

Estudio y edición de *La Arcadia* (1615) de Lope de Vega

Ana María Porteiro Chouciño

Tesis doctoral

Año 2014

Directora de la tesis: María José Martínez López

Programa regulado polo RD 778/1998: Departamento de Filoloxía Española e Latina

Universidade da Coruña



RESUMEN

El objeto de estudio de esta tesis doctoral se cifra en la recuperación de la obra más representativa del ciclo pastoril de Lope de Vega, *La Arcadia*, puesto que, si las primeras piezas —*Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto* y *Los amores de Albanio e Ismenia*—, se sitúan a medio camino entre las obras propiamente cortesanas y las de corral, *La Arcadia* supone un nuevo acercamiento del género a la cortesanía, enriquecida por la influencia de la escenografía italiana y el predominio de una densidad verbal, que la convierte en exponente de un teatro de la palabra. Por eso, nuestro propósito se ha centrado fundamentalmente en la edición crítica y el estudio literario de esta comedia pastoril de Lope de Vega.

RESUMO

O obxecto de estudo desta tese de doutoramento cífrase na recuperación da obra máis representativa do ciclo pastoril de Lope de Vega, *La Arcadia*, posto que, se as primeiras pezas —*Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto* e *Los amores de Albanio e Ismenia*— se sitúan a medio camiño entre as obras propiamente da corte e as creadas para a súa representación en corraís de comedias, *La Arcadia* supón un novo achegamento do xénero á cortesanía, enriquecida pola influencia da escenografía italiana e o predominio dunha densidade verbal que a converten en exponente dun teatro da palabra. Por iso, o noso propósito se centrou fundamentalmente na edición crítica e o estudo literario desta comedia pastoril de Lope de Vega.

ABSTRACT

The object of this thesis study is coded in the recovery of the most representative work of pastoral cycle of Lope de Vega, *La Arcadia*, because, if the first pieces —*Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto* y *Los amores de Albanio e Ismenia*— are palatial works, *La Arcadia* is a new approach of gender to the salon literature, enriched by the influence of the Italian scenery and the predominance of a verbal density, which makes it in exponent of a theatre of the word. Therefore our

purpose has primarily focused on the critical edition and literary study of this pastoral comedy of Lope de Vega.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| I. LA CONVENCION BUCOLICA | 6 |
| I. 1. POESIA | 6 |
| EL ÁMBITO GRECOLATINO | 6 |
| LA LÍRICA ITALIANIZANTE | 9 |
| LOPE Y EL ROMANCERO | 11 |
| I. 2. PROSA | 13 |
| LIBROS DE CABALLERÍAS | 13 |
| FICCIÓN SENTIMENTAL | 14 |
| LIBROS DE AVENTURAS PEREGRINAS | 15 |
| TRATADOS CORTESANOS DE AMOR | 16 |
| LIBROS DE PASTORES | 17 |
| I. 3. TEATRO | 20 |
| EL TEATRO PASTORIL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI | 20 |
| EL TEATRO PASTORIL DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI | 23 |
| II. COMEDIAS PASTORILES DE LOPE DE VEGA | 30 |
| II. 1. CINCO COMEDIAS PASTORILES | 30 |
| <i>BELARDO EL FURIOSO Y EL VERDADERO AMANTE</i> | 31 |
| <i>LOS AMORES DE ALBANIO E ISMENIA</i> | 34 |
| <i>LA PASTORAL DE JACINTO</i> | 36 |
| <i>LA SELVA SIN AMOR</i> | 37 |
| II. 2. MOTIVOS PASTORILES RECURRENTES | 39 |
| LA MITOLOGÍA | 39 |
| LA MAGIA | 41 |
| III. LA ARCADIA. ESTUDIO LITERARIO | 45 |
| III. 1. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS | 45 |
| DEL RELATO A LA COMEDIA | 45 |
| <i>LA ARCADIA Y IL PASTOR FIDO</i> | 46 |
| III. 2. MOTIVOS: AMOR Y MAGIA | 50 |

| | |
|--|------------|
| III. 3. LA ACCIÓN DRAMÁTICA | 59 |
| RESUMEN ANALÍTICO | 59 |
| SECUENCIALIZACIÓN | 61 |
| III. 4. PERSONAJES | 75 |
| III. 4. 1. CARDENIO | 76 |
| III. 4. 2. LOS AMANTES: BELISARDA Y ANFRISO | 78 |
| III. 4. 3. LOS Oponentes | 79 |
| SALICIO | 79 |
| OLIMPO | 80 |
| ANARDA | 82 |
| III. 4. 4. AYUDANTES: SILVIO | 85 |
| III. 4. 5. LOS RÚSTICOS: BATO Y CARDENIO | 87 |
| III. 4. 6. OTROS | 89 |
| ERGASTO | 89 |
| DEUS EX MACHINA | 92 |
| | |
| III. 5. EL TIEMPO | 96 |
| III. 6. EL ESPACIO | 102 |
| ESPACIO DRAMÁTICO | 102 |
| ESPACIO ESCÉNICO | 105 |
| | |
| IV. LA ARCADIA. EDICIÓN CRÍTICA | 116 |
| IV. 1. HISTORIA DEL TEXTO | 116 |
| COMPOSICIÓN. REPRESENTACIÓN. PUBLICACIÓN | 116 |
| IV. 2. TRANSMISIÓN TEXTUAL | 120 |
| TESTIMONIOS CONSERVADOS | 120 |
| IV. 3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS | 121 |
| LOS IMPRESOS ANTIGUOS DE LA <i>PARTE XIII</i> | 121 |
| LA EDICIÓN SUELTA DE 1804 (S) | 138 |
| LAS EDICIONES MODERNAS | 144 |
| IV. 4. RECEPCIÓN DE LA OBRA | 154 |
| | |
| V. CRITERIOS DE EDICIÓN | 157 |

| | |
|--------------------------------------|------------|
| <i>LA ARCADIA</i> | 162 |
| ACTO PRIMERO | 166 |
| ACTO SEGUNDO | 193 |
| ACTO TERCERO | 222 |
| | |
| VI. APARATO CRÍTICO | 251 |
| ANOTACIÓN DE LA DEDICATORIA | 251 |
| ANOTACIÓN DE LA COMEDIA | 255 |
| ÍNDICE DE NOTAS DE LA COMEDIA | 311 |
| VARIANTES LINGÜÍSTICAS | 321 |
| NOTA ONOMÁSTICA | 325 |
| ERRATAS | 330 |
| | |
| CONCLUSIÓN | 332 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 334 |

INTRODUCCIÓN

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de las convenciones pastoriles en el teatro, fuera de aquellos trabajos dedicados a los orígenes y, en particular a Juan del Encina, no ha suscitado un interés particular por parte de la crítica. El llamado por Menéndez Pelayo ciclo pastoril de Lope de Vega no escapa a esta situación. Será el célebre polígrafo quien recoja los textos que conforman el ciclo, acompañados por las piezas mitológicas, en el volumen *Comedias pastoriles y comedias mitológicas* de la BAE, en 1949, acompañados de una introducción de carácter general.

Aparte de ello, hay que esperar a los años 80 del pasado siglo para que, en el marco del estudio del teatro valenciano y de su influencia en la formación de la Comedia, iniciado por Rinaldo Froldi y continuado por el grupo de investigadores encabezado por Joan Oleza, se publiquen trabajos de gran valía por su carácter abarcador, entre los que destacan “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la Égloga” (1984) o “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores” (1984) de Joan Oleza, así como “La teatralidad pastoril” (1984) de Ricardo Rodrigo Mancho, los tres publicados en el volumen colectivo *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*.

El Profesor López Estrada, uno de los mejores conocedores con Avalle-Arce, de las producciones literarias pastoriles en su modalidad prosística, dedicará varios trabajos a la comedia pastoril, como “La comedia pastoril en España”, publicado en la obra *Origini del dramma pastorale in Europa (Viterbo, 31 de maggio-3 de giugno 1984)*, editada por Chiabo y Doglio en 1985. Y, más tarde, en 1989, centra su atención en la reescritura de *Il Pastor Fido* en una comedia de varios autores, “«Del dramma pastorale» a la «comedia española» de gran espectáculo: la versión española de *Il Pastor Fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)”, artículo incluido en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986*, coordinadas por Sebastian Neumeister y publicadas en Frankfurt, en 1989.

Entre los trabajos de carácter general, cabe destacar la tesis doctoral de José Javier Rodríguez Rodríguez *La comedia pastoril española del siglo XVI*, presentada el 16 de marzo de 1990, bajo la dirección de José María Díez Borque, en la Universidad

Complutense de Madrid. En ella, el autor que traza la evolución y estudio de estas obras, examinando también las piezas pastoriles de Lope, con la excepción de *La selva sin amor*.

Teresa Ferrer Valls es otra de las estudiosas que en los años 90 realizó valiosas aportaciones acerca del género. Publica, por ejemplo, en el *Journal of Hispanic Research* “La comedia pastoril en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas” (1994-1995), en que analiza esta obra, estableciendo sus conexiones con la *Comedia pastoril de Torcato* y la *Comedia de Diana y Silvestro*. Según esta autora, la *Gran pastoral de Arcadia* resulta ser el precedente inmediato de las comedias de Lope de Vega, estableciendo así una relación entre la comedia anónima y las obras pastoriles posteriores.

Como se puede observar, la bibliografía específica sobre el tema que nos ocupa resulta ser muy escasa, aunque de gran calidad. Por esta razón, en numerosas ocasiones tuvimos que acudir a los estudios generales o particulares dedicados a otros géneros, el prosístico y el poético que, al contrario que el teatral, sí han recibido gran atención. Es de notar también que la mayor parte de los trabajos existentes se ciñen al siglo XVI, siendo muy reducido el número de trabajos dedicados a la presencia de este género en el siglo XVII. A la vista de lo expuesto, resulta evidente la necesidad de ahondar en los estudios sobre la comedia pastoril en el siglo XVII para aportar una visión de conjunto, aunque este no sea el objetivo fundamental de esta tesis doctoral.

En cuanto al tratamiento por parte de la crítica de las comedias pastoriles de Lope de Vega, existen muy pocos trabajos específicos, aparte de las menciones particulares a alguna de estas obras en estudios de otra índole, generalmente los dedicados al análisis de la producción dramática del primer Lope de Vega, como los artículos de Joan Oleza “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia* (1986), y “El primer Lope: un haz de diferencias”, publicado en la revista *Ínsula* en el año 2001; el trabajo de Enrique García Santo-Tomás “Creación / recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio”, editado en *Criticón* en 1995; el libro de Jesús Gómez *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, publicado en Madrid en 2000, el estudio de Patrizia Campana “*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope”, en *Criticón* (2001) o el artículo de Jesús Cañas Murillo “Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro”, publicado en 2002, en el volumen colectivo *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV*

Jornadas de Teatro Clásico, editadas por Pedraza, Marcello y González Cañal. Existe, además un grupo reducido de trabajos que abordan algún aspecto concreto de las comedias que configuran el género pastoril de Lope. Es el caso de dos trabajos a cargo de Joan Oleza: “*Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega*” y, especialmente, “*La tradición pastoril en Lope de Vega*”, ambos recogidos en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, en 1986. Es de observar que la obra objeto del primer artículo no es propiamente bucólica, sino mitológica con tintes pastoriles, uniendo los dos universos, como dejaba vislumbrar la clasificación de Menéndez Pelayo cuando incluye en el mismo volumen de la BAE las comedias pastoriles y las mitológicas.

Desde un punto de vista editorial, las comedias pastoriles de Lope de Vega no han tenido mayor fortuna. Marcelino Menéndez Pelayo las edita en la BAE en 1949. Además, cuatro de ellas, *El verdadero amante*, *Belardo el furioso*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La pastoral de Jacinto*, fueron recogidas en las *Comedias de Lope de Vega* a cargo de Jesús Gómez y Paloma Cuenca por la Biblioteca Castro. Y solo dos de ellas han sido objeto de una edición crítica moderna, *La pastoral de Jacinto*, por Paola Ambrosi, en 1997, y *La selva sin amor*, editada por Maria Grazia Profeti en 1999.

En definitiva, la mayoría de los trabajos publicados acerca de la dramaturgia pastoril de los siglos XVI y XVII se concentra en dos únicas obras coordinadas por Joan Oleza y José Luis Canet en 1984 y 1986, *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano* y *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, respectivamente, sin olvidar la tesis doctoral de José Javier Rodríguez. Teniendo en cuenta estos datos, es evidente que se hace necesaria una revisión crítica de un campo prácticamente inexplorado en la creación teatral de Lope de Vega.

Por lo anteriormente dicho, el objeto de esta tesis doctoral consiste en una primera aproximación a este aspecto postergado de la obra de Lope, con el estudio y edición de *La Arcadia*. La elección de esta obra se debe a que sea probablemente la pieza más representativa del ciclo pastoril del autor, dado que recupera la tradición cortesana asociada a la convención pastoril, en contraste con las primeras obras de Lope —*Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto* y *Los amores de Albanio e Ismenia*— que se sitúan a medio camino entre las obras propiamente cortesanas y las de corral.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo se infiere de lo anteriormente expuesto: se trata de recuperar el texto de *La Arcadia* en una edición crítica, siguiendo los pasos habituales para ello. Una vez realizada la fijación textual, procedimos al análisis literario de la misma, teniendo en cuenta el ámbito general en que se inscriben las convenciones pastoriles.

3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

Como se ha dicho, el autor escribió seis comedias pastoriles, que estudiosos como Morley y Bruerton en *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Menéndez Pelayo en su recopilación de las *Comedias pastoriles y comedias mitológicas* del autor, y Joan Oleza en sus diversos trabajos sobre el tema, datan en torno a las siguientes fechas: *Belardo el furioso* (1586-1595), *El verdadero amante* (1588-1595), *Los amores de Albano e Ismenia* (1590-1595), *La pastoral de Jacinto* (1595-1600), *La Arcadia* (1615) y *La selva sin amor* (1627).

La Arcadia ha llegado hasta nosotros a través de los cuatro impresos antiguos de la *Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en las ediciones de Madrid (la *princeps*, publicada por la viuda de Alonso Martín y a costa de Alonso Pérez, 1620; y otra con la misma referencia bibliográfica e idéntico pie de imprenta, pero con distinta composición tipográfica y algunas diferencias en su contenido, ambas ff. 1r-28r), Barcelona (por Sebastián de Cormellas, 1620, ff. 4r-30v) y de nuevo Madrid (por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621, ff. 1r-28r). Existe, asimismo, una suelta publicada en 1804, muy probablemente en Madrid (pp. 197-242), además de las ediciones modernas de Hartzzenbusch, Menéndez Pelayo y Sáinz de Robles, y, finalmente, un último testimonio editado en Madrid por Emiliano Escolar D. L. en 1977 (pp. 151-225), que recoge también otras tres piezas del autor —*El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza* y *El vellocino de oro*.

4. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este trabajo se acudió a los recursos metodológicos que la filología pone a nuestro alcance desde el punto de vista de la crítica textual, la historia y la teoría de la literatura. Para la edición se siguieron los pasos habituales de *recensio*, *examinatio*, *collatio-selectio* y *constitutio textus*. El texto va acompañado, además, de

un aparato crítico y de las anotaciones pertinentes para la oportuna comprensión de la obra. A estes respecto debemos señalar que las pautas que aquí se siguen corresponden a los criterios utilizados por el Grupo de Investigación de la Universidad Autónoma de Barcelona, Prolope.

5. ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

Este trabajo está dividido en cinco capítulos: en el primero se contextualiza brevemente la convención pastoril que impregna muchas de las prácticas literarias de los siglos XVI y XVII. Se trata de una aproximación que pretende demostrar la importancia de estas convenciones y su persistencia. El segundo capítulo se centra en el análisis de las convenciones bucólicas en las cinco comedias de Lope de Vega que conforman, junto con *La Arcadia*, el ciclo pastoril del autor. Aquí se pone de relieve la importancia de motivos recurrentes no solo porque forman parte de dicha convención, sino sobre todo porque se acabarán siendo un leitmotiv en las comedias del propio Lope. La mitología y la magia se asocian de manera sistemática, probablemente por el carácter espectacular que estos dos motivos son susceptibles de albergar. El tercer capítulo se dedica al estudio literario de *La Arcadia*, desde su paso del relato a la comedia, pasando por el análisis de los personajes, tiempo o espacio dramática y escénico, como corresponde al examen de una obra teatral. El cuarto capítulo aborda la edición crítica de la comedia en la que se examinan los aspectos siguientes: la fecha de composición, representación y publicación; la transmisión textual y la descripción del corpus. Por fin, se fijan los criterios de edición, ofreciendo el texto resultante de lo anterior. Para acabar, se incluye el aparato crítico con la parte de la anotación textual. Es de subrayar que las variantes estarán incluidas en pie de página del propio texto para facilitar la lectura, mientras que las anotaciones de literarias se recogen al final. Acompaña un índice de notas y otro de carácter onomástico para permitir la rápida identificación de los nombres y conceptos que han sido distinguidos en la anotación. Cerrando el trabajo con la bibliografía consultada.

I. LA CONVENCION BUCOLICA

Cuando Lope escribe *La Arcadia*, el género pastoril está plenamente configurado en poesía, sin ningún lugar a dudas, y sus rasgos han sido absorbidos por otros géneros poéticos, prosísticos y teatrales. Sin embargo, un repaso de este contexto permitirá captar el carácter específico de esta pieza tardía del autor.

I. 1. POESÍA

EL ÁMBITO GRECOLATINO

El género literario pastoril agrupa un amplio abanico de obras desde la Antigüedad clásica hasta las literaturas europeas en las que la figura del pastor interfiere directamente en la creación literaria, situándose “en un ambiente determinante con el que se formaliza el conjunto de la expresión poemática”¹. Esta primera aproximación al género pone de relieve los amplios márgenes sobre los que actúa el hecho pastoril. A ello se ha referido también Curtius al alegar que “en el mundo de los pastores se enlazan todos los mundos”². Es decir, el pastor constituye un elemento de presencia constante en un género que adoptará diversas representaciones del universo pastoril del que parte.

La obra de Teócrito de Siracusa supone el punto de partida en el cultivo de la literatura bucólica. En sus *Idilios* aúna dos aspectos clave: la expresión del amor y la percepción de la naturaleza por parte de unos pastores rústicos. Estos, sin embargo, tienen amplios conocimientos mitológicos y hacen referencia a dioses y héroes legendarios en sus cantos. Desde entonces, como sucede en *La Arcadia*, aunque en tono menor, la mitología quedará asociada de manera permanente a la literatura pastoril en sus distintas manifestaciones.

El amor presenta un carácter equívoco que proporciona al autor una gran variedad de soluciones, algunas de ellas tomadas de la poesía amorosa de la época. A veces este sentimiento se reduce a un mero deseo carnal; se aprecia también el amor conyugal, elogiando a la mujer casada. Pero el verdaderamente importante es aquel que conduce a la locura y que es considerado como un mal sin remedio³. La obra se cierra

¹ F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 18-19.

² E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 270.

³ En el *Idilio XIV*, Esquines dice: “Y si dejara de amarla, todo seguiría por el rumbo debido. Mas ahora, ¿por dónde salgo? [...] ¿Cuál es el remedio para un amor sin esperanza?”. Véase Teócrito, *Idilios*, nueva versión, noticias y notas de A. González Laso, Madrid, Aguilar, 1963, p. 146.

con la conclusión de que el amor es la fuerza más poderosa. Amor y naturaleza están íntimamente ligadas. De los *Idilios* arranca el tratamiento de los distintos tipos de amor, el deseo carnal y el sentimiento conyugal.

La naturaleza aparece reflejada en parajes reducidos y amables, presididos por la fuente, el río y sus riberas, los árboles, las flores y las aves. Estos elementos establecen una relación directa entre el pastor y la naturaleza, logrando que ambos participen de un todo armónico donde, a veces la música y a veces el amor, comunican entre sí.

Esta incipiente literatura pastoril será retomada por Virgilio, quien le otorga su forma definitiva con las *Bucólicas*⁴. De este texto se desprenden una serie de rasgos y motivos que se perpetuarán en las obras siguientes. Así se consolida el pastor como un personaje literario identificativo de un cauce genérico determinado e integrado de manera plena en el ambiente ficticio que lo acoge. Esta figura convive, asimismo, con ninfas y otras criaturas mitológicas que pueblan valles y selvas, formando una comunidad heterogénea que habitará en adelante las regiones arcádicas. Virgilio fortalece la unión entre el mundo bucólico y la mitología a la que Teócrito se había acercado, y que será más o menos influyente en el conflicto amoroso.

El contexto de la ficción pastoril se enriquece también gracias a la intervención de fuerzas mágicas que aseguran el mantenimiento del orden universal y que constituyen un eficaz medio de comunicación entre el canto del pastor-poeta y la Naturaleza. El pastor se sumerge en la naturaleza y halla respuesta en ella a través de las fuerzas que la representan. Solo se necesita que este les confiera la voz y la interpretación adecuadas en su canto. Esta es la razón por la que la naturaleza no precisa de una localización concreta y, aunque la tenga, actúa siempre como un lugar utópico situado en las riberas de los grandes ríos, en el que se refugian pastores y ninfas.

Desde el punto de vista social, se aprecian distintas categorías tipológicas que van desde el poderoso mayoral al pastor rústico. Este último será el exponente de una vía literaria divergente que atenúa la sublimación de los elementos señalados en favor de un realismo sustentado sobre la recreación de las circunstancias concretas de la vida pastoril y su ambiente. También definirá Virgilio la tipología de personajes, desde el poderoso mayoral al pastor rústico. Este último acabará por instaurarse como figura autónoma en su recreación de las circunstancias concretas de la vida, alejado de la

⁴ Esta obra es uno de los libros más conocidos y divulgados de la literatura occidental. Su lectura, estudio y comentario se ejecutaba en las escuelas, convirtiéndose en modelo de imitación e inspiración en la época.

sublimación. Pese a ello, predomina un sentimiento de igualdad entre todos los personajes, que supone el pilar fundamental de la nueva sociedad poética sobre la que se construye la literatura pastoril. Esta paridad se extiende a los efectos que el amor causa en todos ellos y a la consideración que los unos tienen sobre los otros. Ambos aspectos los impulsan a establecer un diálogo que subraya la dramaticidad de la obra de Virgilio⁵. El canto amebio introduce en el género pastoril una amplia variedad de temas que abarcan las inquietudes propias de los personajes y asuntos ajenos, como podrían ser las disquisiciones literarias, sociales y políticas que diluyen las fronteras del marco pastoril.

El pastor convierte su ocio en una práctica creadora, dispone de tiempo para entablar diálogos con sus iguales o con la naturaleza. Este contacto con lo natural mejora su vida espiritual y lo purifica. Su felicidad depende de esta como una regresión a la Edad de Oro. Las únicas marcas temporales condicionan al pastor serán los amaneceres y atardeceres, el abrir y cerrar del día. En estos momentos, el pastor se dedica a la contemplación, pero sobre todo al descubrimiento del amor. Percibe la belleza de la amada y expresa su tristeza por el alejamiento forzado, aunque “omnia vincit amor”. Virgilio tampoco prescindirá de las artes mágicas, que intervendrán para forzar la voluntad del ser amado (*Bucólica*, VIII).

En definitiva, con sus *Bucólicas*, Virgilio asentó las bases de un género que halla su continuidad en Ovidio⁶. Si el primero convirtió el amor en una ocupación de los pastores, el segundo ahondó en la psicología literaria de este sentimiento en su *Ars amatoria*, que fundamentará el comportamiento del amante pastoril. Estas actitudes y motivos (prudencia del enamorado, ausencia, sufrimiento, celos, intercambios epistolares) enriquecerán los libros de pastores y otras manifestaciones literarias, como las pastorales y la lírica provenzal.

En el caso de las pastorales, se observa la unión del caballero y la pastora en una iniciación de lo que más tarde será el vínculo de lo pastoril con lo cortesano. En este momento, la condición pastoril no posee una función lo suficientemente sólida, pues queda reducida a la somera descripción del ambiente bucólico a través del diálogo entre el caballero y la pastora. Será, entonces, el contenido cortesano el que triunfe. La oposición entre el caballero y la pastora es un ejemplo de una pastoral primitiva que

⁵ Existen testimonios que indican la posibilidad de que las *Bucólicas* hayan sido representadas en teatros romanos en la época de Augusto. Véase G. Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 222.

⁶ Otros autores de obras pastoriles son Cornelio Galo, Tito Calpurnio Sículo o Nemesiano, cuyo influjo en España se hace notar en las escuelas y a los eruditos.

alcanzó un notable desarrollo en la literatura francesa y galaico-portuguesa. Las serranillas del Arcipreste de Hita, de tono popular, y las del Marqués de Santillana, de carácter más culto, constituyen la versión española de tales manifestaciones. Por su parte, la difusión del humanismo favoreció el acercamiento entre estas serranillas y el nuevo movimiento emergente que había de desembocar en el éxito de la égloga renacentista.

Sabido es que fue Petrarca quien, con su *Carmen bucolicum*, modificó, reelaboró y preparó el género para su florecimiento en el siglo XVI⁷. Boccaccio recoge su testigo y se convierte en el más claro representante de esta continuidad bucólica. Contribuyó al desarrollo del género pastoril con dos piezas: *Il ninfale d'Ameto* (hacia 1341) y *Ninfale Fiesolano* (1344-1346). La primera, de carácter alegórico-didáctico, destaca para nuestro propósito ya que ofrece una combinación de prosa y verso que se convertirá en uno de los rasgos distintivos de la novela pastoril. La narración simbólica se completa con elementos de trasfondo bucólico.

Las dos obras fueron decisivas para Boccaccio y *La Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504). Esta obra y la influencia que ejerció en la bucólica española y en especial en Lope merecen una mayor atención. Ofrece una sucesión ordenada de partes en prosa y en verso, y está ambientada en un paraje idílico que acoge a pastores y seres mitológicos dominados por las fuerzas mágicas de la naturaleza. Además, queda definitivamente integrada en el género la Edad de Oro que rememoran los viejos. Su belleza se refleja en el artificio decorativo, la écfrasis y la sensualidad poética. Todo gira en torno al amor, puesto que así se organiza la sociedad pastoril. Según Reyes Cano, es *La Arcadia* de Sannazaro la que proporciona a la novela pastoril española un sistema completo de asociaciones, conceptos, contextos y argumentos⁸.

LA LÍRICA ITALIANIZANTE

La corriente pastoril de la lírica italianizante en España está representada indiscutiblemente por Garcilaso de la Vega. Sus piezas más extensas están imbuidas de

⁷ Véase M. Cerezo Magán, "El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo", *Faventia*, 27.2, 2005, p. 101-119.

⁸ Véase R. Reyes Cano, *La «Arcadia» de Sannazaro en España*, Sevilla, Universidad Hispalense, 1973, pp. 145-146.

la tradición eglógica y en ellas se hace sentir la influencia de Sannazaro y Ariosto, además del magisterio de Virgilio⁹.

El contenido lírico de sus églogas se combina con cierta orientación dramática¹⁰ en tanto que los pastores se comunican mediante monólogos y diálogos. En Garcilaso, la convención pastoril se erige como el cauce adecuado para la manifestación poética de la pena de amor. Aunque en la *Égloga I*, Salicio y Nemoroso no hablan propiamente entre sí, se sumergen en la naturaleza para amortiguar su dolor, y elevan su lamento a un discurso razonado con el ser amado ausente y con los elementos naturales que lo rodean y consuelan.

La poesía petrarquista y la pastoril se funden en las églogas del autor, como sucede en la tercera, que está dividida en dos partes claramente definidas: una protagonizada por las ninfas del Tajo y otra por el canto amebeo de los pastores. Ambas poseen un argumento diferenciado: las ninfas bordan en el tapiz tres casos de amores mitológicos y la pena por la muerte de Elisa; los pastores entonan una alabanza de sus respectivas amadas. La primera parte es descriptiva y la segunda, dialogada, alcanza un carácter dramático.

En Garcilaso, la figura del pastor se funde con la naturaleza a través de la narración de los hechos y el canto, tal y como ocurre en la tradición clásica desde Virgilio hasta Sannazaro. Todos los elementos naturales empatizan con el lamento pastoril. En otras ocasiones, siguiendo el influjo de Petrarca, predomina un marcado contraste entre los sentimientos del pastor y el estado de la naturaleza¹¹. El inicio de la *Égloga II* ofrece una clara muestra de ello (vv. 13-18).

En el toledano, también se identificarán motivos sannazarianos como el recurso a la naturaleza para curar la desesperación amorosa. La magia, con su poder sanador, representada por Severo, trasunto de Enareto en *La Arcadia*, o Carino, presente en la Prosa VIII del italiano. Por fin, el modo de relatar el despertar amoroso del pastor desde

⁹ Véase M. J. Bayo, *Virgilio y la Pastoral española del Renacimiento(1480-1530)*, Madrid, Gredos, 1954 y R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948, pp. 19-71.

¹⁰ Algunos críticos barajan la posibilidad de que las églogas hoy conservadas de Garcilaso constituyan una redacción preparada para su lectura dramatizada que pudo ser representada con un aparato escénico adaptado a las fiestas cortesanas de la época. Véase F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, p. 315.

¹¹ En el *Canzoniere* de Petrarca se percibe cierta predilección por la soledad, los paisajes agrestes, las inclemencias atmosféricas..., en correspondencia con la desesperación amorosa del pastor. Del mismo modo, otras composiciones —LXVI, CXLV, CCLXXX, CCCX— señalan la oposición entre el estado anímico del poeta y los fenómenos de la naturaleza.

la infancia o el intento de suicidio por desamor quedarán firmemente anclados como motivos que retomarán la *Aminta* de Tasso o *El verdadero amante* de Lope de Vega¹².

La influencia del autor toledano se extendió también al ámbito totalizador de la poesía pastoril del siglo XVI. Los cancioneros pastoriles de Acuña, Montemayor, Cetina o Aldana explotan motivos como la despedida de los amantes o el contraste entre la nostalgia actual del pastor y la felicidad pasada, tan recurrentes en la producción bucólica posterior. El pastor se consuela con el relato poético de sus males y con la fusión de su canto con los fenómenos naturales, tal como sucede en *La bucólica del Tajo*.

Sin embargo, Herrera limita la expresión de lo pastoril al terreno de la égloga. Así, mientras que en *Algunas obras* el poeta prefiere ambientes inhóspitos y estériles como reflejo de su estado de ánimo, en las églogas prima la simbiosis entre el lamento del pastor y la naturaleza amable que lo acoge. De todos modos, salvo excepciones como la de *La bucólica del Tajo* o la de Herrera, “el proceso de trivialización”¹³ de la tradición pastoril durante el siglo XVI avanza notablemente. Los poetas se alejan de las convenciones establecidas desde la Antigüedad clásica y actualizadas por Garcilaso, provocando, en la segunda mitad del XVI, una distancia cada vez mayor entre el bucolismo y la figura del pastor virgiliano. Este se convierte en una simple máscara vinculada a las doctrinas trovadoresca y cortesana. Los cancioneros de Acuña, Cetina, Montemayor, Aldana, Figueroa y de la Torre consolidan esta transición. El pastor pierde el carácter individualizado y singular de antaño para pasar a ser un argumento más en la dicotomía corte / aldea.

LOPE Y EL ROMANCERO

El Romancero acogió una gran variedad de asuntos, entre los que se encuentra también la materia pastoril. Aunque los romances pastoriles ocupan un lugar secundario en la primera parte de las *Flores de romances*, en las siguientes partes experimentan un notable incremento, superando en número incluso a los moriscos¹⁴. Los autores acudían a ellos para enmarcar la ficción de las narraciones sentimentales. Así sucede con Pedro

¹² Véase J. Gómez, “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 11, 1993, pp. 178-179.

¹³ J. Gómez, “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 11, 1993, p. 189.

¹⁴ Véase P. Arias Pérez, *Primavera y Flor de los mejores romances (Madrid, 1621), recogidos por Arias Pérez*, reimpreso de la primera edición con estudio preliminar de J. F. Montesinos, Valencia, Castalia, 1954.

Liñán, como Riselo, y también es el caso de Lope de Vega y su alter ego, Belardo. Con esta función, la temática pastoril se convierte en una de las más recurrentes del Romancero nuevo, en paralelo a su aparición en la comedia áurea. Su condición, más flexible y acomodable por ejemplo que la morisca a los nuevos tiempos y modas literarias, hace que su influencia perdure y se encamine hacia una modalidad rústica y aldeana, con motivos bucólicos procedentes de la poesía culta.

Lope practica pues esta poesía en dos conocidos ciclos, el de Belardo y Filis; y el de Belardo y Belisa. El género se convierte en paradigma de varias etapas de la lírica del autor, representadas por la pasión amorosa —unión, rechazo, reconciliación, destierro, ruptura definitiva, evocación melancólica e idealización—; el arrepentimiento —expresado en el romancero espiritual— y la reflexión desencantada del propio yo poético¹⁵. Este romancero tan difundido alimentará la novela sentimental, la morisca y la pastoril¹⁶. Pero también Lope compagina la escritura de comedias palatinas y pastoriles con la de los romances, cuando se encuentra desterrado en Valencia, hacia 1585¹⁷.

Además, Lope también recurrirá en su teatro a romances procedentes de Ariosto, como es el caso de *Belardo el furioso* y lo hará bien como núcleos narrativos

¹⁵ Estas piezas se incluyen en varias partes del *Romancero general*. Dada la dificultad de ordenarlas según criterios cronológicos, Antonio Carreño las ha fijado atendiendo a parámetros temáticos y espaciales. El crítico señala que estas composiciones avanzan desde la relación amorosa a la imprevista ruptura, y de esta al desdén y a la separación definitiva que desemboca en el destierro del amante. El romancero de Lope de Vega termina con un análisis retrospectivo y nostálgico de la experiencia amorosa. El poema “De pechos sobre una torre” supone la transición de una amada (Filis) a la otra (Belisa).

¹⁶ Véase Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 27-74.

¹⁷ El Romancero Nuevo, al igual que la Comedia Nueva, avalan las primeras impresiones de las *Flores*, *Ramilletes* y *Florilegios*. Véase J. F. Montesinos, “Algunas notas al romancero Ramillete de flores”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6, 1952, pp. 352-378 y “Notas a la «Primera Parte» de Flor de romances”, *Bulletin Hispanique*, 54, 1952, pp. 386-404. A partir de 1589, las prensas de Valencia publican series de “romancerillos” —breves colecciones reunidas en un par de pliegos sueltos—. En ese momento, Lope vive en Valencia y asimila las corrientes literarias que allí se cultivan. Combina, pues, la producción de romances —especialmente moriscos y pastoriles— con la de comedias, ejercitando así dos modalidades de escritura que acabarán conviviendo armónicamente. Así, en sintonía con los romances pastoriles, el primer Lope dispuso su teatro en torno a universos imaginarios que encajaban perfectamente en la comedia palatina y la pastoril. Ambas eran el resultado de la práctica escénica cortesana del Renacimiento. Véanse R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973 y L. Guarner, “Venturas y desventuras de Lope en tierras valencianas”, en *En torno a Lope de Vega: seis ensayos*, Valencia, Editorial Bello, 1976, pp. 19-57; A. Carreño, “Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones”, *Hispanic Review*, 50.1, 1982, p. 33 y J. Oleza, “El primer Lope: un haz de diferencias”, *Ínsula*, 658, 2001, pp. 12-14.

susceptibles de desarrollo dramático, bien como modo de evocación de determinadas situaciones o de participación en ciertos acontecimientos¹⁸.

Los romances mantuvieron vigente la figura del pastor como tipo literario individualizado cuando ya la afición del público por la novela pastoril empezaba a decaer. Ambos géneros comparten un entorno ficticio común, pero no existe una completa simbiosis entre las dos formas.

I. 2. PROSA

El motivo pastoril no queda limitado a la poesía ni a los libros de pastores. Se halla presente también en los libros de caballerías, la ficción sentimental o en los libros de aventuras peregrinas, sin contar, en otro orden de cosas, con los tratados de amor.

LIBROS DE CABALLERÍAS

No resulta extraño que un género como el de los libros de caballerías cobije la figura del pastor, de tal forma que a veces cuesta distinguir entre el ámbito caballeresco y el pastoril¹⁹. A modo de ejemplo, en el *Amadís de Gaula* (1530)²⁰, se encuentran motivos pastoriles como la descripción de la naturaleza, la dedicación amorosa del pastor, su lamento o los pretendientes rivales. Sin embargo, estos motivos siempre están asociados al ámbito cortesano. Lo más relevante en este caso es que Feliciano da Silva establece un nexo entre dos mundos, que se convertirá en tópico en las obras caballerescas posteriores, partiendo de uno de los tópicos claves del género: el poder igualador del amor²¹.

La presencia de lo bucólico en Feliciano de Silva se centra en la construcción de nuevos personajes y en el acercamiento a una forma narrativa enriquecida con motivos y tópicos procedentes de otros géneros²². Lo caballeresco, lo pastoril, lo sentimental, lo

¹⁸ Véase F. Porrata, *Incorporación del Romancero a la temática de la comedia española*, New York, Plaza Mayor, 1972.

¹⁹ A veces resulta difícil distinguir claramente entre motivos caballerescos y *topos* pastoriles puesto que presentan un origen folclórico común que posibilita las interferencias y desdibuja las fronteras entre ambos géneros. La naturaleza como espacio de retiro y soledad se encontraba ya en el *Amadís de Gaula*, cuando el héroe se refugia en la Peña Pobre debido al rechazo de su amada Oriana. Véase E. C. Riley, "A Premonition of Pastoral in *Amadís de Gaula*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 226-229.

²⁰ Véase S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, University of North-Caroline, 1976.

²¹ Véase A. C. Bueno Serrano, "Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*: una coda pastoril", en V. Arenas Lozano *et al.* (ed.), *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 169-174.

²² Véase T. Brandenberger, "Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva", *Revista de Literatura Medieval*, XI/1, 2003, pp. 55-59.

lírigo y lo dramático se conjugan para ampliar la estructura inicial. Se aprecia, además, un novedoso tratamiento del amor que sustituye el *secretum amoris* por la contemplación de la belleza de la amada. El pastor Darinel quebranta este código e impone una nueva forma de amar basada en la admiración gozosa de la dama, de resonancias neoplatónicas. Se trata de un sentimiento idealizado y espiritual que se resume en el *topos* *Magis est ubi amat quam ubi animat*. La imagen de la amada queda impresa en el alma del amante. Por eso, aun cuando ella no se encuentra presente, el enamorado puede evocar su recuerdo. Su poder es tan fuerte que llega a anular las facultades intelectivas del personaje. Este, finalmente, incurre en la enfermedad de amor, conectando así con una de las características más destacadas de la literatura pastoril.

FICCION SENTIMENTAL

Independientemente del contexto, uno doméstico y cortesano y otro bucólico, la ficción sentimental guarda relación con la pastoril por la temática amorosa que comparten²³. Ciertamente es que en la ficción sentimental prima el análisis del sentimiento amoroso relegando prácticamente las acciones externas²⁴. Sin embargo, motivos como la *aegritudo amoris*, la pérdida del juicio o de capacidad de razonamiento del amante son concomitantes a muchos de los efectos que sufre el pastor²⁵. Los personajes, atenazados por la pasión, viven aislados de la sociedad, en un mundo aparte y artificial afín al pastoril, aunque en este el conflicto sea previo a la formulación social.

²³ Se vincula, además, a la novela bizantina, la morisca, la picaresca... Sin embargo, las asociaciones que relacionan la ficción sentimental con la novela de caballerías son más complejas de lo que se advirtió a finales del siglo XIX con Ticknor y Gayangos. Las fronteras que los separan a menudo se diluyen y durante los siglos XV y XVI el trasvase de características de uno a otro es continuo y enriquecedor. La materia de Bretaña sirvió de inspiración a varios autores de novelas sentimentales y también estos influyeron de forma determinante en el ciclo artúrico integrado en las piezas caballerescas de algunos escritores. El tema ha sido estudiado por H. Sharrer, "La fusión de las novelas artúricas y sentimentales a finales de la Edad Media", *Crotalón: Anuario de Filología Española*, I, 1984, pp. 147-157; R. Beltrán Llavador, "Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: primeros síntomas del «mal de amar»", *Celestinesca*, 12.2, 1988, pp. 33-53 y A. del Río Noguera, "Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías", en A. A. Nascimento y C. Almeida (coords.) *Literatura Medieval. Actas del IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991)*, Lisboa, Cosmos, II, 1993, pp. 73-80. Véase también T. Brandenberger, "La genericidad de la ficción sentimental", en C. Parrilla y M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, A Coruña, Toxosoutos, 2005, p. 533.

²⁴ Véase J. L. Canet, "El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental", en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 227-239.

²⁵ Véase B. Morros, "La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope", *Anuario de Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 209-252 y *La enfermedad de amor y otras enfermedades afines. Conceptos médicos e imágenes literarias desde la Antigüedad a la época moderna*, Madrid, Cátedra, 1999.

LIBROS DE AVENTURAS PEREGRINAS

En 1552, Alonso Núñez de Reinoso publica la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de la sin ventura Isea*²⁶. Él mismo la cataloga como una obra de aventuras, escrita siguiendo el modelo de *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio y de los *Raggionamenti amorosi* de Ludovico Dolce. El ambiente bucólico se concibe aquí como un refugio cortesano. En la Ínsula Deleitosa, vive una princesa que se convierte en el centro de todas las reuniones. La acompañaban algunos príncipes disfrazados de pastores. Esta adopción temporal del hábito pastoril por parte de los caballeros ya se encontraba en Feliciano de Silva. El caballero se transforma momentáneamente en pastor para acceder al amor de una dama —no una verdadera pastora— que se cría o recluye en esos parajes. Después de Silva, los pastores siguen su errabundo viaje en busca de una forma que los cobije. Lo pastoril aquí aparece de la mano de lo caballeresco: el paladín enamorado se disfraza de pastor. Este no goza, pues, de fisonomía propia sino que aun es subsidiario de lo anterior. Su mundo existe en la medida en que la narración posterga lo caballeresco. Solo al final lo pastoril recibe un tratamiento independiente. Isea recalca en la Ínsula Pastoril en cuya paz halla el recogimiento necesario para escribir la historia de su vida. El mundo de los pastores posee las cualidades necesarias para construir un universo propio, pero no hay aún una identificación total con el bucolismo porque lo pastoril es todavía un medio y no un fin.

La *Historia de Clareo y Florisea* desemboca en el tema después de un recorrido a través de lo caballeresco y lo bizantino²⁷. En este proceso de continuidad, Antonio de Villegas escribe su *Ausencia y soledad de amor* (1565)²⁸. El autor parte de la región más cercana a la pastoril: la novela sentimental. El relato está escrito en primera persona, de acuerdo con la forma narrativa de dicha novela sentimental. El protagonista, afligido por la pasión amorosa, huye de la sociedad y busca la soledad en un paraje idílico. A partir de este momento, la obra se aleja de los parámetros de la novela

²⁶ A. Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, edición, introducción y notas de M. Á. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991.

²⁷ Véase S. Fernández Mosquera, “Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva de Contreras*”, *Criticón*, 71, 1997, pp. 65-92.

²⁸ En 1565 se publica en Medina de Campo una obra titulada *Inventario*, de carácter misceláneo. En ella se reúnen poemas de tipo tradicional, cancioneril e italianizante, además de dos relatos en prosa: *Ausencia y soledad de amor* y el *Abencerraje*. En ese año ya se habían editado *La Diana* de Montemayor, y las contribuciones al género pastoril de Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo. Por lo tanto, en 1565 la novela pastoril ya presentaba características consolidadas. Sin embargo, en los preliminares del *Inventario*, Villegas alega que la licencia de impresión de su obra fue otorgada en 1551, aunque decidió no hacer uso de ella. Si esto es cierto, la *Ausencia y soledad de amor* sería anterior a la publicación de la obra de Montemayor.

sentimental porque el espacio habitual de esta es un marco agreste y fragoso, a tono con el tormentoso estado de ánimo del protagonista. Aquí, sin embargo, predomina un estilizado escenario bucólico, propio de la literatura pastoril. Al paisaje se unen elementos intrínsecos del género como los diálogos entre las parejas de enamorados²⁹, las quejas de amor, el canto dirigido a la naturaleza confidente, la combinación de prosa y verso...

Finalmente, la filosofía neoplatónica adereza todos estos contenidos, acomodándolos al cauce bucólico. El sentimiento amoroso sigue siendo el tema central, pero ya no desde una perspectiva derivada del amor cortés, sino asimilando la mencionada doctrina neoplatónica que presidirá luego la novela pastoril³⁰.

TRATADOS CORTESANOS DE AMOR

El diálogo humanístico no escapa a la confluencia bucólica. Será en Italia donde se elaboren decenas de *raggionamenti* con un tema común: el amor. Estas piezas describirán la evolución de una filosofía amorosa eminentemente sensual, causante del sufrimiento y la enfermedad del amante a otra de raíz neoplatónica. En esta última se circunscriben las obras de Marsilio Ficino, Pietro Bembo, León Hebreo o Baltasar de Castiglione³¹. Los *Asolanos* de Bembo, los *Diálogos de amor* de Hebreo y el *Cortesano* de Castiglione influyeron de forma determinante no solo en la literatura española sino también en su cultura, aportando un modelo de vida alternativo y unos códigos poéticos concretos, imbuidos de la nueva doctrina amorosa.

El diálogo permite tratar el tema amoroso desde sus dos vertientes: la filosófica y la literaria. La unión de ambas perspectivas aparece representada en la obra de Ficino³², que transforma el concepto medieval del amor en el deseo de gozar de una belleza suprema. Este sentimiento se convertirá en “el único medio de perfección espiritual”³³.

²⁹ Aparecen en escena cuatro pastores que acuden a la fuente: Temblosa ama a Florela, pero ella se muestra indiferente a la pena de él. Por su parte, Julián y Juliana protagonizan el caso contrario. Cada amante explica su situación concreta y suplica inútilmente al otro que lo comprenda. El diálogo conduce a la queja de amor y el narrador acaba interviniendo para defender este sentimiento.

³⁰ F. López Estrada, “Estudio y texto de la narración pastoril *Ausencia y soledad de amor*, del *Inventario de Villegas*”, *Biblioteca de Autores Españoles*, XXIX, 1949, p. 130.

³¹ Véase J. M. Reyes Cano, “Tratados de amor y literatura”, *Ínsula*, 542, 1992, p. 12.

³² El amor neoplatónico expuesto en la obra de Ficino aúna diferentes corrientes: Platón, Plotino, los Santos Padres, la filosofía hebrea y Aristóteles, aplicados en términos literarios.

³³ J. M. Reyes Cano, “Tratados de amor y literatura”, *Ínsula*, 542, 1992, p. 12.

En el universo bucólico conviven dos figuras opuestas: el pastor rústico y el pastor filósofo, que conoce la doctrina moral del *aurea mediocritas* y la practica sabiendo que así se aproxima a un estado de perfección. Este último también es capaz de valorar la hermosura de la naturaleza y fundirse en ella para reflexionar sobre el amor. Para ello recurre a los mencionados tratados cortesanos. La doctrina neoplatónica causa efectos precisos en el amor humano que comienzan a experimentar los pastores al pasar de la rusticidad propia de su condición a la elevación de su estilo en la manifestación de sus sentimientos.

LIBROS DE PASTORES

Dada su importancia crucial para este trabajo, abordaremos el análisis de los libros de pastores en función de su repercusión en el ámbito literario de Lope de Vega.

La Diana de Jorge de Montemayor inaugura y encumbra esta modalidad en la Península³⁴. Algunos de sus logros más destacados son: la nueva organización asimétrica de la prosa y el verso³⁵, la introducción de la mujer y su importancia en el ámbito arcádico³⁶. Además, se ofrece una división de los personajes en dos categorías: los que aman y los que no aman. Los primeros son los verdaderos protagonistas, mientras que los segundos intervienen en función de sus relaciones con aquellos. A los enamorados les toca sentir la pasión. La experiencia les proporciona conocimiento y gracias a él pueden distinguir entre el amor honesto y el deshonesto, siendo capaces de dar y recibir explicaciones sobre la naturaleza y mecanismos de la pasión. Las relaciones entre los pastores son ilustraciones del ideal amoroso que impulsa a los personajes a mantenerse firmes en sus afectos pese al tiempo, la fortuna y las dificultades del amor. Todos sufren los efectos de este sentimiento. El que cae presa de la pasión tiene sus facultades racionales enajenadas: el entendimiento no sigue los

³⁴ Véase H. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances*, Philadelphia, 1912, p. 204.

³⁵ *La Arcadia* es una clara influencia para *La Diana*. De ella hereda esta alternancia de prosa y verso, pero Montemayor confiere a este esquema inicial una versatilidad que desborda la regularidad de Sannazaro. El verso no solo sirve como cauce de la expresión lírica sino que también entra en el juego narrativo, indicando la entrada de personajes, el término de algunos episodios, proporcionando información al lector que hasta ese momento desconocía...

³⁶ Las mujeres juegan un papel fundamental. No solo aparecen como sujetos de la experiencia sentimental sino que mayoritariamente son ellas las que asumen la función de narradoras y cuentan la historia. Aunque cada una destaca por algún rasgo determinado, en conjunto es Felismena la que acapara mayor protagonismo, además de la maga Felicia. Estas, junto con la figura de la malcasada, se erigen como modelos, si bien son susceptibles de metamorfosis y variaciones constantes. Véase B. Souviron López, *La mujer en la ficción arcádica. Aproximación a la novela pastoril española*, Frankfurt, Vervuert, 1997 y J. de Montemayor, *La Diana*, edición, prólogo y notas de J. Montero con estudio preliminar de J. B. Avallé-Arce, Barcelona, Crítica, 1996, p. 26, n. 104; p. 31, n. 136; pp. 40-41, n. 191; p. 331-332.

dictámenes de la razón, la voluntad se somete al amor y en la memoria permanece indeleble la imagen del ser amado.

La Diana es el modelo que asumirán los autores posteriores para sus creaciones pastoriles, si bien la mayoría reelabora las características trazadas por la novela de Montemayor. Así, los estudiosos que se han acercado a *La Diana enamorada* de Gil Polo han observado las deudas directas con el neoestoicismo y con el pensamiento de Pietro Bembo frente al distanciamiento de las ideas expuestas por León Hebreo³⁷.

El autor introduce el tema de los celos como un proceso psicológico que desemboca de forma inevitable en la locura amorosa del pastor, que queda constatada como un mal incurable. Gil Polo otorga una doble interpretación a dichos celos. Por una parte, son señales inequívocas de amor, pero, por la otra, surgen como resultado de una imaginación enferma. También Lope de Vega abordará de la misma forma el concepto, convirtiéndolo en el principal generador de conflictos de sus comedias pastoriles.

La intervención de la magia ha suscitado controversia entre la crítica. Para unos es un fenómeno externo e inverosímil que provoca un cambio en una psicología amorosa —la de los personajes— abocada al estatismo. Para otros, se trata de una representación simbólica del tiempo y sus efectos: el agua mágica solo saca a la superficie algo que ya se encontraba latente en los pastores. Se convertiría, por lo tanto, en un recurso cómico-maravilloso que heredará la comedia pastoril de Lope de Vega.

También en *La Diana enamorada*, los estudiosos discrepan en torno a la importancia de la magia. El problema oscila entre quienes lo consideran un componente maravilloso que actúa como *deus ex machina* y quienes niegan su intervención, alegando que el transcurso de la acción se debe tan solo al peso de los acontecimientos. Este elemento está directamente relacionado con las dos vertientes amorosas planteadas en la obra: el amor asociado a la libertad o al determinismo³⁸. La corriente que entiende este sentimiento como un proceso que lleva a la enfermedad, la locura y la muerte está ampliamente ilustrada en el texto y deriva de la tradición de la poesía cancioneril y la novela sentimental.

Antes de aproximarse a otros géneros prosísticos, Lope de Vega, al igual que Cervantes, cultiva la novela pastoril antes de aproximarse al resto de los relatos de

³⁷ Jones encuentra similitudes con la teoría formulada por Bembo en la denuncia de Gil Polo hacia la pasión y sus consecuencias desdichadas, así como hacia las acciones perniciosas a que conduce la imaginación amorosa, en contraposición a lo sustentado por Hebreo. Véase R. O. Jones, "Bembo, Gil Polo, Garcilaso, Three Accounts of Love", *Revue de Littérature Comparée*, 40.4, 1966, pp. 526-540.

³⁸ A. Egido, "La invención del amor en la *Diana* de Gaspar Gil Polo", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 6, 1987, pp. 383-398.

ficción vigentes en la época. Su *Arcadia* (1598) demuestra, como no podía ser de otra manera, que Lope conoce y maneja a la perfección las convenciones y las tradiciones más inmediatas, como se aprecia desde el propio título. En la obra, alternan las influencias de Sannazaro³⁹, Montemayor⁴⁰, Gil Polo y Gálvez de Montalvo. Pero por encima de todo eso predomina la marca personal que nuestro autor imprime a la materia pastoril. La obra está dividida en cinco libros, de los cuales solo los cuatro primeros están dedicados a los desdichados amores de Anfriso y Belisarda. En el libro V Anfriso es llevado al Templo del desengaño de donde sale curado de su mal de amores. Esta orientación despoja a la novela de todo lo que había sido importante para Montemayor. Ahora, el amor ya no es algo sobre lo que se reflexiona, sino que se vive y se experimenta. De ahí la importancia de los celos, motivo principal en la tradición pastoril. En las obras de Montemayor y Gil Polo, los celos se mantienen en el plano especulativo, ya que no inciden directamente en la acción⁴¹. Sin embargo, en Lope no ocurre así: las dos etapas en la vida de Anfriso encuentran su punto de inflexión en su locura de amor. De esta manera de proceder, da cuenta también la comedia pastoril, *Belardo el furioso*.

En cualquier caso, Lope no se aleja demasiado de las convenciones genéricas. Además de la presencia de quejas y promesas amorosas, acentúa y enfatiza por ejemplo la temática de la magia y su poder, amplificándolas a disquisiciones sobre la astrología y la quiromancia. La sabia y el mago que antes habían integrado estas obras por separado, aparecen aquí juntos: el mago Dardanio y la sabia Polinesta. Esta duplicidad de componentes desplaza a veces la materia estrictamente pastoril⁴².

La Arcadia incorpora la erudición de las *officinae* de Ravisio Téxtor⁴³. Recupera y enriquece la materia pastoril con la vuelta al canto amebico, la epístola, la narración

³⁹ Aludida en el título y en el largo pasaje descriptivo inicial, mosaico de fragmentos de la *Arcadia* italiana.

⁴⁰ En Lope aparece, al igual que en Montemayor, el templo de Diana en el libro I con una versión nueva de la prueba de la castidad o las tumbas y profecías del libro II.

⁴¹ Véase M. Cerezo Magán, “El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo”, *Faventia*, 27.2, 2005, pp. 101-119.

⁴² J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 158-166.

⁴³ Véase C. Brito Díaz, “Oficina y museo de la letra: dicho y deposición para las artes de la escritura en *La Arcadia*”, *Anuario de Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 55-64 y J. M. Trabado Cabado, “Poética y manierismo en *La Arcadia* de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 347-357.

descriptiva, el drama o la elegía fúnebre⁴⁴, que se adaptarán luego a sus comedias, siendo especialmente evidentes en *La pastoral de Jacinto*.

Introduce, también, una nota cómica con la intervención del pastor rústico, Cardenio, que se acerca a la caracterización del gracioso de sus comedias. Este personaje protagoniza escenas humorísticas donde predomina el tratamiento irónico de los pastores idealizados y del estilo elevado de sus discursos. Teoriza, además, sobre la supremacía de la naturaleza. Estos componentes se trasladan de manera estilizada y adaptados a las necesidades del género a su comedia del mismo título, *La Arcadia* (1615).

I. 3. TEATRO

EL TEATRO PASTORIL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

La dramaturgia pastoril adquiere una importancia indiscutible en la primera mitad del siglo XVI, tanto en su vertiente rústica, protagonizada por pastores cómicos y groseros, como en la culta e italianizante, poblada por pastores cortesanos⁴⁵. Ambos modelos se cultivan a partir de Juan del Encina, para consolidarse luego con las obras de Lucas Fernández y las primeras piezas pastoriles de Gil Vicente⁴⁶. Las características que las obras de estos autores imprimen a la materia pastoril se verán parcialmente modificadas debido al influjo de la fórmula de la comedia trazada por Torres Naharro. Aunque la producción de este dramaturgo no es propiamente pastoril, sus introitos están sostenidos por rústicos y cómicos que harán fortuna en el teatro posterior. Pero, además, otras obras como la *Comedia Himenea*, *La Calamita* y *La Tinellaria*, por ejemplo, ofrecen una acción dramática muy elaborada, con un mayor número de personajes, avanzando también en el acercamiento a sucesos urbanos. Estos rasgos se verán recogidos en piezas como la *Farsa llamada Ardamisa* de Diego de Negueruela (c.

⁴⁴ Véase R. Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Real Academia Española, 1972 y A. Egido, “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30, 1985, p. 58.

⁴⁵ Existen tres prácticas escénicas que conforman la historia teatral del siglo XVI y que desembocan en la comedia barroca. En primer lugar, surge una tendencia populista derivada de los espectáculos juglarescos y del teatro religioso del XV y la primera mitad del XVI. En segundo lugar, de los fastos y ceremonias medievales emerge una práctica cortesana que engendró un gran número de obras, especialmente durante la primera parte del siglo XVI. Pertenecen a este grupo las églogas y los dramas de circunstancias políticas. Finalmente, triunfa un modelo teatral erudito, fraguado al calor de los cenáculos humanistas, e íntimamente relacionado con el teatro escolar y universitario. Véase R. Rodrigo Mancho, “La teatralidad pastoril”, en J. Oleza (dir.), *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1984, pp. 165-187.

⁴⁶ A ello se suman las composiciones de Pedro Manuel de Urrea, Hernán López de Yanguas, Juan de París, Salazar de Breno, Diego de Ávila o Diego de Negueruela.

1530), la *Égloga* de Juan de París (impresa en 1536), la *Farsa a manera de tragedia* (anónima, 1537), la *Farsa llamada Cornelio* de Andrés de Prado (1537) o la *Farsa de la hechicera* de Diego Sánchez de Badajoz (entre 1525 y 1547) inauguran un período de transición de la égloga a la comedia⁴⁷.

A partir de la década de los treinta la producción eglógica disminuye notablemente⁴⁸. Por eso aún hoy persiste entre parte de la crítica la idea de Crawford de que la dramaturgia pastoril se diluye en la segunda mitad del siglo XVI debido al propio desarrollo del hecho teatral. El éxito de la comedia y las dificultades de la materia bucólica para competir con géneros más cercanos a las preferencias del público mayoritario relegan lo pastoril. Sin embargo, este estudioso postula que el auge del teatro cortesano amparado por Felipe IV impulsará de nuevo el gusto por las piezas pastoriles⁴⁹.

Por su parte, Francisco López Estrada habla de la inexistencia de una producción inmediatamente anterior a las primeras comedias de Lope adscritas a este género, como consecuencia del surgimiento de la novela pastoril. El autor avanza la fecha de 1560 como eje divisorio entre las dos modalidades, subrayando que después de estos años la escena realiza escasas aportaciones, puesto que los lectores prefirieron la perspectiva lírico-novelesca que los libros de pastores ofrecían⁵⁰. Sin embargo, otros críticos, como Joan Oleza, defienden su continuidad y evolución a través del teatro cortesano de este período⁵¹, llamando especialmente la atención sobre algunos dramas pastoriles de la

⁴⁷ Véase J. Oleza, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 243-257.

⁴⁸ Con posterioridad a esta fecha destacan la *Farsade* Alonso de Sayala (c. 1556) y la *Comedia Florisea* de Avendaño (editada en 1551 y 1553). Existen, además, ediciones ocasionales de obras anteriores. Por ejemplo, en 1553 se imprime la *Comedia Tibalda*, de Perálvarez de Ayllón, y en 1603 la *Farsa llamada Cornelia*, de Andrés de Prado. Véase J. P. W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1922, pp. 57-80.

⁴⁹ Crawford alega que “except for the combination of recitation and song found in the Works of Encina and some of his successors, there is almost a complete break in continuity between the sixteenth-century pastorals and compositions like *La selva sin amor* of Lope de Vega”. Véase J. P. W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1922, pp. 135-136. El crítico menciona *La selva sin amor* para poder asociar el resurgimiento de la materia pastoril al reinado de Felipe IV, obviando para ello el resto de las comedias pastoriles de Lope de Vega, todas escritas en fecha mucho más temprana.

⁵⁰ Véase F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, p. 256 y “La comedia pastoril en España”, en M. Chiabo y F. Doglio (eds.), *Origini del dramma pastorale in Europa (Viterbo, 31 de maggio-3 de giugno 1984)*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, p. 256.

⁵¹ Véase J. Oleza, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la Égloga”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 189-217.

época⁵². Considera también este autor que los *Colloquios* atribuidos a Lope de Rueda⁵³ suponen un eslabón entre la égloga y la comedia pastoril tal como se conoce en el siglo XVII.

En la transformación de la égloga en comedia pastoril tuvieron mucho que ver los autores-actores, que popularizan las representaciones, sacándolas del ámbito privado y de los palacios para llevarlas a la calle⁵⁴. Asimismo, el drama pastoril italiano y, en especial, *Il pastor Fido* de Guarini⁵⁵, obtuvo el gusto del público y la importancia suficiente para ser adaptado en forma de comedia por Solís, Coello y Calderón⁵⁶. Uno de los rasgos más evidentes de esta adaptación consistió en transformar el personaje del sátiro de Guarini en el gracioso de la comedia. Así contrasta la Arcadia clásica con el entorno contemporáneo de la práctica teatral moderna.

Por su parte, los fastos cortesanos contribuyeron desde mediados del siglo XVI a la pervivencia de la materia pastoril por medio de la representación de las comedias mitológico-pastoriles⁵⁷. Obras, hechas por encargo y escenificadas por los propios cortesanos, como sucede con *La selva sin amor* o *El amor enamorado*, que reciben el influjo de obras como *Adonis y Venus* y la anónima *Fábula de Dafne*, que prefiguran la comedia mitológica de aparato.

⁵² Véase E. Fosalba, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, en B. López Bueno (ed.), *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 2002, pp. 121-182.

⁵³ Véase A. Blecua, “De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda”, *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, pp. 403-434.

⁵⁴ De todas formas, durante el último cuarto del siglo XVI y el XVII, continuaron realizándose representaciones privadas en palacios y casas de grandes señores que suponían una alternativa a las escenificaciones programadas para los corrales. Véase también M. Á. Pérez Priego, “La égloga dramática”, en B. López Bueno (ed.), *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 2002, p. 88.

⁵⁵ Véase B. Guarini, *Il Pastor Fido*, Venezia, Marsilio, 1999.

⁵⁶ M. Pieri, “Il «Pastor Fido» e i comici d’Arte”, *Biblioteca Teatrale*, 17, 1990, pp. 1-15 y F. López Estrada, “Del «dramma pastorale» a la «comedia española» de gran espectáculo: la versión española de *Il Pastor Fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)”, en S. Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1989, tomo I, pp. 535-542.

⁵⁷ En 1564 se organizan en los salones del Alcázar de Madrid unas máscaras en honor de la reina Isabel de Valois y la princesa Juana. Fastos como este son representativos de las preferencias cortesanas: vestuario lujoso, rico atrezzo, lograda escenografía y tendencia a un espectáculo integrador de elementos líricos como la música, el canto y el baile, características que serán asumidas por la comedia mitológico-pastoril.

EL TEATRO PASTORIL DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Para comprobar lo anteriormente expuesto, nos acercaremos con más detalle a *La comedia pastoril de Torcato*⁵⁸, *La gran pastoral de Arcadia*⁵⁹ o la anónima *Comedia pastoril española*, también conocida como *Comedia de Diana y Silvestro*⁶⁰, piezas clave, según la crítica, en el devenir de la materia bucólica, luego practicada por Lope de Vega.

La *Comedia pastoril de Torcato*, que consta de 1414 versos, presenta evidentes similitudes con la obra de Rueda, sobre todo en la acción dramática, que gira en torno a un único conflicto amoroso. Pelmardo, padre de la pastora Felisarda, decide vengar la muerte de su hijo y ofrece como recompensa la mano de esta a quien mate a Torcato, el asesino. Para conseguir este propósito, reparte por el prado los retratos de Felisarda y Torcato. Ambos ven la imagen del otro y se enamoran perdidamente. Torcato adopta entonces un disfraz femenino y se convierte en confidente de Felisarda. Sin embargo, la aparición de un rival que afirma traer ante Pelmardo la cabeza de Torcato, provoca una resolución apresurada de los hechos. Torcato se ve obligado a desvelar su verdadera identidad y el padre, al escuchar la amenaza de suicidio de su hija, claudica y consiente su amor.

La *Comedia pastoril de Torcato* adopta, como en los *Colloquios*, elementos ya consolidados a lo largo de toda la tradición pastoril anterior, como la amiga-confidente de la protagonista, la ubicación espacial en un *locus amoenus*, la relevancia del tópico *Omnia vincit Amor* y de otros motivos que se desprenden de él —las quejas y recuestas, además de las amenazas de suicidio— o la intervención de hechizos, encantamientos y acciones mágicas. Asimismo, se construye a partir de una de las características más destacadas de los *Colloquios* frente a las églogas: la hegemonía de la intriga en el marco de la acción. La identidad oculta de uno de los personajes genera el conflicto en los

⁵⁸ La obra fue representada en 1574 en Aragón y para un público morisco, bastante alejado, por lo tanto, de un espectador cortesano. Véase F. Ynduráin, *Los moriscos y el teatro en Aragón. Auto de la destrucción de Troya y Comedia pastoril de Torcato*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.

⁵⁹ Fechada entre 1585 y 1590. Véase S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989 y J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 1, pp. 322-437. Rodríguez Rodríguez edita la pieza en “Comedia y loa inéditas de *La gran pastoral de Arcadia*”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 23, 1998, pp. 171-242.

⁶⁰ Uzquiza González, editor de la obra, la fecha entre 1570 y 1580. Véase *Comedia pastoril española (siglo XVI)*, ed. de J. I. Uzquiza González, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Más tarde, Rodríguez Rodríguez la sitúa entre 1585 y 1595. Véase J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 1, pp. 446-474.

Colloquios de Camilla y Timbria y en la *Comedia pastoril de Torcato*. Solo la recuperación de la verdadera personalidad hará posible el final feliz.

Desde el punto de vista de los personajes, se aprecian ciertas similitudes al introducir en escena figuras procedentes del teatro religioso —como los gitanos⁶¹—, o del teatro italiano —por ejemplo, el viejo patriarca—. Junto a los gitanos, aparece el encantador Anteón⁶². La obra avanza un paso más dentro de la evolución de la dramaturgia pastoril iniciada por la *Comedia Tibalda*. Esta supone la culminación del bucolismo dramático tal y como se definía antes de Garcilaso y después de la aparición de la *Égloga de tres pastores*. La *Comedia Tibalda* será también el antecedente de la fórmula teatral pastoril que surge a partir de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* y de la *Comedia Himenea*. Ambas acercan el mundo conflictivo de *La Celestina* al teatro del primer Renacimiento, creando así un espectáculo donde coexisten la tradición arcádica y la vertiente cómico-humanística⁶³.

Torcato representa la transformación de una tradición bucólica ideada como teatro discursivo en teatro de acción. La principal innovación radica en el desarrollo de una intriga de carácter novelesco que ocupa el epicentro de la comedia. El enredo se genera, precisamente, a partir de la materia novelesca y su combinación y relación con otras escenas arcádicas. Ambas temáticas se conjugan sin perder su independencia e individualidad, de forma que la comedia se convierte en un conjunto heterogéneo de personajes y parlamentos de diferentes procedencias. Los pastores adoptan hábitos, según las necesidades de la acción. Cada uno de ellos acoge en sí mismo dos identidades: son pastores-caballeros o pastores-galanes.

En consecuencia, la *Comedia pastoril de Torcato* se sitúa en la línea de experimentación dramática percibida en el último cuarto de siglo. La obra asume las aportaciones de los autores-actores y los *Colloquios* —recibe una fórmula espectacular que incide en la riqueza del atrezzo y los efectos musicales que la acercan a un teatro

⁶¹ Los gitanos pueblan el *Códice de Autos Viejos* y algunas obras de Gil Vicente, actuando fundamentalmente como personajes cómicos y definidos por sus particularidades lingüísticas. En la *Comedia pastoril de Torcato*, anuncian una profecía que Felisarda no logra reconocer pero que incide directamente sobre la acción y precipita el desenlace.

⁶² Esta figura es habitual en la tradición bucólica desde la Antigüedad clásica. Se encuentra ya en el *Idilio II* de Teócrito y en las églogas II y VIII de Virgilio. Sannazaro lo rescata en el Renacimiento, incorporándolo a la prosa IX de su *Arcadia*. En la dramaturgia del siglo XVI, el encantador interviene en piezas como la *Égloga pastoril* (1519-1520), la *Comedia Florisea* (1551) de Juan de Avendaño o la *Farsa de la hechicera* (1554) de Diego Sánchez de Badajoz. Este autor realizó también un amplio desarrollo del personaje del gitano, convirtiéndolo en una figura farsesca.

⁶³ Véase J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 1, p. 213.

lirico—, pero anticipa nuevos rumbos. A diferencia de ellos, la comedia se aleja de la prosa para volver a privilegiar el verso, donde se aprecia un uso incipiente del metro italiano. Estos rasgos marcarán la evolución dramática de las últimas décadas del siglo. Es de señalar también que la *Comedia pastoril de Torcato* erradica los pasos ajenos a la acción, dotándola de un mayor carácter orgánico⁶⁴. La exclusión del componente cómico inspira otra de las tendencias teatrales de la época: la vertiente trágica de los primeros años del seiscientos.

La misma loa con que se abre *La gran pastoral de Arcadia* cobra un singular interés. Documenta la escenificación de piezas pastoriles para un público amplio y variado. Este destinatario anuncia el de las primeras comedias pastoriles de Lope, que adoptarán el modelo del teatro de corral⁶⁵. La obra, además, incluye modificaciones escenográficas siempre destinadas a identificar el ambiente bucólico. La presencia de acotaciones, que podría considerarse como un rasgo del teatro cortesano, también se extiende a las obras dirigidas al gran público, como sucede con *El ganso de oro* de Lope de Vega o *La casa de los celos* de Cervantes.

En contraste con la *Comedia pastoril de Torcato*, *La gran pastoral de Arcadia* no se limita a las habituales indicaciones de entradas y salidas sino que amplía las referencias escénicas al vestuario, la kinésica, la escenografía y los efectos especiales. Lope, por su parte, se aproxima a la *Comedia de Torcato* porque configura sus obras pastoriles como un teatro de la palabra, donde el diálogo es el principal exponente de la acción⁶⁶.

La comedia propiamente dicha consta de 1648 versos distribuidos en tres jornadas. Presenta un conflicto único y las escenas tienden a aparecer como unidades organizativas de la acción. No obstante, aún se conservan ciertas escenas agrupadas en cuadros. Algunos de estos cuadros resultan funcionales para el transcurso de la trama. Por ejemplo, el que describe el sacrificio y consulta a los manes en la jornada primera o

⁶⁴ Véase T. Ferrer Valls, “La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas”, *Journal of Hispanic Research*, 3, 1994-1995, pp. 147-165.

⁶⁵ Véase J. Oleza, “La tradición pastoril en Lope de Vega”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 325-343 y T. Ferrer Valls, “La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas”, *Journal of Hispanic Research*, 3, 1994-1995, pp. 147-165.

⁶⁶ Frente a esta interpretación del teatro barroco como un espectáculo eminentemente discursivo, se sitúa en los últimos años de la década de los 80 la producción dramática de Tárrega. Este combina en sus obras la influencia italianizante y clasicista con una fuerte tendencia cortesana. Completa sus piezas con profusas acotaciones donde anota precisas instrucciones sobre el montaje. Véase J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 1, pp. 342-345.

el que reproduce el enamoramiento de los pastores en el momento de ser coronados con las guirnaldas mágicas en la segunda. En cambio, otros no inciden directamente en el progreso de la acción sino que refuerzan la dimensión espectacular de la pieza o su comicidad. Ello se aprecia en los cuadros que retratan la fiesta pastoril en la primera jornada, la entrega de los premios de los juegos olímpicos en la segunda o la recogida de ganado en la tercera. Algunos de ellos se convierten en núcleos de comicidad interna donde intervienen personajes como el del bobo o el burlón pastor Iiro. Con todo ello, *La gran pastoral de Arcadia* asimila la estructura dramática de los *Colloquios* de Lope de Rueda y sirve de antecedente para las comedias pastoriles más tempranas del Fénix, especialmente *Belardo el furioso*, *El verdadero amante* y *La pastoral de Jacinto*, ya que asocia una intriga cohesionada con el mantenimiento de cuadros tipificados ya en obras pastoriles anteriores —consultas al oráculo, disputas entre pastores, juegos u otras escenas lúdicas.

La obra incorpora, además, un enredo heredado de la comedia latina e italiana. La acción gira en torno a dos hermanas gemelas. Una de ellas, Belianira, se ve obligada a disfrazarse de hombre desde su infancia, pues así conviene a los intereses económicos de su padre, Saucino. El mayoral Arsén especifica en su testamento que sus bienes irán a parar a manos del primer varón que naciese en la Arcadia después de su muerte. Para adquirirlos, Saucino trama el engaño y se apropia de lo que le correspondería por derecho a Pinardo y su hijo Dorilo.

Por otra parte, la relación entre la mitología y el universo bucólico, que ya se apreciaba en los orígenes del género pastoril, se acentúa en la comedia al incrementar la participación activa de personajes y asuntos extraídos de dicha mitología clásica. Es la voluntad de Cupido la que marca el inicio de la acción, puesto que confía en su emisario, el Desasosiego, la tarea de alejar al pastor Dorilo de la diosa Diana y alterar la paz de la región a través de unos arbustos mágicos que tienen la facultad de hacer surgir el amor en quien los toca. Este hechizo opera sobre Laurindo y Diamaranta, que se enamoran al cortar algunas ramas para confeccionar guirnaldas. Con el mismo método, Belianira, a la que todos consideraban un hombre, se enamora de Dorilo. También él ama a Belianira, a la que ya ha visto en hábito de mujer, pero cree que se trata de su hermana Diamaranta. Solo la intervención final del espíritu de Arsén, actuando como *deus ex machina*, resuelve el enredo y reparte su herencia entre todos.

Las dos parejas de pastores, en rectángulo amoroso que anticipa los planteados luego por Lope de Vega, actúan como fuerzas determinantes de una acción única, que

logra reunir al final los intereses y objetivos de cada uno de los grupos particulares. Es decir, el desarrollo de la acción funcionará como un eje equilibrador que propiciará la intersección entre los dos conjuntos⁶⁷.

Muchos de los motivos y situaciones que adornan la pieza caracterizan la dramaturgia pastoril de la segunda mitad del siglo XVI, trasladándose luego a las comedias de Lope. Es el caso de la presencia del patriarca que se erige como elemento obstaculizador de la felicidad de los protagonistas. Esta función, ya presente en el *Coloquio de Camila* y en la *Comedia pastoril de Torcato*, se traslada a *Belardo el furioso*, *El verdadero amante* o *La Arcadia*. La pérdida inconsciente o la ocultación voluntaria de la auténtica identidad es una técnica habitual de las piezas de los autores-actores. El propio Lope de Rueda aplica este mecanismo primero a sus comedias y después a los coloquios. También la *Comedia pastoril de Torcato* y posteriormente la *Comedia de Diana y Silvestro* lo adoptan como recurso generador de conflictos. Lope lo reelaborará para integrarlo en *La pastoral de Jacinto*. Asimismo, los encantamientos y demás acciones mágicas, que abundan en el *Coloquio de Timbria* y son parte esencial para la construcción del enredo de *La gran pastoral de Arcadia*, se convierten en práctica frecuente de las comedias pastoriles del Fénix.

Los debates y disputas entre los pastores por el amor de una dama, tanto en su vertiente seria como en la cómica, se sitúan también en los comienzos del género pastoril y se trasladan a las piezas bucólicas citadas de la segunda mitad de siglo y a *Belardo el furioso* y *La Arcadia*.

El intercambio de prendas de amor entre los pastores, que aparece en la *Comedia pastoril de Torcato* y en *La gran pastoral de Arcadia*, será recuperado por Lope tanto para sus comedias pastoriles como para las mitológicas. Ejemplos de ello son *La pastoral de Jacinto* y el *Amor enamorado*, respectivamente. Por su parte, el pastor burlón Iliro de *La gran pastoral de Arcadia* posee altas dosis de ingenio, que heredará luego Cardenio en *La Arcadia* de Lope.

En definitiva, *La gran pastoral de Arcadia* se ubica en las inmediaciones del primer Lope, ofreciendo una síntesis de la dramaturgia pastoril donde todavía no se ha esclarecido la escala de prioridades entre los mecanismos propios del teatro de la

⁶⁷ Véase J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 1, p. 329.

palabra y los que abogan por su dimensión espectacular y visual. La obra anuncia una propuesta dramática que adapta los segundos a la temática pastoril⁶⁸.

Este travase de elementos desde la primera dramaturgia pastoril hasta las obras de la segunda parte del siglo XVI y de ellas a las comedias del Fénix demuestra que el género fue capaz de reajustarse a las progresivas exigencias de su auditorio, incorporando influencias externas, pero sin perder sus señas de identidad⁶⁹.

Por su parte, *La comedia pastoril española o Comedia de Diana y Silvestro* integra también muchos de los elementos propios del universo bucólico. Los desencuentros amorosos entre los pastores que triunfaban ya en la égloga, fueron empleados como recurso argumental en el *Coloquio de Timbria* de Lope de Rueda y trasladados a la novela pastoril, se hallan también en esta pieza. Lo mismo ocurre con motivos como las disputas sobre el amor, los debates a favor y en contra de la mujer y los ejemplos mitológicos. Todos estos elementos aparecen envueltos en un horizonte poético de resonancias garcilasianas que se manifiesta en una riqueza léxica plagada de juegos de palabras que recuerdan a la pastoral italiana.

La obra carece, sin embargo, de un desarrollo de la intriga similar al que existía en los *Colloquios* o en las comedias a las que nos hemos referido. Parece haberse producido un retroceso hacia la tradición pastoril anterior a estas últimas piezas. Su construcción dramática recuerda a la de obras como *Adonis y Venus* y la *Fábula de Dafne*, puesto que la anécdota pastoril y la cortesana evolucionan casi de manera independiente, sin llegar a desarrollar una trama verdaderamente unificada. Ni siquiera la peripecia pastoril llega a generar enredo. Tan solo actúa como marco contextualizador de la otra historia. Su argumento se reduce a la rivalidad de unos pastores por el amor de Diana, que se mantendrá hasta que, al final, ella misma dirima el caso. Por su parte, príncipes y cortesanos, disfrazados de pastores, irrumpen en el entorno bucólico provocando un conflicto amoroso que trascenderá a la corte, obligando al rey a acudir a la Arcadia para resolver la situación. En ese momento, se descubrirá que Diana es, en realidad, hija del rey, abandonada en el pasado debido a los dictámenes de una profecía. Por lo tanto, Ergasto, que adoptó el hábito pastoril para acceder al amor de Diana, es ahora su hermano. Y Dionisa, confidente de la protagonista, se revela como

⁶⁸ Véase J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 1, pp. 436-437.

⁶⁹ Véase T. Ferrer Valls, "La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas", *Journal of Hispanic Research*, 3, 1994-1995, pp. 147-165.

hermana de Silvestro, otro de los pretendientes de Diana. La anagnórisis colectiva favorece la unión de las nuevas parejas.

Teresa Ferrer Valls sitúa la pieza en una línea cronológica posterior a la aparición de la *Comedia pastoril de Torcato* e inmediatamente anterior, o bien, simultánea a las primeras obras pastoriles de Lope⁷⁰. Así, por ejemplo, los dieciocho personajes que intervienen en escena se alejan de los diez de la *Comedia de Torcato* y se aproximan al período de gestación de la primera fórmula dramática, que sirvió como base a la creada por Lope. Tanto *El verdadero amante*, con diecisiete personajes, como *Belardo el furioso*, con quince, ofrecen una nómina de representantes semejante a la de esta pieza, que aspira a la producción de un teatro de aparato. Pese a ello, la obra no logró aunar la tradición cortesana y la populista para dinamizar el conflicto dramático y sazonzarlo con la materia mitológica, como sí hará Lope. La heterogeneidad y dispersión de elementos en la *Comedia de Diana y Silvestro* dan como resultado una concepción dramática ambigua entre el enredo, el diálogo y la espectacularidad.

⁷⁰ Véase T. Ferrer Valls, “La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas”, *Journal of Hispanic Research*, 3, 1994-1995, pp. 147-165.

II. COMEDIAS PASTORILES DE LOPE DE VEGA

II. 1. CINCO COMEDIAS PASTORILES

Todas las comedias pastoriles de Lope, a excepción de *La selva sin amor*, se sitúan en una etapa temprana de su amplia producción teatral y ofrecen un marcado carácter artificial, sometido a normas específicas⁷¹.

Destacan en todas ellas el lugar privilegiado que se le concede a la temática amorosa⁷². En este punto, el crítico Jesús Cañas Murillo incide en el hecho de que el marco bucólico proporciona, como ya se ha señalado, el contexto ideal para acoger los lamentos de los pastores. Estos asumirán formas variadas, como la recuesta o dispuesta que, a su vez, combina lo cómico con el tono grave y elevado⁷³. Una buena muestra de ello es la recuesta que Cardenio dirige a Flora en *La Arcadia* o la que protagoniza Belardo en *Belardo el furioso*. En otro orden de cosas, figura también la recuesta del pastor traidor Frondelio en *La pastoral de Jacinto*, o aquella en que Dorianio ofrece sus bienes a Albania. Habrá que esperar a *La selva sin amor* para encontrar una recuesta lírica. Asimismo, los enamorados cuentan con la presencia recurrente del personaje-confidente que escucha, consuela y aconseja.

El intento de suicidio por amor, convertido en tópico socorrido del género, también aparecerá con frecuencia en estas comedias aunque, claro está, este nunca se ejecute⁷⁴. Llega incluso a ser objeto de un tratamiento cómico o paródico. A esta voluntad de muerte se asocia la locura de amor, presente en prácticamente todas las

⁷¹La producción teatral del primer Lope incluye diversos tipos de comedias (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas), así como dramas de tema caballeresco o histórico-legendario. Tanto la comedia como el drama se alternan en la propuesta espectacular del autor y también en la actitud que pretenden despertar en el público que acude a cada representación. El drama traslada conflictos ejemplarizantes y soluciones adoctrinadoras, asumiendo las tradiciones escénicas del fasto cortesano junto con los mecanismos del teatro populista. La comedia, por el contrario, se sitúa en una dimensión netamente cortesana, aunque carezca de aparato escenográfico.

⁷²Ya en su primera comedia conservada, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*, compuesta entre 1579 y 1583 según Morley y Bruerton, se recogen los principales caracteres y tópicos amorosos, como la idealización de la amada, las quejas de amor, los reproches, el dolor y la asociación amor-muerte, los celos, el desasosiego, la lucha por la correspondencia amorosa, un lenguaje especial al que acuden los enamorados para comunicarse entre sí lleno de metáforas y paradojas que describan su relación. Véase J. Cañas Murillo, "Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro", en F. B. Pedraza Jiménez, E. E. Marcello y R. González Cañal (coords.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 235-250.

⁷³Véase J. Oleza, "La tradición pastoril en Lope de Vega", en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 328-329.

⁷⁴Desde la *Égloga de tres pastores* de Juan de Encina, el suicidio por amor se convierte en un tópico recurrente en la tradición pastoril. Véase M. Á. Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004, pp. 13-37.

piezas pastoriles de Lope por convención genérica, pero abordada desde el prisma personal del autor.

Todas las comedias pastoriles “suponen la confirmación de poder absoluto del amor, que vence todos los obstáculos y enredos, incluida la propia razón humana, a la que avasalla”⁷⁵ porque se ven supeditadas al tópico virgiliano del *Omnia vincit amor*. Asimismo, siempre acorde con la convención, la magia, los encantamientos y hechizos estarán presentes en las piezas pastoriles de Lope —especialmente en *La pastoral de Jacinto*, *Belardo furioso* y *La Arcadia*—, confundiendo con el sistema dramático de la comedia nueva. Además, el padre, como obstáculo a la consecución del amor, tendrá su lugar en estas obras pastoriles⁷⁶.

BELARDO EL FURIOSO (1586-1595) Y EL VERDADERO AMANTE (1588-1595)

Estas dos comedias poseen una misma organización dramática. Dos jóvenes enamorados desde la niñez ven peligrar su amor por la voluntad parental de casar a sus hijas con el rico mayoral. La ruptura momentánea de los amantes provoca un efecto devastador en el protagonista, que acaba en desesperación, huida de la realidad y locura. La intervención del amigo-confidente facilitará la curación mediante sus consejos: en el caso de Belardo, la reconciliación de los amantes; y en el de Jacinto, el hallazgo de un nuevo amor. Sin embargo, cuando parece restaurarse la felicidad arcádica, los pastores rivales instauran de nuevo el enredo. Las acusaciones de hechicería a Jacinta en *Belardo el furioso* constituyen una verdadera peripecia que retrotrae la acción dramática y crea el suspense en el espectador.

Entre otros motivos, la presencia de la magia en las comedias pastoriles de Lope viene exigida por las leyes implícitas de un género que hace del amor la fuerza que impulsa toda la acción. En el mundo arcádico, el amor restaura la armonía de la naturaleza y une a cada uno con su semejante⁷⁷, pero la magia irrumpe en la vida de los pastores de tal forma que estos se ven obligados a aceptar su influencia. La actitud que los personajes demostrarán ante los hechizos oscilará notablemente entre el temor, la

⁷⁵ Véase J. Oleza, “La tradición pastoril en Lope de Vega”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 333.

⁷⁶ Se presta una especial atención a este aspecto en nuestro trabajo por no haber sido objeto de estudio en este ámbito de la comedia lopesca.

⁷⁷ Según Ficino, los físicos y moralistas consideran que los afectos nacen de “una similitud de carácter, de alimentación, de educación, costumbres y opinión. Y finalmente, allí donde muchas causas concurren es donde se encuentra una reciprocidad más vehemente”. M. Ficino, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 45-46.

creencia, la incredulidad o la burla⁷⁸. Lope —conocedor del hermetismo renacentista⁷⁹— introduce en sus obras distintas prácticas mágicas al servicio de la doctrina neoplatónica del amor⁸⁰, del enredo y de la teatralidad, como veremos más adelante.

La enfermedad de amor⁸¹ de Belardo se traduce en una gran tristeza agravada por accesos de violencia y alucinaciones que lo llevan al convencimiento de que su amada Jacinta ha muerto. Decide, por ello, bajar a los infiernos a rescatarla y devolverla a la vida. Belardo se transforma así en un Orfeo que desciende al Hades para salvar a Eurídice. Mitología y ambientación bucólica se conjugan de forma armónica:

Murió Jacinta sin duda
y ya en su alma, desnuda
de aquesta cárcel mortal,
bajó al abismo infernal
que los espíritus muda.
Ya Carón la habrá pasado
a los Campos Elíseos;
¡triste yo, que lo he causado
por imitar los deseos
de aquel pastor desdichado!
Pero pues yo fui Aristeo,
no dudes que seré Orfeo;
al infierno he de bajar,
y dél el alma sacar

⁷⁸ Todos los géneros de ficción se hacen eco de la magia y su influencia. En el teatro, los hechos portentosos dan pie a veces como una creencia que genera discusión —como en *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón. En otras ocasiones, se trata de un elemento que fortalece la acción y enriquece la dimensión espectacular de la pieza. Es el caso de *Los encantos de Medea* y *Los encantos de la China* de Rojas Zorrilla o *Los encantos de Merlín* de Rey de Artieda. En un primer momento, la magia se reduce a lo meramente verbal. El personaje dotado de poderes enumera todo lo que es capaz de hacer con los conocimientos que posee. Pero más tarde, los progresos escenográficos trasladan su contenido al plano visual, representando vuelos, transfiguraciones y desapariciones. Como tema literario —ya sea a manera de creencia o de sátira—, la magia ocupa una posición de privilegio entre las manifestaciones dramáticas de los siglos XVI y XVII, desde *La Celestina* hasta los epígonos de Calderón.

⁷⁹ La doctrina hermética se encuentra en el origen del pensamiento mágico renacentista y barroco. Fueron los círculos florentinos de finales del siglo XV quienes propagaron esta tendencia por Europa. El *Corpus Hermeticum* proporciona el andamiaje teórico sobre el que se desarrollará la disciplina. La obra está formada por quince tratados que abordan el tema de la astrología y las ciencias ocultas, los poderes que emanan de las plantas y las hierbas, la magia astral y la manera de adquirir facultades divinas. Véase L. Rodrigues Vianna Peres, “La magia en el teatro de Calderón”, en T. Reichenberger (coord.) *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 337-353; P. Alonso Palomar, “La presencia de la magia en la literatura de los Siglos de Oro. Breves apuntes”, en C. Hernández Alonso (coord.), *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento 1895-1995*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1998, pp. 181-192 y F. G. Halstead, “The Attitude of Lope de Vega Toward Astrology and Astronomy”, *Hispanic Review*, 7, 1939, pp. 205-219.

⁸⁰ Véase J. Blasco, “Entre la «magia» del amor y la «magia» de la memoria. Hermetismo y literatura en *La Arcadia* de Lope”, *Edad de Oro*, 9, 1990, p. 20.

⁸¹ Si la *aegritudo amoris* en la Antigüedad clásica y en la Edad Media consistía en una serie concreta de síntomas dictaminada por los tratados médicos, en el Siglo de Oro se convierte en un tópico, en un mero pretexto literario.

que metió mi mal deseo (vv. 2013-2027)⁸².

Ante su preocupante estado, Siralbo finge un conjuro. Sin embargo, en este caso no se trata de una fórmula mágica con operatividad real, y, con la complicidad de Jacinta, que no está realmente muerta, simulará la resurrección de la pastora. Ella reconoce finalmente la fuerza de su amor por el pastor y acaba saliendo a su encuentro. Por lo tanto, es el amor, revestido de magia aparente, el que logra la curación del protagonista. Amor y magia se combinan en la obra de Lope, pero esta quedará siempre supeditada a aquel⁸³. Él será el verdadero mago y solo él podrá vencer los obstáculos que entorpezcan la unión de los amantes⁸⁴.

El plano individual de los enamorados y sus confidentes se enmarca en un contexto sociodramático que incluye la generalidad de los pastores del valle. Estos conocen la historia de Jacinta y Belardo, y asisten como testigos a las diferentes etapas por las que pasa su enfermedad. Las rarezas de Belardo provocan que la fama de hechicera de Jacinta se extienda por el prado: “que un hechizo me dicen que le ha dado, / con que por esos montes anda loco / y cerca de morir precipitado” (vv. 2136-2138) y que las autoridades dictaminen su castigo: “Digo que es digna de violenta muerte” (v. 2822). Pero la agitación no convoca la tragedia; por el contrario, en el último momento, el conjuro fingido disipa los temores de los pastores de la región y une definitivamente a la pareja de amantes.

En *El verdadero amante*, la intriga se complica debido a la conspiración de los personajes perjudicados por el nuevo amor que ha nacido entre Jacinto y Belarda. Amaranta, despechada por el rechazo de Jacinto, en complicidad con Menalca y Coridón, los acaudalados pretendientes de Belarda, acusa de asesinato al protagonista. Alega que este envenenó a su esposo por celos, para poder contraer matrimonio luego con ella. Los alcaldes se convencen de esta mentira y quieren prender a Jacinto, que se verá obligado a huir. Este es capturado finalmente; pero, podrá ser absuelto si se casa

⁸² Véase M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, II. Comedias de vidas de santos, pastoriles, mitológicas, de historia clásica y de historia extranjera*, CSIC, Santander, 1949, pp. 97-98.

⁸³ También en *La Diana* se plantean estos temas, aunque en su caso la magia ocupa un lugar mucho más relevante en la conversión del pastor enamorado. El motivo de la curación se relaciona directamente con el de la muerte y la resurrección. Silvano se asombra del cambio operado en Sireno tras despertar del sueño en que lo había sumido el agua mágica de Felicia. Este sueño tan profundo puede equipararse a la muerte, puesto que de él solo despertarán por orden de la maga. Al volver a la vida consciente, los personajes han dejado de ser los de antes para adoptar ahora una nueva actitud.

⁸⁴ Véase A. M. Porteiro, “Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega”, *Anagnórisis*, 2, diciembre de 2010, pp. 83-104.

con Amaranta. Él rechaza este pacto porque prefiere morir antes que renunciar a su amada. El amor que Jacinto experimenta por Belarda funciona como una fuerza que lo domina y que causa de su locura. Como compensación a su entrega, el final feliz se sucede inmediatamente, proporcionando una solución socializada. El enredo ha servido para extender la recuperada felicidad de los amantes a los demás habitantes del valle:

| | |
|------------|--|
| FELICIO | ¡Gracias te doy, oh Júpiter inmenso, que descubriste la verdad del caso! Pase Amaranta y los traidores pasen por el castigo que a mi hijo daban. |
| GLICERIO | Blanda la mano, buen Felicio; advierte que fue de amor la culpa. |
| FELICIO | ¿De amor dices? Justicia pido al cielo y a la tierra. |
| ALCALDE 1º | No más: este negocio está encontrado, y si pedís los unos y los otros, habemos de gastar nuestras haciendas, y más si de ciudad viene justicia. Tomad mi parecer, señor Felicio, y demos a Jacinto su Belarda, y en pago de que son testigos falsos casemos a Menalca y a Amaranta; que a Coridón, porque esto se sosiegue, yo le daré a mi hija con mi hacienda. |
| FELICIO | Al senado le enfadan cumplimientos. Ya nuestra historia declarada queda: llévese cada cual su prenda amada, que aquí se acaba la comedia nuestra, a quien su autor, por el amor constante, le dio por nombre <i>El verdadero amante</i> (vv. 2776-2799) ⁸⁵ . |

LOS AMORES DE ALBANIO E ISMENIA (1590-1595)

El triángulo amoroso y el desarrollo de su peripecia concentran el esquema argumental de *Los amores de Albanio e Ismenia*, al igual que ocurre en las comedias anteriores y en la novela *La Arcadia*. La obra parte de una situación dramática armónica que se rompe por las intrigas de los personajes rivales. Ismenia se siente desdeñada por Albanio, mientras que Antandra confía en ser la elegida por el pastor. Sin embargo, el protagonista ama verdaderamente a Ismenia y lucha por salvar su relación. Vireno, enamorado de Ismenia y celoso de Albanio, acusa falsamente a este, que es desterrado del lugar. También los coqueteos de Antandra suponen un socorrido recurso en la comedia pastoril de Lope para provocar los celos y avivar el amor entre los protagonistas.

⁸⁵ Lope de Vega, *El verdadero amante*, ed. de A. M. Porteiro, Barcelona, Anagnórisis, 2012, pp. 262-264.

Pero la correspondencia entre *Los amores de Albanio e Ismenia* y las piezas pastoriles anteriores del autor no se limitan a sus coincidencias en el argumento o la *dispositio*. Pueden rastrearse, además, una serie de motivos recurrentes. Por ejemplo, las estrategias amorosas y sus instrumentos son compartidos por los pastores de la comedia y sus trasuntos en el relato pastoril. En este sentido, la escena de despedida de los amantes guarda un estrecho parecido entre ambas obras. Tanto Albanio como Anfriso infieren el conocimiento de su desdicha por parte de la amada:

No sé si sabes mi pena;
no sé si sabes mi daño,
la envidia y el falso engaño
que a la muerte me condena.
Mas ya él mismo se descubre,
ya creo que lo sabrás,
porque el alma donde estás
ninguna cosa te encubre
que de tantas penas más
la causa juraré yo
que apenas me sucedió
cuando tú ya lo sabías (vv. 1068-1079)⁸⁶.

Los amores de Albanio e Ismenia ahonda también en la imagen de la muerte para expresar el dolor causado por los celos que abrasan a los protagonistas. Los desencuentros entre los amantes provoca el traslado de la pastora fuera de su tierra por voluntad paterna. Las razones del viaje coinciden con las aducidas por Belisarda en la novela pastoril de Lope. La doncella acata esta decisión y se produce la despedida de los lugares que acogieron encuentros amorosos pasados.

Los pastores rivales despliegan sus estratagemas para separar definitivamente a los amantes y Albanio, el celoso enamorado, escucha su amigo Daliso, que le aconseja cortejar a otra pastora para olvidar así a la primera, tal y como lo hace también Silvio con Anfriso en *La Arcadia*, tanto en la novela como en la comedia.

Las similitudes con el *Libro de prosas y versos* son evidentes, separándose tan solo en tres ocasiones. En primer lugar, en el conocimiento por parte de Belisarda de la infidelidad de Anfriso. A continuación, en la respuesta que esta decide darle y, finalmente, en la decisión fatal. Ambos textos difieren, asimismo, de *La Arcadia*, comedia, al advertirse en esta que la iniciativa en la relación entre Anarda y Anfriso corre a cargo de la primera, mientras que las obras anteriores es responsabilidad del

⁸⁶Véase Lope de Vega, *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, III, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1993, p. 582.

pastor. En el caso de *Los amores de Albanio e Ismenia*, será el propio Albanio, como trasunto de Anfriso, quien comience la conquista para evidenciar los desaciertos que comete el protagonista movido por los celos. Pero el género de la comedia evita los extremos a los que llega Anfriso en el libro de pastores. Por lo demás, la identidad entre la materia de la novela y la de la comedia se manifiesta en su argumento y *dispositio*. Los acontecimientos suceden en el mismo orden, describiendo primero la felicidad de la pareja, luego la aparición de los rivales con el firme propósito de separarlos, el traslado de la doncella a otras tierras y la noticia del destierro del protagonista. No obstante, la correspondencia entre ambas obras no se detiene en la línea argumental, sino que se advierte también en una serie de motivos recurrentes, como la jerarquía que se establece entre los aspirantes al amor de la pastora, sus estratagemas amorosas, el recurso a la imagen de la muerte para expresar el dolor de los amantes o la búsqueda de los *remedia amoris*, que no separa a la pareja de enamorados en la comedia, pero sí en la novela.

LA PASTORAL DE JACINTO (1595-1600)

En *La pastoral de Jacinto*, el protagonista se vuelve loco como consecuencia para la mayoría de los pastores del valle, de un hechizo practicado por Albania. Pero no solo el encantamiento es causa de su locura, sino que el propio Jacinto afirma que: “¡Loco y muerto soy, pastores, / celos, hechizos y amores⁸⁷!” (vv. 1723-1724)⁸⁸. También él cree que su estado se debe a algún hechizo⁸⁹:

¿Soy yo Jacinto, o quién soy?
O estoy sin entendimiento
o en otro mudado estoy
por algún encantamiento.
¡Oh tierra de hechizos llena! (vv. 1678-1681).

En efecto, la enfermedad de amor se caracteriza por un abandono total del juicio y de la conducta racional que convierte al que la padece en un ser distinto. Como se ha

⁸⁷ La cursiva es mía.

⁸⁸ Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, ed. de P. Ambrosi, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 123.

⁸⁹ Véase A. M. Porteiro, “Métrica y semántica en *La pastoral de Jacinto*”, en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2009 (Colección “Olmedo Clásico” 4), 2010, pp. 823-834 y “La estructura verbal de *La pastoral de Jacinto* de Lope de Vega”, *Garoza*, 10, 2010, pp. 203-214.

dicho, la melancolía provoca grandes excesos en su comportamiento, siendo de los más frecuentes las reacciones violentas y la ira —“Va como toro furioso / con la cola hiriendo el anca; / hierba y céspedes arranca”, vv. 1197-1199—; la desesperación y el pensamiento obsesivo (vv. 1619-1642); y el intento de superar su pena a través de la muerte: “Hoy se acaben mis dolores; / hoy del Tajo los pastores / mi muerte llorar podrán” (vv. 1731-1733).

El deseo de muerte aparece con asiduidad en el teatro prelopesco, obedeciendo a los cánones del amor cortés, que valoran estos sacrificios ofrecidos a la persona amada. Es el caso tanto de los suicidios frustrados como de los consumados en las églogas de *Cristino y Febea* y de *Tres pastores* de Juan del Encina. Bien es verdad que el creciente interés renacentista por la doctrina neoplatónica suprimió la necesidad del sacrificio como prueba veraz del amor. Así, Encina permite, en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, que la diosa Venus salve la vida de Plácida y reúne felizmente a la pareja.

Claro está, en la comedia, también se interrumpe a tiempo el suicidio del amante. En *La pastoral de Jacinto*, es la confesión de Frondelio la que resuelve los equívocos que se habían generado a lo largo de toda la obra y promueve el triunfo absoluto del amor. De esta manera, el suicidio queda reducido a un motivo dramático dependiente de la enfermedad de amor.

LA SELVA SIN AMOR (1627)

La selva sin amor (1627) de Lope de Vega es la primera ópera española de la que se tiene noticia. El análisis de su libreto demuestra, a juicio de Danièle Becker, su dependencia de las normas establecidas por el florentino Doni⁹⁰. El prólogo de la pieza comienza con la intervención de la diosa Venus y su hijo Amor, que dialogan sobre la aparición en el Soto de Manzanares de nuevas e ingratas Dafnes a las que deben castigar. El ambiente marítimo que se aprecia durante la llegada desde el cielo de los dioses desaparece al principio del acto primero para albergar el bosque mencionado, contemplado como una nueva Arcadia mítica.

La selva sin amor, como obra tardía, incorpora una escenografía italiana que Lope describe en la dedicatoria de la obra al Almirante de Castilla. Allí alude al mar

⁹⁰ Una fábula en tres actos, con pocos personajes, de estilo “mediano”, en palabras de Aristóteles, es decir, que no incurra ni en la farsa ni en la tragedia, para permitir así la variedad musical necesaria. Debía estar protagonizada, además, por personajes míticos, alejados de la cotidianidad, y en su expresión se imponen los versos sueltos italianos. Véase D. Becker, “*La selva sin amor*, favole pastorale, ilustración de las teorías de Doni”, *Revista de Musicología*, 10.2, 1987, p. 518.

desde cuyo puerto se ven algunas naves e incluso ciertos peces, la ciudad, el faro y, en el cielo, un carro tirado por dos cisnes. Este se mueve, dejando atrás el mar, para internarse en una selva adornada con un puente. El espectáculo introduce recursos fastuosos muy conocidos, como el sitio de una ciudad; las batallas navales, representadas por los barcos citados; o el carro de Venus y Amor, que aparecía ya en *Adonis y Venus*. Todo ello está sazonado por un amplio repertorio musical y un predominio de la palabra sobre la acción. La presencia de elementos espectaculares en obras anteriores, como *Adonis y Venus* o *La Arcadia* permite asociar las tres piezas. El escenario suntuoso de estas se ve reforzado en *La selva sin amor* las innovaciones italianas, capaces de revalorizar, años después, un espectáculo que inicialmente en el palacio, trasladándose luego al corral, para volver con esta última obra de nuevo al palacio.

Al comienzo del primer acto, acceden al bosque Silvio y Filis. El primero entona una recuesta lírica (motivo recurrente del género), en la que es desdeñado por la joven, que abandona el lugar, dejándolo solo. El lamento posterior del pastor conmueve a Jacinto, que lo acompaña en su dolor. La jornada termina con una cantata interpretada por Amor, que, pletórico por su triunfo, explica el poder de este sentimiento sobre las tres potencias del alma: la memoria, la voluntad y el entendimiento.

El segundo acto se inicia con el desafío de las pastoras Filis y Flora al dios. Este no resiste la tentación de demostrarles su supremacía, disparando sus flechas de plomo contra ellas. La llegada de Jacinto y Silvio, y sus desencuentros con Filis y Flora, ratifica el deseo de Venus y su hijo de convertir el Soto en una selva sin amor. Las pastoras manifiestan su decisión de convertirse en cazadoras y despreciar el amor. Es este un motivo conocido en la teatralidad pastoril, al que acuden puntualmente Atalanta en *Adonis y Venus* o Belisarda, en *La Arcadia*⁹¹. No obstante, la actitud de Filis y Flora difiere de las anteriores. Mientras que para las primeras constituye un recurso forzado, dada la imposibilidad de estar con el ser amado; para las segundas es una declaración de principios que mantendrán desde el comienzo de la obra hasta el final, en que las fechorías de Amor harán que se enamoren. La *Aminta* de Tasso sirve como modelo a Lope, en esta ocasión, para perfilar el carácter sus pastoras.

Finalmente, el último acto comienza con la intervención del río Manzanares, dispuesto a frenar los estragos causados por Amor, prohibiéndole su entrada en el

⁹¹ Véase M. Trambaioli, “La figura de la Amazona en la obra de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, XII, 2006, pp. 233-262.

bosque, igual que lo había hecho el pastor Pelayo en la *Representación sobre el poder del Amor*, de Juan del Encina. Después de que los arcades reconozcan su dominio, el río pide la paz en el valle y Amor dispara sus flechas de oro sobre ellos, para restaurar la felicidad perdida.

La intervención de los dioses en *La selva sin amor* no se reduce a apariciones esporádicas o la necesidad de que actúen como *deus ex machina* al final de la pieza, tal y como ocurre en otras comedias pastoriles del autor, como *La Arcadia*. Aquí, Amor es uno de los protagonistas del conflicto dramático, que se sitúa en un plano superior al de los pastores y que rige caprichosamente su destino, cumpliendo el deseo de su madre de castigar a las orgullosas pastoras que desprecian su poder. Él es el motor de la acción.

Al margen de las transformaciones operadas en sus modos de producción con respecto al resto de las comedias que componen el ciclo pastoril de Lope, la obra sigue manteniendo un universo bucólico codificado en torno a los tópicos y situaciones características del género ya descritas, que responden a una literatura de salón.

II. 2. MOTIVOS PASTORILES RECURRENTES

LA MITOLOGÍA

En las comedias pastoriles de Lope se establece una clara asociación entre lo bucólico y lo mitológico. Es frecuente la intervención de los dioses, bien de forma episódica, bien incidiendo directamente en la acción⁹². Esta ósmosis ya se daba en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*⁹³— que Encina recoge de las corrientes clasicistas y paganizantes del teatro italiano de la época⁹⁴— y Lope la retoma en *La pastoral de*

⁹² En *Adonis y Venus* y *La selva sin amor* los enfrentamientos entre Venus y Cupido determinan el destino de los pastores y de Adonis. Sin embargo, no deben confundirse estas obras con las mitológicas de trasfondo pastoril, que están lejos de inscribirse en el género que estudiamos. Es el caso de *La bella Aurora*, *El marido más firme* o *El amor enamorado*. Véase E. Fosalba, “Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?) y Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, 8, 2002, pp. 115-117.

⁹³ En ella, los amantes se ven obligados a separarse. Plácida llora desconsoladamente la ausencia de Vitoriano, mientras que él busca consejo en su amigo Suplicio. Este lo induce a concertar nuevos amores con Fulgencia, pupila de la celestinesca Eritrea —como Celestina, es partera, remendadora de virgos y realiza hechizos amorosos—. Plácida, incapaz de sobrellevar su pena, se suicida. Tampoco Vitoriano consigue olvidarla. Por eso parte en su búsqueda, pero cuando la encuentra, esta ya ha muerto. Después de un largo lamento también él decide darse muerte. La diosa Venus, conmovida por el sufrimiento del amante, envía a Mercurio a rescatar a Plácida al infierno a donde van los muertos de amor.

⁹⁴ M. Á. Pérez Priego, “La égloga dramática”, en B. López Bueno (ed.), *La égloga. Actas del VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidades de Córdoba y Sevilla, 2002, pp. 83-84. Véase también “Juan del Encina y el teatro de su tiempo”, en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan de Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 139-145 y *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto, 2004.

Jacinto, *Belardo el furioso* y *La Arcadia*. En la primera, Frondelio finge ser el mítico Jacinto redivivo para ayudar a su amigo Doriano a conquistar a Albania, sembrando la confusión entre esta y el verdadero Jacinto. La introducción de los mitos clásicos en el género pastoril obedece a una necesidad estructural. Además de servir de puente entre la cultura antigua y la moderna, su reelaboración constituye un efectivo instrumento al servicio del enredo y plantea múltiples y flexibles conflictos dramáticos. Los autores utilizan la mitología según las exigencias de cada comedia. No dudan, para ello, en alterar su historia y adecuarla a los propósitos de la trama. Nos encontramos, según Joan Oleza, “en pleno desmontaje contrarreformista de la mitología clásica”⁹⁵.

La aparición del fingido Jacinto provoca reacciones diversas entre los demás pastores. Algunos creen que su “resurrección” es producto de una intervención mágica: “Está tan lleno este prado / de hechizos y encantamientos, / que creo cuanto ha contado” (vv. 414-416). Albania, por el contrario, expresa su incredulidad al respecto:

¡Que a sus cuentos fabulosos
un loco crédito halle!
Igual Jacinto es el mío,
no rosa ni tronco frío,
sino vivo y verdadero (vv. 477-481).

También en *Belardo el furioso* el autor se vale de determinadas referencias mitológicas para enriquecer el conflicto amoroso. Así, en el primer acto, Pinardo, tío y tutor de Jacinta, trata de convencerla para que acepte el cortejo de Nemoroso, un pastor mucho más acaudalado que Belardo. En su intervención, recurre a comparaciones mitológicas e introduce por primera vez alusiones —en este caso metafóricas— a la naturaleza hechiceril de su sobrina:

¿Es posible que pierdas el sentido
por un llorón cual otro Adonis tierno,
tú que la Circe de este valle has sido?
¿Cómo piensas pasar el frío invierno,
a lumbre de papeles y palabras? (vv. 324-328).

Pinardo atribuye de forma figurada las cualidades y el poder de Circe a Jacinta. Esta, junto con Medea, es uno de los principales personajes femeninos mágicos de la tradición grecolatina. Pero tanto Circe como Medea fracasan en el amor y también lo

⁹⁵ Véase J. Oleza, “La tradición pastoril en Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Támesis, 1986, p. 327.

harán muchas de las hechiceras que abundan en la literatura⁹⁶. Ninguna de las dos logra, pues, la correspondencia amorosa. Se valen de sus poderosas artes mágicas para infundir temor y respeto en los demás, pero no consiguen retener a los hombres que aman. El dominio de Circe radica en su capacidad para transformar a los hombres en otros seres o formas⁹⁷, para utilizarlos y hacerlos sucumbir ante sus exigencias. Este es, precisamente, el sentido en el que Pinardo emplea la comparación mitológica.

LA MAGIA

El mundo pastoril desarrolla una ambientación donde todo es posible. Por eso, es proclive a la incorporación de todo tipo de acciones mágicas. Lope recurre también a este procedimiento, pero limita su uso a una de sus funciones: dispone la aparición y empleo de dichas posibilidades mágicas al servicio del enredo amoroso, el engaño y la burla entremesil. Algunas escenas de *Belardo el furioso* son un claro ejemplo de ello:

| | |
|-----------|--|
| BATO | ¡Oh, Nemoroso! ¿Aquí estás? |
| NEMOROSO | ¿Qué es aquesto, Bato amigo? |
| BATO | Que han venido, cuando menos, a prender a mi señora. |
| NEMOROSO | ¿A Jacinta? |
| CORNADO | Mesmo agora. |
| NEMOROSO | ¡Tantas armas y hombres buenos! |
| PERUÉTANO | Y más que esto es menester. |
| NEMOROSO | ¿Por qué? |
| CORNADO | Porque es hechicera, y puede por donde quiera salir, entrar y volver. |
| PERUÉTANO | Y aún, ¡voto al sol!, que sospecho que cuando la entré a buscar, se me debió de colar por un resquicio del techo (vv. 2335-2347). |

La magia es aquí motivo de una comicidad que nace del miedo exagerado, de las sospechas infundadas y de la credulidad del vulgo representado en la obra. El autor se burla, pues, de las creencias sustentadas en determinadas manifestaciones populares y supersticiosas. También el mundo de las apariciones, transfiguraciones, la astrología o la alquimia conforma un terreno abonado para la burla y la sátira. Como observa Caro

⁹⁶ Véase E. Lara Alberola, "Hechiceras desamadas y brujas desa[m]adas: amor y magia en la literatura de los Siglos de Oro", en D. Fernández, M. Domínguez y F. Rodríguez (coords.), *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 294-298.

⁹⁷ Véase la descripción que Circe hace de sus propias cualidades en *El mayor encanto amor* de Calderón de la Barca, en Chadwyck-Healey, *Teatro español del Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Inso Corporation, 1997-1998, pp. 5-7.

Baroja, ya los autores clásicos y medievales acompañaban el terror que inspiraban hechiceras y brujas de una actitud de burla y risa⁹⁸ que Lope emplea para rebajar la tensión dramática.

Por su parte, en *La pastoral de Jacinto*, Flórida consigue que Albania dude de la fidelidad y la verdadera identidad de Jacinto y logra convencerla para que recurra a las artes mágicas si desea mantener el amor de este:

Y si al Jacinto que parte
ahora de tu presencia
quieres amar, y casarte,
conviene que de esta ciencia
aprendas un poco el arte;
que si no, tú vas perdida,
de manera que en tu vida
con Jacinto te verás (vv. 644-651).

Albania se resiste al principio y se pregunta asombrada si la magia es más poderosa que el cielo. A lo que Flórida responde:

Antes él la favorece
con sus influjos y estrellas,
y la luna que mengua crece,
y para poder vencellas
rica ocasión se te ofrece;
que yo conozco un pastor
tan sabio y encantador,
que muy presto podrá hacer
que vengas a aborrecer
a quien tuvieres amor.
Tempestades y pedriscos
levanta, graniza y trueno,
hace hablar montes y riscos,
y toca los basiliscos.
No hay árbol aquí presente,
áspid, víbora o serpiente,
que no se le rinda al mismo;
hasta el más profundo abismo
le suele estar obediente.
Si de este lecciones tomas;
no hayas miedo que te den
hechizos en lo que comas;
tú y Jacinto os querréis bien,
con más paz que dos palomas (vv. 654-678).

Estos versos aluden a una concepción del universo fácilmente reductible a criterios astrológicos: los seres vivos, como representantes del mundo material, están influenciados por los planetas y las estrellas, que condicionan el desarrollo de los

⁹⁸ Véase J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966, pp. 269-273.

acontecimientos. Los astros configuran el mundo celeste y estos a su vez están regidos por la Nous, la divinidad suprema. El hombre está sometido, por lo tanto, a las fuerzas del cielo. Pero un ser dotado de facultades mágicas puede canalizar y retener ese poder en su mente a través de ritos mágicos. Eso es lo que hará el pastor “sabio y encantador”, que, según Flórida, ejerce un control absoluto sobre la naturaleza. De hecho, el interés de la época por asimilar un conocimiento profundo acerca de las propiedades de plantas, animales y minerales se une a la conciencia de que de ese saber deriva el dominio de las fuerzas naturales. La máxima hermética de que lo superior determina lo inferior y viceversa es la base de todas las cualidades mágicas y prodigiosas que los autores de la época atribuyeron a metales, piedras y animales. Por eso creían que era posible el control y la manipulación de la naturaleza⁹⁹.

Pero el mayor interés por el mago en *La pastoral de Jacinto* no radica en su capacidad para dominar el mundo natural, sino en su intervención en la intriga amorosa. Flórida asegura a Albania que Belardo la ayudará a conservar el amor de Jacinto¹⁰⁰. No obstante, en las escenas siguientes el espectador descubre que todo es una farsa. En realidad, Belardo es tan solo un pastor rústico sin ningún tipo de conocimiento astrológico o mágico. Flórida le pide que engañe a Albania, mientras ella mantiene vivo su amor por el fingido Jacinto. Aquí la magia será un resorte útil para provocar desconcierto y plantear el motivo del engaño. Hay engaños que simplemente originan conflictos episódicos y poseen una importancia aislada en el desarrollo de la trama. Sin embargo, existen otros, como en este caso, que marcan por sí solos el ritmo de la acción. Son fundamentales para el proceso constructivo de la obra y sientan las bases sobre las que descansará su estructura. Generalmente, estos engaños aparecen pronto y continúan hasta el final de la pieza. Debido a su gran versatilidad, el engaño favorece la creación de tramas complejas que generan dinamismo y mantienen la atención del público¹⁰¹. Esto es lo que ocurre en *La pastoral de Jacinto*. No solo Albania acudirá finalmente a Belardo en busca de consejo, sino que los demás pastores del prado creerán que ella es la hechicera que causa la locura de Jacinto. El engaño inicial dará lugar a una

⁹⁹ Véase P. Alonso Palomar, “La importancia de la magia a la luz de los libros contenidos en algunas bibliotecas particulares españolas de los Siglos de Oro (II parte)”, *Castilla: Estudios de literatura*, 22, 1997, pp. 7-11.

¹⁰⁰ Esta treta ya está presente en *La Arcadia* de Sannazaro, en la que el pastor Clónico acude al sabio Enareto en busca de ayuda.

¹⁰¹ Véase J. Roso Díaz, *El engaño y la acción en el teatro de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 37-38.

red de mentiras, malentendidos y confusiones que no se desvelarán hasta el desenlace de la obra.

Belardo propone a Albania una serie de hechizos de amor, pero antes de que termine su enumeración, esta lo interrumpe, pues ha descubierto la presencia de Jacinto. Los dos amantes hablan y resuelven momentáneamente su situación. Albania contempla la posibilidad de que alguna otra mujer lo haya hechizado y puesto en su contra. Pero Jacinto replica: “¿Quién, si no tú, me hechiza, Circe mía?” (v. 1082). De nuevo, la magia real queda relegada a un plano muy inferior al del amor. Solo este tiene el poder de capturar almas y voluntades. Él es el verdadero mago.

Ovidio, en su *Arte de amar*, se refiere a la relación directa entre el amor y la magia alegando que para conservar un amor de nada servirán los hechizos. Según el autor, los filtros mágicos no son de ningún provecho. Al contrario, dañan el espíritu y son proclives a generar locura. Ovidio no otorga, pues, credibilidad a los remedios mágicos amorosos, de la misma forma que tampoco lo hace Lope, al priorizar el poder de los sentimientos sobre las supuestas facultades de algunos hombres para alterarlos y reconducirlos¹⁰². El empleo y reelaboración de la mitología clásica en las comedias pastoriles de Lope de Vega cubre, en definitiva, varias necesidades textuales: la función ejemplificadora, la comparativa, la metamítica y la burlesca. Pero, bajo todas ellas, subyace una motivación erudita¹⁰³.

¹⁰² También lo hace Calderón en obras como *El mayor hechizo, amor*.

¹⁰³ El mito se manifiesta como signo literario en la obra de los clásicos y se transmite diacrónicamente, conservando, adquiriendo o matizando distintas funciones materializadas en los textos posteriores. La preceptiva literaria del Siglo de Oro convierte la erudición en un factor determinante que revela el valor de la obra. Por eso, el recurso mitológico responde, en muchas ocasiones, a un afán erudito que sobrevuela sobre el resto de las funciones que pueda desempeñar. Lope presta una atención continuada al mundo mitológico a lo largo de su producción literaria. Escribió ocho comedias de inspiración mítica y enriqueció muchas otras con menciones de este tipo. Véase R. Romojaro, “El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII, 1986, pp. 37-75; C. Andrés, “Grandes mitos clásicos y utilización dramática en el teatro de Lope de Vega”, *Bulletin of Comediantes*, 43, núm. 1, 1991, pp. 31-48 y J. A. Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.

III. LA ARCADIA. ESTUDIO LITERARIO

III. 1. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS

DEL RELATO A LA COMEDIA

La comparación entre el libro de pastores y la comedia de 1615 ha sido objeto de estudio de autores como A Valle-Arce, que asegura que la comedia contiene la esencia del argumento de la novela, eliminando las partes descriptivas, y subraya, asimismo, la presencia de Cardenio como trasunto del pastor cómico en la narración. Para el crítico, las similitudes son tan estrechas que “la única diferencia estriba en el hecho de que aquellos amantes se casan”¹⁰⁴, ya que “los géneros literarios imponen sus propias leyes al artista”¹⁰⁵. Rafael Osuna ratifica el planteamiento de A Valle-Arce, alegando que “años más tarde volviera Lope sobre esta su novela para adaptarla al teatro, con solo cambios menores, en la obra que lleva el mismo título”¹⁰⁶. Sin embargo, estas afirmaciones generales son susceptibles de un análisis detenido que precise ciertos aspectos en la transformación dramática de la materia novelesca.

Lope selecciona para la comedia los hechos relatados en la última parte del libro III y en el IV, en donde se relata el matrimonio de la protagonista con Salicio y la declaración amorosa de Anarda a Anfriso, los amores fingidos de este con aquella, así como los de Belisarda con Olimpo, y la fingida inclinación de esta por el mayoral. La pieza omite, por tanto, los sucesos anteriores al conflicto de los amantes y Lope desdobra el pasaje en dos escenas sucesivas y simétricas. La primera reproduce los requiebros que Anfriso dirige a Anarda, siendo ambos observados por Belisarda. Y la segunda está integrada por el cortejo de Olimpo a Belisarda, que ella acepta al ser consciente de la presencia de Anfriso. Tras ello, el pastor cae presa de los celos que provocan el enajenamiento.

La Arcadia aprovecha especialmente el motivo de la locura amorosa y reajusta el resto de la materia narrativa, prescindiendo de algunos de los personajes de la novela, como los dos criados de Anfriso (Lealdo y Floro), puesto que la función de estos en el libro de pastores es la de mensajeros, informando a su amo, que se halla desterrado en el Liseo, de los acontecimientos ocurridos en el Ménalo. Dada la supresión de este fragmento, ambas figuras pierden operatividad y desaparecen de la acción dramática, siendo sintetizadas en la figura del amigo fiel y leal que es Silvio. También desaparecen

¹⁰⁴ J. B. A Valle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Itsmo, 1974, p. 165.

¹⁰⁵ Ídem.

¹⁰⁶ R. Osuna, “*La Arcadia* de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad”, Madrid, RAE, 1973, p. 243.

Galafrón y Leriano, competidores de Anfriso por el amor de Belisarda y causantes del destierro de este debido a una falsa acusación, que Lope aúna bajo el personaje de Salicio. Se mantiene, sin embargo, el rol de Olimpo, abierto rival del protagonista que, en la novela, sigue a Belisarda hasta Cilene¹⁰⁷ en solitario, mientras que en la comedia se hace acompañar de su criado Frondoso. Lope adapta pues los personajes del relato al sistema de la comedia, estableciendo un esquema dualista protagonista / antagonista - confidente y amo - criado¹⁰⁸. No ocurre lo mismo, no obstante, con Belisarda, cuya confidente en el libro de pastores, Leonisa, desaparece de la comedia a favor de una mayor proyección del personaje de Anarda. Esta asume desde el primer momento el papel de amiga engañosa y rival de la protagonista. De esta manera, posee desde el inicio de la pieza una información privilegiada que le permitirá manipular las palabras de Belisarda y sembrar la duda en Anfriso, provocando el pastor. La tergiversación del contenido de la carta en forma de soneto que Belisarda dirige a Olimpo constituye la escena nuclear que genera el conflicto amoroso. Por lo tanto, la desaparición de Leonisa no obedece, como en otros casos, a razones de economía dramática, sino a la necesidad de rentabilizar la función del personaje de Anarda y agilizar la acción. En el relato, Silvio convence a Anfriso para que corteje a Anarda, a modo de cura y venganza; mientras que, en la comedia, la pastora toma decididamente la iniciativa, situándose en el doble papel de confidente y rival de Belisarda. Este personaje será el que acerque la pieza a la acción propia de las comedias de enredo.

LA ARCADIA Y IL PASTOR FIDO

Asimismo, Bato y Flora, además de transmisores de noticias, actúan como complementos de Cardenio. Este se apoya en ellos para organizar sus burlas, estableciendo de este modo la diferencia entre el pastor cómico rústico y el gracioso de la comedia nueva, cuya combinación aparece por primera vez, según Rodríguez Rodríguez, en *La gran pastoral de Arcadia*¹⁰⁹. La confrontación entre Bato, como rústico cómico, y Cardenio, como gracioso, genera situaciones farsecas en que Bato se convierte en víctima de las bromas de aquel. Afirma Crawford: “There is not doubt that

¹⁰⁷ En la comedia, Olimpo procede de las montañas de Cilene y, según Silvio informa a Anfriso, es reconocido por todos sus habitantes como el más rico mayoral de la región. Véase la nota 763 de la edición.

¹⁰⁸ Lope plantea la misma estructura binaria en sus otras composiciones pastoriles, convirtiendo estos personajes en una exigencia del género. Es el caso, entre otros muchos, de Vireno y Ascanio en *Los amores de Albanio e Ismenia* o Floripeno y Leridano en *Belardo el furioso*.

¹⁰⁹ J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 1, p. 130.

Lope intended this comedia as a burlesque of certain motives of Guarini's *Pastor Fido*"¹¹⁰. Es, precisamente, esta aproximación a la farsa lo que diferencia el personaje de Cardenio de la novela y el de la comedia. Los fingidos oráculos de la pieza teatral recuerdan a los pronósticos de Diana en *Il Pastor Fido*. En la escena segunda del primer acto de la obra italiana, Ergasto narra la infidelidad de la ninfa Lucrina a Aminta, sacerdote de la diosa Diana. El pastor pide venganza a la diosa y esta castiga a los árcades con una terrible epidemia. El oráculo de Diana indica que su ira solo se verá apaciguada por el sacrificio de Lucrina o de algún otro pastor en su lugar. En el momento del sacrificio, será Aminta quien se suicide traspasando con una daga su propio pecho. La ninfa, admirada por tal acción, imita a su enamorado. Ante tal prueba de amor, aumenta la ira de la diosa, que impone, a partir de ese momento, a los árcades el sacrificio anual de una doncella o de una casada de entre 15 y 20 años.

En correspondencia con este motivo, la primera interpretación del oráculo fingido por parte de Cardenio (vv. 799-809) tiene lugar en el instante en que Salicio y Belisarda están a punto de casarse y ella comienza a desanudar la daga que lleva escondida en el pecho para quitarse la vida. Si la noticia de la boda entre Salicio y Belisarda queda reducida a una mera alusión en el relato; en la comedia, el tema es ampliado al desplegarse en varias secuencias que comienzan con el concierto matrimonial pactado entre Ergasto y Salicio. El paso del relato a la comedia impone la necesidad de que el espectador identifique a los personajes y establezca de inmediato los vínculos y relaciones de fuerza que desencadenan la acción. La noticia de la inminente boda entre Belisarda y Salicio da pie a que Anarda declare su amor a Anfriso, diseñando así el triángulo amoroso de mayor efectividad dramática de la obra. Asimismo, la suspensión del enlace enfatiza la perspectiva dual del personaje de Anarda como amiga y rival de Belisarda que creará, con sus artimañas, los principales ejes del conflicto dramático. Además, con la cancelación del matrimonio, surge otra figura, la de Olimpo, que pasa de ser el padrino de Anfriso a convertirse en abierto pretendiente al amor de Belisarda. Esta transformación de padrino a rival viene a reforzar el enredo y el clímax temático de la pieza.

¹¹⁰ J. P. W. Crawford, *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia, s. n., 1915, p. 113. Para un mayor desarrollo, véase también M. Trambaioli, "Lope de Vega ante la tragicomedia de Giovan Battista Guarini", en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 1013-1023 y "«Lo trágico y lo cómico mezclado» en *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas", en A. Ferry y M. Torres (eds.), *Tragique et comique lies, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Publications numériques du CÉRÉdl, 2012, on line.

El segundo oráculo fingido de Cardenio también guarda relación con los habidos en *Il Pastor Fido*. Si en la pieza italiana se advierte de la imposibilidad de los amores entre Mirtilo y Amarilis, en *La Arcadia* Cardenio asume de manera paródica el papel de la diosa para impedir el matrimonio entre Belisarda y Salicio. Además, en *Il Pastor Fido*, Mirtilo se ofrece en sacrificio, aunque finalmente frustrado para salvar a su amada, Silvio y Anarda procederán de igual manera en *La Arcadia*, transformando el motivo en el clímax del conflicto dramático. Así pues, de acuerdo con Rodríguez Rodríguez¹¹¹, Lope adapta el material obtenido de la pastoral italiana a través de la parodia del mismo y aprovecha esta escena en el desenlace de los acontecimientos, explorando así las potencialidades dramáticas de dicha situación.

Crawford hace notar, a su vez, la proximidad entre los personajes de Corisca y Anarda como amiga desleal y competidora de la protagonista. Sin embargo, tal y como afirma Rodríguez Rodríguez¹¹², existe una diferencia sustancial entre ambas: mientras que Corisca no oculta su condición de celestina, las mentiras y engaños de Anarda para entorpecer la relación amorosa entre Anfriso y Belisarda no alcanzan la gravedad de lo anterior y se ven justificadas por el dominio que el amor ejerce sobre su conducta y su moral. Lope puede haberse inspirado tangencialmente en el personaje de Guarini, pero evita con sumo cuidado la vinculación con el ambiente prostibulario de la comedia humanística. En definitiva, y de acuerdo con las reflexiones de Rodríguez Rodríguez al respecto¹¹³, la influencia de *Il Pastor Fido* en *La Arcadia* ha de entenderse como una fuente de motivos temáticos que Lope aprovecha a la perfección para transformar la materia pastoril en una verdadera intriga dramática, cuyos elementos vertebradores configuran el enredo. De la imitación de *Il Pastor Fido* surge el germen de la comicidad inducida por las relaciones de Cardenio y Bato.

La Arcadia, pieza tardía de Lope, asume la trama narrativa del relato homónimo adaptada a la práctica escénica de la comedia. Pero, además, importa y asimila elementos procedentes de otros modelos, como el italiano y la cortesano, evidenciando así un marcado carácter sincrético que desemboca en una reelaboración moderna de la materia pastoril.

En definitiva, la comedia pastoril de Lope de Vega presenta un inequívoco carácter de síntesis de elementos pertenecientes a prácticas escénicas diversas que

¹¹¹ J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, v. 2, p. 1138.

¹¹² *Íbidem*, p. 1139.

¹¹³ *Íbidem*, p. 1142.

convergen en esta parte de la producción dramática del autor. Las huellas de la influencia de la comedia italiana que Lope reelaboró se perciben en el diseño del enredo, en la introducción de personajes específicos como el de los amigos fieles y útiles, a imitación de los plautino-italianos, las estrategias de engaño, los conjuros, las locuras de amor de raigambre ariostesca, los intercambios de misivas y prendas amorosas como fuente de confusiones y malentendidos, el recurso del disfraz bien al servicio de la comicidad, bien de la necesidad de ocultar la verdadera identidad a favor del desarrollo de la intriga. Abundan también motivos cortesanos como las ceremonias nupciales, las referencias mitológicas¹¹⁴ y los juegos de salón.

¹¹⁴J.-L. Flechniakoska, “*La Arcadia*. Comedia de Lope de Vega (1615)”, en M. Torres y A. Ferry (eds.), *Le genre pastoral in Europe du xve au xviiè siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1er octobre 1978*, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 1980, p. 113-123.

III. 2. MOTIVOS: AMOR Y MAGIA

El amor es ocupación universal en la comedia nueva. Se sitúa en el centro de un sistema conceptual con una casuística y unos valores perfectamente cohesionados. Constituye, en la mayoría de los casos, la temática medular de las obras de Lope y suele presentarse como la máxima pasión humana y a la que dan vida los personajes. Sobre esta premisa se asienta una arquitectura argumental de la que deriva una compleja problemática social, cuya justificación última sigue siendo esa fuerza irracional que rige la fortuna del hombre. La expresión de este sentimiento se organiza en herencias literarias que van desde la tradición provenzal y el bucolismo renacentista y neoplatónico hasta las teorías que propugnan el poder del amor sobre el intelecto. Los *Diálogos de amor* de León Hebreo son un claro ejemplo del último caso. Se trata, además, de un ideal que gobierna y hace posible el equilibrio de la naturaleza, principio cosmogónico imprescindible para la perdurabilidad del mundo y del hombre¹¹⁵. De acuerdo con su poder absoluto, actuará como una fuerza a la que es inútil oponer resistencia¹¹⁶, como “fuerza natural incomprensible que reina en cuanto compone alguna parte del elemento en el mundo visible”¹¹⁷.

En casi todas las acciones o comedias de Lope las intrigas adquieren un carácter eminentemente amoroso¹¹⁸. Este sentimiento es representado en las tablas de diversas formas. Una de las grandes motivaciones de sus comedias es el amor entendido como ideología que legitima el deseo y que justifica el matrimonio. Según León Hebreo, el amor nace del deseo y este procede de la carencia, puesto que solo se puede anhelar lo que no se posee. Una vez satisfecho tal deseo, sus efectos han de disolverse a favor del amor, que debe canalizarse hacia la institución social del matrimonio. De este modo, la pasión primera se legaliza.

Existen, no obstante, múltiples posibilidades de desviación del esquema establecido: deseo-amor-matrimonio. Esta mutación junto con la reconducción de la historia hacia el orden previamente determinado constituye la intriga. Se trata de un enredo en el que todo es válido y en el que el fin justifica los medios empleados¹¹⁹. Lope no reflexiona sobre la concepción abstracta del amor sino que examina casos

¹¹⁵ Véase F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 107 y siguientes.

¹¹⁶ Véase J. M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 21-28.

¹¹⁷ Lope de Vega, *La gatomaquia*, ed. de C. Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982, p. 144.

¹¹⁸ Véase A. de la Granja, “El amor, quinto elemento (en torno a Lope de Vega)”, en J.-P. Étienne (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d’Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, París, Presses de L’université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 255-274.

¹¹⁹ Véase J. Oleza, “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, X, 1990, pp. 203-220.

individuales. El amor es una fuerza ciega, casi sobrenatural, que domina a sus personajes y que condiciona su comportamiento hasta el punto de que estos no son responsables de las acciones que realizan. La voluntad de los enamorados queda anulada por el sentimiento amoroso, causa última de las intromisiones de un tercero en las relaciones de una pareja ya formada.

Sin embargo, el autor no se queda en el terreno cancioneril, neoplatónico o metafísico sino que logra la transformación del amante en el ser amado siguiendo los presupuestos ficinianos. Así, en *La Dorotea* —escena V del acto I—, Fernando cree que el mejor remedio para olvidar a Dorotea es sangrarse la vena del corazón y cerrar los ojos. Considera que si consigue desalojar los espíritus sanguíneos de su cuerpo, podrá dejar de pensar en su amada, ya que en ellos se encuentra impresa su imagen. Esta, como es sabido, entra por los ojos y es conducida al cerebro a través de los espíritus vitales sublimados en espíritus animales¹²⁰. Estos conforman el vínculo entre el alma y el cuerpo y los conectan por medio de la imaginación —facultad intermedia entre la sensación y la idea¹²¹.

Lope acepta esta teoría en el momento en que describe la transformación de Fernando en Dorotea:

Fernando— Como el sol, corazón del mundo, con su circular movimiento en forma de luz, y ella se difunde a las cosas inferiores, así mi corazón, con perpetuo movimiento, agitando la sangre, tales espíritus derrama a todo el sujeto, que salen como centellas a los ojos, como suspiros a la boca y amorosos conceptos a la lengua.

Julio— Conozco que tienes en las venas infusa la sangre delicadísima de Dorotea, como en el Marsilio platónico Lisias la de Fedro¹²².

Los espíritus animales de Fernando están imbuidos de la sangre de Dorotea. El amante recibe parte de estos fluidos, lo que favorece la transformación en la amada. Por eso, ella —que ya forma parte de él— le dicta los “amorosos conceptos a la lengua”. Así, el verdadero amor opera sobre los enamorados como si de la magia más poderosa se tratase. Por lo tanto, este sentimiento se erige como un personaje más —el de mayor repercusión en la obra—, que cambia el destino de las personas y las une indisolublemente. Se trata, entonces, de un *amor mago* al que ya Ficino se refería de la siguiente forma:

¹²⁰ Véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 304-346.

¹²¹ M. Ficino, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, traducción y estudio preliminar de R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, p. 135.

¹²² Lope de Vega, *La Dorotea*, edición, introducción y notas de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, pp. 284-285.

Pero, ¿por qué imaginamos al amor *magico*? Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza [...]. Por esto, ninguno puede dudar que el amor es un mago, ya que toda la fuerza de la magia se basa en el amor y la obra del amor se cumple por fascinaciones, encantamientos, sortilegios¹²³.

De esa pasión absoluta y subyugante deriva la locura o enfermedad de amor, propia del amante triste cuyas quejas se deben al amor no correspondido o a los celos innecesarios. En particular, la melancolía se convierte en un medio de representación de estos trastornos emocionales que abundan en las comedias pastoriles de Lope. Entre los síntomas de dicho desequilibrio destacan: el insomnio, la tristeza exagerada sin causa determinada, el miedo paralizante, los celos, la búsqueda de aislamiento social, la predilección por la oscuridad, la desesperación, las alucinaciones, la ira irracional, el pensamiento obsesivo, las sospechas infundadas, el abatimiento, etc¹²⁴.

A veces, cobran mayor relevancia las consecuencias más graves de esta patología que puede terminar en una obsesión o desesperación peligrosas para el amante que la padece. En el *Libro de prosas y versos*, Celio enloquece debido a la boda de su amada Jacinta con Ricardo. Sufre, por ello, pérdida de lucidez y accesos de cólera o furia. Tras haber asistido a la boda, alterna lapsos de serenidad con otros de una violencia semejante a la de un animal. Pide a los demás pastores que lo dejen a solas y recibe de Dante la explicación fisiológica de su locura. Este le dictamina una desecación integral del cerebro¹²⁵. En efecto, el enfermo de amor se caracterizaba especialmente por la polarización de la imagen de la amada que se producía en su mente, sintiéndose incapaz de arrancarla de allí. Experimentaba una obsesión que no lo abandonaba en ningún momento y que solía degenerar en conductas violentas y peligrosas para los demás, dada su vinculación con la bilis amarilla¹²⁶.

La Arcadia presenta y readapta toda una serie de temas y motivos procedentes de la literatura cortesana: la combinación de lo bucólico y lo mitológico, las quejas y ruegas de amor, la locura y las ansias de muerte por parte del amante desesperado.

¹²³ Véase M. Ficino, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 153-155.

¹²⁴ Véase F. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 169-170.

¹²⁵ Véase Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, pp. 113-114.

¹²⁶ El predominio de este tipo de flujos en el organismo implicaba, en la época, una manifiesta predisposición a la locura. De hecho, los síntomas de la *aegritudo amoris* —convulsiones y actitud agresiva— se confundían a veces con los de otras enfermedades, como la rabia. Véase B. Morros, “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”, *Anuario de Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 209-252 y *La enfermedad de amor y otras enfermedades afines. Conceptos médicos e imágenes literarias desde la Antigüedad a la época moderna*, Madrid, Cátedra, 1999.

Todos ellos se supeditan al *topos* clásico *Omnia vincit amor*, que permea las piezas pastoriles de Lope. El amor se concibe así como una fuerza externa al hombre que lo mantiene en constante inquietud y que es causa de una enfermedad que puede derivar en locura e, incluso, provocar la muerte. Pero esta fuerza puede también desencadenar una transformación benéfica en él al ofrecerle la posibilidad de elevar su alma a la virtud. El amor perfecciona al amante porque acaba por derrotar todos los obstáculos, incluso la desarmonía. El triunfo de este sentimiento correspondido supone la victoria de las virtudes sobre los vicios y los conflictos.

Si la imposición paterna separa a los enamorados, los celos, padres de la envidia, desarrollan en la comedia la casuística de los daños de amor causados por fingidos amigos como Anarda, que traiciona a Belisarda y miente a Anfriso para propiciar un acercamiento amoroso con el segundo. Anarda es, en la terminología de Roso Díaz, una engañadora de larga duración¹²⁷, puesto que mantiene separada a la pareja hasta el final de la pieza. Sus manipulaciones se extienden también al rival de Anfriso, Olimpo, al que se acerca y utiliza para provocar el desencanto del protagonista. Sin embargo, no es capaz de prever la reacción desmesurada del pastor ante la visión de Belisarda y Olimpo tomados de las manos. Esta acción simbólica, planeada a su vez por Belisarda para vengarse de él por haber iniciado una relación con Anarda, es suficiente para anunciar, sin necesidad de palabras, el comienzo del trato amoroso entre ambos. La escena desencadena la locura amorosa de Anfriso. Convertido en un nuevo Orlando, el pastor pierde momentáneamente el juicio al creerse metafóricamente muerto. Su vida carece de sentido desde el momento en que cree comprobar que su amada lo ha olvidado. Su dolor se transforma en ira en el momento en que se topa con Bato y Cardenio. Pese a que es Bato quien se dirige a él primero, al considerar que el pastor se refería a su hasta ahora humillada naturaleza cuando los llamó “sombras” (v. 2759), es Cardenio el que padece la cólera de Anfriso.

Tras la recreación compartida del tópico de raíz virgiliana *mundus inversus*, que revela la locura que domina a Anfriso. Cardenio revela el origen del estado actual del pastor: los celos. La sola alusión a Belisarda desencadena la furia de Anfriso, que arremete contra el rústico arrojándolo al río. De esta manera, Cardenio recibe su justo castigo por todas las burlas cometidas. Uno de los síntomas más frecuentes de la locura de amor es la polarización de la imagen de la amada. Como el enfermo es incapaz de

¹²⁷ Véase J. Roso Díaz, “El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, II, 1999, p. 123.

arrancarla de su mente, por más que se lo proponga, cualquier recuerdo de su enamorada despierta en él conductas violentas y peligrosas para los que lo rodean. En este caso, es Cardenio quien las sufre y sobre él Lope reelabora cómicamente la teoría que suscribe Bienvenido Morros¹²⁸ acerca de la hidrofobia que padecían los rabiosos. En *La Arcadia*, no es Anfriso quien se lanza al agua para liberarse de su obsesión, sino que arroja a Cardenio, al que animaliza, llamándolo precisamente “perro” (v. 2806), y focalizando en él su frustración y su cólera, en uno de los momentos de mayor comicidad de la obra. Cardenio es quien evoca la imagen de Belisarda, que Anfriso lucha por olvidar. Se convierte metafóricamente en el perro que muerde al amante y aviva su cólera al mencionar el origen de su mal. Anfriso reacciona también con la furia de una bestia “porque el entendimiento de un furioso hasta en esto es semejante a los rudos animales”¹²⁹.

La locura de amor del pastor termina cuando Silvio, apiadado del estado en que se encuentra su amigo, va en busca de Belisarda y la lleva ante él. Anfriso alude a los remedios de amor que figuran en los tratados médicos de la Edad Media, que consideraban que la mejor cura para esta patología consistía en el casamiento con el ser amado¹³⁰. Por eso pide en seguida a la pastora que se case con él. En el momento en que ella acepta, Anfriso recupera plenamente el juicio y consiente en morir con tal de contraer matrimonio con ella. Por eso Silvio le dice “Ejemplo eres de amores”, al haber experimentado todas las fases del amor verdadero¹³¹, de la misma manera que Silvio lo es de la amistad más fiel.

¹²⁸Según el autor, a partir de Posidonio se habría explicado dicha hidrofobia puesto que estos contemplaban en el agua la imagen del animal que les había mordido. El enfermo se dejaba someter a baños en el mar para convencerse de que la figura de los perros no se reflejaba en el agua. El amante solía recurrir a los mismos métodos al arrojarse al agua desde un acantilado, al igual que el poeta Safo, para desalojar de su mente los males del alma. Véase B. Morros, “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”, *Anuario de Lope de Vega*, 4, 1998, p. 209. En la novela homónima de Lope, por el contrario, la maga Polinesta somete a Anfriso a una terapia de hidroterapia para curar su enfermedad de amor: “Aquí es menester que te desnudes de cuanto hasta ahora ha vestido tu cuerpo; de lo que te has de vestir no ha de haberte jamás servido; esto y tu cuerpo he de bañar en diversas aguas, y con varios perfumes quitar de ti aquel olor de la imaginación antigua, y no te he de llevar a coger la tierra de las sepulturas de las mujeres muertas, ni con vanas palabras y caracteres violentar tu libre albedrío, que es imposible; no te he de pedir prendas de Belisarda, ni hacer otras diligencias de las que digo; y cuando dentro de algún tiempo estés en los principios de tu convalecencia, te llevaré al templo del ejercicio y artes liberales, cuya honesta ocupación divierta de manera tu fatigada memoria que no te acuerdes si en tu vida viste a Belisarda”. Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, pp. 358-359.

¹²⁹ Véase Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 109.

¹³⁰ Véase M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma, 1976.

¹³¹ Véase la nota 2888-2889. Véase también M. Cerezo Magán, “El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo”, *Faventia*, 27/2, 2005, p. 111.

La temática amorosa es una constante en la producción pastoril de Lope de Vega y sobre ella se construye un enredo que se complica debido a la intervención efectiva de otros elementos en escena. Es el caso de la mitología o la magia que, asociadas a este motivo, enriquecen y obstaculizan la relación entre los amantes. Estas sirven, además, para demostrar de manera más fehaciente la supremacía de amor, que los reduce a meras apariencias y engaños. Él es el verdadero mago, mientras que los supuestos hechizos, encantamientos y acciones mágicas tienen solo una finalidad burlesca.

Magia, según Caro Baroja, es una ilusión que consiste en pretender un dominio de la naturaleza mediante determinados actos en los que el hombre aplica un poder coercitivo¹³². Existen tantas clases de magia como propósitos se deseen conseguir. Uno de los tipos más importantes es el de la magia erótico-amorosa, donde menudean conjuros para obtener el amor de alguien o para separar a dos amantes, hechizos para acrecentar o apaciguar los deseos de hombres y mujeres¹³³.

Suele distinguirse también entre la magia ceremonial, asociada a los preparativos o ritos y la intervención posterior de fuerzas demoníacas, y la magia natural, relacionada con el conocimiento de la naturaleza y la experiencia¹³⁴. Esta última es la que prima en las obras de Lope de Vega. Este no desconoce las teorías contemporáneas sobre la magia¹³⁵ ni tampoco su peligro, como tampoco lo hacen otros dramaturgos¹³⁶.

¹³² Véase J. Caro Baroja, *Algunos mitos españoles*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, p. 191.

¹³³ Véase A. Garrosa Resina, *Magia y superstición en la literatura castellana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, p. 16.

¹³⁴ Véase F. Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Ediciones Península, 1982, pp. 44-45.

¹³⁵ El pensamiento mágico alcanzó un lugar destacado en la cultura española ya desde la Edad Media, y las especiales características de la península contribuyeron a su enriquecimiento. Desde muy pronto las creencias mágicas árabes influyeron de forma efectiva en la cultura hispánica. De hecho, Toledo se convirtió durante el siglo XII en la ciudad europea de la magia y a ella acudían de todas partes de Europa los interesados por la “nigromantía”. Tras la expulsión de los árabes, los círculos neoplatónicos italianos difunden por Europa el pensamiento judío, llamando especialmente la atención sobre la cábala, que encajaba bien con determinados presupuestos de la mística. Pico de la Mirandola realiza un importante esfuerzo por adaptar la cábala a la doctrina cristiana. Trata de conjugar de forma armónica todas las filosofías religiosas. Véase P. Alonso Palomar, “La presencia de la magia en la literatura de los Siglos de Oro. Breves apuntes”, en C. Hernández Alonso (coord.), *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento 1895-1995*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1998, pp. 182-183. La importancia de la magia se mantiene durante el Humanismo. Enrique de Villena anticipa en sus glosas de la *Eneida* una concepción muy moderna de la ciencia, en la que incluye la magia, como un conjunto de saberes necesarios para el control epistemológico del universo. Véase E. de Villena, *Traducción y glosas de la Eneida*, edición y estudio de P. Cátedra, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989, glosa 23, p. 39. Así pues, en el siglo XV la magia se considera un hábil instrumento que posibilita el acceso al conocimiento de la realidad. Se trata, no obstante, de una herramienta prohibida, puesto que no procura el bien general.

¹³⁶ La presencia de lo mágico en la vida española del Siglo de Oro está plenamente atestiguada en la literatura. Todos los géneros se hacen eco de esa realidad. En el teatro, los hechos portentosos funcionan a veces como una creencia que genera discusión —como en *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón—. Véase la versión de Cervantes en C. Buezo, “La magia al servicio de la burla entremesil: el estudiante de

En *La Dorotea*, Lope organiza acción y personajes alrededor de la figura del astrólogo César, cuya ciencia es juzgada como “temeraria” y propia de la crédula mentalidad del “vulgo ignorante”¹³⁷. Estas reservas ante el alcance de la magia — circunscrita a manifestaciones populares, supersticiosas y contrarias a la ortodoxia cristiana— no implican que Lope retome algunas de las teorías más difundidas en el momento, como es el hermetismo¹³⁸.

Como se va poniendo de manifiesto, Lope reelabora en el relato de *La Arcadia* algunos de estos presupuestos para adaptarlos a las necesidades cómicas de los pasajes protagonizados por Cardenio y Bato para subrayar el carácter crédulo y temeroso de los árcades. Los rústicos desarrollan un importante número de secuencias relacionadas con la magia, como el recurso del bolsillo o el paño mágicos, las transfiguraciones o los conjuros:

| | |
|----------|--|
| BATO | ¿Qué llevas? |
| CARDENIO | Llévole a Silvio este paño de la sabia Prestiquitolia. |
| BATO | ¿Es de hechizos? |
| CARDENIO | Si en los ojos se le pone un hombre, mira edificios llenos de balcones de oro, diamantes, perlas, jacintos; árboles que, en vez de frutas, llevan jamones cocidos, bellas perdices asadas y empanados palominos; son las hojas de las parras hojaldres, y los racimos, buñuelos; la flor, almíbar; |

La cueva de Salamanca”, *Anthropos*, 154/155, 1994, pp. 115-118. En otras ocasiones, se trata de un elemento que fortalece la acción y enriquece la dimensión espectacular de la pieza. Es el caso de *Los encantos de Medea* y *Los encantos de la China* de Rojas Zorrilla o *Los encantos de Merlín* de Rey de Artieda. En un primer momento, la magia se practica de una forma meramente verbal. El personaje dotado de poderes enumera todo lo que es capaz de hacer con los conocimientos que posee. Pero más tarde, los progresos escenográficos trasladan su contenido al plano visual, representando vuelos, transfiguraciones o desapariciones. Por su parte, algunas piezas de Calderón como *El astrólogo fingido*, *El mayor monstruo del mundo*, *El hijo del sol*, *Faetón* o *La vida es sueño* retoman el tema. Otras obras de este autor establecen la relación entre la magia y la memoria. Es el caso de *El Conde Lucanor*, *El jardín de Falerina* o *La púrpura de la rosa*, que inciden en la intensificación de la imagen en el arte de la memoria. A través de las imágenes que se imprimen en la mente, se forja la unión entre el entendimiento y los poderes cósmicos. Véase L. Rodrigues Vianna Peres, “La magia en el teatro de Calderón”, en T. Reichenberger (coord.), *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 337-353.

¹³⁷ Véase F. G. Halstead, “The Attitude of Lope de Vega Toward Astrology and Astronomy”, *Hispanic Review*, 7, 1939, pp. 205-219.

¹³⁸ Esta disciplina defiende con firmeza la presencia de la divinidad emanada en una serie de correspondencias que regulan la armonía del universo. Así, los seres vivos estarían regidos por la influencia de las estrellas y los planetas. Pero, al mismo tiempo, los hombres podrían desarrollar la capacidad de retener las fuerzas de la divinidad y alterar el destino marcado por los astros a través de ritos mágicos.

y los sarmientos, prestiños.
Vense unas fuentes de leche
con bizcochos, y de vino
otras, y por margen tienen
mil tazas de oro y de vidrio.
Vense frescas alamedas
y mil ninfas en los sitios
más ocultos.

BATO

Tente, espera,
que me tienes sin sentido.
Y eso que dices ¿se puede
comer?

CARDENIO

¡Pues no!

BATO

¡Lindo vicio! (vv. 1554-1578).

Aprovechándose de consabida afición por la comida de Bato, Cardenio, con un paño mágico, le cubre los ojos para robarle el vino. Las repetidas burlas a las que se ve sometido Bato son para Cardenio una distracción jocosa. Su verdadero propósito es abarcar no solo al bobo sino a todos los habitantes de la Arcadia. Este, en una parodia del paraje arcádico, infunde miedo a Bato para inmediatamente proponerle un conjuro que lo protegerá:

BATO

Temblando de miedo estoy.

CARDENIO

Conmigo no tengas miedo,
que yo sé bravos conjuros.

BATO

Solo que me vuelvan, temo,
jumento, que es animal
cuitado y de poco precio.

CARDENIO

Ya si yo fuera caballo...
Para rocín eras bueno (vv. 1041-1048).

Cardenio librará a Bato de los peligros que lo acechan en el valle si a cambio de un bolsillo mágico le regala dos corderos:

BATO

Y en este bolsillo nuevo
te daré ciertas palabras
que me dio el sabio Fileno,
que con solo que las traigas
o dentro o fuera del pecho,
aunque sátiros y gazmios
te den con mano de hierro
no sentirás golpe alguno.
¡Ay, mi querido Cardenio!
Dámele, que aquesta noche
te ofrezco un par de corderos,
cuyas pieles te parezcan
descortezados almendros (vv. 1052-1064).

Los dos corderos se convertirán por arte de magia en seres híbridos, hijos de una pastora y un sátiro, lo que vuelve a convocar el miedo de Bato. Esta transformación y la

presencia de los “nifos trasgos” prefiguran la supuesta licantropía de Bato, de la que saldrá apaleado porque Cardenio dirige a los aldeanos hacia el lugar en que se encuentra el bobo:

| | |
|----------|--|
| SALICIO | Pues, ¿adónde viste el lobo? |
| CARDENIO | Ha olido ciertos corderos en la cabaña de Flora y piensa cebarse en ellos (vv. 2080-2083). |

Con este episodio, Cardenio alcanza la máxima realización de sus artes mágicas aplicadas a Bato. En cada uno de los engaños del falso mago aumenta la intensidad de las consecuencias que sufre el desdichado pastor por culpa de su credulidad. Pero el rústico no se conforma con manipular a Bato, centra también su atención en otro personaje vulnerable de la comedia: Anarda, cuyo amor por Anfriso la convierte en víctima propiciatoria de un hechicero capaz de realizar cualquier acción con tal de lograr ser correspondida por Anfriso. El carácter crédulo de Anarda se manifiesta en el convencimiento que tiene del efecto que surtirán unos afeites. Además, a la par que Bato, entregará a Cardenio regalos rústicos: gallinas y cabritos, rebajándose así al nivel del bobo, en lo que representa una burla de la credulidad femenina, pero también de toda la tradición mágica celestinesca.

La magia supone, pues, un factor clave en el desarrollo argumental de esta comedia, al igual que en la mayor parte del ámbito pastoril de Lope. Está dispuesta aquí al servicio del enredo y de la burla. Gracias a ella, el autor teje complicadas tramas que generan dinamismo y permiten retener la atención del público hasta el final. Pero sobre todo, fundamenta los pasajes cómicos sobre los que se asienta el mundo de los pastores subalternos. Lope conoce las claves del pensamiento hermético y las utiliza para parodiar y ridiculizar los supuestos poderes de algunas ciencias: la magia, la hechicería y la astrología.

En definitiva, amor y magia serán en la Arcadia las dos fuerzas motoras de la acción dramática.

III. 3. ACCIÓN DRAMÁTICA

RESUMEN ANALÍTICO

En un escenario arcádico, se desarrolla una historia de amor donde los personajes protagonizan determinadas peripecias con el fin de lograr que sus sentimientos sean correspondidos.

Ergasto ha decidido casar a su hija Belisarda con su mejor amigo Salicio. La pastora, en desacuerdo, acude a su incondicional amiga Anarda para que esta comunique a Anfriso, su enamorado, la resolución del padre. Anarda aprovecha tal situación para distorsionar el mensaje, argumentando que Belisarda se casa a su gusto con Salicio, y para declarar, a continuación, su secreto amor a Anfriso mediante la adivinanza del nombre del ser amado a través del deletreo y la glosa de las iniciales. Tanto Anfriso como Silvio, su fiel amigo, descifran perfectamente el acertijo de Anarda y muestran su sorpresa ante dicha revelación.

En un primer momento, Anfriso se niega a creer que el matrimonio entre Belisarda y Salicio vaya a producirse, alegando que la pastora lo ama a él y, por tanto, no cederá ante las imposiciones paternas. No obstante, los dos amigos escuchan inmediatamente después una conversación entre Ergasto y su futuro yerno donde ambos conciertan las bodas y mandan llamar a Belisarda para que acuda a la ceremonia que se celebrará, con gran fasto, en el templo de Venus. A partir de este momento, comienza el sufrimiento de Anfriso.

Es Bato, criado de Ergasto, el emisario elegido para transmitir a Belisarda las aciagas noticias, pero, en el camino, se encuentra con el rústico Cardenio, al que informa de lo sucedido. Este decide ayudar a Anfriso y entorpecer, mediante engaños, las bodas. Finalmente, Bato traslada a Belisarda la petición de Ergasto y esta afirma ante Flora que está dispuesta a morir antes de contraer matrimonio con Salicio. Esto mismo comunica a Anfriso cuando él le reclama su veleidad amorosa. El pastor, al observar la firmeza que la joven manifiesta, cree en sus intenciones e intenta disuadirla, pero ella se muestra decidida a suicidarse frente al altar. Sin embargo, la tragedia no llega a consumarse porque, durante la ceremonia de compromiso, Cardenio, escondido detrás del túmulo de Venus, se hace pasar por la diosa para determinar que aquel que se case con Belisarda morirá a los tres días. Consciente del dictamen, Salicio rehúsa contraer nupcias con la joven y devuelve a Belisarda la libertad de casarse con quien ella desee. Olimpo, el padrino de bodas de Salicio, conmocionado por la belleza de la novia, asume el riesgo de perder su vida con tal de conquistar su amor.

El segundo acto comienza con el encuentro entre Anarda y Olimpo donde este le entrega a la pastora una carta para Belisarda. Anarda, viendo la oportunidad de obstaculizar los amores de su amiga con Anfriso, le pide que conteste la misiva, alegando que, de ese modo, Olimpo desistirá de su intento y volverá sus ojos hacia ella. Belisarda, creyendo que Anarda está enamorada de Olimpo, redacta una nota, rechazando al mayoral y proclamando su amor por Anfriso. Mientras tanto, Anarda aprovecha la ocasión para inquietar a Anfriso, informándolo del interés de Olimpo por su amada y asegurándole que este conseguirá atraer la atención de la pastora. Una vez que Anarda tiene en su poder la respuesta de Belisarda a Olimpo, y tras unos interludios cómicos protagonizados por Bato y Cardenio, lee la carta a Anfriso, alterando las pausas y manipulando así su contenido. A partir de ese momento, Anfriso queda convencido de la ligereza de sentimientos de Belisarda y, pensando que esta aceptaba los requiebros de Olimpo, él, en venganza, inicia amores con Anarda. Belisarda los ve y se siente desdichada al pensar que es Anfriso quien la está traicionando, sin sospechar que ambos amantes han caído en la red de engaños tejida por Anarda.

El acto termina con un entremés interno de carácter cómico protagonizado por Bato, falsamente transmutado en lobo a manos de Cardenio, para visitar a Flora en la noche y poder gozarla. El conjuro fingido de Cardenio finaliza con la persecución y los golpes que los demás pastores de la Arcadia propinan a Bato, en su afán por ahuyentar al “temido” lobo.

Finalmente, en el acto tercero, Ergasto pone al corriente a Salicio de los sacrificios en honor de la diosa que ha realizado en los últimos días para aplacar, sin éxito, su ira. Le comenta, además, que sus ruegos y esperanzas han sido en vano, puesto que la diosa mantiene su determinación, a no ser que algún pastor dé su vida para salvar la felicidad de la pareja. Salicio cree que ningún habitante de la Arcadia se sacrificará hasta tal extremo. La única solución es, pues, que Belisarda se convierta en cazadora de Diana. Esta, a su vez, se encuentra con Anfriso y, tras un cruce de reclamos mutuos sobre la inconstancia amorosa de ambos, aclaran el malentendido de la carta que la pastora dirige a Olimpo. Anfriso, al saber la verdad, intenta rectificar y disculparse, pero Belisarda decide cobrar venganza, propiciando así un acercamiento a Olimpo y provocando en Anfriso el despertar de una locura de amor, avivada por sus celos desaforados, que alcanza su clímax en el ataque del protagonista a Cardenio después de que este le confesase que sabía del amor que Olimpo le profesaba a Belisarda. Finalmente, debe ser esta quien lo calme, asegurándole que no mantiene, en realidad,

ningún tipo de relación con el mayoral. Tras varias disquisiciones y enredos, Silvio ofrece su vida para que ambos puedan ser felices, siguiendo las órdenes emitidas por la diosa. Anarda, por su parte, en un intento desesperado por impedir tal unión, desea morir por Salicio. En el momento de mayor confusión, por no saber cuál de los dos será sacrificado, Venus irrumpe en escena y se pronuncia ante el pueblo, desvelando el engaño de Cardenio. La diosa concluye que Anfriso, como único y verdadero amor de Belisarda, debe ser quien la despose. Olimpo, a su vez, se casará con Anarda. Las dobles bodas se celebran inmediatamente y así termina la comedia.

SECUENCIALIZACIÓN

Para el análisis de la secuenciación de *La Arcadia*, hemos optado por la metodología empleada por Vitse, que se apoya en la versificación, puesto que esta contribuye a revelar los mecanismos de construcción de la intriga, señala las diferencias y semejanzas entre los espacios dramáticos de los personajes y ahonda en la significación e interpretación del texto¹³⁹.

Las características genéricas de nuestro texto determinan su estructura métrica. Su ambientación bucólica ofrece espacios escénicos muy reducidos, pues la mayor parte de la pieza transcurre en la generalidad del valle, si exceptuamos los dos momentos en que los personajes se desplazan al templo de Venus, primero para la celebración de la boda de Salicio y Belisarda y después para presenciar el desenlace final, o a la cabaña

¹³⁹ Vitse defiende la importancia estructural de la métrica en el teatro del Siglo de Oro y su condición de valioso instrumento de segmentación de la obra teatral. M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988 (2^a ed. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France Ibérie Recherche, 1990). En este sentido, los distintos fines y métodos de la polimetría en las comedias del Siglo de Oro han sido estudiados por Morley y Buerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968); D. Marín (*Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968), V. Williamsen (“La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro”, en F. López, J. Pérez, N. Salomon y M. Chevalier (coords.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, pp. 883-891), V. Dixon (*El perro del hortelano*, Londres, Tamesis, 1981), E. Garnier (*La versification dramatique au Siècle d’Or: approche fonctionnelle fondée sur l’étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-1615)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1997), M. Vitse (“Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63), R. Serrano Deza (“Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable”, en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. II, pp. 1529-1536), M. Romanos (“Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega”, en A. Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, Madrid-Frankfurt, Iberonamericana-Vervuert, 2006, pp. 539-544) y F. Antonucci (*Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007).

de la pastora. El escaso movimiento escénico se suple con un alto contenido verbal que provoca que el tablado quede desierto en muy raras ocasiones. La primera de ellas se encuentra en el acto primero, en el momento en que Anfriso y Silvio abandonan el tablado tras el primer encuentro del pastor con su amada (vv. 720-738) y comienza la escena de las bodas (vv. 739-966). La siguiente tiene lugar en el verso 2016, en que Cardenio y Bato salen de la escena y entran Olimpo y Frondoso, dispuestos a acercarse a la casa de Belisarda. Tan solo en estas dos ocasiones queda vacío el tablado, además de los momentos en que necesariamente ha de fragmentarse la pieza en los tres actos habituales.

Así, la primera jornada presenta dos macrosecuencias polimétricas cuyos límites aparecen marcados por un vacío en el escenario, acompañado de un cambio de lugar y una ruptura temporal que exige necesariamente la transformación escenográfica. La primera macrosecuencia abarca las décimas de los 140 versos iniciales, seguidas de redondillas (vv. 141-368), sextetos liras (vv. 369-440), de nuevo redondillas (441-560) y un romance (é-a) que ocupa los versos 561-738. La segunda contiene un romancillo cantado (vv. 739-754), una serie de redondillas (vv. 755-798), de nuevo un romance (é-a) en los versos 799-808, redondillas (vv. 809-940) y un romance (é-o) desde el verso 941 hasta el final del acto, en el verso 1082.

Redondillas y romances constituyen la base métrica de las dos macrosecuencias, dos de los metros más usados a lo largo de la producción dramática de Lope, según Morley y Bruerton¹⁴⁰. La obra comienza con unas décimas que acogen el tenso monólogo de Belisarda, en que informa al público sobre la lamentable situación en que se encuentra la protagonista al ser obligada por su padre a contraer matrimonio con Salicio. La gravedad del momento, junto con los lamentos de la pastora, hacen de las décimas un adecuado vehículo de transmisión de estos sentimientos, tal y como el autor aconseja en su *Arte nuevo de hacer comedias*¹⁴¹. Este metro reproduce también la llegada de su amiga Anarda, que finge conmoverse con las aciagas noticias que Belisarda le traslada, así como la petición de esta para que informe a su amado de la imposición paterna. El diálogo posterior, que mantienen Anfriso y Silvio, a los que se

¹⁴⁰ S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 102-107.

¹⁴¹ El empleo de las décimas, en un 9,1% a lo largo de la comedia, supone una innovación con respecto al esquema métrico de las piezas pastoriles anteriores del autor, que se caracterizan por la ausencia absoluta de este metro. Según Morley y Bruerton, las primeras décimas aparecen en la dramaturgia de Lope a la altura de 1595, pero su presencia no será habitual en su teatro hasta 1613. Antes de 1609, el porcentaje de décimas no supera el 2,8%, mientras que a partir de ese año asciende hasta el 11,7% de media.

suma luego Anarda, para sembrar la discordia entre el protagonista y Belisarda y para comunicar su secreto amor por este en forma de acertijo, tienen lugar en redondillas. El empleo más común de esta estrofa, según Diego Marín, se destina a los diálogos factuales, en un estilo conversacional ordinario, tanto en un tono armonioso o humorístico como en manifestaciones que revelan conflicto o tensión dramática, tal y como sucede en este caso¹⁴².

La descripción de la dote de Belisarda realizada por Ergasto ante Salicio y la respuesta de este quedan recreadas en sextetos liras. Este metro se utiliza aquí en un diálogo que refleja una situación grave con bastante intensidad emotiva¹⁴³, puesto que Ergasto se empeña en ratificar ante Salicio los bienes que posee para hacer a su hija merecedora de esta unión. Estos 72 versos suponen una forma englobada dentro de la serie de redondillas anteriores y las que aparecen a continuación entre los versos 441-560. La enumeración de los bienes de Ergasto supone un remanso lírico, de reconocida tradición clásica, que no hace progresar la acción y que se emplea tan solo para reafirmar lo ya dicho por Belisarda al principio de la obra: el concierto matrimonial acordado por Ergasto y Salicio. Además, esta unidad métrica sirve también para explorar la dualidad de puntos de vista en torno al concepto del amor. El sufrimiento de Anfriso y la actitud esperanzada de Anarda contrastan con la visión materialista de Ergasto, que ordena a Bato que salga en busca de Belisarda para que se reúna con ellos en el templo de Venus. Este desplazamiento propicia el primer encuentro entre Bato y Cardenio, que es informado por el primero del matrimonio forzado. A partir de este momento, el rústico decide ayudar a Anfriso, apoyando la visión del amor que representa el pastor, frente a la expresada por Ergasto. Además, el propio Cardenio protagonizará a continuación una recuesta cómica con Flora, que ejemplifica la versión más humorística y burlesca del amor. Las dos series de redondillas oponen ambas visiones de este sentimiento, que quedarán escenificadas a lo largo de toda la obra por los amantes y sus pretendientes en primer término, y por los rústicos en segundo plano, apuntando a una estructura paralelística que apenas hace progresar la acción.

¹⁴² D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968, pp. 12-21.

¹⁴³ Lope empleó este metro de manera regular a lo largo de su producción dramática. Más de un tercio de sus comedias auténticas, según Morley y Bruerton, contienen esta estrofa. Parece que el autor utilizó este metro con mayor frecuencia a partir de 1620, recurriendo a él tanto para el diálogo como para el monólogo lírico. Véase S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 163-166.

El romance en é-a reproduce el encuentro inicial entre Anfriso, siempre acompañado por Silvio, y Belisarda, tras saberse la noticia de su inminente boda. El diálogo, plagado de una tensión dramática explícita, recoge los reproches que el pastor dirige a la inconstancia de su amada y la determinación de suicidarse de ella, como única solución para no contradecir la voluntad de su padre y evitar, al mismo tiempo, la traición a sus sentimientos. La utilización del romance en este momento responde a la formalización del diálogo-comentario acerca de un hecho inmediato¹⁴⁴ que trastoca complementando el destino de los personajes involucrados. Con el anuncio de Belisarda y el miedo de Anfriso a que la pastora cumpla su promesa de quitarse la vida termina la macrosecuencia inicial de la comedia. Los tres personajes abandonan la escena, quedando por primera vez el tablado vacío.

El comienzo de la segunda macrosecuencia contrasta vivamente con el término de la primera. Mientras que en esta la tensión dramática alcanza un elevado nivel; en la segunda, el cambio de escenario, convenientemente decorado para la celebración nupcial, y la alegría de los asistentes al acto trasladan impresiones completamente diferentes. A ello se suma la forma englobada del romancillo cantado de los versos 739-754, que desea larga dicha a los esposos. La incorporación de las redondillas establece de nuevo la oposición entre el ambiente festivo y la tristeza de Belisarda y Anfriso. El pastor contempla los movimientos de su amada, dispuesta a jurar matrimonio con una mano y a suicidarse con la otra. En el momento en que el clímax alcanza su punto más álgido, la oportuna intervención de Cardenio, de nuevo en romance é-a, indica la relación de este pasaje con la recreación del primer encuentro entre los amantes. El empleo del mismo metro aporta continuidad al callejón sin salida en que se encontraba la historia de amor de los protagonistas. Si al finalizar el romance anterior, Belisarda se mostraba convencida de acabar con su vida y Anfriso pretendía seguirla, ahora Cardenio anula ese obstáculo e impide la muerte de ambos.

Las redondillas siguientes (vv. 809-940) reproducen el diálogo entre los diversos personajes en escena, tras el anuncio del oráculo. La interrupción de la boda genera un lógico desconcierto en los novios y los asistentes al enlace. El rápido abandono de Salicio, motivado por el miedo, es rápidamente sustituido por el súbito interés que Olimpo manifiesta por Belisarda, convirtiéndose el mayoral en el principal rival de Anfriso a partir de este momento.

¹⁴⁴ Este uso aumenta gradualmente, en correspondencia con el predominio general de este metro en la comedia de Lope.

La segunda macrosecuencia termina con la intervención de Cardenio de nuevo en romance (esta vez en é-o). Si el rústico había usurpado las palabras de la diosa Venus expresándose en romance, ahora mantiene el mismo metro para explicar lo sucedido para manifestar su determinación de asumir el papel de portador de la comicidad, burlándose no solo de Bato sino también de la credulidad general de los árcades.

El acto segundo está dividido a su vez en dos macrosecuencias. La primera de ellas es polimétrica y abarca desde el verso 1083 al 2016; y la segunda, monométrica, del 2017 al 2161. La microsecuencia inicial de la primera macrosecuencia (vv. 1083-1398) se abre con una serie de redondillas que recogen primero el diálogo entre Anarda y Olimpo, que le entrega una carta a la pastora para que actúe de intermediaria entre él y Belisarda, su receptora. Esta mediación amorosa proporcionará a Anarda una información privilegiada para manejar a su antojo los sentimientos de Anfriso, Belisarda y Olimpo. Tras el encuentro con el mayoral, las redondillas reproducen también su conversación con la protagonista, a la que manipula, pidiéndole, en honor a su amistad, una misiva de respuesta a Olimpo para que él se desilusione y sea capaz, con el tiempo, de dirigir su atención a Anarda. Esta apela a la compasión de Belisarda para tervigersar luego el contenido de dicha carta. La joven accede a hacerle ese favor y se ausenta momentáneamente del escenario mientras imaginamos que redacta la epístola. En tanto, Anarda coincide con Cardenio, al que solicita la confección de una muda para el rostro, que intensifique su belleza. En el paso de la escena anterior a esta, se contempla el personaje de Anarda desde una perspectiva dual y antitética. La seguridad que demuestra en la maquinación de los que comienza a tramar ahora desaparece al valorar su propio aspecto físico. Cree que su belleza ha de ser la llave que abra la puerta de la felicidad con Anfriso. Por eso se deja embaucar por el rústico, que entona un monólogo donde se burla de la debilidad femenina en materia estética. La escena siguiente, en que Anarda se encuentra de nuevo con Anfriso y Silvio, retoma la conversación que habían dejado suspendida en el acto primero: la resolución de la adivinanza planteada por la pastora y que debía descubrir el nombre del ser amado por ella. Obviamente, identificaron correctamente la respuesta, pero Silvio sale en defensa de su amigo al interpretar el juego de palabras de forma que el nombre resultante sea el suyo. Su propósito es el de quebrantar las esperanzas de la pastora con Anfriso sin que este tenga que desengañarla directamente. Ella reconoce el objetivo de Silvio y se enfurece con Anfriso, al que anuncia que Belisarda lo recharazá a favor de Olimpo.

Esta secuencia en redondillas centra su atención principalmente en el personaje de Anarda, cuya personalidad se revelará en todas sus potencialidades durante este mismo acto. La conversación con Olimpo reafirma su papel de fingida intermediaria amorosa que ella misma se había autoimpuesto al comienzo del acto primero, cuando ofrece su ayuda a Belisarda y esta le pide que comunique a Anfriso su desdicha. A su vez, el encuentro con Cardenio revela sus debilidades, humanizando al personaje, y el diálogo con Silvio y Anfriso, su desconcierto y sus celos. Este momento transcurre paralelo a la primera conversación mantenida por los tres personajes. En esa ocasión, Anarda, también en redondillas, aprovecha la ocasión para sembrar la duda en la mente de Anfriso. La unificación del metro permite establecer una continuidad en la compleja caracterización del personaje y en su *modus operandi*.

Desde el punto de vista temático, las redondillas se utilizan generalmente para el tratamiento del amor¹⁴⁵ o los celos. Ambos asuntos dominan esta primera macrosecuencia. El monólogo de Cardenio, tras su entrevista con Anarda, estratégicamente situado entre los encuentros de Anarda con Olimpo y Belisarda primero y con Anfriso y Silvio después, aligera la tensión dramática introduciendo un interludio cómico acerca de la credulidad de las mujeres. Las redondillas son también apropiadas para soliloquios que recogen descripciones de tipo humorístico o burlesco, como en este caso.

El soneto posterior (vv. 1399-1412) constituye una forma englobada que reproduce la reflexión de Anarda sobre el sufrimiento que ocasionan los celos. El monólogo de la pastora no hace progresar la acción, tanto por su extensión como por la ausencia de diálogo, aunque sí se suma al planteamiento de las escenas anteriores. En ellas, el autor profundiza, a través de sus acciones y pensamientos, en el carácter de Anarda, cuyo falso comportamiento queda justificado por el amor que siente por Anfriso.

El soneto queda enmarcado entre las redondillas de la escena anterior y las empleadas en la siguiente (vv. 1413-1428), en que Belisarda aparece de nuevo sobre las tablas para entregar a Anarda la carta prometida. El soneto siguiente (vv. 1429-1442) reproduce la misiva escrita por la protagonista y constituye una nueva forma englobada

¹⁴⁵ Lope utiliza las redondillas para temas amorosos, distinguiendo entre celos y amores contrariados, por una parte, y amores felices, por la otra. En las obras anteriores a 1615, predominan claramente los primeros sobre los segundos. Sin embargo, a partir de esa fecha, se duplican las escenas caracterizadas por los amores afortunados, aunque siguen manteniendo una proporción inferior con respecto a la primera categoría.

entre las series de redondillas que la rodean. Tras su lectura, Anarda toma la rápida determinación de modificar su contenido para que Anfriso que el hombre al que Belisarda desprecia es él y no Olimpo (vv. 1443-1449).

A continuación, también en redondillas (vv. 1450-1487), Bato y Ergasto desarrollan un escena hilarante, que constituye un núcleo de comicidad autónoma, y que sirve para rebajar la creciente tensión que vive el espectador ante las intenciones que acaba de anunciar Anarda. La conversación siguiente entre Bato y Cardenio se inicia en redondillas (vv. 1488-1494) pero continúa en romance (í-o) durante los versos 1495-1592). En ella Bato recrimina a Cardenio la ineficacia del bolsillo mágico, que no ha evitado el dolor de los golpes recibidos en la escena anterior por Ergasto. Para la explicación burlesca que Cardenio proporciona al pastor bobo, el rústico elige el romance, que mantiene, en asonante, la misma rima de la última redondilla para señalar la progresión temática. El cambio de metro queda explicado porque el romance es el cauce más apropiado para la narración absurda que Cardenio relata ante Bato sobre el peligro que supone para el valle que determinados seres mágicos se metamorfoseen en animales domésticos.

Tras el final de la conversación entre Bato y Cardenio, las redondillas acogen de nuevo el diálogo factual, primero entre Bato y Anfriso y Silvio (1593-1622) y luego el encuentro del primero con Olimpo y Frondoso (vv. 1623-1692). Anfriso y Silvio, que no han abandonado la escena, observan cómo el mayoral entrega unas perlas a Bato para que este se las lleve a Belisarda. Los celos encendidos de Anfriso hacen que entone una reflexión con Silvio sobre la seducción que a menudo ejerce todo lo extranjero frente a lo propio (1693-1722). Finalmente, Anarda se acerca a los dos amigos para asestar el golpe definitivo a los celos y la confianza de Anfriso en su amada. Lleva la carta de Belisarda y se dispone a leerla (1723-1744). Dicha lectura, en esta ocasión tergiversada, requiere de nuevo del soneto como forma englobada (vv. 1745-1758), estableciendo un paralelismo métrico con las escenas anteriores en que Anarda recibe y lee por primera vez la carta de Belisarda.

La conversación posterior entre Anfriso, Silvio y Anarda se sucede en octavas reales, acordes a la gravedad de la situación y al tono elevado y alambicado que se emplea en el diálogo¹⁴⁶. Anfriso, enceguecido por los celos, promete a Anarda intentar

¹⁴⁶ Esta utilización de la octava decrece considerablemente en las dos últimas etapas de la escritura dramática de Lope y se reduce a la mitad con respecto a su empleo en las primeras épocas. Véase D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968, p. 41.

enamorarse de ella. A partir de este momento, la acción se precipita. En la escena siguiente, aparece Belisarda bajando el monte, hecho que aprovechan los otros tres personajes para fingir una escena amorosa entre Anfriso y Anarda, sabiendo que esta lo presenciara todo (vv. 1799-1853). La acción transcurre por primera vez en quintillas, que se emplean en un momento decisivo para el progreso de la acción, marcando un rumbo importantísimo en la intriga a partir de este momento.

El cuarto soneto (vv. 1854-1867) de la obra aparece, igual que los tres anteriores, como forma englobada, estableciendo un doble paralelismo con los anteriores. Así, el segundo y el tercero se mantienen claramente unidos por contener la carta original y tergiversada de Belisarda. Pero, a su vez, entre el primero y el cuarto existe también una íntima relación al acoger los lamentos respectivos de Anarda y Belisarda sobre el daño que causan los celos.

Las redondillas siguientes acogen dos diálogos cuyo nexo de unión es Cardenio. En primer lugar, el rústico se encuentra con Belisarda y, al ver su tristeza, adivina lo sucedido, recomendándole que lo mejor será olvidar a Anfriso. Ella le pide ayuda, igual que lo había hecho Anarda para incrementar su belleza y así poder enamorarlo. Cardenio aprovecha de nuevo para sacar partido del asunto, pidiéndole veinte ovejas a cambio (vv. 1868-1915). A continuación, se marcha la pastora y entra Bato, dispuesto a reclamarle el robo del vino y siendo de nuevo embaucado por el rústico, que consigue, con engaños, robar las perlas que había de entregarle a Belisarda de parte de Olimpo (vv. 1916-1971). Las redondillas acogen el doble engaño de Cardenio, abordando las preocupaciones propias de cada personaje. En el caso de Belisarda, es la necesidad de olvidar al ser amado; y para Bato, la comida y la bebida y el afán por evitar los repetidos castigos que recibe de sus amos. El diálogo entre ambos continúa en romance en é-o (1972-2016). El cambio de metro, pese a la continuidad de los mismos personajes, viene motivado por la variación temática. Bato pregunta a Cardenio si conoce algún remedio para enamorar a Flora y este le promete una transfiguración en lobo que le asegurará el éxito. La descripción burlesca del proceso se acomoda al romance. También en este metro se reproducen dos escenas paralelas, que recogen la llegada tanto de Olimpo y Frondoso como de Anfriso y Silvio a la cabaña de Belisarda. En incómodo encuentro entre ambos rivales sería inevitable si no fuera por la intervención cómica de Bato que, ya vestido de lobo, es golpeado por los pastores del

lugar al intentar acercarse a la cabaña de Flora. El romance (vv. 2016-2161) evidencia, por un lado, la similitud que guardan las dos escenas de reja y, por otro, la antítesis entre los deseos neoplatónicos de los galanes, frente al apetito sexual de Bato, que conduce a Lope a la recreación de la parodia.

El tercer acto constituye una única macrosecuencia y comienza con un metro no empleado hasta el momento en la comedia, los tercetos encadenados con un serventesio por remate (vv. 2162-2255), que acogen la conversación entre Ergasto y Salicio sobre la desesperación del padre por aplacar inútilmente la ira de la diosa Venus y su determinación de convertir a Belisarda en cazadora de Diana. Tras despedirse de Salicio, Ergasto comunica su decisión a su hija. Lope siempre ha usado este metro en pequeñas proporciones. Su empleo afecta aquí al diálogo factual con conflicto dramático, como reflejo de una situación grave y tensa entre los interlocutores¹⁴⁷.

Las décimas (vv. 2256-2355) recogen la triste despedida de Belisarda del valle en que ha vivido hasta ahora y el tenso reencuentro, lleno de reproches, entre la pastora y Anfriso, que finalmente consiguen descubrir el engaño de Anarda. El tono ingenioso y conceptuoso, combinado con la gravedad de la situación hacen de las décimas el marco de expresión más apropiado. Además, sirven para establecer la relación con la primera ocasión en que este metro aparece en la obra, al inicio del primer acto. En ese momento, también volcaba su desdicha sobre la naturaleza confidente al descubrir que su padre iba a casarla con Salicio y alejarla definitivamente de Anfriso. La situación es ahora similar y el sufrimiento de la pastora viene también provocado por la obstinada decisión paterna, que la separa de nuevo de su amado y del valle al convertirla en vestal.

Anfriso y Belisarda logran aclarar los malentendidos provocados por Anarda en el momento en que la pastora relee con él su carta. Ello supone la recuperación del texto literal en tres formas englobadas correspondientes a las partes del soneto. Así, el primer cuarteto aparece plasmado entre los versos 2356-2359. Tras él, se sucede la explicación del fragmento que Belisarda proporciona a su amado en redondillas (vv. 2360-2367). Aparece luego la segunda forma englobada, el segundo cuarteto, entre los versos 2368-2371, que, como en el caso anterior, es glosado en las redondillas siguientes (vv. 2372-

¹⁴⁷ Los tercetos suelen utilizarse casi exclusivamente para el diálogo de tipo factual, tanto con tensión dramática como sin ella. Los personajes que lo entonan pueden ser altos o bajos, pero, en general, se recurre a él para expresar sentimientos nobles o encomios líricos. Hacia el final de la producción teatral de Lope, el diálogo en tercetos ofrece reflexiones graves de carácter paternal y evocaciones líricas, tal y como ocurre aquí. Véase D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968, p. 60 y S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 158-163.

2383). La tercera forma englobada recoge los dos tercetos (vv. 2384-2389), también comentados posteriormente por los amantes en redondillas (vv. 2390-2465). Esta conversación pone de manifiesto la decepción de Belisarda al saber que Anfriso desconfió de sus sentimientos hacia él. La pastora se marcha enfadada, jurando venganza. Los amigos la ven alejarse y, a continuación, Bato les confirma que acaba de destruir todas las prendas de amor que compartió con él en el pasado (vv. 2466-2532).

También en redondillas se expresan Cardenio y Bato en el momento en que el último le recrimina el robo de las perlas que Olimpo quería regalar a Belisarda (vv. 2533-2568). El mantenimiento del mismo metro establece el contraste paródico en torno a un tema semejante: el de las prendas de amor. Belisarda quema los regalos de Anfriso y Cardenio evita que el de Olimpo llegue a manos de la pastora, aprovechando la ocasión para burlarse una vez más de Bato. El motivo de las perlas continúa en las escenas siguientes en que Olimpo pregunta a Bato por la reacción de Belisarda al verlas, recibe el tafetán que el criado le devuelve y contempla horrorizado que este no contiene las joyas. Llega a la conclusión, por tanto, que Belisarda ha tomado las perlas, pero rechazado su amor, cosa que le recrimina nada más verla. La pastora aclara la situación y accede a mantener una relación sentimental con él, sabiendo que Anfriso y Silvio contemplan la escena. Se establece así un claro paralelismo entre este momento y el protagonizado por Anarda y Anfriso en el acto segundo, cuando también este finge un interludio amoroso para darle celos. Las redondillas terminan en el verso 2661, en que Anfriso presencia el intercambio de bandas entre Belisarda y Olimpo y ella confirma en aparte que solo lo hace para darle celos al protagonista. El mismo metro se mantiene, por lo tanto, para sustentar dos temas clave del fragmento: los celos y la importancia de la aceptación o rechazo de las prendas de amor para generar este sentimiento.

Las décimas siguientes (vv. 2662-2721) recogen la declaración amorosa de Olimpo a Belisarda, plagada de conceptos de raigambre cancioneril. Olimpo recrea el tópico del servicio desinteresado a la amada. Las décimas acogen también el motivo del amante que traslada al alma la imagen de la amada, de procedencia provenzal, en el momento en que Belisarda entrega un retrato suyo a su nuevo enamorado.

Lope recupera los sextetos liras que no había vuelto a utilizar desde el primer acto para recrear a través de ellos la locura que embarga a Anfriso desde que contempla la escena amorosa de Belisarda con Olimpo hasta que se libera de esta enfermedad, cuando Belisarda acude a su lado para reconciliarse con él (vv. 2722-2895). La gravedad de la situación y la intensidad lírica del fragmento hace de este metro el cauce

de comunicación más adecuado. En la primera jornada, Lope recurrió a él para describir la dote de Belisarda, necesaria, a juicio de Ergasto, para convencer a Salicio de la solvencia de su matrimonio con la pastora. En esta ocasión, el autor las utiliza para describir la desesperación amorosa del protagonista y el tópico del *mundus inversus* previo al restablecimiento de la armonía social en la comedia. La elección de la misma estrofa marca vivamente el contraste entre el matrimonio de conveniencia trazado por el padre y la desesperación del verdadero amor.

El romance en é-o (vv. 2896-2959) reproduce los reproches que Belisarda hace a Anarda, una vez descubiertos todos sus engaños, y el inicio de la conversación entre esta y Cardenio. El lamento de la pastora, que expresa su tristeza por haber perdido para siempre la oportunidad de lograr el amor de Anfriso se expresa en quintillas (vv. 2960-3004). Se trata de una forma englobada que recoge el estribillo y la glosa de una canción popular¹⁴⁸ elegida por Anarda para la manifestación de su dolor.

Se retoma el romance en é-o desde el verso 3005 hasta el 3066 en que Cardenio despliega ante Anarda un pintoresco catálogo de *remedia amoris*, en el que el pastor reelabora la metáfora amorosa de la caza. Los tercetos encadenados siguientes con un serventesio por remate (vv. 3067-3130) abandonan el lirismo de las escenas anteriores para encaminarse a la resolución práctica del conflicto, donde tanto Silvio como Anarda expresan su intención de sacrificar su vida por Anfriso y Salicio, respectivamente, de manera que uno de ellos pueda casarse con Belisarda. Este metro vuelve a ser empleado para reflejar una situación grave y tensa entre sus interlocutores y establece un paralelismo con su utilización al comienzo del acto tercero. En el primer caso, Ergasto hablaba con Salicio sobre la imposibilidad de que algún otro pastor se ofreciese en sacrificio para aplacar las iras de la diosa. Ese asunto es retomado ahora con la constatación de que no uno sino dos pastores se presentan voluntarios para ello ante Ergasto y Salicio.

La resolución final del conflicto (vv. 3131-3268) retoma el romance en é-o, apropiado para el diálogo de la todos los implicados en escena y el comentario y reflexiones sobre el conflicto dramático, que ha de ser necesariamente solucionado por la diosa Venus. También Cardenio, cuando usurpa la identidad de la deidad, expresa su

¹⁴⁸ Véase P. Laínez, *Obras*, I, ed. de J. de Entrambasaguas, J. de José Prades y L. López Jiménez, CSIC, Madrid, 1951, p. 411, nº 41 y Alín y Barrio, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Támesis, 1997, p. 168, nº 141.

fingido oráculo en romance. De ahí la conveniencia de mantener este metro para resaltar la verdadera aparición de Venus.

En conclusión, la presencia de los paralelismos constantes en *La Arcadia* refuerza la eficacia de la versificación en el desarrollo de la intriga, ya que da soporte a una acción dramática que descansa sobre las duplicidades que se manifiestan en el ámbito grave de los amantes y en el jocoso de los rústicos.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

Acto primero

| | | |
|----------|-----------------------|-----|
| 1-140 | décimas | 140 |
| 141-368 | redondillas | 228 |
| 369-440 | sextetos liras | 72 |
| 441-560 | redondillas | 120 |
| 561-738 | romance (<i>éa</i>) | 178 |
| 739-754 | romancillo cantado | 16 |
| 755-798 | redondillas | 44 |
| 799-808 | romance (<i>éa</i>) | 10 |
| 809-940 | redondillas | 132 |
| 941-1082 | romance (<i>éo</i>) | 142 |

Acto segundo

| | | |
|-----------|-----------------------|-----|
| 1083-1398 | redondillas | 316 |
| 1399-1412 | soneto | 14 |
| 1413-1428 | redondillas | 16 |
| 1429-1442 | soneto | 14 |
| 1443-1494 | redondillas | 52 |
| 1495-1592 | romance (<i>ío</i>) | 98 |
| 1593-1744 | redondilla | 152 |
| 1745-1758 | soneto | 14 |
| 1759-1798 | octavas reales | 40 |

| | | |
|-----------|--------------|-----|
| 1799-1853 | quintillas | 55 |
| 1854-1867 | soneto | 14 |
| 1868-1971 | redondillas | 104 |
| 1972-2161 | romance (éο) | 190 |

Acto tercero

| | | |
|-----------|---------------------------------|-----|
| 2162-2255 | tercetos encadenados | 94 |
| | (con un seventesio por remate) | |
| 2256-2355 | décimas | 100 |
| 2356-2359 | cuarteto | 4 |
| 2360-2367 | redondillas | 8 |
| 2368-2371 | cuarteto | 4 |
| 2372-2383 | redondillas | 12 |
| 2384-2389 | tercetos | 6 |
| 2390-2661 | redondillas | 272 |
| 2662-2721 | décimas | 60 |
| 2722-2895 | sextetos liras | 174 |
| 2896-2959 | romance (éο) | 64 |
| 2960-3004 | quintillas | 45 |
| 3005-3066 | romance (éο) | 62 |
| 3067-3130 | tercetos encadenados | 64 |
| | (con un serventesio por remate) | |
| 3131-3268 | romance (óe) | 138 |

Resumen

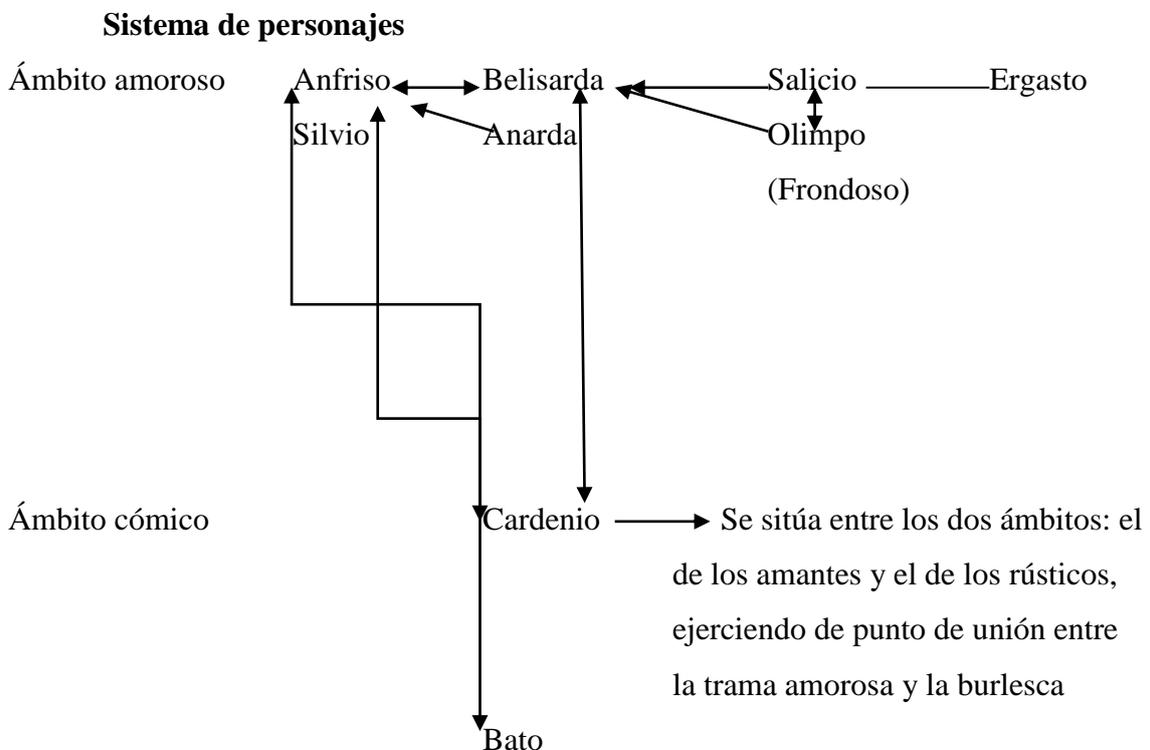
| <i>Estrofas</i> | <i>Total</i> | <i>%</i> |
|-----------------|--------------|----------|
| redondillas | 1456 | 44,5 |
| romances | 882 | 27,0 |
| décimas | 300 | 9,1 |

| | | |
|----------------------|-----|-----|
| sextetos liras | 246 | 7,5 |
| tercetos encadenados | 158 | 4,8 |
| quintillas | 100 | 3,1 |
| sonetos | 56 | 1,8 |
| octavas reales | 40 | 1,2 |
| romancillo | 16 | 0,5 |
| cuartetos | 8 | 0,3 |
| tercetos | 6 | 0,2 |

3268

III. 4. PERSONAJES

La diversidad de intrigas particulares se reduce a una serie de personajes clave en la comedia del Siglo de Oro. Estos conforman un sistema de relaciones doble, vinculado a lo familiar y lo social, donde interactúan, favoreciendo infinitas combinaciones narrativas¹⁴⁹. La acción dramática puede concentrarse en secuencias donde los actantes desempeñan una determinada función. Los amantes o enamorados dominan la categoría principal, a la que se subordinan las demás. Una de ellas está integrada por los obstaculizantes a su amor, el mayoral Olimpo, que se sitúa en el vértice de la estratificación social piramidal que domina la obra, seguido de Salicio, pastor rico, y Anarda, confidente y rival de Belisarda al mismo tiempo. Aparecen también los auxiliares o ayudantes a la conquista amorosa. Este grupo está compuesto inicialmente por Cardenio y Silvio, que intervienen para socorrer a Anfriso, si bien el primero abandonará pronto esta industria. Completan este sistema funcional los rústicos, entre los que se encuentran Bato, Flora y Cardenio; los poderosos, encabezados en *La Arcadia* por personajes graves, como Ergasto, y la representante de la mitología, la diosa Venus, acompañada de su hijo Cupido¹⁵⁰.



¹⁴⁹ M. Vitse, *Éléments pour une théorie du theatre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 283-306.

¹⁵⁰ J. Gómez, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 42-48.

Flora
Otros pastores

Ámbito divino: *Deus ex machina* Venus

III. 4. 1. CARDENIO

Cardenio se revela en la comedia como el personaje que sirve de hilo conductor de la trama. Es quien pone en contacto las órbitas de los pastores amantes y de los rústicos. Por eso, merece ser estudiado aparte. El conflicto dramático y la relación de fuerzas que vincula a los personajes de la comedia quedan regulados por Cardenio que, a modo de origen primero del enredo amoroso, manipula los hilos de la acción y dirige el movimiento de los actantes. El rústico se presenta en un principio en calidad de ayudante de Anfriso y, en su favor, genera el engaño que provoca primero el aplazamiento y luego la cancelación de la boda de Belisarda con Salicio. Por lo tanto, al comienzo de la pieza, Anfriso parece contar con el más eficaz de sus auxiliares. El hecho de que el protagonista, así como los demás habitantes de la Arcadia, ignoren este apoyo sitúa a Cardenio en una posición privilegiada, pues tendría en sus manos la resolución del conflicto, sin necesidad de acudir al *deus ex machina* final. La función que desempeña *in extremis* la diosa Venus podría haber corrido a cargo del rústico si no hubiese cometido un error que lo desautoriza para ejecutar el desenlace de la pieza. El pronóstico de su primer oráculo se ve legitimado por el noble propósito del pastor: su deseo de mostrar su agradecimiento a Anfriso por los favores pasados, impidiendo así la boda que arruinaría la felicidad del protagonista. Pero, pero sus intereses alcanzan otras motivaciones:

CARDENIO

¡Lindamente se ha trazado!
Puesto detrás del altar
a Ergasto le respondí
y a mil pastores que allí
le fueron a acompañar,
que si de Arcadia un pastor
por Belisarda moría,
su marido viviría,
con que ha crecido el temor.
Todos van a consultarme.
¡Dichoso el que ofrece más! (vv. 2533-2543).

A partir de este momento, Cardenio olvida su primera intención para sacarle partido al poder de su ingenio en beneficio propio. Por ello, pierde su carácter de ayudante de Anfriso y, con ello, el privilegio de sancionar el final de la obra. Además, el rústico no alcanza, por su posición subalterna, la autoridad dramática como para restablecer la armonía en la comedia. Desde el momento en que este personaje usurpa la identidad de la diosa Venus, se hace imposible mantener el engaño hasta el final sin condenarlo antes. Sus burlas y hurtos a Batos, junto con las retribuciones que consigue de Anarda y Belisarda por la preparación de mudas para el rostro¹⁵¹ o conjuros para las penas de amor, suscitan la risa del espectador y lo apartan del plano central del conflicto amoroso que él mismo generó al principio. La enumeración de sus engaños lo convierte en un ejemplo del pastor burlón con antecedentes en la teatralidad pastoril del Quinientos¹⁵².

El carácter farsesco de Cardenio lo aleja forzosamente de la participación en los hechos más graves de la pieza. Asimismo, la ocultación de sus verdaderas razones y de su auténtica posición en la trama hasta el final sirve para subrayar después con mayor intensidad su inapropiada posición en la jerarquía social de la comedia y para resaltar su caída grotesca a través del castigo y la ridiculización de que es objeto por parte de Anfriso. El mismo personaje al que intenta ayudar en un primer momento es el que sanciona después su comportamiento por haber traicionado sus propósitos iniciales, al engañar a todos para sacar provecho material. No podía ser otro más que Anfriso el que reubicase al rústico y lo situase en la instancia sociodramática que le corresponde y que entra en consonancia con su función de burlador y grosera a lo largo de la trama. Cardenio desciende así vertiginosamente desde la posición privilegiada que ostenta al usurpar la personalidad de la deidad hasta ser arrojado violentamente al agua y obligado a adoptar una postura grotesca que lo rebaja y lo descalifica.

No hay que olvidar que, aunque su ingenio haya elevado su condición social temporalmente, Cardenio es descrito por Bato al principio de la comedia como “el más socarrón / pastor que guardó ganado” (vv. 471-472) y por él mismo como “el más rústico villano / de Arcadia” (vv. 502-503). Dicha condición, junto con las burlas que

¹⁵¹ Las críticas generalizadas acerca del carácter voluble de la mujer así como de su afición por los afeites, motivada por la inseguridad que sienten ante su propia belleza constituyen un rasgo típico del villano cómico. F. Antonucci, “Salvajes, villanos y graciosos: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad”, en *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VI Coloquio del GESTE, Críticón*, 60, 1994, p. 31. Véase también J. Vélez Sainz, “Erudición trasmutada, tradición e innovación en la *querelle des femmes* de *La Arcadia* de Lope de Vega”, *eHumanista*, 24, 2013, pp. 240-254.

¹⁵² Véase J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. II, p. 1171.

desmienten la gravedad y sabiduría de las que pretende rodearse, lo alejan claramente de una posición medular en la articulación del desenlace.

No obstante, alcanza una importancia fundamental en el conjunto de la obra al ser el introductor de la burla y la parodia en escena. De esta manera se enfrenta el personaje a una realidad que desea modificar, aplicándole para ello un mecanismo de descodificación y reconstrucción. Consigue así provocar la risa del espectador, pero, al agazaparse detrás del equívoco, elimina cualquier posibilidad de enfrentamiento directo con él en el plano serio de la realidad¹⁵³.

III. 4. 2. LOS AMANTES: BELISARDA Y ANFRISO

La acción dramática de la obra surge como consecuencia de las decisiones imprevisibles de los personajes, que influyen notablemente en el destino de la pareja protagonista. La obcecada determinación del padre de Belisarda por casarla con Salicio modifica el rol desempeñado por Anarda, que pasa de vivir en silencio un amor no correspondido a situarse en una posición activa y privilegiada porque posee un caudal de información que maneja estratégicamente hasta el final de la pieza. Anfriso y Belisarda son, por tanto, constantemente manipulados por otros personajes, que persiguen sus propios objetivos y a los que no importa la felicidad de la pareja. El padre de la protagonista no quiere ver el sufrimiento de su hija, obsesionado como está por medrar económicamente. Anarda aprovecha la ocasión para salir en busca de su propia dicha, aún a costa del dolor de su mejor amiga. Y Cardenio abandona pronto su solidaria empresa con Anfriso para beneficiarse de la credulidad de los demás y hacer del recurso mágico una fuente de retribuciones. La falsa predicción de oráculo resitúa las pretensiones de los demás personajes alrededor de la pareja principal con el fin de intensificar el clímax patético de la obra. Tras la imposibilidad de que Belisarda pueda casarse sin condenar a muerte a su marido, Ergasto planea para ella un destino igualmente triste, su confinamiento en los montes como vestal de Diana. La soledad y la lejanía espacial de Anfriso dominarán su futuro. Anfriso, por su parte, es también una víctima, en este caso de las trazas de Anarda. El dolor de Anfriso desemboca en una enfermedad de amor que se traduce en la creencia de que está muerto, pues su vida carece de sentido sin el amor de Belisarda. El suicidio planea constantemente sobre el destino de los amantes. Belisarda lo contempla como la única salida para obedecer a su

¹⁵³ A. Hermenegildo, "Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español", en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 53-54.

padre y, al mismo tiempo, no traicionar el amor que siente por Anfriso. También este está dispuesto a quitarse la vida si Belisarda muere en la celebración de su boda con Salicio.

Sin embargo, en esta ocasión, la degradación de Anfriso, convertido en sombra o fantasma que vaga por el mundo en busca de la paz y el olvido, trae aparejada la resolución del conflicto amoroso y el reconocimiento final de los amantes. Estos son incapaces, una vez más, de actuar con independencia de los engaños tejidos a su alrededor. Y debe ser Silvio quien convenza a Belisarda para que acuda a ver a Anfriso y se apiade de su estado, de igual manera que lo hacía Siralbo con Jacinta en *Belardo, el furioso*. La propia locura de amor de Anfriso aporta a Belisarda las pruebas suficientes para restaurar de nuevo la confianza perdida. Esta ayuda sirve para que los amantes aclaren su situación y se dispongan a luchar por su amor. No obstante, los obstáculos para su felicidad son todavía insalvables y Silvio debe interceder de nuevo por ellos, invocando otra vez la muerte voluntaria como remedio para su sufrimiento. Su iniciativa será imitada luego por Anarda, aunque por motivos contrarios a los suyos, poniendo de manifiesto la posición antagónica de ambas figuras.

Más tarde, Anfriso, Olimpo y Salicio aceptan también al sacrificio, convirtiéndose en víctimas dependientes de la fortuna, ya que la elección dependerá exclusivamente de un juego de azar. Así las cosas, los protagonistas tienen pocas posibilidades de que su amor triunfe y, agotados ya los equívocos, ha de aparecer la diosa Venus como *deus ex machina* para impedir la tragedia. Los amantes, por tanto, no toman nunca las riendas de su propio destino. Este es decidido siempre por los demás, según las necesidades ajenas. Los separan Ergasto y Anarda, y los reúnen Silvio y la diosa del amor en un acto de anagnórisis final.

III. 4. 3. LOS Oponentes

SALICIO

Salicio supone el rival más débil de Anfriso. Su influencia e interés en el conflicto dramático es casi nula ya que, en cuanto Cardenio anuncia el peligro que corre el pastor que se case con Belisarda, renuncia inmediatamente al matrimonio. No vuelve a expresar su interés por ella hasta el final de la obra, en que está dispuesto primero a aceptar el sacrificio de Anarda para que él se case con Belisarda sin que su vida corra peligro, y después, tras las declaraciones de Olimpo y Anfriso, se ve forzado a asumir el riesgo él mismo, para evitar ser tachado de cobarde:

| | |
|---------|--|
| OLIMPO | Crueldades inormes no se han de sufrir, Ergasto, pues no es el Arcadia adonde los citas y bracamanos unos a otros se comen. Si Anfriso y Salicio quieren a Belisarda conformes, mueran por ella, y no Silvio ni Anarda, porque los dioses no querrán esta crueldad, si han de tener este nombre. |
| ERGASTO | Olimpio dice muy bien. Echen suertes, y al que toque morir, aplaque la diosa, y el dichoso se despose con Belisarda. |
| SALICIO | Yo digo que lo aceto y que se tomen las suertes (vv. 3162-3179). |

La figura de Salicio tan solo se mantiene hasta el final de la obra para subrayar el conflicto dramático que separa temporalmente a la pareja de amantes pero no de manera definitiva. Tras la anulación del matrimonio, este personaje va difuminándose hasta desaparecer. Después de su aparición al inicio de la obra, volveré a las tablas en un diálogo con Ergasto en que este le hace partícipe de su intención de consagrar a Belisarda a la diosa Diana. Tras estas palabras, Salicio se desentiende del sufrimiento del padre, sin compadecerse en ningún del destino de Belisarda: “Conozco que es razón que desconfíes / del remedio que pide tu desgracia. / El cielo te consuele” (vv. 2222-2224). Reaparece al final de la pieza para aumentar el número de pretendientes dispuestos a sacrificarse por el amor de la protagonista. El número elevado de candidatos incrementa el patetismo de la escena y prepara el clímax del desenlace.

OLIMPO

Olimpo acude a la boda de Belisarda como padrino de Salicio, el futuro esposo. Desde su misma presentación, el espectador se percata de que está ante un rival potencial de Anfriso. En efecto, es este quien describe ante Silvio su apostura y su origen casi divino:

Este es Olimpo, a quien dan
el nombre y lugar primero
las montañas de Cilene;
es de Salicio vecino
y vendrá a ser su padrino (vv. 761-765).

El mayoral parece situarse así muy por encima de cualquier otro pastor de los que pueblan la Arcadia. Su figura y su riqueza lo colocan incluso en una posición de privilegio frente a Salicio, al que supera en bienes. Olimpo caerá enamorado a primera vista de la joven y toma la decisión de conquistarla en cuanto la boda se cancela. En el entramado de rivales de Salicio y de Anfriso, surge un tercer pretendiente que viene a complicar la trama. Frente a los engaños y ocultamientos de Anarda, Olimpo intenta seducir a Belisarda, haciendo gala de su riqueza. Esta situación del personaje da lugar a un largo parlamento donde evoca sus propiedades, acudiendo, como lo hizo Ergasto con anterioridad, a los tópicos de las riquezas naturales del pastor, cuya base se encuentra, como es sabido, en la descripción de Polifemo a Galatea (vv. 905-937). Acabada la enumeración de bienes, Frondoso, su acompañante, moderniza su intencionalidad, uniendo amor e interés:

FRONDOSO

Pues tú saldrás vencedor,
porque son los pies de amor
las manos del interés (vv. 905-940).

La enumeración de sus bienes establece un claro paralelismo con la pronunciada por el anciano al comienzo de la obra, pero la diferencia con respecto a la de Olimpo es que este conjuga la riqueza material con su posición social, muy superior a la de Ergasto¹⁵⁴. Si en la primera, el anciano pretende impresionar a Salicio con la dote de su hija y agilizar así el casamiento; en la segunda, la situación se invierte cuando Olimpo rememora con Frondoso su nobleza de estirpe y su riqueza, al considerar que ambos valores supondrán una estimulante carta de presentación en la conquista de Belisarda. Los dos personajes sustentan la creencia de que las comodidades materiales invocan el amor, pero Belisarda los hará caer en la cuenta de su error al rechazar esta oportunidad. Los regalos que el mayoral dará a la pastora quedarán significados en el collar de perlas que Bato ha de entregarle a la dama: “Estas perlas le has de dar, / que amor en el dar le fundo” (vv. 1667-1668).

Olimpo, como moderno amante de la comedia, sabe que la generosidad también debe adornar las cualidades del pretendiente. El mayoral responde al poderoso que, en las obras de carácter villanesco, trata de seducir al ser amado con caros regalos, que son

¹⁵⁴ Véanse las notas 369-422 y 905-936, donde se cotejan las dos relaciones de bienes, su origen y su funcionalidad dramática.

rechazados siempre por ella¹⁵⁵. Estas perlas causan el miedo y los celos de Anfriso, que presencia el momento en que Olimpo realiza el encargo a Bato. El protagonista teme que Belisarda se deje seducir por el esplendor de las joyas. Sin embargo, estas no llegan jamás a manos de la pastora porque Cardenio las sustrae a Bato, mediante un subterfugio en que asimila las perlas con las lágrimas. La burla genera también la confusión entre Belisarda y Olimpo. Este piensa que aquella intenta engañarlo al devolverle un cordel en lugar de las joyas. Ella, por su parte, al darse cuenta de que Anfriso los observa, acepta el cortejo del mayoral. Las consecuencias que desencadenan el hurto y la sustitución de las perlas volverán a ser cruciales para Anfriso, que cae presa de la locura de amor.

Olimpo actúa en todo momento sin doblez y es fácilmente manipulado primero por Anarda, que utiliza su carta para tergiversar la respuesta de Belisarda y engañar a Anfriso. Después, la protagonista lo utiliza para dar celos a su amado y aun así demuestra su generosidad al final de la pieza cuando se ofrece en sacrificio por el amor de Belisarda e insta a los demás pretendientes a correr el mismo riesgo.

ANARDA

Anarda es la oponente más peligrosa de la pareja. Desempeña un doble rol de amiga y rival de Belisarda, convirtiéndose en la responsable del engaño que separa a la pareja protagonista durante buena parte de la obra. Desde el momento en que Belisarda le confirma su boda con Salicio, nace en ella la esperanza de conquistar a Anfriso, deseo larga y secretamente anhelado desde hace tiempo. Para lograrlo, provoca en un primer momento las confidencias de Belisarda, obteniendo de ella la información necesaria a su plan. Sin embargo, finge sentirse conmovida ante la pena de su amiga y ofrece sus servicios para ayudarla en la medida de lo posible, a la vez que adjudica parte sus males a la hermosura de la pastora, concepto tradicionalmente aparejado al de la desdicha, que aparece también en el *Libro de prosas y versos*¹⁵⁶:

¹⁵⁵ Véanse las notas 1663-1668 y 1685-1692. En otras comedias, especialmente las de carácter villanesco, intenta en vano seducir a la labradora mediante caros regalos que la joven rechaza siempre. En *Peribáñez*, el Comendador entrega también a Casilda unas perlas (vv. 1622-1625) con las que trata, sin éxito, de doblegar la firmeza de la dama.

¹⁵⁶ “Dejándoos, pues, advertidos, y primero del referido monte, bosque y prado, sabed que la pastora Belisarda, tan desdichada como hermosa, y la más hermosa del mundo, acostumbraba llevar por su frescura, verde hierba y apacible sombra a un manso arroyo que con mil lazos de plata bordaba el suelo, una lúcida escuadra de blancos ánades”. Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 69. Lope incluye semejantes consideraciones en muchas de sus obras. Véanse, por ejemplo, las referencias a la infelicidad de la mujer bella en *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1980,

ANARDA Pésame de tu desdicha;
pero, al fin, es cierta cosa
que no fueras tan hermosa,
si tuvieras mejor dicha.

BELISARDA En una palabra dicha,
toda mi desdicha, Anarda,
es que la muerte me aguarda
en los brazos de Salicio.

ANARDA Bien dan tus ojos indicio
de tu dolor, Belisarda.
Mas mira qué puede hacer
en tu servicio una amiga (vv. 91-102).

El monólogo que sucede a la secuencia entre Anarda y Belisarda informa al espectador de sus verdaderas intenciones:

A Belisarda ha casado
su padre, por cuyo efeto
saldrá de mi amor secreto
en público mi cuidado.
De mi alma ha sido amado
Anfriso sin esperanza;
pero en aquesta mudanza
confío que ha de ser mío,
que en las del tiempo confío,
que el tiempo todo lo alcanza.
Cuando este mi amor nació,
aquestos sauces nacían;
cuando ramas altas crían,
verdes esperanzas yo.
Belisarda las perdió;
yo las hallé, ya son más.
Justas son mis alegrías (vv. 121-137).

La pastora revela el secreto amor que siente por Anfriso desde hace mucho tiempo. Tan solo la naturaleza confidente ha sido testigo mudo de su sufrimiento al experimentar un sentimiento no correspondido. Al contrario de lo que ocurre con Belisarda, que puede exteriorizar su pena, Anarda se ve obligada a guardar silencio. Las nulas esperanzas de éxito cuando Anfriso y Belisarda formaban una pareja consolidada hacían inútil cualquier palabra amorosa; y ahora, su plan para separar a los amantes mediante engaños exige discreción y disimulo. La falsa amistad de Anarda con Belisarda dará muy pronto los frutos esperados. La protagonista pide a su amiga que lleve la noticia de su boda a Anfriso. Esta cumple con su cometido tervigersando la actitud de Belisarda ante su inminente boda y despertando en Anfriso los primeros indicios de desconfianza hacia su amada. Anarda se convierte así en la intermediaria

p. 458, y en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de D. MacGrady y estudio preliminar de J. Oleza, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 9 y 25 de la edición.

entre los enamorados, como lo será después entre Belisarda y Olimpo. Esta posición de privilegio favorecerá la manipulación de la información que llegue a sus manos.

Los engaños urdidos por la pastora en el primer acto constituyen tan solo un prelude de su verdadero poder. En la segunda jornada, Anarda entrega a Belisarda la carta-soneto de Olimpo dirige a Belisarda y le pide una respuesta. Esta se la dará por la amistad que las une, pero su misiva jamás llegará a Olimpo, sino que irá a parar a manos de Anfriso. Ante este último, Anarda lee de manera tendenciosa el soneto y logra que el pastor crea que Belisarda lo ha olvidado¹⁵⁷. En venganza, Anfriso pide a Anarda que le deje servirla. Belisarda, que ha presenciado la escena, hace lo mismo en una escena paralela con Olimpo mientras su amado y Silvio los observan. Anarda es la instigadora de los celos y la desconfianza que crece entre los protagonistas pero estos, motivo fundamental de su separación, también lo son de su reconciliación final y del castigo que la fingida amiga recibirá en el desenlace.

Anarda no se detendrá ante nada y hasta pondrá en peligro su propia vida para forzar la separación definitiva de los amantes cuando se ofrece para morir en sacrificio a la diosa Venus en lugar de Salicio. No obstante, los pastores reconocen en ella los signos de la locura de amor de Anarda y se apiadan de ella. Si la reconciliación de los amantes supone la curación de Anfriso; Anarda buscará la suya en los *remedia amoris* que le propone Cardenio y que emulan, en clave cómica, los perseguidos como los protagonistas de los relatos pastoriles de la época¹⁵⁸. La enfermedad de Anarda es paradigmática de aquella que aqueja a Anfriso. Amor es para ella un sentimiento fiero y poderoso que le arrebató el juicio, la incita a tramar engaños, a traicionar la amistad y le hace desear la muerte. Los celos desesperados que la enajenan nacen de su creencia de que no merece el amor de Anfriso. Por eso, su deseo de morir conmueve a los que escuchan sus penas y modifica la imagen que hasta ahora el espectador tenía de ella, convirtiéndola en un ser vulnerable y herido, al que la diosa perdona entregándola a un nuevo amor, en brazos de Olimpo.

¹⁵⁷ Véase la nota 1745-1758, donde se explican las modificaciones operadas en el soneto original para dar lugar a la lectura manipulada que realiza Anarda ante Anfriso. Basta el cambio de posición de algunos signos de puntuación para que Olimpo pase de ser el amante rechazado a convertirse en el nuevo amor de Belisarda.

¹⁵⁸ Véase A. Egidio, "La invención del amor en *La Diana* de Gaspar Gil Polo", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987, p. 386.

III. 4. 4. LOS AYUDANTES: SILVIO

Tan solo Silvio puede considerarse un integrante pleno de esta categoría actancial porque Frondoso, confidente y consejero de Olimpo, no actúa como ayudante suyo en la acción dramática. Flora se aleja mucho de tal fin, puesto que solo aparece en una escena, como criada de Belisarda. Esta, además, queda asimilada a la esfera de Cardenio y Bato, al protagonizar una recuesta cómica con el primero. No volverá a aparecer, a pesar de formar pareja cómica con Bato, que protagonizará un pasaje hilarante al creerse transformado en lobo y salir apaleado.

Silvio reúne pues ambas condiciones, la de confidente y ayudante de Anfriso. Él representa la amistad verdadera, frente a Anarda, que abandera el afecto fingido¹⁵⁹. Silvio acompaña y consuela a Anfriso, y posee un papel activo en la situación de sufrimiento del protagonista. Adivina el amor de Anarda por su amigo y reinterpreta el enigma que emplea la pastora para declararle su amor a aquel, como si pretendiera dirigir la intención de la pastora hacia él:

| | |
|------------|--|
| ANARDA | Si yo contigo viniera, ¡oh nuevo, ingrato Narciso!, fueras tú mi sol, Anfriso, y entonces tu estrella fuera. Pero, ¿cómo os va de nombre? ¿Habeislo entendido? |
| SILVIO | Sí, y que me quieras a mí estimo, aunque a Arcadia asombre. ¡Yo a ti, Silvio! |
| ANARDA | Así lo siento. [...] |
| SILVIO | |
| Siete son. | |
| ANARDA | La junta ignoro. |
| SILVIO | Pues juntas dicen el A, la ese, la i y la ele, la v, la i, y la o: <i>a Silvio.</i> |
| ANFRISO | Y él las juntó con el ingenio que suele. |
| ANARDA | Silvio, bien sé que el ingrato pastor a quien he querido no se da por entendido, y que entre los dos fue trato. No importa, que dél yo quedo vengada en que no ha de ser la que él quiere su mujer, y que ser su mujer puedo. Por la agudeza te doy estas castañuelas mías, |

¹⁵⁹ Véanse las notas 2881-2887 y 2888-2889. Ya en *La pastoral de Jacinto*, Lope reflexiona sobre las características que deben adornar al amigo verdadero: procurar de la justicia, sacrificar la propia vida en beneficio de la del amigo, compartir los bienes cuando sea necesario y no pretender a la amada del otro (vv. 1300-1306).

SILVIO

que de oro y seda estos días
guarnecí.
Pagado estoy,
aunque no soy el querido,
con el premio que me has dado (vv. 1315-1374).

El interés de Silvio por Anarda no presenta una continuidad más allá de esta escena. Se trata simplemente de un juego cortesano en el que el poeta, Lope, luce su habilidad. Ni el pastor ni Anarda vuelven a hacer alusión a ello, lo que nos lleva a pensar que la declaración de Silvio supuso tan solo una pequeña traza de ingenio que responde a una estrategia de despiste fraguada de acuerdo con Anfriso para desilusionar a la pastora, sin que este tenga que desengañar abiertamente a Anarda. Esta estratagema enfada a Anarda, que la entiende de inmediato. La pastora, despechada, anuncia así su satisfacción por la separación de la pareja y su intención de ser ella quien lo obtenga finalmente el amor del protagonista. El hecho de que sea Silvio y no Anfriso quien se encargue de trasladarle que su amor no es correspondido resulta una ventaja: la pastora no ha tenido que someterse a la humillación de ser rechazada y es, para ella, más fácil proseguir con sus pretensiones amorosas.

A partir de ese momento, Anarda se dedicará a sembrar celos y desconfianza en Anfriso, mientras que Silvio intenta suavizar el efecto que las maliciosas palabras de la pastora causan en su amigo. Ambos personajes, Anarda y Silvio, se oponen y rivalizan implícitamente. Tan solo en una ocasión se alían, cuando Anarda convence a Anfriso para que finja cortejarla delante de su amada de modo que esta sufra el mismo tormento que él. Silvio actúa aquí como un director de escena que contempla discretamente a Belisarda, su espectadora, y proporciona a sus actores las indicaciones precisas: “Habla a lo tierno con ella, / que ya os ha visto” (vv. 1803-1804). Se alegra además del dolor que va a experimentar la pastora después de presenciar este interludio amoroso:

| | |
|---------|------------------------------|
| SILVIO | (¡Con qué sentimiento acude! |
| ANFRISO | Pague así mi sentimiento. |
| SILVIO | Llore. |
| ANFRISO | Rabie. |
| SILVIO | Tiemble. |
| ANFRISO | Sude.) (vv. 1831-1833). |

Más adelante, Silvio tratará de remediar la furia celosa que asalta a su amigo cuando Belisarda protagoniza, con Olimpo, una escena paralela donde Silvio y Anfriso abandonan sus papeles anteriores para convertirse en espectadores. A partir de este momento, el acompañamiento no es suficiente para que Anfriso recobre la cordura. Silvio sabe que su curación tendrá lugar tan solo cuando el pastor se reconcilie con su

amada. Por ello, toma la determinación de salir a buscarla: “Si ella no vuelve, mi pastor se mata. / Aunque Olimpio me vea, / quiero llamarla” (vv. 2745-2747). Pero no solo la trae de regreso y facilita la reconciliación, sino que entrega su vida por la de Anfriso para que este pueda ser feliz con Belisarda.

III. 4. 5. LOS RÚSTICOS: BATO Y CARDENIO

La figura de Bato depende socialmente de Ergasto, estableciendo con él una relación criado-amor que se advierte desde el momento en que el anciano padre ordena al rústico que localice a Belisarda y le anuncie la celebración de su boda con Salicio. Más tarde, ambos recrean una escena farsesca adelantada descrita en la siguiente acotación: “Sale Bato con unas alforjas al cuello y una bota de vino, y Ergasto dándole de palos”. El motivo de la paliza es la desobediencia del rústico, que su amor resume así:

| | |
|---------|--|
| ERGASTO | Pues, ¿tú conmigo te pones? |
| BATO | Basta señor, basta ya. |
| ERGASTO | Villano, lo que yo mando, se ha de hacer. |
| BATO | No dices cuándo, que en eso el descuido está (vv. 1450-1454). |

La simplicidad con que Bato se disculpa entraña una de las características más destacadas del pastor bobo o del villano rústico, que heredará también el gracioso de Lope de Vega: la pereza¹⁶⁰. Asimismo, la referencia a la alforja de vino que Bato lleva sobre sus hombros se relaciona con la bota de este licor que Ergasto le ordena entregar a Salicio. En estos tres momentos, descubrimos entre ellos una vinculación amor-criado que revela la naturaleza elemental de Bato y rebaja la condición del barba, al convertirse también él por un momento en inapropiado portador de la comicidad y mano ejecutora de la paliza que recibe el rústico. Esta es la única ocasión en que los palos que recibe Bato no se deben a las mañas de Cardenio, pero con características radicalmente distintas a las del primero. A la altura de 1615, fecha de impresión de la comedia, la

¹⁶⁰ N. Salomon, en *Recherches sur le thème paysan dans la Comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret et fils, 1965, pp. 160-164, afirma que, a pesar de algunas coincidencias como esta, el villano cómico es un tipo radicalmente distinto del gracioso o figura del donaire. Cree que no existen coincidencias entre la presencia del villano cómico en una obra y su función como gracioso. Véase también J. F. Montesinos, “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”, en J. F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 221-64; J. A. Maravall, “Relaciones de dependencia e integración social. Criados, graciosos y pícaros”, en J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 150.

figura del gracioso está plenamente configurada en la dramaturgia de Lope¹⁶¹. Sus rasgos distintivos se han ido distanciando de los del pastor bobo de herencia salmantina, de apariencia inconsciente e involuntariamente ridícula. Sin embargo, el comportamiento de Cardenio difiere mucho del de su compañero desde el momento en que cuenta con el ingenio suficiente como para sacar provecho de ello y generar grandes dosis de comicidad no en torno y a costa de sí mismo, como le ocurre a Bato, sino para su propio disfrute. Cardenio es capaz de distanciarse de la seriedad trama principal para gozar de estos interludios cómicos y beneficiarse de las preocupaciones ajenas. Su privilegiada posición en el conflicto dramático se lo permite, tal y como quedó explicado.

Bato demuestra un carácter ingenuo de índole primaria que se explicita no solo en su comportamiento sino también en su discurso. Las prevaricaciones lingüísticas delatan su ignorancia, como sucede cuando nombra a las diosas Venus y Diana, que se convierten en “Viernes” y “Aduana”; o cuando asimila al dios Pan con el término “Queso”, remitiendo así a su consabida afición por la comida¹⁶² en un pasaje cuya clara intención es parodiar a los seres que habitan la Arcadia¹⁶³. Su incomprensión del universo mítico se releva también en creaciones lingüísticas novedosas como “cinoprosopios” y “esfincos” (v. 1530) para aludir a los cinocéfalos y las esfinges, como símbolos de la animalización, la trivialidad, la lujuria y la ignorancia, muchos de ellos aplicados también al propio Bato. Asimismo, incurre en errores de tipo morfológico, al asignar el género masculino al sustantivo “ninfas”, que genera un neologismo no exento de una carga irónica propia de la sátira¹⁶⁴.

¹⁶¹ Véase N. Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 122-145. Véase también L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005.

¹⁶² La desmedida afición por la comida y la bebida aparece ya constatada en la figura del pastor bobo del primitivo teatro español. Alfredo Hermenegildo subraya esta característica en el personaje del loco festivo de la *Égloga* segunda de Juan del Encina o en la *Égloga o farsa* de Lucas Fernández, en que el pastor Bonifacio comienza la obra declarando el hambre que siente. También lo hace Pascual en el *Auto o farsa*, al señalar que se aproxima la hora del almuerzo y enumerar los manjares que desea degustar. A. Hermenegildo, “Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español”, en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 70.

¹⁶³ Véase la nota 1006-1019 en que se analiza el surtido abanico de seres mitológicos citados por Cardenio y Bato y observados por el último como una fuente de peligros que entorpecen la vida armónica en el valle.

¹⁶⁴ Véanse las notas 1027 y 1052-1059. Además, la transformación morfológica realizada por Bato abunda en la caracterización del personaje, que manifiesta su incomprensión acerca el ámbito mitológico que rodea la tradición pastoril. Sobre ello, triunfa la reelaboración paródica de una mitología menor que nada tiene que ver con el escenario de la Arcadia antigua. También J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966, pp. 269-273.

Además, Bato hereda de la tradición precedente la zoomorfización del pastor. Su forzada licantrópía es un ejemplo más de la reelaboración que realiza Lope de casos semejantes habidos en el teatro anterior. Así, en la *Égloga* primera de Encina, se dice de Mateo que “ladra” (v. 60). En *Bras Gil y Beringuella*, de Lucas Fernández, Juan Benito califica a Beringuella de “cara de cabra” (v. 274) y a Bras Gil de “hijo de cabra” (v. 336). La imagen del lobo aparece en la *Comedia de una doncella, un pastor y un caballero*, donde el pastor pregunta a la doncella si un caballero es un “llobo rabaz muy fiero” (v. 21). No obstante, aquí la imagen va más allá del mero juego de parecidos. Cardenio disfraza de lobo a Bato, invocando la naturaleza carnavalesca que se encuentra en la génesis del personaje y su carácter burlesco enfatiza la parodia, rebajando la tensión¹⁶⁵.

Así, mientras que Anfriso y Olimpo coinciden ante la casa de Belisarda, hasta la que se desplazan de noche para poder verla, la paliza que recibe el pretendido lobo por parte del resto de los pastores impide la confrontación entre ellos, reduciendo así el clímax dramático hacia el que avanzaba la pieza. El paralelismo de ambas escenas de reja es evidente, como también lo es la parodia que la protagonizada por Bato realiza de la encarnada por Anfriso y Olimpo. Estos acuden a la cabaña de su enamorada con el propósito de reforzar y evocar la imagen de la pastora, impresa ya en el alma de ambos. Si sus castos deseos elevan y dignifican a los amantes, el apetito sexual de Bato lo animaliza hasta convertirlo en un depredador contra el que reacciona la sociedad arcádica. Por el contrario, las nobles intenciones de los galanes reciben su compensación, evitando su enfrentamiento público. De ahí que el castigo de Bato sea doblemente eficaz. El rústico no solo sufre los golpes que merece su atrevimiento, aunque su inconsciencia y simplicidad no se percaten de ello, sino que su humillación es utilizada para impedir el encuentro directo de Anfriso y Olimpo y el cuestionamiento de la honra de Belisarda.

III. 4. 6. OTROS

ERGASTO

Ergasto, padre de Belisarda, cumple con una de las funciones más importantes de su estado: el concierto matrimonial de su hija. No obstante, la brusquedad y premura

¹⁶⁵ A. Hermenegildo, “Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español”, en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 74-75.

que imprime a su decisión entorpece la felicidad de la pastora. Ni consulta ni informa personalmente a Belisarda de la inminencia de la boda y, para mayor agravio, es Bato quien da la noticia de pastora, lo que presagia las pocas posibilidades de que se cumpla con éxito la voluntad paterna (vv. 441-447). Una vez que el enlace se frustra, determina también que Belisarda se convierta en cazadora de Diana. El espectador se entera de esta decisión en un diálogo que Ergasto mantiene con Salicio:

ERGASTO

Ya he tomado consejo, Belisarda,
y aunque tus ojos de mi vista aleje,
la trina diosa entre su casta guarda
albergará tu vida. Ponte luego
de cazadora en hábito gallarda (vv. 2238-2241)

Aunque es calificado por Belisarda de “padre ingrato” (v. 26), en ambos casos, la joven parece someterse a la voluntad del padre, reafirmando así la autoridad de este en la jerarquía familiar. No obstante, reacciona de distinta manera ante los designios de su progenitor. Mientras que en el primer caso está determinada a llegar hasta el suicidio para evitar la unión con Salicio y la traición a Anfriso; en el segundo, se resigna a una vida sin amor: “a estrañas selvas me envía, / donde no tratan de amores” (vv. 2274-2275). La cancelación de la boda obliga a Ergasto a buscar una solución para el futuro de su hija. Él es el encargado de velar por el honor de su casa y lo hace arreglando un matrimonio con un pastor rico, que supone el ascenso social de la doncella. Él mismo lo anuncia en su conversación inicial con Salicio: “es bien / aumentar la hacienda en quien / se aumentan obligaciones” (vv. 342-344).

Ergasto representa la institución parental por la que debe velar, exigiendo el cumplimiento de unas normas que el enredo amoroso de la comedia transgrede después, como es habitual en la comedia doméstica. Separa a su hija de Anfriso y restringe el contacto con sus otros pretendientes, provocando que Olimpo tenga que acudir a la mediación de Anarda para hacerle llegar su carta y que este y Anfriso se vean obligados a acudir de noche a su cabaña para tratar de verla o sentirla más cerca.

Parece que sobre su figura debería recaer la función de restablecer la armonía social y amorosa de la comedia al final de la misma. Sin embargo, los errores cometidos por este personaje, su premura por casar a Belisarda y su irreflexión, junto con la necesidad de desvelar los engaños de Cardenio, provocan la aparición de Venus, que desplaza tanto a Ergasto como a Cardenio de sus papeles de personajes sancionadores

del final. La voluntad y la autoridad del viejo padre acabarán siendo vencidas por el amor y la juventud.

La intervención de Cardenio condiciona después las decisiones tomadas por Ergasto. Si su determinación de casar a Belisarda con Salicio parecía absoluta, pues contaba con la potestad suficiente para concertar las bodas, el dictamen del falso oráculo rebaja a partir de este momento dicha potestad. Ahora, un ser superior a él en autoridad modifica esta jerarquía y limita el alcance de sus acciones. Ergasto continúa ejerciendo su rol pero sus decisiones han de subordinarse a un poder superior:

Hice a la diosa airada sacrificios,
Salicio amigo, que a parar bastaran
del alto cielo los dorados quicios,
y con saber que eternamente paran
las ruedas en que viven sus planetas,
pienso que, detenidos, me escucharan.
Y como son las víctimas perfetas
para los dioses lágrimas, mis canas,
en esta edad a tanto mal sujetas,
regalaron sus aras soberanas,
y respondió después de tantos días
que eran mis ruegos y esperanzas vanas (vv. 2162-2173).

A partir de este momento, el personaje demostrará su desesperación por hallar una solución digna al problema familiar que se le plantea y comete el error de permitir el sacrificio humano con tal de que Belisarda contraiga matrimonio con alguno de sus pretendientes:

Echen suertes, y al que toque
morir, aplaque la diosa,
y el dichoso se despose
con Belisarda (vv. 3174-3177).

Es aquí la primera vez en que Belisarda contradice a su padre, oponiéndose a tal forma de proceder. Anuncia entonces que se suicidará si Anfriso resulta sacrificado:

No puede ser sin mi orden
ejecutado ese acuerdo
que vuestro pecho propone,
porque si Anfriso no sale
con buena suerte, pastores,
tengo de morir con él (vv. 3184-3189).

Luego, rectifica esta espontánea determinación y afirma que se convertirá en cazadora de Diana si persisten en llevar a cabo el sacrificio. Aunque esta situación pudiese convocar la tragedia, la intervención de la diosa lo hace imposible. La aparición

de Venus y su hijo Cupido junto con el destino monjil de Belisarda si esta no puede casarse con ningún pastor ofrecen evidentes pistas al público para saber que todo acabará bien.

Ergasto comete el error de muchos padres de comedia: trazar el casamiento de su hija sin tener en cuenta su voluntad. Este proceder, en tono muy diferente a la comedia, también se recoge en el relato pastoril:

Trataban de casarla entonces sus crueles padres con un pastor, aunque mozo, el más indigno de su hermosura de cuantos habitaban la fertilidad o aspereza de aquellos valles. Era rico como inorante, y presumptuoso como rico, atrevido como grosero y venturoso como indigno. Perdía el entendimiento Belisarda en la imaginación de su desdicha, porque si se acordaba de su persona y quería consolarse con su entendimiento, era incapaz del suyo; y si en el poco que tenía pensaba, no le hallaba comparación fuera de su persona. Y con todas estas fortunas era su humildad de suerte que no contradecía la rigurosa obediencia de sus padres¹⁶⁶.

Por todo ello, el personaje de Ergasto resulta castigado y desposeído de su autoridad en el desenlace de la obra. La misma diosa Venus anula el poder del viejo al ordenarle que acepte a Anfriso: “Antes quiero que merezcan / los trabajos, los dolores / de Anfriso, Ergasto, a tu hija” (vv. 3225-3227). Este acata la determinación divina, recordándole al pastor que solo la intercesión de la diosa ha permitido que alcanzase la felicidad con Belisarda: “Pues los cielos / tanto, Anfriso, te socorren, / da la mano a Belisarda” (vv. 3255-3257).

DEUS EX MACHINA

El mito se manifiesta como signo literario en la obra de los clásicos y se transmite diacrónicamente, conservando, adquiriendo o matizando distintas funciones materializadas en los textos posteriores. La preceptiva literaria del Siglo de Oro convierte la erudición en un factor determinante que revela el valor de la obra¹⁶⁷. Por eso, el recurso mitológico responde, en muchas ocasiones, a un afán erudito que sobrevuela sobre el resto de las funciones que pueda desempeñar.

La Arcadia está poblada de personajes mitológicos que son evocados en varias ocasiones por los pastores. Tras la cancelación de la boda de Belisarda y Salicio debido al fingido oráculo de Venus, Bato y Cardenio reflexionan, en tono cómico, sobre el poder de los dioses y otros seres mitológicos en el valle:

CARDENIO

¡Pardiós, Bato, que yo tiemblo!
¡Las cosas que hay en Arcadia!
Todos son encantamientos;

¹⁶⁶ Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 69.

¹⁶⁷ S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, p. 193-202.

BATO

todos son dioses y diosas,
faunos, drías, semideos,
sátiros, medicabritos,
Circes, gazmios, Polifemos,
centauros y semicapros.
Sí, que el dios Pan o el dios queso
dicen que de una cabaña
arrebató como un viento
una moza de quince años (vv. 1004-1015).

La heteróclita enumeración de estos legendarios habitantes del universo pastoril alcanza una finalidad paródica que se ve enfatizada por el episodio del rapto de una doncella a manos del dios Pan o Queso. Esta divinidad es, al parecer, originaria de la Arcadia, y, además de velar por los bosques y los pastores, se caracteriza por su potencia sexual, convirtiéndose en el dios de la fecundidad. Sus apariciones solían ser aterradoras y brutales. Bato remeda aquí, de forma humorística, su comportamiento, aprovechando para jugar con el significado denotativo de su nombre y poder aludir una vez más a su desmesurada afición por la comida.

Cardenio insiste en la presencia en el valle de una amplia gama de seres fantásticos para infundir el miedo en Bato y en el resto de los árcades. La recreación de una nueva realidad insegura para los pastores es esencial para construir sobre ella los pilares de la burla de Cardenio, que explotará en beneficio propio.

Aparte de los dioses y semidioses que nombran Cardenio y Bato, en esta comedia aparecen las diosas Diana (tan solo aludida, pero sin presencia real en la pieza), y Venus junto con su hijo Cupido. En el primer caso, la honestidad y contención de Diana, diosa de la castidad, se sitúan al abrigo de la razón y sus cazadoras han de alejarse para siempre de las tribulaciones amorosas¹⁶⁸. Belisarda recibe con gran tristeza la noticia de que debe consagrarse a ella, ya que eso supone abandonar el valle y el amor de Anfriso definitivamente.

La figura más significativa, dado su papel funcional en la comedia, es Venus. Desde el principio, la historia de los amantes está puesta bajo la advocación de la deidad. Ejemplo de ello son el templo en el que han de casarse Belisarda y Salicio, así como las referencias constantes a su poder y al de su hijo, todas ellas asociadas a un momento de amor o desamor en el devenir de los enamorados. La diosa Venus y su hijo

¹⁶⁸ Sobre la presencia de Diana en la tradición pastoril, véase E. Fosalba, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, en B. López Bueno (ed.), *La égloga (VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro, Sevilla-Córdoba, 20-23 de noviembre, 2000)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 122-182.

Cupido suponen la representación clásica del amor. A esta concepción de ambos se alude también en la novela pastoril. En *La Diana*, Sireno afirma que:

La vida de esta provincia es tan remota y apartada de cosas que puedan inquietar el pensamiento que, si no es cuando Venus, por mano del ciego hijo, se quiere mostrar poderosa, no ay quien entienda en más que en sustentar una vida quieta con suficiente medianía en las cosas que para passalla son menester¹⁶⁹.

Por lo tanto, solo la diosa Venus tendrá capacidad para restaurar el orden de la pieza. Aún así, el engaño de Cardenio al hacerse pasar por ella (“diosa Venus Macho”, v. 951) representa un guiño al espectador con esa voz “jumentil” (v. 957) del rústico, que parece “tiple del cielo” (v. 958). En cualquier caso, la dignidad de Venus, ofendida por Cardenio, se verá restablecida y la “religión de los hombres” (v. 955), el amor, triunfará.

Lope es consciente de que debe entregar al espectador un final creíble y acorde a las consideraciones argumentales que hasta ahora se han vertido en la pieza. Anfriso necesita curarse de su locura de amor y la amenaza de muerte que se cierne sobre él si se casa con Belisarda debe desaparecer. Para lograrlo, la pareja de amantes precisa de una tercera persona que actúe como *deus ex machina*. Por eso, Lope elige la figura de la diosa Venus y de su hijo Cupido para imponer la armonía social necesaria. En ambos descansa una responsabilidad que les ha sido adjudicada desde el principio. Solo ellos tenían el poder para detener la autoridad paterna y para corregir sus equivocadas decisiones, haciendo triunfar el amor verdadero.

Otras figuras mitológicas son aludidas o evocadas por los personajes de la trama amorosa. La más importante es Orfeo, en el que se transmuta Anfriso a través de su locura de amor. El autor transforma experiencias y lugares extraterrenos en espacios naturales que emulan la belleza de los primeros. Así pues, el mito en Lope de Vega sobrevive a cualquier escenario porque se metamorfosea para amoldarse a una vida en perpetuo cambio. De este modo, mientras que el ideario cristiano separa irremisiblemente el cielo y el infierno, el mitológico los reúne en un mismo plano. De ahí que las transgresiones protagonizadas por Anfriso, cuya locura de amor provoca que deje atrás su verdadera personalidad para ingresar en el mundo mitológico. El personaje piensa que ha muerto y recrea un improvisado y temporal Hades en donde se produce su encuentro con Cardenio y Bato, a los que pregunta sobre la vida en la tierra. Su mente

¹⁶⁹ J. de Montemayor, *La Diana*, ed. de J. Montero, Barcelona, Crítica, 1996, p. 42.

tan solo regresará al mundo de los vivos cuando la sola contemplación de Belisarda sea suficiente para que recupere el juicio.

III. 5. EL TIEMPO

El lamento lírico de Belisarda que inaugura la comedia incluye referencias al espacio y al tiempo en que se sitúa la acción. Pone en antecedentes al espectador aludiendo a los seis años de relación que la unen a Anfriso. Este amor está a punto de ser cercenado de manera abrupta debido a la decisión de su padre de casarla con Salicio. Sus palabras evocan, pues, el tiempo de la comedia en un antes y un después: un antes feliz y armónico y un ahora que presagia un futuro aciago, rememorando el tópico de la malmaridada. A partir de la constatación del concierto matrimonial, la actitud de la pastora se resuelve en una firme lucha por lograr que el final de su relación amorosa con Anfriso no se produzca, aunque para ello tenga que quitarse la vida.

La indicación de los seis años de amor compartidos por los protagonistas constituye una precisión inexistente en el relato homónimo¹⁷⁰. Sin embargo, este mismo número coincide con la duración de los amores de Jacinta y Belardo en *Belardo el furioso*. En ambos casos, se pone de manifiesto la veteranía de ambas relaciones y permite subrayar el comienzo *in medias res* de la pieza. Este recurso supone el corte definitivo con el equilibrio y la felicidad anterior y el comienzo de una nueva realidad que atenta contra la naturaleza del amor y el orden establecido¹⁷¹. La comedia se conduce así como una pugna constante entre el pasado y un presente que amenaza con privar de su identidad a los amantes, tal y como le sucedía a Jacinto en *El verdadero amante* a raíz de la boda de su amada: “Él se ha burlado de mí, / pues que ya ha llegado el tiempo / que del tiempo que perdí / estoy llorando sin tiempo” (vv. 117-120).

Al igual que sucedía con la dimensión espacial, también la temporal es imprecisa. La ucronía arcádica se impone en el conjunto de la comedia, en la que, como exige la convención bucólica, se hará mención a los atardeceres y amaneceres, como los descritos por Olimpo en los versos 909-912: “Apenas el alba hermosa / baja las gradas

¹⁷⁰ Pese a que la duración de los amores de Anfriso y Belisarda no aparece consignada en el *Libro de prosas y versos*, el narrador, al comienzo del relato, subraya la tristeza de Belisarda por esta imposición paterna e insinúa de forma imprecisa que, además de por su noble nacimiento, era lógico que la pastora prefiriese a Anfriso, dado el tiempo que habían estado juntos: “porque de aquella fuerza que a la ninfa Calisto hizo con los vestidos de Diana nació Arcas, de quien aquella tierra tomó el nombre, y de este gentil cazador el bello Anfriso; a quien así por su nacimiento como por sus virtudes y hermosura, amaban y respetaban los demás pastores, y sin comparación Belisarda; a quien también tocaba con justa causa querelle más tiernamente, porque a la voluntad que tuvo y tenía entonces, el mismo amor confesara ser incapaz de tanto fuego”. Véase Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 70.

¹⁷¹ Véase P. Campana, “*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope”, *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 71-87.

del cielo, / corriendo a la noche el velo” o los entonados por Ergasto cuando decide convertir a su hija en sacerdotisa de Diana (vv. 2198-2201). También Anarda y Belisarda son asociadas a las imágenes clásicas que se emplean para anunciar la llegada de un nuevo día. Así, la primera es calificada por Anfriso como: “serrana bella, más que la amorosa estrella / que con el sol viene y va” (vv. 1308-1310), refiriéndose al planeta Venus, también llamado “la estrella de Venus” o “el lucero del alba”, porque aparece al amanecer por el este. En el caso de Belisarda, Bato describe su entrada en el valle como “que ahora al prado bajó, / más que la aurora gallarda” (v. 2497), evocando la conocida imagen del alba que pisa el prado con el nacer del día.

Pese a la imprecisión temporal reinante, las palabras de los personajes parecen indicar cierta premura y precipitación en el desencadenamiento de los acontecimientos. Desde el momento en que Ergasto anuncia las bodas de su hija con Salicio, los amantes han de hacer frente a una situación angustiosa y buscarán, sobre todo Belisarda, una rápida solución a sus males: el suicidio, que se verá frustrado por la actuación de Cardenio, que interfiere en los planes de Ergasto para favorecer a Salicio. Pero no solo ellos planifican sus movimientos con agilidad, sino que todos los personajes de la comedia luchan contra el tiempo, atendiendo a sus propias motivaciones temporales.

Ergasto se muestra ciertamente preocupado por casar a Belisarda con Salicio sin más dilación. Una vez que los dos hombres llegan a un acuerdo, propone el anciano:

Vamos, si te parece,
como es costumbre de la Arcadia, al templo
de Venus, en que ofrece
la paz de los casados justo ejemplo,
y allí quede jurada
la boda entre nosotros concertada. (vv. 435-440).

Salicio consiente y acto continuo Ergasto ordena a Bato que localice a su hija para que se reúna con ellos de inmediato:

ERGASTO

Que luego

a Belisarda le digas
que, juntando sus amigas,
y más bizarra a mi ruego
al templo de Venus vaya
a jurar nuestro concierto (vv. 441-446)

Tras la intervención de Cardenio y la cancelación de la boda, Ergasto vuelve a mostrar su desesperación por aplacar cuanto antes la ira de la diosa al ofrecerle reiterados sacrificios: “Hice a la diosa airada sacrificios, / Salicio amigo, que a parar bastaran / del alto cielo los dorados quicios” (vv. 2162-2164).

La supuesta negativa de la diosa incita a Ergasto a no malgastar más el tiempo en súplicas infructuosas y cambiar en seguida el futuro de Belisarda, destinándola a convertirse en ninfa de Diana:

ERGASTO

En vano el tiempo gasto.

Ya tengo a Belisarda prevenida
para ser cazadora de Diana
y a sus sagrados bosques ofrecida.
Apenas al balcón de la mañana
el sol asomará su rubia frente,
tirando sobre azul líneas de grana,
cuando calce su planta diligente,
argentado coturno de listones (vv. 2194-2202).

Ergasto funde en su intervención la consagración de su hija a Diana con la descripción del amanecer, que recuerda la de la primera salida de Don Quijote¹⁷². Su irreflexión le invita, asimismo, a hacer sin dilación la propuesta de sacrificio a la que los tres pretendientes de su hija deciden someterse hacia el final de la obra. En cuanto Olimpo rechaza el ofrecimiento de Silvio y Anarda y sugiere que sea uno de ellos el que deba someterse a los designios de la diosa, el anciano padre anuncia el mecanismo que ha de emplearse para tal fin sin dar tiempo siquiera a que los implicados asimilen la noticia ni a que Belisarda exponga completamente sus argumentos para oponerse a dicha decisión:

ERGASTO

Olimpio dice muy bien.
Echen suertes, y al que toque
morir, aplaque la diosa,
y el dichoso se despose
con Belisarda (vv. 3173-3177).

Su personaje, en calidad de padre y barba, posee la autoridad suficiente como para que sus determinaciones no solo sean tomadas en consideración sino que se cumplan pese a los encontrados deseos de los demás personajes. La propia Belisarda pone de manifiesto la incuestionable autoridad paterna al principio de la comedia al recordar ante Anfriso la sumisión que, como hija, debe a las órdenes del anciano. Pese

¹⁷² “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora que dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero D. Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, vol. 1, cap. 2, pp. 46-47.

al sufrimiento que le provoca su decisión de casarla con Salicio, no osa oponerse a la voluntad de su progenitor y prefiere la muerte antes que la desobediencia.

Las sucesivas decisiones de Ergasto entorpecen constantemente la relación amorosa de los protagonistas. Si la boda con Salicio o la consagración a Diana de Belisarda suponían graves amenazas para la unión de los amantes, su determinación final de aceptar el sacrificio propuesto por Olimpo sitúa la tensión emocional de la comedia en su punto más álgido al poner en riesgo la vida de Anfriso y la felicidad de su hija. La actitud siempre apremiante de Ergasto genera una maraña de equívocos que implica al resto de los pastores. La decisión inicial del anciano mueve a Cardenio a adoptar el papel de la diosa Venus y a trastocar por completo el destino de los demás personajes. Anarda y Olimpo alimentan sus esperanzas y actúan en consecuencia para separar a la pareja y para conquistar al ser amado. Tanto una como el otro se ven imbuidos de la agilidad de movimientos y determinaciones que Ergasto imprime a la comedia. Anarda no deja pasar ni un instante desde que conoce la noticia del enlace matrimonial de su amiga para emponzoñar el corazón de Anfriso. Él mismo censura su conducta y precipitación:

que no es Belisarda a caso
pastora de a cada paso,
para olvidarse de mí;
ni yo, Silvio, tan grosero
que así la puedo olvidar (vv. 322-326).

La premura con que Anarda quiere desterrar a Belisarda del corazón de Anfriso contrasta vivamente con la intensidad de los sentimientos de los amantes. También Olimpo reacciona con rapidez al convertirse en pretendiente de Belisarda inmediatamente después de la cancelación de la boda de esta con Salicio: “Mañana / la comienzo a conquistar” (vv. 903-904). Un día ha pasado, por lo tanto, entre esta afirmación del mayoral a Frondoso y el inicio del acto II, en que Olimpo se acerca a Anarda para pedirle que le entregue a Belisarda una carta, proporcionándole a Anarda, sin saberlo, la idea de la alteración del significado de la misiva de respuesta y consiguiendo separar momentáneamente a los amantes.

Existen, además, otras marcas temporales, aparte de las establecidas por Ergasto. Si entre la frustrada boda de Belisarda y el comienzo del acto II ha pasado un día, tal y como se desprende de las palabras de Olimpo, esa segunda jornada ocupa otras 24 horas. Al principio de esta, Belisarda pregunta a Anarda: “¿Irás al prado esta tarde?” (v. 1423), indicando así que su conversación tiene lugar a lo largo de la misma mañana que

el encuentro de Anarda con Olimpo. Más tarde, Bato anuncia a Cardenio la llegada de la noche: “¿Tú no ves que ya anochece?” (v. 1984). Y, finalmente, tanto Olimpo como Anfriso aprovechan la noche para rondar la cabaña de Belisarda: “Hablarla, Frondoso, intento / esta noche” (vv. 2017-2018), finalizando en ese mismo momento el acto con la peripecia lobuna de Bato.

La tercera jornada presenta menos marcas temporales que la anterior, si bien Ergasto anuncia al principio de la misma el veredicto de la diosa “después de tantos días” (v. 2172) de súplicas y sacrificios animales. La acción dramática se desarrolla de manera consecutiva en los dos primeros actos, entre los que media una noche, que corresponde con el entreacto. Desde la cancelación de la boda hasta el comienzo del acto III parecen haber transcurrido varios días en los que Bato termina de recuperarse de los golpes recibidos al ser confundido con un lobo: “Hoy acabo de curarme” (v. 2488). Belisarda, por su parte, destruye las prendas de amor de Anfriso: “No quedó cinta ni joya / que no pereziese allí” (vv. 2514-2515). En el entreacto de la segunda a la tercera jornada ha pasado, pues, un número indefinido de días, pero los sucesos que tienen lugar en ese último acto se reducen como en los dos casos anteriores a 24 horas.

Para finalizar, la noche, aludida en otros momentos de la comedia, cobra especial relevancia en algunas secuencias determinadas de la obra. Por ejemplo, es el instante elegido por Ergasto para la celebración del enlace matrimonial de su hija:

| | |
|------|--|
| BATO | Pues aquesta noche haya luminarias de tal modo que parezca la cabaña Troya, ardiendo en la montaña robles, peñas, nieve, todo (vv. 448-352). |
|------|--|

Sin embargo, la noche y las luces que debieran anunciar la alegría acompañan a Belisarda para simbolizar sentimientos muy diferentes cuando esas luces se convierten en juego con el que quema, debido a la rabia y a los celos, las prendas de amor que todavía conserva de Anfriso. La noche ampara la supuesta felicidad pero también la desdicha. Es momento para la liberación de sentimientos que deben reprimirse a la luz del día. También es el instante idóneo para la visita de los amantes, que aprovechan la oscuridad para acudir a la casa de su amada. Anfriso y Olimpo lo hacen para alimentar su alma de la contemplación de Belisarda, identificando su vivienda con el propio personaje, en consonancia con las premisas de la doctrina neoplatónica del amor. Sin embargo, Bato, que encarna la dimensión vulgar y cómica de este sentimiento, acude a casa de Flora auspiciado por las sombras de la noche, y oculta ridículamente su

identidad, mimetizándose en la piel de un lobo y mostrándole con claridad a Flora sus apetitos sexuales, dadas las connotaciones del animal elegido para tal fin. En consecuencia, a la escena grave de idealización amorosa, sucede el cuadro cómico que aligera la tensión dramática del momento y que impide el encuentro o enfrentamiento de los dos pretendientes.

Por fin, la convención eglógica se ve singularmente rebajada al hilo de este mismo episodio cuando Cardenio transforma el “anochece” de Bato en un “asnochece” (v. 1985), calificándolo de tal.

Las leyes temporales de la comedia y de la materia pastoril se funden pues en *La Arcadia* para imprimir un ritmo acelerado o sosegado que responde a las necesidades de la acción.

III. 6. EL ESPACIO

ESPACIO DRAMÁTICO

Desde los primeros versos, tras una serie de preguntas retóricas sobre su destino, Belisarda acude al espacio bucólico apelando a la naturaleza para que se compadezca de ella:

De Anfriso dicen que fui
estos prados y estas fuentes,
cuyas flores y corrientes
son los testigos mayores
de mis presentes favores
y de mis penas ausentes.
¡Ay, sitio ameno y florido!
¡Cuáles horas tuve en vos! (vv. 25-32).

La joven describe un paisaje propio del locus amoenus que preside el universo pastoril: “¡Ay, sitio ameno y florido!” (v. 31), que se ve enriquecido por la presencia de un río (“el prado deste río”. v. 54). El escenario bucólico aparece también sazonado por los imprescindibles árboles y fuentes de agua cristalina que escuchan, como mudos testigos, las penas de amor de los pastores. El paisaje evocado se estiliza hasta convertirse en un locus amoenus, marco adecuado para las quejas amorosas de los pastores, donde la naturaleza se erige como confidente ideal de los amantes y sus desdichas¹⁷³.

Asimismo, Anarda se dirige a la naturaleza para expresar su alegría por la boda obligada de Belisarda con Salicio:

árboles, que siempre atentos
estuvisteis a mis penas;
aguas puras y serenas
donde mirándome estoy,
oíd las nuevas que os doy,
de nueva esperanza llenas (vv. 115-120).

Bastan pocos elementos, combinados en un sistema conceptual repetido, para definir esta naturaleza ideal. Esta aparece caracterizada por un conjunto de imágenes que pretenden reflejar la estructura del universo y la armonía cósmica, donde abundan las referencias a la belleza de un paisaje idílico, en la línea de un *beatus ille* con resonancias platónicas. El pastor se fusiona con la naturaleza a través de su canto

¹⁷³ Véase T. Ferrer Valls, “La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido”, en P. Garelli y G. Marchetti (eds.), “*Un hombre de bien*”. *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Torino, Edizioni dell’Orso, 2004, tomo 1, pp. 505-518.

bucólico, de la expresión de su lamento y sus preocupaciones amorosas¹⁷⁴, tal y como sucede en la convención que rige el género¹⁷⁵. Pero, además de ello, uno de los elementos del paisaje bucólico, el río será objeto de un tratamiento distinto. Al final de la tercera jornada, Cardenio, el rústico, será arrojado al agua por Anfriso, en el momento en que aquel menciona que su estado se debe a los celos que siente por el amor que Olimpo profesa a Belisarda:

| | |
|----------|------------------------------------|
| ANFRISO | ¡Oh, perro ingrato, aguarda! |
| CARDENIO | Estraño desvarío. |
| ANFRISO | Así, pienso arrojarte en ese río. |
| CARDENIO | ¡Ay, cielos, que me has muerto! |
| ANFRISO | Por las ondas del agua va nadando. |

Arroja Anfriso a Cardenio, y salen Belisarda y Silvio (vv. 2845-2849Acot)

Más allá de los escenarios de operatividad específica, la ambientación arcádica se caracteriza por una imprecisión que le permite cumplir con una de las principales premisas de la comedia pastoril: el alejamiento espacio-temporal de todo referente contemporáneo. Esta indeterminación es suficiente para soslayar la identificación con la realidad cotidiana. Es el lugar ideal para plantear los enredos más complicados. Todo o casi todo es válido porque la verosimilitud se sigue manteniendo debido, precisamente, a esa ubicación espacio-temporal vaga. Esta libertad locativa otorga a la comedia pastoril un carácter polivalente que la envuelve en el marco utópico del ideal arcádico. A esta evocación contribuye la mención de lugares como Val de Narciso (v. 508), la fuente del Laurel (v. 1425) o Montemedoro (v. 1616), referidos al universo literario y mitológico¹⁷⁶.

Al margen de la enumeración de los espacios bucólicos referidos, la acción de la comedia sucede en escenarios indeterminados, no marcados ni individualizados porque su importancia queda supeditada al predominio de la palabra sobre el contexto locativo.

¹⁷⁴J. C. Rodríguez, en su obra *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, emplea el término *animismo* para definir la comunión platónica entre los sentimientos del pastor y la naturaleza. La estrecha vinculación naturaleza-amor-estado de ánimo es una constante que favorece la aparición de algunos intermedios líricos entre la pareja protagonista. Véase J. C. Rodríguez, *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990, p. 68.

¹⁷⁵ Véanse a este respecto los conocidos versos que entona Salicio en la Égloga I de Garcilaso de la Vega: “Con mi llorar las piernas enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que s’inclinan; / las aves que m’escuchan, cuando cantan, / con diferente voz se condolecen, / y mi morir cantando m’adevinan; / las fieras que reclinan / su cuerpo fatigado, / dexan sosegado / sueño por escuchar mi llanto triste” (vv. 197-206). Los animales y demás elementos de la naturaleza responden al unísono al canto órfico del poeta. Véase J. Gómez, “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, pp. 171-195.

¹⁷⁶ Véase las notas 508, 1425 y 1616.

El decorado arcádico queda evocado, además, a través de las indicaciones implícitas en los diálogos de los personajes: “Hoy, cerca destes laureles” (v. 2036), “Pero, arrímate, Frondoso, / a esos pungentes enebros” (vv. 2044-2045), “Sombra ofrecen estos ramos” (v. 2528), “en que deste sauce verde / cuelgue mi desconfianza” (vv. 2646-2647). Como se ve, en la mayor parte de los casos, basta unos pocos motivos vegetales fijos son suficientes para dibujar el ornato pastoral básico de la comedia.

No podía faltar en este contexto la cabaña que Belisarda comparte con su padre, mencionada por primera vez en la descripción de su rica morada, que Ergasto recita ante Salicio (vv. 373-416), que constituye un ejercicio de estilo que recoge el tópico de la *aurea mediocritas*. A ella vuelve a aludir Anfriso en el acto II: “vengo a dorar su cabaña” (v. 2054). En esta ocasión, la cabaña servirá de pretexto para el encuentro nocturno de una auténtica situación de comedia urbana. Anfriso se acerca a la morada de Belisarda, pero descubre que en sus inmediaciones también está su competidor Olimpo. Cuando parece que el enfrentamiento es inevitable, la llegada de otros personajes impide la disputa. Para el pastor, la casa de Belisarda supone una barrera infranqueable que le impide acercarse de nuevo a su enamorada. El verbo de movimiento indica que se ha producido un traslado de la acción a un lugar diferente de aquel en el que acontecieron las escenas anteriores.

De este modo, el capítulo segundo del relato homónimo remite al motivo de la escena de reja¹⁷⁷. La visita nocturna a la cabaña de Belisarda y el encuentro con Olimpo recrean dicha situación propia de la comedia doméstica, es decir, una escena de reja¹⁷⁸ similar a la que se encuentra en *La gran pastoral de Arcadia*¹⁷⁹. En ambos casos, contribuye a crear el ambiente propicio para el desarrollo del conflicto dramático que desencadenará, en *La Arcadia*, la locura que se apoderará de Anfriso. Los celos desaforados que experimenta al ver a Belisarda con el mayoral serán definitivos para que pierda la razón. La cabaña de Belisarda pasa de ser un mero referente literario para

¹⁷⁷ Anfriso ha de marcharse al destierro y, vestido de galán y acompañado por Silvio, se aproxima a la casa de la dama R. Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, RAE, 1973, p. 242.

¹⁷⁸ La reja, al igual que el jardín, son espacio de amor que favorecen la comunicación amorosa y las relaciones clandestinas. No obstante, no todas las situaciones dramáticas surgidas en estos ámbitos implican un progreso armónico de la acción. Véase M. Zugasti, “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, en F. Cazal, C. González y M. Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro (Actas del VII Coloquio del GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 583-619.

¹⁷⁹ Véase T. Ferrer Valls, “Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII, 1995, pp. 213-32 y “La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas”, *Journal of Hispanic Research*, 3, 1994-1995, pp. 147-165.

desempeñar una funcionalidad dramática, tal y como sucede con el río. Si bien los dos pertenecen al ámbito del paisaje pastoril, también se convertirán en los lugares en que se desata la violencia de Anfriso, ilustrando así la fuerza de su enamoramiento.

El templo de Venus presenta también una identidad específica dentro de la generalidad del paisaje. En él se pronuncia el primer oráculo hacia el final del acto I y en él aparecen también la diosa y Cupido para restablecer la armonía y revelar la verdad. Su poder sancionador excede la voluntad humana. Cardenio se atrevió a desafiar el poder de los dioses, usurpando la personalidad de uno de ellos y provocando así el desequilibrio del que parte la acción dramática. Desde ese momento, el conflicto amoroso se ve completamente condicionado por el equívoco mitológico-religioso, que pierde su gravedad inicial para convertirse en uno de los elementos más fructíferos al servicio del enredo amoroso.

En conclusión, el espacio dramático no solo responde a la convención del género bucólico, sino que colabora también en el desarrollo del plano cómico de los rústicos, tal y como se ha observado en la doble función, arcádica y farsesca, del río.

ESPACIO ESCÉNICO

Según Joan Oleza, *La Arcadia*, aunque es una pieza tardía, supone un nuevo acercamiento del género a la cortesización. Así pues, destacan en la comedia rasgos, como el elevado número de acotaciones —99 en nuestra edición—, que la aproximan al teatro de salón¹⁸⁰. Esta cifra es similar a la de otras obras cortesanas del momento cuyos autores muestran una especial preocupación por guiar en escena los movimientos de los actores no profesionales que representaban estas piezas¹⁸¹. Asimismo, es evidente la abundancia de atrezzo, expresado en el uso de bolsillos, paños, alforjas, botas, collares, tafetanes, retratos, cintas, hondas, cayados e incluso un disfraz de lobo. A ello habría de sumarse un escenario enriquecido con la cabaña, un árbol por el que trepa Cardenio cuando se convierte en víctima del furor amoroso de Anfriso, el río en el que finalmente

¹⁸⁰ Joan Oleza registra en *La Arcadia* 163 acotaciones, frente a las 99 indicadas en nuestra edición. Oleza se basa para su contabilización en la edición de Hartzenbusch, a la que siguen las demás ediciones modernas, preparadas por Menéndez Pelayo, Sáinz de Robles y Emiliano Escolar D. L. Véase J. Oleza, “La tradición pastoril en Lope de Vega”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 341.

¹⁸¹ Joan Oleza hace un recuento de las acotaciones presentes en algunas de las obras que se sitúan en el primer período dramático de Lope de Vega. Según sus estudios, *El verdadero amante* ofrece 135; *Belardo el furioso*, 90; y la comedia mitológico-pastoril *Adonis y Venus*, 96. Todas ellas alcanzan un porcentaje muy superior al teatro de corral del autor, donde no solo se acota muy poco sino también de forma esquemática. Véase J. Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, London, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 286.

es arrojado por el protagonista, el monte desde el que baja Belisarda o el templo de Venus, cuyas puertas abren y cierran y que albergan, además, el escondite de Cardenio para que este se haga pasar por la diosa. No se trata, por tanto, de la escena austera y esquemática de las obras de corral, sino que en ella parecen darse cita una serie de elementos espectaculares que la aproxima al modelo desarrollado por *Adonis y Venus* o, más tarde, *La selva sin amor*, aunque, desde el punto de vista literario, esté más cercana a *Belardo el furioso*, *El verdadero amante* o *La pastoral de Jacinto*¹⁸².

Siempre, siguiendo a Oleza, Lope incrementa el número de acotaciones a medida que avanza su producción. Recuérdese que *La Arcadia* es, sin contar *La selva sin amor*, la más tardía de sus comedias pastoriles e incorpora ya elementos propios de la Comedia Nueva. El elevado número de acotaciones responde a diversas motivaciones. En primer lugar, entra en consonancia con el progresivo aumento del número de escenas, que conlleva la incorporación de las que indican la entrada y salida de los personajes, que son muy habituales. Si ya *El verdadero amante*, *Belardo el furioso* o *La pastoral de Jacinto* se ven influidas por el modelo populista y de corral, con un número de escenas muy superior al de piezas plenamente cortesanas, como *Adonis y Venus*¹⁸³, *La Arcadia* representa perfectamente la combinación entre el teatro de salón y el de corral. Fortalece así la acción, evitando que el escenario quede vacío. Con frecuencia, Lope mantiene sobre las tablas a un personaje que pronuncia un soliloquio, en espera de que lleguen otros actores, anunciando su llegada y, con ella, la introducción de la escena siguiente. En otras ocasiones, el autor abre algunas escenas que tardarán en clausurarse. Es el caso del acertijo que Anarda propone a Anfriso y Silvio en la escena 4ª del acto I y que terminará por cerrarse mucho después, en la escena 8ª del acto II, cuando Silvio lo interprete a su favor para desanimar las aspiraciones de la pastora. Además, Lope aumenta notablemente el número de escenas totales de la pieza (74), equiparándolo al que presentan las comedias de corral, que suelen superar, según Joan Oleza, las 57 escenas de media¹⁸⁴. No obstante, la pieza

¹⁸² J. Oleza, "La tradición pastoril en Lope de Vega", en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 343.

¹⁸³ Si *Adonis y Venus* contiene 35 escenas, *Belardo el furioso* presenta ya 50 y esta cifra se ve incrementada en las siguientes piezas. Así, *El verdadero amante* tiene 54 y *La pastoral de Jacinto*, 57. En *Adonis y Venus*, la acción se ve debilitada a favor de los cuadros de espectacularidad cortesana. Frente a ella, en las otras tres obras, la intriga adquiere mayor importancia y, aunque sigue predominando el cuadro, que concentra, de forma sólida, la mayor parte de las escenas, muchas de ellas quedan libres, al contrario que en *Adonis y Venus*. Véase J. Oleza, "La tradición pastoril en Lope de Vega", en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 338.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 338.

mantiene otros rasgos característicos de la teatralidad cortesana, como la presencia de cuadros y pasos de espectacularidad autónoma. Ejemplo del primero es la celebración frustrada de las bodas en el templo de Venus (acto I, escenas 15-21); y del segundo, los pasajes cómicos protagonizados por Cardenio y Bato (la recuesta del primero a Flora, el bolsillo y paño mágicos, el de los afeites y mudas para el rostro y la licantropía sufrida por Bato).

En segundo lugar, aparecen, además de las acotaciones implícitas existen algunas explícitas que informan sobre el atrezzo y vestuario de los actores. Por ejemplo: “Abren un templo donde ha de estar la diosa Venus, cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con su arco y flecha” (v. 768Acot), “Sale Cardenio con un paño” (v. 1176Acot), “Sale Bato con unas alforjas al cuello y una bota de vino, y Ergasto dándole de palos” (v. 1449Acot), “Quítale la bota y vase, y queda vendados los ojos Bato y salen Anfriso y Silvio” (v. 1592Acot), “Salen Cardenio y Salicio y otros pastores con honds y cayados” (v. 2078Acot), “A este tiempo dicen dentro: «¡guarda el lobo!», y sale Bato vestido de lobo y dan los pastores tras dél a palos, y con hondas; salen por una puerta y entran por otra” (v. 2092Acot), “Sácalas en un tafetán colorado y enseña la sarta” (v. 2549Acot), “Dele otro tafetán colorado y guarde el de las perlas” (v. 2558Acot), “Vase y dale el tafetán” (v. 2597Acot), “Desenvuelve el tafetán y halla un cordel en lugar de las perlas” (v. 2604Acot), “Sale Cardenio arropado, como que sale del río, y Bato con él” (v. 2922Acot).

Parece, en principio, paradójico que comedias cortesanas como las mitológicas y las pastoriles, con una escenografía rica, no acoten profusamente estos elementos. Según Oleza, es posible que el vestuario propio del universo pastoril estuviese ya muy codificado por la tradición y no fuese necesario insistir en ello¹⁸⁵. De todas maneras, no faltan indicios en la obra para inferir, en el atuendo de los personajes arcádicos, una combinación de elementos constantes en la caracterización del pastor y de variables. Estas, en su mayoría, serán elementos mágico-burlescos referidos a Cardenio y Bato. Así, el bolsillo, el paño y el disfraz de lobo son subrayados en las distintas acotaciones para destacar la comicidad de la obra. El bolsillo, supuestamente creado para proteger del dolor físico, es el responsable de las dos primeras agresiones que sufre Bato, a manos de Cardenio y de Ergasto. El paño, a su vez, presenta una doble función. Sirve al rústico para engañar a Anarda sobre la importancia de las mudas para el rostro femenino

¹⁸⁵ J. Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, London, Tamesis Books Limited, 1986, p. 285.

y para robar a Bato la bota de vino que llevaba a Salicio. Finalmente, el disfraz de lobo, que remite a *Las pastorales* de Longo, cierra los pasajes cómicos protagonizados por Bato y Cardenio. En las escenas protagonizadas por los rústicos, se acentúa la comicidad gestual. Las huidas y las persecuciones pretenden conseguir la risa del público.

También adquieren importancia las indicaciones acerca del vestuario de los pastores en momentos decisivos para el desarrollo del conflicto dramático. Así, Ergasto pide a Bato que traslade a su hija la necesidad de acudir al templo “más bizarra” que de costumbre, para desposarse con Salicio. Aunque la acotación no lo anuncie, debemos pensar, por lo tanto, que Belisarda debe aderezar el cuadro de su enlace con una indumentaria rica, propia de una novia, para alimentar uno de los principales focos climáticos de la obra con el necesario efectismo estético o visual de la escena de bodas que se está representando. La propia pastora, en el momento en que anuncia su deseo de suicidarse, menciona que luce un collar de perlas:

asido de aquestas perlas
con aquesta negra cinta,
una ponzoña tan fiera
que, en obedeciendo a Ergasto,
que es bien prestar obediencia
a un padre a quien debo tanto,
pienso matarme con ella (vv. 674-680).

Las perlas alcanzan un valor simbólico negativo al ser, en este caso, el instrumento que sostiene y encubre el veneno con que Belisarda quiere matarse y serán, más tarde, el origen del equívoco sufrido por Olimpo al pensar que la pastora las ha aceptado. El pomo de veneno y el cuchillo de acero se convierten, pues, en instrumentos al servicio del efectismo trágico-patético que domina en la boda frustrada de la pastora. Uno y otro objeto encuentran sus antecedentes en el teatro anterior. Si bien, para encontrar un uso semejante del veneno hemos de retrotraernos a la tragedia clásica, Juan del Encina acude al recurso del cuchillo en su *Égloga de tres pastores*.

El atuendo de Belisarda en la comedia contrasta con la descripción rica y detallada de los vestidos de las pastoras en la boda de aquella con Salicio, asociada, además, con el simbolismo de los colores:

Su vestido era encarnado, que hasta en eso quiso dar a entender su venganza; Leonisa, que amaba a Delio, se vistió de morado y plata; de verde Anarda, con una corona de jazmines en la cabeza; Isabella, de pajizo desesperado, con un fénix sobre la frente; Julia, de dorado oscuro, con guarnición de plata; la hermosa Amarilis, Diana y Lucinda, de leonado; Lidia, de azul; Cardenia, de blanco; Jacinta, de morado y amarillo; Celia, de turquesado; la anciana Clori y las

demás de sus años, de negro honesto. Parecía lo que ocupaban las pastoras un compuesto jardín con cuadros de diversas colores, que de ora parte del río pudieran engañar las abejas solícitas¹⁸⁶.

Este carácter sintético en la pieza teatral evidencia de igual forma la opulencia de la pastora a través de la bizarría de su vestido y de la sarta de perlas que luce en su cuello como elementos representativos de dos de los aspectos clave que adornan el cuerpo femenino: la vestimenta y las joyas.

En la comedia se alude en diversas ocasiones a las prendas de amor que portan o reciben de las damas. Sus colores denotan, al igual que los vestidos de las damas, los estados de ánimos y las necesidades de los varones. Anfriso, despechado por la supuesta relación de Belisarda con Olimpo, pretende a Anarda y afirma: “Verde esperanza / quiero, Anarda, que me des, / no pajizo, que es mudanza”. A través de la simbología de los colores, Anfriso pide de Anarda un poco de esperanza, para establecer el contraste con la volubilidad de sentimientos que representa para él Belisarda. También Olimpo necesita acudir a la esperanza para confiar en su futuro amoroso con la protagonista. Para ello, se queda con el cordel con que envolvió el tafetán que contenían las perlas regaladas a Belisarda y decide colgarlo de un sauce verde para que este le proteja y beneficie en su propósito amoroso. Entrega a la pastora la banda azul que él luce. Este color se asocia tradicionalmente a los celos, que siente Anfriso cuando contempla esta escena de intercambio de cintas, pero también es la tonalidad del cielo y, por lo tanto, de la felicidad que experimenta Olimpo al creerse correspondido por Belisarda:

| | |
|---------|---|
| OLIMPO | Y quiero darte la mía, aunque azul, que no son celos, sino color de los cielos. |
| ANFRISO | (¡Ay, Silvio!, verdad decía. Ya la vine a ver, y vi a Olimpio. |
| SILVIO | ¡Estoy admirado! Su verde banda le ha dado. |
| ANFRISO | ¡Y él la azul! ¿Qué aguardo aquí?) (vv. 2650-2657). |

¹⁸⁶ Las comedias pastoriles de Lope perpetúan el gusto cortesano por los juegos de salón, una concepción teatral compartida por los dramaturgos de la Escuela Valenciana. Es manifiesta también la presencia del simbolismo de los colores y su desmenuzamiento ingenioso. El canto II de *La Dragontea* dice al respecto: “leonado, ausencias, pardo a los olvidos, / azul a celos, rojo a los favores, / pajizo a los desdenes, blanco al alma”, p. 351. Véase también W. L. Fichter, “Color Symbolism in Lope de Vega”, *The Romanic Review*, 1927, pp. 220-231, así como el intento de clasificación de J. R. Lanot, a partir de los estudios de Kenyon (“Color symbolism in Early Spanish Ballads”, *The Romanic Review*, VI, 1915, pp. 327-340), Morley (“Color Symbolism in Tirso de Molina”, *The Romanic Review*, VIII, 1917, pp. 77-81) y Fichter (“Más notas sobre el simbolismo de los colores en el siglo de oro”, en *Homenaje a R. Jammes*, ed. de F. Cerdan avec le concours de l’équipe LESO, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 1994, vol. II, pp. 619-631).

En *La Arcadia*, el intercambio de bandas enloquece de celos de Anfriso y precipita el final. El color azul, para representar los celos, no se explica del todo, según Giulia Poggi, a partir de la etimología vulgar cielos / celos, sino que esta tonalidad deriva de la palidez del rostro que sufre el celoso, mostrando un color próximo al del moribundo¹⁸⁷.

La literatura de la época ofrece nutridos ejemplos de que el azul es color fingido porque se relaciona con la inconsistencia de las impresiones o percepciones. Así lo constata Lupercio Leonardo de Argensola en el último terceto de su famoso soneto “A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa” al alegar que “ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul”¹⁸⁸. En la vasta producción dramática de Lope de Vega, los celos están casi siempre representados por el color azul. Este tópico se encontraba ya en la lírica tradicional castellana, en que muchos de los personajes del Romancero Nuevo intentaban demostrar sus celos a través de trajes y otras prendas de color azul¹⁸⁹.

¹⁸⁷ G. Poggi, “El color de los celos: un topos lírico en el teatro de Lope, Góngora, Tirso de Molina”, en R. Morales Raya y M. González Dengra (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 de noviembre, 2006)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 312.

¹⁸⁸ “Yo os quiero confesar, don Juan, primero, / que aquel blanco y color de doña Elvira / no tiene de ella más, si bien se mira, / que el haberle costado su dinero. / Pero tras eso confesaros quiero / que es tanta la beldad de su mentira, / que en vano a competir con ella aspira / belleza igual de rostro verdadero. / Mas ¿qué mucho que yo perdido ande / por un engaño tal, pues que sabemos / que nos engaña así Naturaleza? / Porque ese cielo azul que todos vemos, / ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!”. La misma idea aparece desarrollada por numerosos autores de la época. G. Vega García-Luengos recoge varios casos semejantes en Calderón y Moreto en su estudio “Sobre los colores que se ven y se oyen en la comedia nueva” en *Les Couleurs dans l’Espagne du Siècle d’Or. Écriture et symbolique*, ed. de Y. Germain y A. Guillaume-Alonso, Paris, Presses de l’Univ. Paris-Sorbonne, 2012, pp. 165-166. También Gutierre de Cetina reflexiona sobre el color de las prendas y sus significado con respecto a las pasiones del alma en su soneto “Es lo blanco castísima pureza”, que, para H. A. Kenyon (“Color symbolism in Early Spanish Ballads”, *The Romanic Review*, VI, 1915, pp. 327-340) es la explicación más completa de la poesía castellana sobre la naturaleza y sentido de los colores en la poesía española: “Es lo blanco castísima pureza; / amores significa lo morado; / crueza o sujeción es lo encarnado; / negro obscuro es dolor, claro es tristeza; / naranjado se entiende que es firmeza; / rojo claro es venganza, y colorado / alegría; y si obscuro es lo leonado, / conjoga, claro es señoril alteza; / es lo pardo trabajo, azul es celo; / turquesado es soberbia; y lo amarillo / es desesperación, verde esperanza. / Y desa suerte, aquel que niega el cielo / licencia en su dolor para decillo, / lo muestra sin hablar por semejanza”. Véase Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales*, ed. de B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981, soneto 129, p. 206.

¹⁸⁹ Kenyon y Poggi destacan en sus respectivos trabajos un pasaje de las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, donde Zaide “mudaba trages y vestidos conforme la pasión que sentía. Unas veces vestía negro solo; otras veces negro y pardo; otras de morado y blanco, por mostrar su fe [...] Otras veces vestía azul, mostrando divisa de rabiosos celos [...]”. Véase H. A. Kenyon, “Color symbolism in Early Spanish Ballads”, *The Romanic Review*, VI, 1915, p. 339 y G. Poggi, “El color de los celos: un topos lírico en el teatro de Lope, Góngora, Tirso de Molina”, en R. Morales Raya y M. González Dengra (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 de noviembre, 2006)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 305.

Esta correspondencia entre colores y sentimientos se trasladó a la literatura áurea y, en particular, al teatro, donde el color podía ser percibido y descodificado inmediatamente.

Entre todos los objetos que aparecen en la obra destaca la carta que Olimpo entrega a Anarda para que se la dé a Belisarda: “este papel que me dio / ha de ser el fundamento / de todo mi pensamiento” (vv. 1131-1133). Las palabras de Anarda adelantan la función de la misiva. La carta del mayoral será contestada por Belisarda y será a partir de esta carta, en forma de soneto, sobre la que descansará el quid pro quo que genera Anarda. El trueque de cartas o billetes amorosos es uno de los recursos argumentales empleados con frecuencia por Lope de Vega para fomentar el engaño en la acción¹⁹⁰, creando confusiones que afectan a varios agonistas y obligando a uno de ellos, aquí a Anarda, a mentir para alcanzar sus propósitos. Las palabras antes citadas de Anarda se pronuncian en aparte, siendo este una de las técnicas más utilizadas para el desarrollo del engaño, puesto que así el autor concede al público el privilegio de conocer casi al instante las intenciones del personaje, dominando de esta manera la situación que se recrea en el escenario. Asimismo, las acotaciones en torno al engaño derivado de la tergiversación del contenido de la carta resultarán también muy significativas, porque aportan información relevante sobre la elaboración de dicho engaño: “Lee Anarda, partiendo los versos, con que le da otro sentido” (v. 1744Acot), donde se anuncia su propósito de manipulación, convirtiendo el rechazo inicial de Belisarda hacia Olimpo en aceptación del mayoral y olvido del amor que sentía por Anfriso. Esta didascalía revela, pues, la técnica de preparación y realización del engaño. Pero, sobre todo, da cuenta de la habilidad de Lope y de la versatilidad de las actrices que desempeñan el papel de Belisarda y de Anarda.

En *La Arcadia*, el marco general queda tan solo consignado a través de una primera referencia al nombre del valle, que menciona Anarda al comienzo del acto I: “Ya sé yo / que en Arcadia os enseñó / varios hechizos Clarino” (vv. 242-244), a la que se añaden algunas acotaciones que configuran el espacio arcádico: “Abren un templo donde ha de estar la diosa Venus, cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con su arco y flecha” (v. 768Acot), “Vanse y sale el Rústico por debajo del altar” (v. 940Acot), “Ha de venir bajando Belisarda por un monte” (v. 1798Acot), “Suba el Rústico en un árbol” (v. 2819Acot), “Sale Cardenio arropado, como que sale del río, y Bato con él” (v.

¹⁹⁰ Véase J. Roso Díaz, “Engaños a la manera de Lope”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXV, 2002, p. 458.

2922Acot), “Ábrese un templo por lo alto, y vense la diosa Venus y Cupido” (v. 3220Acot).

El elemento acuático, mencionado también al comienzo de la obra (“el prado deste río”, v. 54), sugiere que los personajes se hallan próximos a su orilla, como comprobamos más adelante, cuando Anfriso anuncia la llegada de Anarda: “Anarda el arroyo pasa” (v. 147). Pero el río no responde tan solo a las exigencias decorativas del obligado locus amoenus bucólico, sino que, al final, en el acto III se convierte en un activo recurso dramático al que el autor acude para simbolizar la esperada caída de Cardenio. El rústico, que se había burlado repetidamente de la ingenuidad de Bato, es ahora castigado por Anfriso al considerarlo culpable de su padecimiento amoroso y de la aparición de Olimpo en la vida de Belisarda. El pastor, preso de la locura de amor, lanza a Cardenio al río. La acotación del verso 2849 así lo atestigua: “Arroja Anfriso a Cardenio”.

Según Rodríguez Rodríguez, para la configuración del templo, se habrán empleado, con toda seguridad, alguno de los huecos de la fachada del teatro. La cortina, al igual que las puertas, a las que se hace referencia algunas acotaciones (“Salen por una puerta Belisarda muy triste, Anarda y Flora bailando, y por otra, Ergasto, Salicio, Olimpo, padrino, Frondoso y Bato y los músicos cantando esta letra”, v. 738Acot; “Abren un templo donde ha de estar la diosa Venus, cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con su arco y flecha”, v. 768Acot), permiten que este, sea cubierto o descubierto, se encuentre siempre presente en la acción dramática, salvo para el desenlace final, en que la acotación reza: “Ábrese un templo por lo alto, y vense la diosa Venus y Cupido” (v. 3220). En este caso, la especificación “por lo alto” parece sugerir un cambio de escenario o de apariencia del templo original, donde este había de pasar del nivel de las tablas a la galería situada en la fachada. Esta servía, en otros géneros de la comedia, para representar el plano celeste y distinguirlo claramente del humano. La aparición de la diosa en un plano superior se materializa precisamente para marcar la diferencia entre su falsa intervención en el primer acto y la verdadera del tercero, cuya autoridad es incuestionable y debe situarse, por tanto, en una posición de dominio sobre los demás¹⁹¹. Esta última secuencia de la obra ha de tener lugar necesariamente en el mismo templo donde Cardenio inició su burla para que pueda restaurarse el orden.

¹⁹¹ J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. 2, p. 1230-1232.

Venus formula un edicto sancionador donde la voluntad de los dioses y el triunfo del amor constituye una única unidad.

Para Rodríguez Rodríguez también la acotación “Ha de venir bajando Belisarda por un monte” (v. 1798Acot) sugiere un nuevo empleo de la galería de la fachada. En este caso, parece lógico concluir que la actriz desciende por las escaleras hasta el nivel de las tablas. Asimismo, es posible que la utilizara Cardenio en el momento en que debe encaramarse a un árbol para huir de Anfriso (“Por este sauce treparé ligero”, v. 2819), pues es poco probable que, en el caso de que así fuera, los motivos vegetales que adornaban el escenario fuesen lo suficientemente consistentes como para facilitar el ascenso del actor.

No obstante, la pieza es susceptible de representación tanto en un escenario cortesano como en el corral de comedias, Tal vez, el salón sea más apropiado por la temática de la obra que por el atrezzo cortesano, del que no hay evidencias claras. En cambio, en el corral, el aparato escenográfico del mismo permite el despliegue antes señalado.

Por lo que respecta a las acotaciones de gestualidad, se mantienen aquellas que no son inferibles a través del diálogo y que poseen un alto valor significativo, como por ejemplo, la tristeza de Belisarda ante su inminente boda frente a la euforia de su rival (“Salen por una puerta Belisarda muy triste, Anarda y Flora bailando...”, v. 738Acot). También resaltan aquellos directamente relacionados con los episodios farsescos protagonizados por el pastor bobo, como la paliza que este sufre a manos de Ergasto (“Sale Bato con unas alforjas al cuello y una bota de vino, y Ergasto dándole de palos”, v. 1449Acot), el paño mágico con el que Cardenio venda los ojos de Bato y los pasos titubeantes de este (“Quítale la bota y vase, y queda vendados los ojos Bato y salen Anfriso y Silvio”, v. 1592Acot; “Llega a abrazarse con ellos”, v. 1602Acot); o los golpes que recibe como fingido lobo (“Sale Bato vestido de lobo y dan los pastores tras dél a palos, y con hondas, v. 2092Acot).

En otras ocasiones, los sentimientos que los personajes han de manifestar a través de su gestualidad quedan subrayados en los diálogos. En este sentido, el sufrimiento de Belisarda ante la imposición paterna es evidente. Así lo subraya Anarda cuando ve a su amiga, al comienzo de la comedia: “Bien dan tus ojos indicio / de tu dolor, Belisarda” (vv. 99-100). También Anfriso percibe claramente la tristeza que se aprecia en el rostro de Belisarda el día de su boda con Salicio: “¡Con qué profunda tristeza / viene la rara belleza / que ha de matarme y morir!” (vv. 756-758), al igual que

lo hacen Olimpo y Frondoso, cuando el segundo se pregunta: “Mas, ¿cómo viene tan triste?” (v. 779). El recurso de la demudación del rostro como indicio de la influencia que las pasiones y los sentimientos ejercen sobre el individuo es generalizado en el teatro del Siglo de Oro¹⁹². También Cardenio lo emula en la ridícula explicación que da a Bato sobre la falta de efectividad del bolsillo mágico:

| | |
|----------|---|
| CARDENIO | No sé cómo te lo diga, que estoy de temor perdido. |
| BATO | ¿De temor? |
| CARDENIO | ¿Pues no me ves el rostro todo amarillo? |
| BATO | Las barbas tienes medrosas, que nunca te las he visto tan amarillas (vv. 1495-1501) |

Contrastan vivamente este episodio cómico en que Cardenio finge, a través del color y la gestualidad de su cara la expresión del miedo y la gravedad de los sentimientos de Belisarda, cuya indudable tristeza es advertida por todos. De la misma manera, el intento de suicidio de la pastora se describe en palabras de Anfriso:

| | |
|---------|---|
| ANFRISO | (¡Ay cielo inhumano! ¿Qué más claro testimonio de que se quiere matar Belisarda? Ya desata la cinta... ¡Ay, Dios! Ya me mata. Calla. |
| SILVIO | No puedo callar.) |
| ANFRISO | Pon la mano de esa suerte, |
| ERGASTO | Belisarda, al arco. |
| ANFRISO | (Ya con una jurando está, y con otra se da muerte.) (vv. 785-794). |

La acción simbólica mediante la cual los novios unen sus manos en el arco de Cupido, dirigida por un dichoso Ergasto se contrapone radicalmente con la acción de desatar la cinta que contiene el pomo de veneno, llevada a cabo a continuación por Belisarda.

¹⁹² Véase J. Oherlein, “El actor en el Siglo de Oro”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Támesis, 1989, pp. 17-34; F. Ruiz Ramón, “Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Támesis, 1989, pp. 143-154; A. de la Granja, “El actor barroco y el Arte de hacer comedias”, en A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (coords.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 17-42; E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998; y J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

El espacio escenográfico denotado por las acotaciones remite a una práctica difícilmente identificable. Se trata de un espacio cortesano por la temática pero perfectamente transferible al corral por la sencillez del aparato escénico.

IV. LA ARCADIA. EDICIÓN CRÍTICA

IV. 1. HISTORIA DEL TEXTO

COMPOSICIÓN, REPRESENTACIÓN Y PUBLICACIÓN

Lope de Vega se acerca a la tradición bucólico-cortesana en los comienzos de su producción teatral con *Belardo el furioso*; o poco después, pero siempre antes de la publicación de la primera lista de *El peregrino en su patria*. Es el caso de *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto* o la pieza mitológico-pastoril *Adonis y Venus*¹⁹³. *La Arcadia*, en cambio, parece haber sido compuesta en la segunda década del siglo. Crawford la sitúa hacia 1615¹⁹⁴, basándose en los datos proporcionados por Suárez de Figueroa en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), puesto que cita la obra junto a otras tres en el orden que sigue: *La dama boba*, *El príncipe perfecto*, *La Arcadia* y *El galán de la Membrilla*¹⁹⁵. La primera comedia es de 1613 y la última, de 1615. Crawford considera, pues, que la distribución de las piezas responde a un orden cronológico y que, por lo tanto, *La Arcadia* no debe ser posterior a la primera mitad de 1615. Además, el estudio métrico realizado por Morley y Bruerton coincide con la hipótesis formulada por Crawford al datar la comedia en el intervalo 1610-1615, precisando como más probable la fecha de 1615¹⁹⁶. La pieza apareció mencionada también en la segunda edición de *El peregrino en su patria* (1618)¹⁹⁷ y fue incluida finalmente en la *Parte XIII*, publicada por primera vez en Madrid, en 1620 por la viuda de Alonso Martín.

Aunque no han llegado hasta nosotros datos precisos acerca de la posible representación de *La Arcadia*, Agustín de la Granja atestigua que, tras su ordenación como sacerdote en 1604, Lope le había entregado a Alonso de Riquelme —principal beneficiario de las piezas que el autor elaboró entre 1606 y 1616— *El poder vencido* y, antes de terminar el año, le facilitó también la primera parte de *El príncipe perfecto*. El 11 de diciembre de 1615, Lope termina la composición de *Santiago el Verde* y, un mes

¹⁹³ Para la cronología de estas obras, véase J. Oleza, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, p. 253.

¹⁹⁴ Crawford, “The Date of Composition of Lope de Vega’s Comedia, *La Arcadia*”, *The Modern Language Review*, III, 1907, pp. 40-42.

¹⁹⁵ Véase la nota 11 de la dedicatoria.

¹⁹⁶ Ambos autores ubican la pieza en el período señalado debido al empleo de décimas, romances y tercetos, metros característicos de las obras compuestas en torno a 1610-1615. Véase Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 285-286.

¹⁹⁷ Consúltese la edición facsímil de las listas de *El peregrino en su patria*, en el volumen conmemorativo A. Bleuca y G. Serés (dirs.), *Lope en 1604*, Lérida, Editorial Milenio, 2004, p. XVIa.

después, el 16 de enero de 1616, finalizaba la segunda parte de *El príncipe perfecto*. El crítico considera que *La Arcadia* pudo ser concebida o reconstruida por esas fechas para entregársela también a Riquelme¹⁹⁸. El estudioso contempla la posibilidad de que la obra —citada en el documento como *La Arcadia pastoral*— fuese, en realidad, la refundición de una pastoral de Lope representada por Nicolás de los Ríos en Salamanca el 24 de octubre de 1604¹⁹⁹. De la Granja se basa en una querrela interpuesta por la venta de unas comedias de Lope donde, a excepción de la segunda parte de *El príncipe perfecto*, se mencionan las restantes cuatro piezas. En efecto, el 7 de octubre de 1616 Alonso de Riquelme otorgó poder en Palencia a Miguel Jerónimo Punzón para que presentase una provisión judicial en contra de Antonio de Granados y “consortes”, es decir, los miembros de su compañía: Pedro de Zurita, Juan de Sotomayor, Alonso Hernández y “otro onbre que llaman el Sevillano”, porque le habían robado y estaban escenificando “en muchas partes de estos Reinos” *El poder vencido y amor premiado*, *La Arcadia pastoral*, *El príncipe perfecto. Primera parte* y *Santiago el Verde*²⁰⁰. Por lo tanto, alrededor de esta fecha, la compañía de Granados estaba representando *La Arcadia*, aunque desconocemos en qué lugares pudo hacerlo. Pocos meses después, el 7 de enero de 1617, Antonio de Granados y su mujer, Antonia de Morales, se comprometieron mediante una escritura firmada en Salamanca a no representar las mencionadas comedias. Tras este acuerdo, Riquelme aceptó, a través de sus apoderados, retirar la querrela²⁰¹.

Asimismo, Suárez de Figueroa inserta en su *Plaza universal* el siguiente pasaje relativo a las actividades de un memorilla llamado Luis Remírez de Arellano: “Este toma de memoria vna comedia entera de tres vezes que la oye [...]. En particular tomo assi *La dama boba*, *El príncipe perfeto* y *La Arcadia*, sin otras”²⁰². Por eso, es muy significativo que en esas fechas Alonso de Riquelme se hubiese querrellado contra

¹⁹⁸ A. de la Granja, “Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616”, en J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, Canadá, Dovehouse, 1989, p. 69.

¹⁹⁹ Véase G. de Sommaia, *Diario de un estudiante de Salamanca*, edición e introducción de G. Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 236.

²⁰⁰ Archivo Histórico-Provincial de Salamanca, oficio núm. 22, protocolo 5.471, f. 663r-665v.

²⁰¹ Véase CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*.

²⁰² Suárez de Figueroa explica a continuación cómo el autor Hernán Sánchez logra frustrar un nuevo intento de Remírez para reproducir de la misma manera *El galán de la membrilla*. Véase C. Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615, ff. 235v-237r. La tasa del tomo se expidió el 12 de agosto de 1617, aunque los demás preliminares datan de 1612. La alusión a *El galán de la Membrilla* demuestra que los datos relativos a Remírez deben haberse incluido después de la licencia de representación de dicha comedia (mayo de 1615). Véase la edición de la obra preparada por D. Marín y E. Rugg, Madrid, Real Academia Española, 1962, pp. 79-81.

Granados ante los Alcaldes de Casa y Corte por las cuatro comedias citadas y vendidas a él por Lope²⁰³. Dado que dos de ellas eran precisamente *El príncipe perfecto* y *La Arcadia*, los textos empleados por Granados debían ser, casi con seguridad, las copias que Remírez le vendió. Lope ordenará las piezas incluidas en su *Trezena Parte* de manera que *La Arcadia* inaugure el volumen y, en el prólogo del mismo, condenará a aquellos que hurtan las comedias:

estos que llama el vulgo, al uno *Memorilla*, y al otro *Gran Memoria*: los cuales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos barbaros, con que ganan la vida, vendiendolos a los pueblos, y autores extramuros, gente vil, sin oficio, y que muchas vezes han estado presos.

Asimismo, en la Dedicatoria a Gregorio López Madera, añadirá:

Yo he hecho diligencia para saber de uno de estos, llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía; y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates e ignorancias [...]. Claro está que no pudiendo este adquirir, de oír representar, una comedia toda, ha de suplir sus defectos con sus versos; y que siendo de corto ingenio, ha de ser disparates lo añadido, porque no es posible que en tanta copia de figuras y diversidad de acciones pueda percibir a la letra más de lo que permite la brevedad del tiempo en que los oye, y que desde allí al que las escribe ha de pasar distancia.

Lope insiste, pues, una y otra vez, en la necesidad de desterrar de la escena y de la imprenta estas comedias fraudulentas, así como a aquellos que las trasladan. Para ello, pone precisamente esta pieza al amparo de quien pueda impedir su circulación no autorizada, Gregorio López Madera, protector en ese momento de los hospitales de Madrid, es decir, el consejero encargado de la inspección de los teatros. Parece referirse, por lo tanto, a la trayectoria escénica de una depauperada *Arcadia* en manos de Antonio de Granados antes de que Riquelme se querellase contra él.

En definitiva, es muy probable que el texto de Lope haya sido llevado a las tablas, en alguna de las fechas arriba indicadas, por Alonso de Riquelme, Antonio de Granados y, tal vez, por Nicolás de los Ríos. David Castillejo incluye, en *Las cuatrocientas comedias de Lope: catálogo crítico*, entre el reparto de papeles de diversas comedias, el de *La Arcadia*, donde se indica el número de actores (8) y de actrices (3); y se menciona, a su vez, la aparición de algunos músicos y danzantes y la ausencia de niños²⁰⁴.

Aunque la querrela parece apuntar a la representación de la pieza en los corrales, lo cierto es que su temática recoge las características y los gustos de un público también

²⁰³ Véase M. D. Salazar y Bermúdez, “Querrela motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega”, *Revista de Bibliografía Nacional*, III, 1942, pp. 208-216.

²⁰⁴ D. Castillejo, *Las cuatrocientas comedias de Lope: catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984, tabla V, p. 111.

cortesano²⁰⁵. Su intriga, más compacta y menos difuminada que las comedias pastoriles anteriores del autor, y el desarrollo de la comicidad, la convierten en una de las obras interesantes para su estudio escenográfico y temático. *La Arcadia*, aunque es una pieza tardía, supondría un nuevo acercamiento del género a la cortesanización, enriquecida por la influencia de la escenografía italiana. Así pues, destacan en la comedia rasgos que la aproximan al teatro de salón, como el elevado número de acotaciones (99), similares a las de otras obras cortesanas del momento cuyos autores mostraban una especial preocupación por guiar en escena los movimientos de los actores no profesionales que representaban estas piezas. Asimismo, es evidente la riqueza del atrezzo, expresado en el uso de bolsillos, paños, alforjas, botas, collares, tafetanes, retratos, cintas, hondas, cayados e incluso un disfraz de lobo. A ello ha de sumarse un escenario enriquecido con la habitual cabaña, un árbol por el que trepa Cardenio cuando se convierte en víctima del furor amoroso de Anfriso, el río en el que finalmente es arrojado por el protagonista, el monte desde el que baja Belisarda o el templo de Venus, cuyas puertas abren y cierran y que albergan, además, el escondite ideal para que Cardenio usurpe la identidad de la diosa y genere el conflicto y confusión posteriores. Se evidencia, pues, que incorpora una serie de elementos espectaculares que la aproxima al modelo desarrollado por *Adonis* y *Venus* o, más tarde, *La selva sin amor*, aunque, desde el punto de vista literario esté más cercana a *Belardo el furioso*, *El verdadero amante* o *La pastoral de Jacinto*. *La Arcadia* asume, entonces, la evolución de un género surgido en los palacios, cultivado y mejorado por la práctica de los actores-autores y readaptado desde la mentalidad cortesana para compatibilizarlo con el espectáculo ofrecido en los corrales de comedias, como explica Oleza²⁰⁶.

Teresa Ferrer Valls aprovecha esta posible teoría para formular una hipótesis de puesta en escena de esta pieza. Para ello, toma como modelo la representación de otras obras próximas en el tiempo y la temática, como la *Fábula de Dafne*, *Adonis* y *Venus* o *El premio de la hermosura*²⁰⁷. La autora menciona también el caso concreto de *El caballero del Sol*, de Vélez de Guevara, escenificado primero en el ámbito cortesano y adaptado posteriormente a los teatros públicos. Mostramos nuestro acuerdo con ella al considerar que, si bien Lope pudo pensar originariamente en una representación

²⁰⁵Véase T. Ferrer Valls, "Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, 213-232.

²⁰⁶J. Oleza, "La tradición pastoril en Lope de Vega", en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 343.

²⁰⁷ Véase T. Ferrer Valls, "Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 213-232.

palaciega que materializase el espacio de la ficción bucólica desarrollada en esta obra, su readaptación a los corrales no ofrecería grandes problemas de infraestructura. Bastaría con la aparición sobre el escenario de algún elemento que remitiese de manera simbólica al decorado pastoril: unas ramas, algún árbol, el diseño de un monte ajustable al balcón del segundo piso y el empleo de algunas telas o cortinas simulando la entrada del templo.

En definitiva, por todo lo anteriormente dicho, es muy probable que *La Arcadia* haya sido llevada a las tablas en diversas ocasiones con notable éxito. No hay que olvidar que cuenta, como veremos a continuación, con tres ediciones distintas en 1620 (dos en Madrid y una en Barcelona) y otra más en 1621. Tan solo las obras más importantes impresas en Madrid se publican también en Barcelona el mismo año o al siguiente. Asimismo, la preocupación del autor por el deterioro de su comedia en manos de memorillas y directores de compañías que habían hurtado el texto, la dedicatoria y petición expresa a Gregorio López Madera para que reprima estos fraudes y las gestiones realizadas por Riquelme en contra de quienes representaban y manipulaban la pieza son altamente significativos acerca de la importancia e interés de la comedia.

IV. 2. TRANSMISIÓN TEXTUAL

TESTIMONIOS CONSERVADOS

La Arcadia ha llegado hasta nosotros a través de los cuatro impresos antiguos de la *Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en las ediciones de Madrid (la *princeps*, publicada por la viuda de Alonso Martín y a costa de Alonso Pérez, 1620; y otra con la misma referencia bibliográfica e idéntico pie de imprenta, pero con distinta composición tipográfica y algunas diferencias en su contenido, ambas ff. 1r-28r), Barcelona (por Sebastián de Cormellas, 1620, ff. 4r-30v) y de nuevo Madrid (por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621, ff. 1r-28r). Existe, asimismo, una suelta publicada en 1804, muy probablemente en Madrid (pp. 197-242), además de las ediciones modernas de Hartzenbusch, Menéndez Pelayo y Sáinz de Robles, y, finalmente, un último testimonio editado en Madrid por Emiliano Escolar D. L. en 1977 (pp. 151-225), que recoge también otras tres piezas del autor —*El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza* y *El vellocino de oro*— y que reproduce habitualmente las lecturas de Hartzenbusch. No se consignan, en el aparato crítico, las variantes desprendidas de este texto por considerar que suponen, en su totalidad, errores que dificultan el acercamiento del texto al original y, en ocasiones, erratas evidentes.

IV. 3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

LOS IMPRESOS ANTIGUOS DE LA *PARTE XIII*

El hispanista italiano Antonio Restori fue uno de los primeros en intentar poner en orden el patrimonio editorial de la escena aurisecular²⁰⁸. Su estudio comienza a partir de 1604, con las doce comedias reunidas por Bernardo Grassa en la que suele considerarse la *Primera parte de Lope*. Después de otros ocho tomos no autorizados por el Fénix e impresos a veces fuera de Castilla, Lope interviene finalmente, reuniendo y publicando sus comedias a partir de la *Novena Parte*, en 1617, hasta la *XX*, editada en 1625.

De cada una de las *Partes* van apareciendo, además, varias reediciones a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII, de las que conocemos ejemplares custodiados en bibliotecas europeas y norteamericanas. La situación se complica debido a la aparición de distintas emisiones y estados de una misma edición²⁰⁹, hecho que ocurre incluso en las *Partes* autorizadas, pese a que podríamos considerarlas más fiables, desde el punto de vista ecdótico, que las anteriores. Algunos de los ejemplares conservados de las *Partes IX-XX* presentan ciertas diferencias textuales en relación a sus varios estados²¹⁰. Es el caso de la *Parte XIII*. Dado que la transcripción del cajista podría ser corregida en prensa, es obvio que algunos ejemplares pueden ofrecer lecturas distintas, más fieles al texto-fuente, pero la tradición de la que proceden todos ellos es única y ninguna de las variantes reseñadas resulta disyuntiva.

Los estudios de Maria Grazia Profeti²¹¹ y Victor Dixon²¹² han constituido un instrumento de estudio y consulta indispensable para acercarse a la transmisión textual de la *Parte XIII*. La obra cuenta con cuatro ediciones antiguas: las dos madrileñas de 1620, la publicada en Barcelona ese mismo año y una última impresa también en Madrid, en 1621. Las dos primeras ediciones han generado cierta polémica entre la

²⁰⁸ Véase A. Restori, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Genève, 1927.

²⁰⁹ Véase el artículo de J. Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 1979, pp. 49-107; y M. G. Profeti, "Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos", *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, 1, 1993, pp. 261-274.

²¹⁰ Véanse los análisis del problema que plantea la *Parte XII* y el texto de *Fuente Ovejuna*, realizados por diversos críticos. C. E. Aníbal, "Lope de Vega's *Dozena Parte*", *Modern Language Notes*, XLVII, 1932, pp. 1-7; J. Moll, "Correcciones en prensa y crítica textual. A propósito de *Fuente Ovejuna*", *Boletín de la Real Academia Española*, 62, 1982, pp. 159-172.

²¹¹ M. G. Profeti, "Appunti bibliografici sulla collezione *Diferentes Autores*", *Miscellanea di studi iberici*, Pisa, Instituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1969-1970, pp. 123-186; "Appendice III: Le parti di Lope: Edizioni ed esemplari", en *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 172-211.

²¹² V. Dixon, "Una importante pero mal conocida colección de *Partes* de Lope de Vega", *Anuario de Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 221-228.

crítica. Si bien Maria Grazia Profeti considera que se trata de dos emisiones distintas de una misma edición²¹³, tanto Donald McGrady como Victor Dixon creen que estamos, en realidad, antes dos ediciones distintas.

McGrady ha estudiado las disimilitudes entre los dos testimonios, centrándose especialmente en el texto de *La francesilla*, del que es editor²¹⁴. Concluye que el ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid —desconocemos a cuál se refiere porque no aporta signaturas— “es más correcto” que el que se encuentra en el Museo Británico. Asimismo, menciona otra edición madrileña con fecha de 1667, alegando que es idéntica a la de 1620 de la Biblioteca Nacional. Cree que podría tratarse de una suelta encuadernada con otras obras de 1667. Victor Dixon recupera y completa esta investigación años más tarde al dar cuenta de una colección de *Partes* de Lope de Vega localizada en la British Library. Son 26 tomos —no 25— que se describen de la siguiente manera en su catálogo impreso²¹⁵:

VEGA CARPIO (LOPE DE)

—El Fenix de Espana, L. de V. C. ...

I (-XXXV) parte de sus comedias. 25pt. Madrid and Barcelona, 1667. 11, 13, 16, 17, 21, 22. 4º 1072.i.1-19 & K. 1-7.

Diecisiete de estos volúmenes ostentan una portada impresa que reza: <EL FENIX / DE / ESPAÑA / LOPE DE VEGA / CARPIO, / FAMILIAR DEL SANTO OFICIO. / I. [etc.] PARTE / De sus Comedias. / Año 1667. / CON PRIVILEGIO. / - / En Madrid. / Por la viuda de Alonso Martin.>

Pero en cada caso, a esta portada falsa sigue una de las *Partes* de Lope editadas anteriormente y, en casi todas ellas, los demás preliminares y las doce comedias están intactos. En cambio, ocho volúmenes han mantenido su portada original y, en 1072. i. 14, dicha portada inicial se ha conservado, aunque la fraudulenta aparece en primer lugar.

Según Dixon²¹⁶, la colección parece haber entrado en la British Library entre 1800 y 1819. Antes o después de esas fechas, se inscribió en el dorso de cada tomo, según el número de cada *Parte*: <VEGA / CARPIO. / COMEDIAS / PT 1 [etc.] /

²¹³ Véase M. G. Profeti, *La collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988, Appendice III: “Le parti di Lope”, pp. 191-192.

²¹⁴ Lope de Vega, *La francesilla*, edición, introducción y notas de D. McGrady, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1981, pp. 59-60.

²¹⁵ Véase *The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975*, tomo 337 (VANSO-VELAZ), K. G. Saur, Londres, 1986, p. 436.

²¹⁶ Véase V. Dixon, “Una importante pero mal conocida colección de *Partes* de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, 6, 2000, p. 222.

ÇARAGOÇA / 1667>, excepto en los ocho volúmenes que contienen la portada original. Estos datos, a juicio del crítico, debieron despistar a V. F. Goldsmith que, en *A Short Title Catalogue of Spanish and Portuguese Books in the British Library* (Londres, 1974, pp. 198-200), identificó correctamente los tomos que conservan la portada inicial, pero describió los demás de la siguiente manera: <Viuda de Alonso Martin: Madrid, 1667>, salvo 1072. i. 16, al que obvió, y 1072. i. 15, que catalogó de forma errónea como un ejemplar de la *Decimasexta Parte*.

Profeti, al revisar los volúmenes 1072. k. 1-7, que conforman la segunda parte de la colección, advirtió las portadas fraudulentas y clasificó certeramente ediciones, *Partes* y testimonios de las mismas. Sin embargo, no consiguió ver los 19 ejemplares anteriores (1072. i. 1-19), entre los que se encontraba uno correspondiente a la *Parte XIII*: 1072. i. 13 con portada falsa, donde también faltan los demás preliminares pero que constituye un testimonio completo, en buen estado, de una edición de la *Trezena Parte*, Madrid, 1620²¹⁷.

La British Library posee, además, un testimonio (11726. K. 19) de la otra edición de Madrid, 1620, que presenta múltiples diferencias con respecto a 1072. i. 13. Por su parte, el ejemplar R-25193, alojado en la Biblioteca Nacional de Madrid, pertenece a la misma edición que 11726. K. 19, aunque sus portadas sean distintas. En cambio, a la misma edición que 1072. i. 13 corresponden R-14106; R-23473 (sin portada ni preliminares); R- 25128 (también sin portada ni preliminares; faltan, asimismo, la tercera comedia y la última); R-13864 (pese a que su cuaderno A procede de la otra edición); y la portada de R-23476 ya que, por lo demás, es un ejemplar de la *Decimasexta Parte*, tal y como indicó ya Profeti²¹⁸.

TESTIMONIO A

Por todo ello, el testimonio de *La Arcadia* utilizado como texto base es la *editio princeps* (A), que se desprende del volumen de la *Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R/25193 y reproducido más tarde en microforma (R.MICRO/33385, con 320

²¹⁷ Una desglosada de *El remedio en la desdicha*, procedente de esta edición, sustituye al texto de la mencionada comedia en uno de los ejemplares conservados por la British Library (11726. K. 20) de la edición de Barcelona (S. de Cormellas, 1620).

²¹⁸M. G. Profeti, *La collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988, Appendice III: “Le parti di Lope”, p. 196.

fotogramas). Además de los ejemplares ya mencionados de la British Library, existe otro, conservado en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo, Biblioteca Pública del Estado), con la signatura 1-1954.

Estos impresos, dispuestos en tamaño cuarto, constan de 152 hojas. Su portada incluye el título de la obra: TREZENA / PARTE DE LAS / COMEDIAS DE LOPE / DE VEGA CARPIO, PROCVRADOR Fiscal de la Camara Apostolica en el Arço- / bispado de Toledo. / DIRIGIDAS, CADA VNA DE / por si, a diferentes personas.

Contienen, además, una viñeta xilográfica con la marca de Sagitario, a cuyos laterales figuran los términos “Año” y “1620”. Debajo de la marca tipográfica, se añade: “CON PRIVILEGIO” y, finalmente, la referencia editorial: “EN MADRID, Por la Viuda de Alonso / Martin. / A costa de Alonso Perez, mercader de libros”.

Tras la portada, aparece impresa la “TABLA DE LAS COMEDIAS QVE / ay en esta Dezima tercia parte”, con la relación de obras y folios en los que están insertas. Figuran, a continuación, la tasa, firmada a 18 de enero de 1620 por Pedro Montemayor del Mármol y la Fe de erratas, del mismo día, rubricada por el Licenciado Murcia de la Llana. Aparece luego el privilegio real, otorgado en Lisboa a 7 de octubre de 1619; y la aprobación, del 18 de septiembre de 1619, por el doctor don Juan de Gomara y Mejía. Finalmente sucede el prólogo y la dedicatoria de *La Arcadia* a Gregorio López Madera, del Consejo Supremo de Su Majestad (A1r-A2v). La comedia propiamente dicha integra los cuadernos A3r-D4r: ff. 3r-28r. Está impresa, en su mayor parte, a doble columna, con tipos móviles, y distribuida en tres actos, si bien presenta ligeras variaciones en la indicación de los mismos. Así, en el f. 3r, figura la inscripción “ACTO PRIMERO”, tras la enumeración de la *dramatis personae* y la anotación “Representola Riquelme”. En cambio, la segunda parte es anunciada como “ACTO SEGUNDO DE LA gran Arcadia” (c. B2v, f. 11v) y la tercera como “ACTO TERCERO DE LA Arcadia de Lope de Vega” (c. C2v, f. 18v). Serán *BCD* quienes mantendrán las dos primeras anotaciones, pero modificarán la tercera, convirtiéndola en “ACTO TERCERO DE LA GRAN ARCADIA”, conservando la misma estructura generada por *A* para el segundo acto. Por su parte, todos los testimonios modernos, a partir de *S*, se limitarán a indicar: ACTO PRIMERO / SEGUNDO / TERCERO.

A presenta, como ya se ha avanzado, un elevado número de acotaciones (99), distribuidas de la siguiente manera: 29 en el primer acto, 35 en el segundo y otras 35 en el tercero, que la aproximan a las características fundamentales del teatro de salón, cuyo análisis quedará reflejado en el estudio literario de la comedia. Asimismo, los

testimonios *BCDS* ofrecen una gran uniformidad en la organización y redacción de las acotaciones. Todos ellos siguen las lecturas propuestas por *A*, siendo muy escasas las diferencias con respecto a su fuente (véanse a modo de ejemplo las acotaciones de los versos 738, 940, 2016, 2049, 2086, 2543, 2558, 2568, 2819, 2911, 3066 y 3130). En cambio, Hartzenbusch interviene profusamente en estos paratextos, modificando la redacción de la práctica totalidad de las acotaciones, cambiando de lugar algunas e incorporando otras para ajustarlas a la división en escenas de cada acto. Siguiendo a este testimonio, los demás editores modernos han asumido las transformaciones adoptadas por él²¹⁹.

Se trata de una edición considerablemente limpia, sin apenas erratas²²⁰ ni errores de importancia, salvo en dos ocasiones: el empleo del sustantivo *sabiduría* en lugar de *inteligencia* en el verso 1356 y la utilización del nombre *Deseos* en vez del sintagma *Dos cosas* en el 1779. Hartzenbusch es quien enmienda ambos errores, que serán analizados con mayor detalle, junto con otros de menor relevancia, en la descripción de su testimonio.

La *editio princeps* presenta también algunos errores en la distribución de determinadas didascalias. Asigna, de este modo, el parlamento de los versos 713-715 a Belisarda en lugar de a Anfriso; intercambia las intervenciones de Olimpo y Bato en el verso 2596; y otorga a Silvio las palabras pronunciadas por Anarda en los versos 3113-3116.

A mantiene una gran homogeneidad lingüística y estilística en la elección de sus lecturas. Tan solo en dos ocasiones ha variado la voz original, sin que ello supusiese alteraciones de importancia en el sentido del texto. Se trata, en el primer caso, de la forma *persuadirme*, introducida, tal y como veremos con mayor detenimiento al examinar el testimonio *S*, por primera vez en el verso 1437 y transformada luego en *perseguirme* en los versos 1753 y 2384, en que vuelve a repetirse el mismo soneto que acoge esta forma verbal. Dada la mayor adecuación del primer término al contexto en que surge, hemos decidido mantener siempre el vocablo *perseguirme*, enmendando el error en los dos versos antes mencionados.

El segundo caso se centra en la variable *Olimpo* / *Olimpio* del antropónimo seleccionado para dar vida a uno de los rivales de Anfriso. Hasta el verso 1698, el autor suscribe siempre el término *Olimpo*, salvo en el verso 1083, en que recurre a *Olimpio*

²¹⁹ Véanse las indicaciones al respecto en el aparato crítico de este trabajo.

²²⁰ Véase la relación de erratas en el anexo correspondiente de este trabajo.

por necesidades métricas. En cambio, de ahí en adelante, hasta el final de la comedia, exceptuando los versos 1745, 1768 y 1901, empleará únicamente el nombre *Olimpio*. Dado el número considerable de veces que el autor utiliza el segundo antropónimo (42), es altamente improbable que se trate de un error, sobre todo teniendo en cuenta que Lope, tal y como él mismo ha afirmado, supervisó el texto. Por todo ello, hemos decidido mantener esta alternancia en nuestra edición.

En 29 ocasiones a lo largo del texto hemos seleccionado lecturas diferentes a las proporcionadas por *A*, diez de ellas pertenecen a *Har* (vv. 309, 634, 1340, 1341, 1356, 1779, 2210, 2327, 2545), seis a *B* (vv. 1047, 1983, la indicación del acto tercero, 2517, 2986 y la acotación del 3130), cinco a *C* (vv. 636, 2628, 3062, 3258), tres a *S* (vv. 1728, 1753 y 1793), una a *D* (v. 74) y cuatro enmiendas propias (vv. 1116*Acot*, 1753, 2384 y 3260).

Har incorpora, por tanto, la mayor parte de las enmiendas al texto base, tal y como se verá en el apartado correspondiente. Mejora, en ocasiones, algunas lecturas de *A*, por ejemplo, al desarrollar abreviaturas distintas a las que habitualmente aparecen en este tipo de textos, como la *O*. (v. 309), que se refiere al *oro* mencionado en los versos anteriores. Corrige también la organización de algunas de las letras que forman parte de la glosa con que Anarda quiere declarar su amor a Anfriso. Así, sustituye la *ese* por la *efe* en el verso 1340 y la *ele* por la *ese* en el 1341.

TESTIMONIO B

La segunda edición madrileña de *La Arcadia* 1620 (*B*) se integra en la *Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, con idéntica portada a la que preside el testimonio *A*, aunque con múltiples diferencias en el contenido global de la *Parte*. Tras la portada, aparece también la relación de obras de que consta el volumen, aunque *B* modifica el título de este índice. Si *A* se refería a él como “TABLA DE LAS COMEDIAS QVE / ay en esta Dezima tercia parte”, *B* lo hace como “TITVULOS DE LAS COMEDIAS QVE / van en esta decimatercia parte”. Existe, además, un error en la indicación del folio en que comienza la comedia *El desposorio encubierto*. *A* menciona claramente el folio 140, mientras que *B* omite el cero. La segunda edición incluye, al igual que la primera, la tasa y la fe de erratas. Sin embargo, suprime el privilegio real que aparecía en *A*, sustituyéndolo por una “Suma del privilegio” que figura tras la aprobación. El prólogo a la *Parte* y la dedicatoria de *La Arcadia* a Gregorio López Madera se mantienen en los mismos términos que en *A*.

La Biblioteca Nacional de Madrid acoge seis ejemplares de este testimonio con las siguientes signaturas: R/14106 —reproducido en microforma con la referencia R.MICRO/9875 (315 fotogramas)—, con foliación corregida a mano en la segunda secuencia, faltan los folios 53 y 54, el frontispicio, los tres folios preliminares y el primer cuaderno; R/25128, falta el frontispicio y las comedias tercera y última; R/23473, falta el frontispicio, los preliminares y los folios finales desde el 183, presenta un índice de títulos manuscrito en hoja de guarda, el primer cuaderno procede de la edición *A*, *exlibris* de la Condesa de Campo Alange; R/13864, procede de la colección de Agustín Durán, sus dos primeros cuadernillos pertenecen a la primera edición (*A*), ha sido reproducido en microforma con la referencia R.MICRO/15996 (329 fotogramas). Existe, asimismo, otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de París con la signatura Yg. 283.

La Arcadia ocupa, igual que en *A*, los cuadernos A3r-D4r y los folios 3r-28r. *B* reproduce casi fielmente las lecturas de la *princeps*. Las variantes incorporadas por este testimonio son de escasa importancia²²¹. De las dieciocho innovaciones que emanan de él, siete se localizan en acotaciones, habitualmente objeto de mayor manipulación. En tres de ellas (versos 738, 940 y 2016), *B* opta por suprimir los puntos que separan las indicaciones de entrada y salida de personajes para unirlos en una oración compuesta mediante la conjunción copulativa *y*. Mantenemos, en este caso, la estructura más directa y esquemática de la *princeps* puesto que se trata de un cambio innecesario sobre el texto base. Tampoco sostenemos la variante por adición que establece *B* en la acotación del verso 2911, donde transforma la forma verbal *Vase* en *Vanse*, pese a que el único personaje que abandona la escena es Belisarda, permaneciendo Anarda todavía sobre las tablas. No obstante, sí privilegiamos la variante del mismo tipo que *B* aplica a la acotación del verso 3130, convirtiendo el singular de *Sale* en tercera persona del plural, dado que quienes se retiran del escenario son Belisarda y Olimpo. Desechamos, sin embargo, la corrección por omisión realizada por este testimonio en la acotación del verso 2049, donde modifica el plural de la forma *Pónense*, seleccionando así el singular: “Pónese a un lado del tablado, salen Anfriso y Silvio”. Aunque es cierto que Olimpo, en los versos anteriores, había pedido a Frondoso que se alejase del centro del escenario al percatarse de la llegada de Anfriso y Silvio, quienes se esconden y se dirigen hacia uno de los laterales del tablado son ambos y no solo el criado. Así lo comprobamos en la

²²¹ Véanse los versos 647, 738*Acot*, 767, 940*Acot*, 1047, 1760, 1983, 2016*Acot*, 2049*Acot*, 2086*Acot*, 2372, 2517, 2839, 2911*Acot*, 2948, 2986, 3130*Acot* y 3170.

escena siguiente, cuando Anfriso y Silvio dialogan y son escuchados por Olimpo y Frondoso, ocultos tras unos enebros. Finalmente, tampoco mantenemos la acotación del verso 2086, en que *B*, en un error por alteración del orden de los elementos, invierte el nombre de los dos personajes que abandonan el escenario, transformando la oración “Vanse Olimpo y Frondoso” en “Vanse Frondoso y Olimpo”.

La mayor parte de las variantes restantes se generan por sustitución, salvo las que aparecen en los versos 2517 y 2839, que constituyen, respectivamente, innovaciones por adición y omisión. En el primer caso, *B* introduce la conjunción copulativa *Y* al comienzo del verso como nexo de unión entre el último comentario de Bato, que explica a Anfriso de qué manera destruyó Belisarda los recuerdos de su pasada relación, y el primero del pastor, que completa la afirmación pronunciada por el rústico:

| | | |
|---------|--|------|
| | No quedó cinta ni joya que no pereziese allí. Caballo de Grecia fui. Y ella, Elena; Anfriso, Troya. | 2515 |
| ANFRISO | | |

Mantenemos, por tanto, esta variante, de la misma forma en que lo han hecho los demás testimonios, con la excepción de *A* y *C*. Por el contrario, la variante introducida por este testimonio en el verso 2839 supone un error por omisión que ninguno de los impresos de *La Arcadia* ha incorporado a sus correspondientes ediciones, exceptuando los casos de *D* y *S*, que siguen fielmente las lecturas de *B*. En esta ocasión, *B* prescinde de la conjunción condicional *Si*, necesaria para el correcto y completo sentido de la intervención de Anfriso:

| | | |
|---------|---|------|
| | Si conquisto el monte, y la ribera, la banda me has de dar, Olimpo. | 2840 |
| ANFRISO | | |

Las demás variantes se han desarrollado a partir de los procedimientos de sustitución. Así, en el verso 647, *B* modifica el verbo *Plegue*, transformándolo en *Plega*, en la construcción “Plegue a Dios”. Dicho cambio no resulta pertinente en el contexto en que se produce puesto que, aunque son palabras que Anfriso dirige a una segunda persona, Belisarda en este caso, la expresión antes mencionada forma parte de la fraseología popular del Siglo de Oro. Por lo tanto, una de sus características fundamentales es la fijación de determinadas combinaciones lingüísticas en estas

2517 *Y BS Har Men Sai : omAC*

2839 *Si conquisto AC : Conquisto BS : que conquisto HarMen Sai*

estructuras. La invariabilidad de categorías gramaticales como el tiempo o el modo verbal es una de las más habituales, siendo el presente de subjuntivo el más utilizado en este tipo de construcciones. Es el caso de “Plegue a Dios”. De ahí que se haga innecesaria la sustitución realizada por *B*²²².

También la variante que aparece en el verso 767 surge por sustitución de un fonema por otro en la forma verbal *pueden*. *B* propone una modificación en la persona gramatical, privilegiando la segunda del singular frente a la tercera del plural. Todos los demás testimonios han avalado este cambio. Nosotros, sin embargo, mantenemos la *lectio* de *A*:

| | | |
|---------|---|-----|
| SILVIO | (Llega, que quieren abrir. | 755 |
| ANFRISO | ¡Con qué profunda tristeza viene la rara belleza que ha de matarme y morir! ¿Quién es aquel extranjero? | |
| SILVIO | Por mi vida, que es galán. Este es Olimpo, a quien dan el nombre y lugar primero las montañas de Cilene; es de Salicio vecino y vendrá a ser su padrino. | 760 |
| ANFRISO | Buen talle y presencia tiene.) | 765 |
| OLIMPO | Bien pueden, si eres servido, abrir el templo. | |

Abren un templo donde ha de estar la diosa Venus, cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con su arco y flecha

Este pasaje reproduce la entrada en escena de Olimpo, que ejercerá las funciones de padrino en la boda de su amigo Salicio con Belisarda. El mayoral llega a las inmediaciones del templo de Venus, donde tendrá lugar la ceremonia nupcial, con Salicio. Anfriso y Silvio, que ya se encuentran en el lugar, se retiran para hablar en aparte. Es Silvio el que utiliza por primera vez la tercera persona del plural para referirse a quienes van a abrir las puertas del edificio en el verso 755. A continuación, este personaje describe a Olimpo y, tras el aparte, vuelve a intervenir este último para decirle a Salicio que, si está de acuerdo, ya pueden abrir las puertas. Es obvio que no será el novio quien lo haga sino las personas encargadas para tal fin. Así se advierte en

²²² Véase A. Zuluaga, “Sobre las funciones de los fraseologismos en los textos literarios”, *Paremia*, 6, 1997, pp. 631-640; E. Tomás Montoro del Arco, “La fraseología popular en el Siglo de Oro: el análisis de la *Segunda Parte del Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna”, en M. L. Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. II, pp. 1343-1345.

767 pueden A : puedes *BCS Har Men Sai*

768 *Acot* Abren...flecha *ABCS* : Abren el templo, en el cual se descubre la diosa Venus, cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con arco y flecha *Men Sai. En ABCDS, la acotación aparece en el v. 770*

la acotación siguiente, también en tercera persona del plural: “Abren un templo...”, igual que en la afirmación posterior de Salicio: “Ya está / abierto, / en que se ven ya / la bella diosa y Cupido”. Novio y padrino contemplan la escena desde fuera, pero ninguno de ellos abre la puerta. Es necesario, en consecuencia, mantener el plural y desechar la elección de *B*, que optó por la segunda persona del singular probablemente motivado por la cláusula condicional “si eres servido”, esta sí dirigida exclusivamente a Salicio.

En el verso 2372, tiene lugar otra variante por sustitución sobre una forma verbal. *B* transforma el término *despide* en *despido*. En este caso, no parece un cambio consciente, sino un error de copia. En los versos precedentes, se emplea reiteradamente la primera persona y en el inmediatamente anterior aparece la forma *quiero*. Es muy posible que *B* suprimiese la *-e* final a favor de la *-o* por atracción de este fonema cercano.

La sustitución generada en el verso 1760 afecta, asimismo, a una forma verbal. A parte del vocablo *quede* y *B*, al establecer mal corte sintáctico, lo convierte en dos palabras: *que de*. No hay que olvidar que el impreso de la *Parte XIII* está compuesto con tipos móviles, que favorecen estos errores²²³. Salvo *D* y *S*, que suscriben este cambio, los editores posteriores lo han enmendado, siguiendo la *lectio* de *A*. También en el verso 1047, *B* introduce una variante desarrollada a partir de una separación alternativa de los elementos de la oración. Frente a “Y así yo...” de *A, B* transforma los dos primeros términos en un adverbio de tiempo y una conjunción condicional, respectivamente, que se adecuan mejor al sentido de las palabras pronunciadas por Bato y continuadas luego por Cardenio:

| | | |
|----------|--|------|
| BATO | Solo que me vuelvan, temo, jumento, que es animal cuitado y de poco precio. Ya si yo fuera caballo... | 1045 |
| CARDENIO | Para rocín eras bueno. | |

Por ello, todos los testimonios posteriores, salvo *C*, incorporan la enmienda de *B*. Lo mismo sucede con la corrección efectuada por *B* sobre el término *y*, que da comienzo al verso 1983 en *A* y *C*. *B*, seguido por los restantes editores, al convertir dicha conjunción copulativa en la condicional *si*, que se adapta mejor al contenido del diálogo entre Cardenio y Bato.

²²³ Véase P. Bohigas, *El libro español (Ensayo histórico)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1962 y J. Moll, “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, pp. 49-107.

1047 Ya si yo *BS Har Men Sai* : Y así yo *A* : Y así no *C*

| | | |
|----------|--|------|
| CARDENIO | Soy monstró, Bato, en el suelo. Y porque claro lo creas, que goces a Flora quiero esta misma noche. | 1980 |
| BATO | ¡Ay, Dios, si fuese tanto tu ingenio! | |

En cambio, las variantes introducidas por *B* en los versos 2948 y 3170 son claramente errores por sustitución. En el primer caso, *B* modifica el grafema *g* por *t* en el adjetivo *ingrato*, transformándolo en *intrato* y en el segundo sustituye la conjunción copulativa *ni* por el posesivo *mi* en:

| | |
|---|------|
| Si Anfriso y Salicio quieren a Belisarda conformes, mueran por ella, y no Silvio ni Anarda, porque los dioses no querrán esta crueldad, si han de tener este nombre. | 3170 |
|---|------|

Son también erratas las que figuran en los versos 2166 (c. C2v, f. 18v): *Plnaetas* en lugar de *planetas*; 2975 (c. D2r, f. 26r): *nener* por *tener*, el intercambio en la distribución de didascalias en el verso 2596 (c. C6r, f. 22r) y la adjudicación del parlamento correspondiente a los versos 3113-3116 (c. D3r, f. 27r) a Silvio en lugar de a Anarda.

TESTIMONIO C

Existe una tercera edición de la *Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, publicada en Barcelona, también en 1620, en casa de Sebastián de Cormellas y a su costa. El volumen, de 290 hojas, está dispuesto en tamaño cuarto y a doble columna en su mayor parte. La Biblioteca del Palacio Real conserva dos ejemplares con las signaturas: PR Real Biblioteca DIG/I/C/299_B, que cuenta con reproducción digital, y PR Real Biblioteca I/C/299. Existen también ejemplares de esta edición en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid [L-20]; el British Museum [1072.1.3-20, con el frontispicio roto; y 11726. K. 20, con las páginas 53 a 76 procedentes de otra edición]; Berlin West [Xk-3143-c]; Viena [+ 38.H.2(13), sin frontispicio]; Brera [25.5.E.24, en buen estado de conservación pero manchado debido a la humedad].

1983 si *BS Har Men Sai* : y *AC*
3170 ni *AS Har Men Sai* : mi *BC*

La Arcadia se concentra en las hojas 4r-30r (cuadernos A4r-D6v). Está escrita, con frisos e iniciales grabadas, en letra redonda, con la *dramatis personae*, las *didascalias* y las acotaciones en cursiva.

Esta edición (C) deriva de la *princeps*, pero ofrece un texto mucho más descuidado que esta, integrando el mayor número de erratas —doce, en concreto—²²⁴ de los cuatro impresos de la *Parte*, si bien es verdad que corrige las generadas por A. El texto, editado a plana y a renglón, no parece incluir variantes de autor sino innovaciones apócrifas. Por ello, de las 38 lecturas propias que C propone, mantenemos solo cinco. La primera se encuentra en el verso 636: *si quisieras* frente a *si tú quisieras* para evitar la repetición del pronombre *tú*, que figura también antes de la conjunción condicional. La segunda aparece en el verso 2628. C agrega la *-s* final a la forma verbal *vuelve* para adjudicar esa acción a su interlocutora:

| | | |
|--------|---|------|
| OLIMPO | ¿Unas perlas que te di vuelves, Belisarda, ansí, siendo tú la celebrada de discreta y de cortés? | 2630 |
|--------|---|------|

También modifica el adjetivo *Harta* (v. 3062), privilegiando el plural para establecer la concordancia con el sustantivo al que se refiere, *Pesadumbres*:

| | |
|----------|------------------------------|
| ANARDA | ¿Y qué caza? |
| CARDENIO | Pesadumbres. |
| ANARDA | Hartas tengo, te lo prometo. |

Asimismo, las enmiendas desarrolladas en los versos 3066 y 3258 responden a idénticos criterios de concordancia. En el primer caso, C prefiere el plural *Salen* para la acotación: “Salen Ergasto y Salicio”; y, en el segundo, transforma el infinitivo *ver* en la segunda persona del plural *ves*, puesto que Ergasto dirige su comentario expresamente a Anfriso.

Las 33 restantes son desfavorables, aunque se trata, en la mayoría de los casos, de errores de poca importancia. Es el caso de pequeñas alteraciones en los distintos accidentes gramaticales de algunos tiempos verbales como los que aparecen en los versos 278: *veros* por *verás*; 318: *declare* en lugar de *declara*; 534: *da* frente a *dé*; 811: *Para* en vez de *Paró*; 1106: *podía* por *podría*; 1880: *está* en lugar de *estaba*; 2584: *¿Tómalas?* en vez de *¿Tomolas?*; 2865: *Déjame* frente a *Dejadme*). C incluye, asimismo, omisiones de ciertos artículos, adverbios o conjunciones (vv. 398, 540, 907,

²²⁴ Véase el apéndice de Erratas.

2628 vuelves C *Har Men Sai* : vuelve ABS

3062 Hartas C *Har Men Sai* : Harta ABS

1687, 1794). Frente a la elisión de estas partículas con poca entidad gráfica, aparece otra de mayor trascendencia para el significado y comprensión del texto. Se trata del nombre propio Eco, que figura en el verso 2295. Véase el contexto:

| | | |
|-----------|---|------|
| BELISARDA | El eco engañarme quiso, que, como Anfriso es Narciso, en Eco me transformó. | 2295 |
|-----------|---|------|

Es, claramente, una errata, un anacoluto fácil de detectar y de completar por los testimonios posteriores. En cambio, la omisión que se encuentra en el verso 3047 constituye una variante voluntaria y consciente por parte del editor. *C* considera que, dado el fragmento en que se incluye el adjetivo *matado* que lee en *A*, supone un error por adición de *m*-:

| | | |
|----------|---|------|
| ANARDA | Y la otra caza ¿cuál es? | 3045 |
| CARDENIO | De urracas. | |
| ANARDA | Di, a ver. | |
| CARDENIO | Poniendo a un asno, que esté matado, una mano de mortero en la cola en este soto; bajan a picarle luego. | 3050 |
| | El pollino, como siente aquel dolor, revolviendo la cola para espantallas, con la mano de mortero que tiene asida a la cola, mata dos costales llenos. | 3055 |

Es muy probable que haya interpretado, literalmente, el significado de *matado* por *muerto* y que, por lo tanto, haya enmendado lo que creía una incoherencia. De ahí la transformación del participio por *atado*. No tuvo en cuenta, sin embargo, que *matado* significa también malherido, cuyo valor denotativo se ajusta perfectamente al sentido del pasaje. Por eso, la variante introducida por *C* es innecesaria. Tampoco son pertinentes los casos de adición del verso 2660 y de alteración en el orden de los elementos en el 3096.

Con todo, las variantes más frecuentes son aquellas que se generan por sustitución, bien sea el intercambio por significado próximo, trivialización o sinonimia (vv. 34, 986, 1113, 3092), por un mal establecimiento del corte sintáctico entre unos términos y otros, separando o uniendo palabras para crear otras distintas (vv. 409, 508, 1047, 2054) o por confusiones entre grafías que generan lecturas más llamativas. Es el caso del verso 1262, que convierte el *tártago* en un inusual *cartago*:

2295 Eco *ABS Har Men Sai* : om *C*
3047 *matado* *ABS Har Men Sai* : *atado* *C*

| | | |
|----------|--|------|
| CARDENIO | Mas hice una muda ayer para Clórida, en que había, por decillo en dos palabras, polvos de estiércol de cabras, tártago, adelfa y lejía | 1260 |
|----------|--|------|

Por su parte, el verso 740 transmite una variante que nada tiene que ver con la *lectio* original. Se encuentra inserta en la canción que los músicos interpretan con motivo de las bodas entre Salicio y Belisarda:

| | | |
|---------|---|-----|
| MÚSICOS | Los dos bellos novios para en uno sean | 740 |
|---------|---|-----|

740 para en uno sean *ABS Har Men Sai* : buena salud tengan C

Ambos versos forman parte de la casuística de los buenos deseos para los desposados, propia de las canciones de bodas que tan a menudo integran la obra de Lope y que habitualmente amenizaban las fiestas y juegos de los propios espectadores, por lo menos en los medios más rurales. Por eso, al entonarlas ante un público urbano, el autor no hacía sino evocar hábitos, letras y melodías de todos conocidas²²⁵. De hecho el verso original: “para en uno sean” aparece, con muy ligeras matizaciones, en otra canción de boda que Lope incluye en *Fuente Ovejuna*:

¡Vivan la bella Isabel
y Fernando de Aragón,
pues que *para en uno son*,
él con ella, ella con él!
A los cielos San Miguel
lleve a los dos de las manos.
¡Vivan muchos años,
y mueran los tiranos! (vv. 2035-2042)²²⁶.

También en la obra *El Nacimiento de Cristo*, Lope recuerda el verso mencionado: “¡Vivan los casados!, / ¡para en uno son”²²⁷. El Fénix vuelve a recoger la expresión en la *Historia de Tobías*: “Para en uno son los dos, / si quiere Dios, si quiere Dios”, cantado igualmente en una boda²²⁸. Las muestras de dicha y felices augurios para los desposados se repiten con insistencia en este tipo de cancioncillas tradicionales, poniendo de manifiesto la compatibilidad amorosa de ambos y el deseo de larga vida.

²²⁵ Véase F. Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983, p. 265.

²²⁶ Véase Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1993, p. 135.

²²⁷ Estos versos forman de un romance bailado, “El mayor señor del mundo”, *El Nacimiento de Cristo*, I (*Acad.*, tomo 3, p. 390a).

²²⁸ Lope de Vega, *Historia de Tobías*, I (*Acad.*, tomo 3, p. 278b).

De ahí que el intercambio del “para en uno sean” por “buena salud tengan” no resulte tan extraño²²⁹.

El testimonio presenta, asimismo, algunas confusiones en la asignación de determinadas didascalias. Es el caso de los versos 713-715, que *C*, igual que *A*, incluye por error en el parlamento de Belisarda y que corresponden en realidad a Anfriso. Por su parte, la intervención de *Sal.* (Salicio) de los versos 768-770 es transformada por *C* en *Sil.* (Silvio) debido a un error por sustitución de la vocal. *C* adjudica también a *Sil.*, siguiendo a la *princeps*, las palabras de Anarda que figuran entre los versos 3113-3116. Finalmente, este testimonio hereda el error en distribución de personajes introducido ya por *A* en el verso 2596.

TESTIMONIO D

El último impreso antiguo de la *Treze Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* fue publicado de nuevo en Madrid, en el año 1621, por la viuda de Alonso Martín, pero esta vez a costa de Alonso Pérez de Montalbán. La portada contiene el título de la obra: “TREZE / PARTE DE / LAS COMEDIAS DE / LOPE DE VEGA CARPIO, / PROCV- / rador Fiscal de la Camara Apostolica, y / Familiar del Santo Oficio de / la Inquisicion. / DIRIGIDAS A DIVER- / sas personas”. Presenta marca tipográfica distinta de las ediciones anteriores, a cuyos laterales figuran las inscripciones “Año” y “1621”. Añade, en la siguiente página, relación manuscrita de títulos que conforman el volumen y faltan todos los demás preliminares. La dedicatoria a Gregorio López Madera ocupa el cuaderno A1r-A2v y el texto de la comedia A3r-D4r (folios 3r-28r).

Este ejemplar se conserva en Berlin West, con la signatura Xk-3143-e. El texto de *La Arcadia (D)* presenta ampliaciones y correcciones manuscritas realizadas sobre el texto impreso. La primera de ellas se encuentra en la *dramatispersonae* que figura en el folio A3. Así, tras los nombres impresos de Belisarda y Anarda, aparece la indicación manuscrita “pastora”; después de Anfriso, “pastor, enamorado de Belisarda”; tras Silvio, “su amigo”; después de Ergasto, “padre de Belisarda”; a continuación de Salicio, “novio destinado á Belisarda”; tras Bato, “villano queriendo a” con una flecha en

²²⁹ Véanse los ejemplos de canciones de boda que incluyen distintas reelaboraciones de esta expresión en M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 661-663.

dirección al nombre impreso de Flora; y después de Cardenio, “gracioso”. Quedan sin anotar los personajes de los músicos, Olimpo y Frondoso.

Asimismo, a lo largo de la comedia, aparecen numerosas correcciones realizadas con la misma mano que incluyó la función de cada personaje en la *dramatis personae*. En el folio 4r, acentúa las formas verbales *nacio* (v. 131) y *perdio* (v. 135); agrega *h* a al verbo *ay* (v. 139) o tacha la *n* en el adverbio *ansi*. En el folio 6r, añade tilde a *durmio* y enmienda la errata producida en el sintagma *en ellas*, incluyendo un espacio que no aparecía en el impreso para separar ambas palabras. Las dos correcciones se sitúan en el verso 402. Además, al lado del verso 410 incorpora la anotación: “con una mujer”, presumiblemente como alternativa al sintagma “que dormir sobre ella”, manteniendo así el cómputo silábico del endecasílabo:

| | |
|---|-----|
| Los colchones de pluma | 405 |
| son propios de pastor, porque, Salicio, | |
| si para tanta suma | |
| la tienen las ciudades por oficio, | |
| y a tantos atropella, | |
| ¿qué mayor dicha que dormir sobre ella? | 410 |

En el folio 6v, acentúa *vio* (v. 478) y en el 8r moderniza el sustantivo *bandera* (v. 738), al corregir la *v* original por una *b*. En el folio 10r, realiza la misma enmienda sobre el término *vaquero* (1036), cambiando la *b* por la *v*. Idénticos casos se encuentran en los versos 1044 y 1047 (f. 10v). En el primero transforma la *b* inicial de *bueluan* en *v* y en el segundo tacha la *v* de *cauallo* en favor de una *b*. En el folio 11r, separa el término *sino*, dada la cláusula condicional que introduce (v. 1170); traslada la acotación *Vase*, del verso 1172 al 1174, tras la última intervención de Belisarda en el diálogo con Anarda. Asimismo, corrige la errata del verso 1176, donde aparece *Afriso*, en lugar de *Anfriso*.

La regularización gráfica continúa en el folio 12r, donde acentúa el sustantivo *tartago* (v. 1262) y en el 18r, corrigiendo el nombre propio *Ysopo* por *Esopo* (v. 2096). También en el folio 22v, suprime la *u* en *couardes* (v. 2665) para convertirla en *b* y en el 24v, separa las palabras *O perro ingrato*, que aparecían unidas en el verso 2845. En el folio 25v, enmienda la errata *intrato*, heredada de *B*, tal y como se ha visto en la descripción de este testimonio, por *ingrato* (v. 2948), elimina la *h* de *hurracas* en el verso 3046 de 26r, corrige la didascalía del verso 3113, asignada por error a Silvio, cuando en realidad corresponde a Anarda, en 27r. Así, la abreviatura *Si* aparece

409 y a *ABS Har Men Sai* : ya *C*

enmendada con una *A* y añade también el nombre completo *Anarda* al final de dicho verso. Además, en el 3115, sustituye la *-o* de *primero*: “que yo vine primero sois testigos”, por una *-a*, siendo innecesaria dicha enmienda, puesto que, aunque sea *Anarda* quien hable, el término en funciona aquí como un adverbio temporal, invariable, por lo tanto, en cuanto al género. Finalmente, el folio 27v integra la última corrección manuscrita. Se trata de la sustitución del posesivo *mi* por la conjunción copulativa *ni* al comienzo del verso 3170 y que supone también errata heredada del testimonio *B*. No corrige, sin embargo, la errata del verso 279, en el folio 5r: *consrite*, en lugar de *consiste*; o la que se encuentra en el verso 2975 (f. 26r): *nener*, en vez de *tener*, que también procede de *B*. Tampoco enmienda el error en la distribución de las didascalias que introduce *A* y que *D* también conserva en el verso 2596 (f. 22r).

La incorporación al texto de enmiendas y anotaciones manuscritas era frecuente en las composiciones de la época, tanto en las procedentes de la transmisión manuscrita como en las impresas. A menudo, estas piezas pasaban por las manos de los directores de las compañías teatrales, que las adaptaban a las necesidades de representación. Este parece ser el caso de las intervenciones realizadas sobre la *dramatis personae* ya comentadas, pero tampoco hay que olvidar que la imprenta de tipos móviles obligaba a que una vez compuesto el pliego, se imprimiese el número de ejemplares acordados. El propio componedor tenía el deber moral de corregir los errores. Dicha corrección se efectuaba sobre una prueba del pliego. Con frecuencia, una vez impresos varios ejemplares de un mismo pliego, se advertía el error y se subsanaba en el molde, pero los pliegos ya impresos no se destruían. En otras ocasiones, el componedor o el propio autor corregían los pliegos de forma similar a las revisiones modernas de pruebas²³⁰. Este parece ser el caso de las correcciones manuscritas del presente testimonio. Era habitual que reediciones como esta fueran corregidas por el autor, y más si dicho autor había intervenido en la publicación de la primera edición, como ocurre con la *Parte XIII* de las comedias de Lope. Con frecuencia, estas correcciones se llevaban a cabo sobre o basadas en un ejemplar impreso que no siempre es la *editio princeps*. Con *D* ocurre lo mismo. Este testimonio se construye a partir de *B*, cuyas lecturas reproduce fielmente. Por ello, este testimonio no aparece reflejado en el aparato crítico de nuestra edición.

²³⁰ Fernando de Herrera, por ejemplo, mandaba imprimir la palabra correcta y pegarla encima del error y, en ocasiones, él mismo enmendaba a mano las erratas. Véase J. M. Blecua, “Las Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera”, en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, 1952, pp. 55-58 y J. Moll, “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, pp. 66-68.

LA EDICIÓN SUELTA DE 1804 (S)

La Biblioteca Nacional conserva cinco ejemplares de la edición suelta de *La Arcadia*, publicada en 1804 (en adelante, S). Sus signaturas son: T/14802/12; T/19315; T/55353/19; T/55356/22 y U/11214. El ejemplar con la referencia T/55353/19 está encuadernado con una hoja delantera que contiene el siguiente colofón: “Madrid: se hallará en la Librería de Castillo, frente á las gradas de San Felipe el Real: en la Sancha, calle del Lobo: y en el puesto de Sánchez, calle del Príncipe, 1804”. Los demás testimonios, por el contrario, presentan el colofón en la página final, con ligeras diferencias de redacción con respecto al anterior: “Año 1804. Se hallará en Madrid, en las Librerías de Castillo, frente á las Gradas de San Felipe el Real; en la de Sancha, calle del Lobo, y en el puesto de Sanchez, calle del Príncipe”.

Por su parte, el ejemplar T/14802/12 procede de la Colección Gayangos —lleva el sello de P. de Gayangos— y está encuadernado en rústica, de igual manera que T/19315. Este último testimonio incorpora, a su vez, la anotación manuscrita “C. 1870” y consta de varias páginas sueltas: 199-202; 207-210; 215-218; 223-226; 231-234; 239; 242. Finalmente, U/11214 deriva de la Colección Usoz y contiene una encuadernación holandesa.

El texto está dispuesto a dos columnas, en cuarto, entre las páginas 197 y 242. Asimismo, precede al título en todos los ejemplares la anotación impresa “N. 7”. Se trata de una comedia posiblemente desglosada del volumen colectivo en que se incluía o estaba previsto que se incorporase. Algunos estudiosos se han interesado precisamente por la existencia de esta obra publicada en Madrid en la librería de Antonio del Castillo. Así, en 1965, B. B. Ashcom se refiere a “an unidentified volumen of [Lope de Vega] *seltas* paged consecutively”²³¹; y, en 1978, Mildred Vinson Boyer reconstruía parte del contenido de esta pieza con información obtenida durante la preparación de su propio catálogo de *comedias sueltas*²³². Boyer llegaba a la conclusión de que el volumen constaba de 12 comedias, aunque reconocía que no había podido identificar la número 2, 11 y 12 de la serie. Más tarde, Karl C. Gregg²³³ matiza las apreciaciones de Boyer al

²³¹ Véase *A Descriptive Catalogue of the Spanish Comedias Seltas in the Wayne State University Library and the Private Library of Professor B. B. Ashcom*, Detroit, Wayne State University Libraries, 1965, p. 6, ítem 37.

²³² *The Texas Collection of Comedias Seltas: A Descriptive Bibliography*, Boston, G. K. Hall, 1978, p. 526.

²³³ Véase el trabajo de K. C. Gregg, “The 1804 Castillo “Volume” of Lope de Vega Plays”, *Romance Notes*, 22. 2, 1981, pp. 182-185.

alegar que la colección posee diez piezas y no doce ya que la suelta de *La mayor victoria*, que figura con el número diez, consultada en la London Library por este crítico, incluye en su última página la siguiente inscripción: “FIN DEL TOMO PRIMERO”. El autor no ha hallado, en cambio, evidencias de la existencia posterior de un segundo volumen de comedias de Lope. Las piezas que ocupan esta obra facticia son las siguientes:

N. 1 *Las bizarrías de Belisa*, A-E¹, pp. 1-34. Madrid: Castillo, Sánchez. P 972.

N. 1 *Obras son amores y no buenas razones*, A-E¹, pp. 1-34. Madrid: Castillo, Sancha, Sánchez P 950, P 972, P 1120.

N. 2 *Servir a buenos*, F-K², pp. 35-69. P 950.

N. 2 *Servir a buenos*, A-E², pp. 1-35. Madrid: Castillo, Sánchez. P 945, P 972.

N. 3 *Las doncellas de Simancas*, L-O¹, pp. 71-96. P 903, P 974.

N. 3 *Las doncellas de Simancas*, A-D¹, pp. 1-26. Madrid: Castillo, Sánchez. P 950, P 1120.

N. 4 *El molino*, P-T², pp. 97-132. Madrid: Castillo, Sánchez, 1804. McKnight.

N. 4. *El molino*, A-D⁴ + T², pp. 1-32 + 129-(132). Madrid: Castillo, Sánchez, 1804. Baiton.

N. 4 *El molino*, A-E², pp. 1-36. Madrid: Castillo, Sánchez, 1804. P 974.

N. 5 *Lo que ha de ser*, V-Z⁴, pp. 133-164. Madrid: Castillo, Sancha, Sánchez, 1804. P 945, P 972.

N. 6 *El perro del hortelano*, (Aa)-Dd⁴, pp. 165-196. Madrid: Castillo, Sancha, Sánchez. P 974.

N. 7 *La Arcadia*, A-F⁸, pp. 197-242. Madrid: Castillo, Sancha, Sánchez, 1804. P 950, P 972.

N. 8 *Los locos de Valencia*, A-F¹, pp. 243- 283. Madrid: Castillo, Sancha, Sánchez, 1804. P 972, P 1120.

N. 9 *El premio del bien hablar*, A-D⁴, pp. 285-314 + (315, 316). Madrid: Castillo, Sancha, Sánchez, 1804. P 972.

N. 10 *La mayor victoria*, A-D², pp. 317-342. Madrid: Castillo, Sancha, Sánchez, 1804. P 950 (incompleto), P 972 (al final: “FIN DEL TOMO PRIMERO”).

Adviértase que comparten el N. 1 dos comedias distintas: *Las bizarrías de Belisa* y *Obras son amores*. Gregg afirma que no ha podido saber cuál de las dos iba a inaugurar finalmente la colección. Asimismo, las piezas correspondientes a los números 2-4 presentan una doble impresión, con paginación diferente según fuesen preparadas

para venderse de manera individual o para formar parte del volumen misceláneo. Tanto Bainton²³⁴ como Boyer aprecian ciertas semejanzas de tipo ornamental en ambas ediciones, algunas de ellas procedentes, al parecer, de la imprenta de Orga en Valencia. En cambio, ninguna de estas comedias aparece en la lista de títulos publicados por Orga y recogida por Moll y McCready²³⁵. Sea como fuere, concluimos, de acuerdo con Gregg, que las ediciones sueltas hoy conservadas de estas diez comedias de Lope de Vega fueron publicadas en Madrid en torno a 1804, posiblemente por varios impresores: Antonio del Castillo y los librereros Sancha y Sánchez, con los que estaba vinculado y que colaboraban con él por esas fechas. Aunque es indudable que el volumen colectivo debió ser editado o al menos estar dispuesto para su publicación, es obvio también que algunas de las sueltas fueron destinadas a la venta individual, con paginación y signaturas independientes. Otras, como *La Arcadia*, presentan una paginación consecutiva pero han sido desglosadas del volumen al que pertenecían. Si se tiene en cuenta la aparición del colofón en la última hoja de la comedia con las indicaciones sobre sus puntos de venta, es muy probable que también nuestro testimonio haya circulado de forma independiente. Gregg supone que los librereros pudieron haber decidido, en el último momento, que tal vez la venta individual cubría mejor las necesidades y preferencias del mercado y las suyas propias que la edición colectiva.

Por lo que respecta al cotejo de testimonios conservados de *La Arcadia*, *S* sigue, en líneas generales, las lecturas del testimonio *B*²³⁶ y propone, en ocasiones, variantes de poca importancia, muchas de ellas fácilmente explicables debido a los procedimientos adaptadores propios de la época.

Algunas de las variantes introducidas por este testimonio constituyen errores por omisión, como el que aparece en el verso 45, donde *S* obvia el verbo auxiliar en la forma *he estado*. Los demás testimonios modernos siguen a *S* y privilegian también esta lectura. Encontramos un caso idéntico en el verso 1793, donde *ABC* leen *y amor*, mientras que *S* y las restantes ediciones modernas suscriben tan solo *amor*. Mantenemos esta variante para evitar el polisíndeton del verso: “y el tiempo, amor y el trato harán de suerte / que te adore y que olvide aquella fiera”.

²³⁴ A. J. C. Bainton, *Comedias sueltas in Cambridge University Library: A Descriptive Catalogue*, Cambridge, Cambridge University Library Historical Bibliography Series, 2, 1977, p. 168, ítem 558.

²³⁵ J. Moll, “La serie numerada de comedias de la imprenta de los Orga”, *RABM*, 75, 1968-1972, pp. 365-456 y W. McCready, “Las comedias sueltas de la casa de Orga”, en A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fitcher*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 515-524.

²³⁶ Véanse los vv. 647, 1047, 1760, 1983, 2372, 2517, 2839, 2986.

Por su parte, en el verso 2038, *S* lee *no sé* frente a *y no sé* del resto de los ejemplares, incluidos los testimonios modernos. Conservamos, en este caso, la opción mayoritaria.

Las demás variantes generadas por *S* suponen errores por sustitución, como en el verso 1419, donde *S* elige *pronto* en lugar de *presto*. Se trata, por tanto, de una sustitución por sinonimia.

En cambio, en el verso 1571, este testimonio adopta el plural, *márgenes*, frente al singular de los demás impresos, por atracción del resto de los términos que se encuentran en los versos anteriores y posteriores:

| | |
|--|------|
| Vense unas fuentes de leche con bizcochos, y de vino otras, y por margen tienen mil tazas de oro y de vidrio. Vense frescas alamedas y mil ninfas en los sitios más ocultos. | 1570 |
|--|------|

El resto de los testimonios modernos corregirán este error, al igual que lo harán con el siguiente, que figura en el verso 1689, donde *S* transforma el cuantitativo *mil*, que aparecía ya en el verso 1684, durante la enumeración de los bienes que Olimpo quiere entregar a Belisarda, por el adjetivo posesivo *mis*: “darele con mis trofeos / nácares de varia hechura”, frente a “darele mil trofeos”.

Algo semejante ocurre en el verso 2691, donde *S* introduce la variante *puedas* frente a los demás testimonios, que leen *pueda*, en el contexto siguiente:

| | |
|--|------|
| Gusto de ser desdichado, y me pesará, por Dios, que me quieran esas dos estrellas de gloria llenas, porque no me falten penas que pueda sufrir por vos. | 2690 |
|--|------|

S adjudica la acción que transmite la perífrasis *pueda sufrir* a “esas dos estrellas” por atracción de los dos verbos que aparecen en tercera persona del plural en los versos anteriores: *quieran* y *falten*, también en presente de subjuntivo.

Asimismo, el v. 3140 introduce un error por sustitución relativo a una forma verbal. *S* transforma el presente de subjuntivo *olvide* en un presente de indicativo *olvido* incoherente desde el punto de vista gramatical en el contexto:

| | | |
|--------|---|------|
| OLIMPO | ¡Vive Júpiter, aleve, que he de hacer que no le goces! | 3140 |
|--------|---|------|

1571 margen *ABC Har Men Sai* : márgenes *S*
2691 *pueda ABC Har Men Sai* : puedan *S*

BELISARDA No, a lo menos que le olvide,
que pienso quererle al doble.

De igual manera, en el v. 2511, *S* sustituye el pronombre *le*, que se refiere al sustantivo *retrato*, mencionado en el v. 2504, por *los*, para englobar con el masculino plural el conjunto de objetos que Belisarda quema por despecho de Anfriso:

| | | |
|---------|---|------|
| ANFRISO | Ya mis engaños ¿qué esperan? | 2505 |
| BATO | “Arded, ¡pardiez!”, les decía, cuando los ojos quemaba; “arded, pues en vos estaba alma tan helada y fría”. Pero así a medio quemar | 2510 |
| | más de una vez le besó, y aun presumo que lloró, queriendo el fuego apagar. No quedó cinta ni joya que no pereziese allí. | 2515 |

Entre las variantes conscientes que aporta *S* se encuentra la modificación de la contracción *del* en el verso 491: *del Arcadia* por *de la Arcadia*, en un intento por modernizar algunos aspectos del texto. Ninguno de los testimonios modernos ha incorporado esta variante en sus propuestas y tampoco lo hacemos nosotros porque pretendemos respetar todas aquellas particularidades lingüísticas de carácter morfológico o sintáctico que denoten el estado de lengua y el estilo empleado por el autor en el texto base.

En cambio, sí mantenemos la variante introducida por *S* en la didascalia del verso 2717 al asignar a Anfriso un parlamento que todos los testimonios anteriores y posteriores adjudicaron a Olimpo por haber intervenido en los versos inmediatamente anteriores. Conservamos, además, la innovación que *S* aporta al verso 1728 y que han incorporado también Hartzenbusch, Menéndez Pelayo y Sáinz de Robles en sus respectivas ediciones. Se trata de la sustitución del pronombre átono *te* por el de tercera persona *le* en el contexto que sigue:

| | | |
|---------|---|------|
| ANARDA | A buscar | 1725 |
| | a Olimpo. | |
| ANFRISO | Aquí estaba ahora. | |
| ANARDA | Tengo de cierta pastora este papel que le dar. | |

3141 olvide *ABC Har Men Sai* : olvido *S*
2511 *le ABC Har Men Sai* : los *S*

En efecto, la nota de Belisarda iba dirigida a Olimpo. De ahí la necesidad del pronombre *le* frente a *te*, pese a que Anarda se la hubiese solicitado a su amiga para que fuese Anfriso quien la leyese y se distanciase de su amada.

La enmienda más notoria que *S* propone es la corrección del verbo *perseguirme*, que aparece en el verso 1753 de todos los testimonios de la comedia, por *persuadirme*. Este verso se encuentra, tal y como ya se ha anunciado, en el soneto en forma de misiva que Belisarda escribe para Olimpo a petición de Anarda. En la carta, la pastora rechaza al mayoral y proclama su amor por Anfriso. Ese soneto ya había aparecido en los vv. 1429-1442 y el primer terceto (vv. 1437-1439) decía originalmente: “Necio será, si intenta persuadirme, / que en conocer el bien no soy tan ruda, / quien quiere de sus lazos dividirme”. No obstante, en las dos siguientes lecturas, una realizada fraudulentamente por Anarda para hacerle creer a Anfriso que a quien desprecia Belisarda en esa misiva es a él y no a Olimpo, y otra efectuada por la propia Belisarda para desentrañar los malentendidos generados por Anarda, Lope sustituye la forma *persuadirme* por *perseguirme*. Aunque, en este contexto, ambas puedan tener un significado equivalente y, desde el punto de vista métrico, no haya divergencias, el segundo verso de dicho terceto: “que en conocer el bien no soy tan ruda”, parece indicar que la opción más adecuada es aquella seleccionada en primera instancia: *persuadirme*. *S* enmendó, por tanto, el texto en el verso 1753, pero no lo hizo en el verso 2384, donde conserva *perseguirme*, igual que el resto de los testimonios de la pieza. Por su parte, Hartzenbusch, Menéndez Pelayo y Sáinz de Robles adoptan la forma *perseguirme* en las tres ocasiones en que se copia el soneto. En nuestra edición, hemos decidido enmendar los dos últimos casos y privilegiar en las tres versiones de la carta de Belisarda la forma *persuadirme*, por considerarla más idónea que *perseguirme*, dado el contexto en que se produce.

Finalmente, la única errata tipográfica que figura en el texto se encuentra en el verso 2767, donde aparece *revnelto*, en lugar a *revuelto*. Se trata de la edición, junto con *Har, Men* y *Sai*, más limpia de erratas, frente a *C* y *Esc*, que acumulan el mayor de ellas (doce y once, respectivamente).

LAS EDICIONES MODERNAS

Además de aparecer en las ediciones clásicas de Hartzzenbusch y Menéndez Pelayo —en ambos casos sin numeración de los versos pero con una división en escenas—, la obra fue incorporada también a la colección de las *Obras escogidas* de Federico Carlos Sáinz de Robles, publicada en 1958, con los mismos criterios que las dos anteriores.

COMEDIAS ESCOGIDAS DE FREY LOPE DE VEGA CARPIO, EDITADAS POR J. E. HARTZENBUSCH, MADRID, RIVADENEYRA, MADRID, 1853-1860 (BAE, 41, MADRID, ATLAS, 1946-1952, PÁGINAS 155-179.

El texto de Hartzzenbusch (*Har*) parte de un cotejo de las cinco ediciones anteriores, aunque sigue mayoritariamente la lectura de *A*²³⁷, si bien es cierto que se desmarca de ella en casos erróneos (vv. 74, 1047, 2986, 3062). En algunas ocasiones, enmienda errores obvios y ofrece mejores lecturas que los textos anteriores. Así en el verso 634, *Har* enmienda la forma verbal *confiesa*, que aparece en todos los testimonios antiguos, y la sustituye por *concierta*, variante que los impresos posteriores han adoptado y que esta edición también asume por considerarla más adecuada al tema abordado en escena por los protagonistas: el acuerdo pactado por Ergasto y su yerno para celebrar las bodas de Belisarda y Salicio:

| | | |
|-----------|---|-----|
| BELISARDA | ¡Qué desatinado llegas a ofender una mujer que tanta lealtad profesa! ¿En qué has visto mi mudanza? ¿De qué sabes que me llevan gustos de un nuevo pastor a lo que Ergasto concierto? | 630 |
|-----------|---|-----|

Además, en el verso 622, se utiliza la forma *confiesan*, que bien pudo favorecer este error por sustitución.

Otra de las enmiendas proporcionadas por *Har* y perpetuadas por las ediciones siguientes es la que figura en el verso 1356. Mientras que *ABCS* privilegian la *lectiosabiduría*, *Har* cambia este término por el de *inteligencia*, que conserva el mismo cómputo silábico que el primer vocablo y que además se ajusta a la glosa de las iniciales del ser amado propuesta al principio del acto I por Anarda y adaptada ahora por Silvio a su conveniencia. Si bien la pastora había formulado el juego de palabras para que estas

²³⁷ Véanse los vv. 583, 592, 789, 1012, 1065, 1760, 1968, 2329, 2372, 2394, 2416, 2957, 3162, 3170 o 3260.

634 *concierta Har Men Sai* : *confiesa ABCS*

se acomodasen al nombre de Anfriso (de ahí la confusión primera con el sustantivo *sabiduría* que aparece en los testimonios anteriores), Silvio descifra la adivinanza, reorientando las letras y ajustándolas a su antropónimo. Por eso, la *s* (de sabiduría y Anfriso) se convierte en una *i* (de inteligencia y Silvio).

Un error similar se localiza en el verso 1779. *ABCS* leen *Deseos*, frente a los editores modernos, que lo sustituyen por *Dos cosas* en el contexto que sigue:

| | | |
|---------|--|------|
| ANFRISO | Ello, Anarda, es verdad. Dos cosas pide esta traición. Que me le des te ruego, que por el alto Júpiter te juro de no dársele, pena de perjurio. | 1780 |
| ANARDA | Pues con esa palabra, tuyo sea. Mas, ¿qué dos cosas son las que decías? | |

Se recupera, pues, el sintagma *Dos cosas*, cuya repetición en el verso 1784 indica que debía ser mencionado por primera vez al comienzo de la intervención de Anfriso. La parcial similitud gráfica entre el sustantivo *Deseos* y el sintagma parece justificar, de algún modo, este error de copia.

El verso 2210 ofrece otro ejemplo de enmienda propuesta por *Har* y acepta los las restantes ediciones modernas, incluyendo la nuestra. La variante aparece en una de las intervenciones de Ergasto, donde confiesa a Salicio que tras sus infructuosos intentos por calmar las iras de la diosa Venus, no le queda otra opción más que convertir a su hija en cazadora de Diana. Y afirma, en la versión de *ABCS*: “Tímido *cuervo* y pavorosa liebre / matará Belisarda con Dīana” (vv. 2210-2211). Es obvio que el autor no se refería al *cuervo* sino al *ciervo*. *Har* supo apreciarlo así e introdujo la enmienda que nosotros mantenemos. El empleo de *cuervo* en los testimonios antiguos responde a un error por sustitución de una palabra por otra de similar frecuencia en el uso y con grafemas casi idénticos²³⁸.

Un caso semejante se vuelve a dar en el verso 2327, donde *ABCS* reproducen el término *nombre* en el siguiente fragmento:

| | |
|-----------|--|
| BELISARDA | ¿Por mujer culparme quieres? ¡Merece el hombre mil palmas! Bien sabes tú que las almas ni son hombres ni mujeres. |
|-----------|--|

1779 *Dos cosas Har Men Sai : Deseos ABCS*

²³⁸ A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001, p. 27.

2327 hombre *Har Men Sai : nombre ABCS*

cuando es evidente que el vocablo adecuado es *hombre*, porque de esta manera se establece el contraste entre *hombre* y *mujer* y porque, además, dicho sustantivo aparece en el verso 2329.

Mantenemos también otras aportaciones de *Har* como la inclusión del pronombre personal *Yo* en respuesta de Bato a la pregunta de Cardenio ¿*Quién es?* en el verso 2545. Conservamos, asimismo, el demostrativo *estos*, sostenido por *Har* y los editores posteriores, frente a *esos* de *ABCS*, puesto que es Olimpo quien habla de sus propios ojos, que imprimen la imagen de Belisarda en su alma. Por lo tanto, también debemos mantener el pronombre *os*, referido a la pastora, interlocutora en este caso de Olimpo, frente a *los* de *ABCS*, en el siguiente fragmento:

| | | |
|-----------|---|------|
| BELISARDA | Por el gusto que me ha dado esa humildad, daros quiero de mi rostro un verdadero retrato, harto bien pintado. | 2705 |
| | Con este listón leonado en mi nombre le traeréis. | |
| OLIMPO | Si tanta merced me hacéis, ¿quién podrá seros ingrato? | |
| ANFRISO | (¿Qué le ha dado? | |
| SILVIO | ¡Su retrato! | 2710 |
| ANFRISO | Ojos qué miráis, ¿qué veis?) | |
| OLIMPO | Dos quiero por este daros, y aun son pequeños despojos, que en las niñas de estos ojos os retraté con miraros. | 2715 |
| | De ellos quiero trasladaros al alma. | |

En otros momentos, *Har* introduce lecturas innecesarias, la más destacada aparece en el v. 1125, donde transforma la expresión *los ríos vueltos de celos* en *ríos revueltos de celos*. No es necesaria ni la omisión del artículo al principio del verso ni la adición del prefijo *re-*, puesto que el verbo *volver* contiene en sí mismo idéntica acepción que su forma derivada *revolver*. De hecho, el refrán “a río vuelto, ganancia de pescadores”, en el que se inspira Lope para elaborar su propia versión del dicho, aparece documentado en numerosas obras de la época²³⁹.

2714 estos *Har Men Sai* : esos *ABCS*

2715 os *Har Men Sai* : los *ABCS*

²³⁹ En *La Celestina*, Pármeneo lo emplea en el acto II. Lo mismo hace Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* en boca de Ramírez en el Libro I. De hecho, G. Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, cita este refrán en su página 35 y alega que el sintagma “a río vuelto”, acompañado de distintas formulaciones y reelaboraciones, constituye una construcción muy recurrente en el Siglo de Oro.

Lo mismo ocurre con el verso 1343, donde *Har* convierte la expresión *del nombre el ser inconstante* en *el nombre y ser de inconstante* en el siguiente diálogo entre Anarda y Silvio:

| | | |
|--------|--|------|
| ANARDA | Si en tercero lugar viene la <i>fortuna</i> , ¿dónde está la efe en Silvio, que es I tras la ese? | 1340 |
| SILVIO | Escucha. | |
| ANARDA | Di. | |
| SILVIO | A la fortuna se da del nombre el ser <i>inconstante</i> . Mira si tiene la I. | |

Silvio intenta ajustar la adivinanza formulada por Anarda a su propio nombre y, para ello, reinterpreta cada inicial. Cuando trata de reelaborar el significado de la *i*, afirma que la característica fundamental del concepto de fortuna es su inconstancia. No es necesaria, pues, la explicación aportada por *Har* en la enmienda proporcionada por él. Tampoco mantenemos la unión de los términos *a dorar*, puesto que se refiere al verbo *dorar* con el significado de “encubrir los defectos de algo o alguien” (*Autoridades*) o lo que es lo mismo, reforzar, en este caso, la imagen de Belisarda. En ningún momento alude al significado del infinitivo *adorar*.

De la misma manera, optamos por no incluir el pronombre *me*, introducido por *Har* y los demás testimonios modernos en el verso 1194: “Quien se ha puesto / mis mudas ha celebrado”, puesto que varía sensible e innecesariamente el significado de las palabras de Cardenio. El rústico afirma que quien ha probado sus productos de belleza ha tenido éxito en sus propósitos. Sin embargo, si el pronombre *me* acompaña a la forma verbal *ha celebrado*, Cardenio estaría alegando que las pastoras que usaron sus afeites han reconocido su talento.

Cabe señalar, finalmente, que pese a que el testimonio de Menéndez Pelayo es el más consultado por los editores posteriores, tal y como veremos a continuación, las lecturas y enmiendas proporcionadas por *Har* han alcanzado una mayor aceptación, puesto que la mayoría de ellas han sido asumidas y conservadas por la tradición textual moderna de la pieza. Además, como se ha visto, varias de sus propuestas se han considerado válidas para esta edición, aunque no así las acotaciones, donde se aprecia un fuerte intervencionismo y que establecen, además, una división por escenas que nosotros no sostenemos.

1343 del nombre el ser inconstante *ABCS* : el nombre y ser de inconstante *Har Men Sai*

**OBRAS DE LOPE DE VEGA PUBLICADAS POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, EDICIÓN DE
M. MENÉNDEZ PELAYO, MADRID, RAE, V, 1895, 707-750.**

La edición de Menéndez Pelayo (*Men*) sigue fielmente la anterior, reincidiendo en algunos de los desaciertos de *Har*, tanto en las lecturas elegidas como en la reproducción de sus acotaciones con ligerísimas variantes. Los diez casos en que incorpora variantes propias, asimiladas luego por *Sai*, no aportan lecturas válidas para nuestra edición. Se trata de errores por alteración en el orden de los términos empleados (*sola palabra* frente a *palabra sola* en el v. 583) o ligeros cambios en vocablos muy cercanos entre sí, como la omisión de *t* en el demostrativo *Esa* frente a *Esta* (v. 592) o la de *-e* en *obligar* en vez de *obligare*. Aparecen, asimismo, casos de adiciones en los versos 717 (*quiten* por *quite*) y 3162 (*informes* por *inormes*). Las demás variantes constituyen errores por sustitución, principalmente en preposiciones y conjunciones (y en lugar de *o* en el verso 1012; *en* frente a *de* en el 1065; o el adverbio *no* en vez de la conjunción copulativa *ni* en el verso 2329). Además, la forma verbal *quites* viene sustituida por la tercera persona del plural *quiten* en el v. 1968. Finalmente, *Men* desarrolla una intervención voluntaria pero de carácter innecesario en el verso 2957:

| | | |
|----------|---|------|
| CARDENIO | Para amor, buscar, Anarda, algún entretenimiento, pues no has de mudarle en otro, siendo tan casto tu pecho. | 2950 |
| ANARDA | ¡Ay! ¿Qué te podré decir, carillo? Ya no hay contento, ya el placer se me acabó... | 2955 |
| CARDENIO | Mucho estos celosos tiemblo. | |

El testimonio sustituye el sintagma *estos celosos*, perfectamente coherente en el contexto en que Cardenio lo pronuncia (“me atemorizan o preocupan las acciones de quienes sienten celos”), por “mucho *de estos celos* tiemblo”. El cambio operado a través de la adición de la preposición *de* antes del demostrativo y de la transformación del adjetivo sustantivado *celosos* en el nombre *celos* puede evitarse, sin perjuicio del significado del verso.

En 1965, Atlas, como continuación de la Biblioteca de Autores Españoles reeditó el texto de *Men*, con ciertas modificaciones sobre la versión primera. Este testimonio aporta siete variantes propias de escasa importancia, algunas de ellas son evidentes erratas como *tártalo* en lugar de *tártago* en el verso 1262 o Silicio por Salicio

2957 *estos celosos ABCS Har* : de *estos celos Men Sai*

en la acotación correspondiente al verso 2078; y otras, errores de adición (*admitidos* en vez de *admitido* en el verso 1092 o *tienen* frente a *tiene* en el 2727), omisión (*esas* por *estas* en el verso 254; *de la parra* frente a *de las parras* en el 1565 o bien *harta* en lugar de *hartas* en el verso 3062), o sustitución (*vuelvas* en vez de *vuelvan* en el verso 1044). Ninguna de estas variantes es aceptada por las ediciones posteriores ni por la nuestra, puesto que no se trata de enmiendas conscientes que enriquezcan el texto y lo aproximen al original. Por ello, el aparato crítico de esta edición no completa dichas innovaciones al considerar que, aunque se trata de un testimonio de consulta inexcusable, debemos partir de la primera edición de *Men*, sobre todo teniendo en cuenta que las únicas diferencias con respecto a este son las siete variantes ya descritas, sin que ninguna de ellas aporte al texto de la comedia más que erratas o errores de distinto tipo que han de desaparecer de una edición crítica.

**OBRAS ESCOGIDAS, EDICIÓN DE FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES, MADRID,
AGUILAR, III, 1958, PÁGINAS 497-535.**

Sáinz de Robles(*Sai*) menciona en la nota preliminar a la comedia que la obra está incluida en la *Trezena Parte* y en los volúmenes recopilatorios de *Har* y *Men* (1895). Pero parece contemplar para su *constitutio textus* tan solo la edición de *Men*, que reproduce con casi total exactitud, salvo en los casos en que aparecen variantes sostenidas únicamente por dicha reedición y que constituyen evidentes errores de copia. En estas ocasiones, asimila la *lectio* elegida por el resto de la tradición textual²⁴⁰. Asimismo, *Sai* introduce de manera independiente únicamente unas pocas y menores variantes que examinaremos a continuación. La primera de ellas se encuentra en el verso 789, donde *Sai* transforma el pronombre personal átono *me* por *se* en el contexto siguiente:

| | | |
|---------|---|-----|
| ANFRISO | (¡Ay cielo inhumano! ¿Qué más claro testimonio de que se quiere matar Belisarda? Ya desata la cinta... ¡Ay, Dios! Ya me mata. | 785 |
|---------|---|-----|

Anfriso presencia la llegada de Belisarda al templo de Venus así como los primeros indicios de su intento de suicidio, tal y como ella había anunciado ante él momentos antes. El pastor, por su parte, afirmaba en los versos 720-729 que su muerte

²⁴⁰ Véanse las variantes introducidas por la reedición de *Men* del año 1965 en los versos 254, 1044, 1092, 1262, 1565 y 2727, comentadas ya con anterioridad.
789 *me* *ABCS Har Men* : *se Sai*

sería la de él. De ahí que repita la misma sentencia en el verso 789. *Sai*, por el contrario, enmienda el texto al privilegiar el sentido recto de las palabras de Anfriso: quien moriría si las amenazas de Belisarda se llevasen a cabo sería ella y no él. Sin embargo, el intercambio de pronombres no es necesario y altera el significado original del texto.

La más llamativa de las variantes aportadas por *Sai* es la sustitución del adjetivo *jumentil*, aplicado al timbre de voz de Cardenio, haciéndose pasar por la diosa Venus, por *juvenil*. Se trata de una sustitución por trivialización. *Sai* selecciona la *lectio facillior* que comparte con el vocablo *jumentil* gran parte de sus grafemas.

En otros casos, realiza pequeños cambios en su texto base, como la adición de –n en la forma verbal *ha sido* del verso 1493, transformándola así en tercera persona del plural:

| | |
|----------|--|
| | Vete con Dios, que me han dado mil palos. |
| CARDENIO | ¿Hante dolido? |
| BATO | Que me han muerto. |
| CARDENIO | Pues no ha sido sin causa. |
| BATO | ¿Qué lo ha causado? |

Sai establece la concordancia entre el pretérito perfecto compuesto y el sintagma *mil palos* del verso anterior. No obstante, esta enmienda es innecesaria puesto que el autor, por boca de Cardenio, se refiere a la situación, en general, vivida por Bato y no solo a los golpes recibidos. El mismo Bato utiliza también el valor neutro al preguntar: “¿Qué lo ha causado?” Ambas oraciones poseen idéntico sujeto: eso o ello, y no los *mil palos* con los que *Sai* fuerza la concordancia con el verbo.

En cambio, en el verso 3181 tiene lugar el caso contrario. Toda la tradición textual de la comedia lee: “Escoge / las que quisieres, Anfriso”, refiriéndose a *lassuertes*, que aparece en el verso 3179. Sin embargo, *Sai* introduce el término *lo*, evitando la asociación directa con el sintagma anterior y generalizando los hechos. Con la oración “Escoge / lo que quisieres, Anfriso”, Olimpo acepta el riesgo de morir por Belisarda y la rivalidad con el protagonista.

Los tres casos siguientes parecen ser errores involuntarios generados por *Sai*. En el verso 1961, sustituye el presente de subjuntivo *degüelles* por el indicativo *degüellas*, agramatical en el contexto en que aparece. De igual manera, en el verso 2394, lee *ya* en lugar de *va*:

| | |
|-----------|----------------------------------|
| BELISARDA | El “no”, Anfriso, va en la parte |
|-----------|----------------------------------|

1493 ha sido *ABCS Har Men* : han sido *Sai*

Es obvio que se trata de un error de copia, del mismo modo que la sustitución del adverbio de negación *no* en el verso 2416 por la conjunción copulativa *ni*:

| | |
|----------------------------|------|
| Vienes con tal fingimiento | |
| a que hagamos amistad; | 2415 |
| mas quien no trata verdad, | |
| no merece acogimiento. | |

Como se ha visto, la práctica totalidad de las variantes introducidas por *Sai* son errores por sustitución. Tan solo en dos ocasiones estas alteraciones sobre el texto original se deben a errores por omisión. Prescinde de las acotaciones que figuran en los versos 1412 y 1722.

En definitiva, nuestra edición no ha asumido ninguna de las variantes incluidas por *Sai* por considerarlas o bien enmiendas innecesarias o bien errores involuntarios de copia. En ninguno de los casos, enriquecen o reconstruyen el texto original.

EL PERRO DEL HORTELANO, EL CASTIGO SIN VENGANZA, LA ARCADIA, EL VELLOCINO DE ORO, MADRID, EDICIÓN DE EMILIANO ESCOLAR, 1977, PÁGINAS 151-225.

Tal y como se ha dicho en la relación de testimonios conservados, el aparato crítico de esta edición no refleja las variantes desprendidas del testimonio de la obra publicado por Emiliano Escolar (*Esc*) en 1977 junto con otras tres comedias: *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza* y *El vellocino de oro* por considerar que reproduce habitualmente las lecturas de *Har*.

La Arcadia ocupa las páginas 151-225 y el tercer lugar en el volumen misceláneo. La edición ofrece correcciones propias que esta edición no asume porque no favorecen el acercamiento del texto a su original sino que, por el contrario, lo deturpan. Se trata, en la mayor parte de los casos, de errores inconscientes o enmiendas voluntarias aplicadas a formas verbales, estableciendo pequeñas variaciones en sus accidentes gramaticales. Así, por ejemplo, en el verso 228, *Esc* transforma el presente de indicativo *obligo* en un pretérito perfecto simple:

| | | |
|--------|-------------------------------|-----|
| ANARDA | ¿Qué sabes tú, Silvio amigo, | 225 |
| | si mi dueño está empleado | |
| | en otro mayor cuidado, | |
| | por quien a callar me obligo? | |
| | Que era término grosero | |
| | y ocasión para perderme | 230 |

2394 va *ABCS Har Men* : ya *Sai*
2416 no *ABCS Har Men* : ni *Sai*

que, no pudiendo quererme,
le dijese que le quiero.

Es obvio que Anarda habla en primera persona, con lo cual, la obligación de callar se la autoimpone a sí misma, dadas las circunstancias, sin que un tercero la fuerce literalmente a ello. Hemos de descartar, pues, la forma *obligó*.

Por su parte, en los versos 1122 y 1318, este testimonio modifica los modos verbales de *venga* y *asombre*, respectivamente, convirtiéndolos en presente de indicativo, incurriendo así en la agramaticalidad de ambas oraciones. También en el verso 2093 tiene lugar una alteración del modo imperativo de *teneos* al indicativo de *tenéis*, al sustituir la vocal *o* por la *i*.

Se producen, asimismo, cambios en el número de la forma verbal *hace* (v. 2947). Se trata de un error por adición de *-n*. Lo mismo ocurre con las variaciones en la persona de *esperas* (v. 1848), que *Esc*, en un error por omisión, convierte en *espera*; *ha* (v. 2081), sustituido por *he*; *despreciéis* (v. 2677), transformado en *desprecies* al omitir la segunda *i*; *nombras* (v. 2761) y *aumentas* (v. 2876), en los que la *-s* final aparece elidida.

Además, en el verso 1983, *Esc* sustituye la segunda forma del pretérito imperfecto de subjuntivo *fuese* por la primera, *fuera*.

También las formas no personales del verbo se ven afectadas por las variantes introducidas por *Esc*. En el verso 2230, omite la *n* del gerundio simple *desconcertando*, convirtiéndolo así en un participio agramatical en el contexto en que se produce. Por su parte, en el verso 2952, omite el pronombre enclítico *-le* que acompaña al infinitivo en *mudarle*.

De todas formas, la alteración más llamativa efectuada por *Esc* sobre una forma verbal se encuentra en el verso 2879, donde tiene lugar la sustitución de la construcción *te cases* por *tocases*, al establecer de manera incorrecta el corte sintáctico, uniendo pronombre y verbo y transformando la *e* en *o*.

Las demás variantes ofrecen un espectro de errores por adición, omisión, alteración del orden y sustitución fundamentalmente en pronombres, conjunciones y preposiciones, pero también, aunque en menor medida, en ciertos sustantivos y adjetivos. Así, *Esc* añade la *-s* del plural al nombre *fuego* en el verso 1857 o bien la omite en el adjetivo *tristes* del verso 1502. Es también error por omisión el que aparece en el verso 520, donde *Esc* transforma el pronombre personal *yo* por la conjunción

copulativa y, probablemente por atracción de la misma conjunción que da comienzo al verso inmediatamente anterior.

Este testimonio elide, asimismo, la conjunción completiva *que* en el verso 1405 y la copulativa *y* en el 1794. Finalmente, omite también la *-s* del plural en el pronombre personal *ellos* del verso 3066.

Esc ofrece, además, dos ejemplos de error por inversión del orden de dos elementos habitualmente contiguos. El primer caso es claramente una errata. Se encuentra en el verso 2731. *Esc* transforma la enumeración “Prado, montaña, selva, monte y fuente” en “Prado, montaña, selva y monte fuente”. Hallamos su justificación en la variante introducida por *Har* y perpetuada por *Men* y *Sai*: “Prado, montaña, selva, y monte y fuente”. Con toda probabilidad, también *Esc* quiso incorporar esta enmienda, agregando a su texto la conjunción que precede a *monte* pero obviando, por descuido, la que sigue a este término.

En el segundo caso, el editor altera el orden de dos elementos fácilmente intercambiables en la estructura oracional sin menoscabo del segundo original de esta. Se trata de la oración atributiva “yo soy Olimpo”, que figura en el verso 3143 y que *Esc* convirtió en “soy yo Olimpo”.

Finalmente, las variantes restantes se ajustan al modelo del error por sustitución. Así, en el verso 1550, *Esc* adopta la forma *ya* frente a *y* *a*, al establecer mal el corte sintáctico previsto. En cambio, el error que aparece en el verso 2083, la sustitución de la preposición *en* por la partícula *con*, parece ser una enmienda consciente y voluntaria por parte del editor en el contexto en que surge:

| | | |
|----------|--|------|
| SALICIO | Pues, ¿adónde viste el lobo? | 2080 |
| CARDENIO | Ha olido ciertos corderos en la cabaña de Flora y piensa cebarse en ellos. | |
| SALICIO | No hayas miedo que él se vaya. | |

El verbo *cebarse* rige cualquiera de las dos preposiciones y su sentido, salvo en ligeros matices de significado, es prácticamente intercambiable. La sustitución de una partícula por otra es, por lo tanto, innecesaria.

En el verso 2624, se produce la modificación del fonema *o* por *a* (*yo / ya*), posiblemente por atracción de otro cercano en el adverbio *Nunca*:

| | |
|-----------|--|
| OLIMPO | ¿Conoces, pastora bella este tafetán? |
| BELISARDA | Yo no. |
| OLIMPO | ¿Y este cordel? |
| BELISARDA | Nunca yo, |

aunque es tan cruel mi estrella,
me vi tan desesperada.

2625

No obstante, la variante que introduce un mayor alejamiento léxico con su fuente se encuentra en el verso 1957. *Esc* parte del sustantivo *conjuro*, aceptado por toda la tradición textual de la comedia, para convertirlo en *conjunto* a través de la sustitución de *-r-* por *-nt-*. Se trata de una errata evidente como también lo son las enumeradas a continuación:

505 Anfriso : Anfrisio *Esc*

677 obedeciendo : obedecieindo *Esc*

1019 Zape : Sape *Esc*

1028 viendo : viento *Esc*

1092 estrellas : estrelas *Esc*

1428 viene : vine *Esc*

1641 honrases : honrase *Esc*

1825 octubre : ostubre *Esc*

1854 pintaba : plutaba *Esc*

2368 grande : gande *Esc*

3069 solo : sol *Esc*

Esta edición constituye, pues, uno de los testimonios que mayor número de erratas y lecturas deficientes o innecesarias atesora. Exceptuando estas alteraciones, copia fielmente a *Har*. De hecho, es del todo probable que este sea el único testimonio que ha valorado, puesto que se separa únicamente de él en las variantes arriba indicadas, pero no incorpora ninguna otra procedente de los demás ejemplares. No da muestras, en definitiva, de haber consultado los impresos antiguos de la *Parte*, la suelta de 1804, el texto clásico de *Men* o incluso la reedición preparada por Atlas, más próxima a la fecha de publicación de *Esc*.

IV. 4. RECEPCIÓN DE LA OBRA

La Arcadia (1598) y, más tarde, la comedia homónima objeto de nuestro estudio inspiran la composición de *La fingida Arcadia*, de Tirso de Molina, que Kennedy sitúa

hacia finales de 1622²⁴¹; y esta reelaboración tirsiana, a su vez, fundamenta la creación de una comedia de idéntico título escrita por tres autores: Agustín Moreto para la primera jornada y Calderón de la Barca para la tercera. Se desconoce el responsable del segundo acto. Este último texto apareció publicado por primera vez en la *Parte veinte y cinco de comedias nuevas*, que se editó en Madrid en 1666²⁴². La revisión de estas dos obras pone de manifiesto la evolución operada en la materia pastoril desde 1598 hasta 1666. Si los textos de Lope se construyen siguiendo los modelos clásicos italianos y españoles, la pieza de Tirso, siguiendo los presupuestos cervantinos, transmite una visión completamente desengañada y artificial del mundo arcádico²⁴³. El dramaturgo lo recupera tan solo como el trasfondo o maquinaria narrativa de la acción principal. De mismo modo, Moreto y Calderón adoptan diversos motivos pastoriles dentro de una ficción secundaria que permite a la protagonista conocer los verdaderos sentimientos de sus pretendientes y desengañarse —es una Arcadia fingida— del hombre del que estaba enamorada. Esta perspectiva relega el género pastoril a un universo puramente artificial y caduco, sinónimo de irreales quimeras y dulces mentiras.

Sin embargo, Shergold y Varey documentan una representación de la obra *Hacer fineza el desaire*, del padre jesuita Diego Calleja —impresa en la *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*, en 1665, en Madrid— con el título de *La Arcadia*, el 12 de julio de 1663 en el Buen Retiro, dirigida por Antonio Escamilla, para celebrar el cumpleaños de la infanta Margarita Teresa de Austria²⁴⁴. La pieza, de corte mitológico-pastoril, hereda los tópicos más significativos de la materia bucólica tradicional. Aunque no existe mayor vínculo con la obra de Lope

²⁴¹R. L. Kennedy, “On the Date of Five Plays by Tirso de Molina”, *Hispanic Review*, X, 1942, pp. 191-197.

²⁴²La pieza se reimprimió varias veces a lo largo del siglo XVIII, generalmente a nombre de Moreto. En cambio, Hartzbusch la integra en su edición de las comedias de Calderón de la Barca, que ocupa el tomo XIV de la Biblioteca de Autores Españoles en 1850.

²⁴³E. Canonica, en su artículo “*La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana*”, sitúa la composición de la obra de Tirso en un período de crisis en la relación entre este y Lope. En efecto, el año anterior, en 1621, el mercedario fue excluido del “Jardín de los poetas”, que figura en *La Filomena*, mientras que veía cómo se incluían dramaturgos menores como Salucio del Poyo. Además, en una carta dirigida al duque de Sessa, fechada a 25 y 26 de agosto de 1615, el Fénix tacha de “desatinada” una de las obras más célebres de Tirso, *Don Gil de las calzas verdes*. Asimismo, según el crítico, Lope retrasó la publicación de *Lo fingido verdadero*, comedia dedicada al mercedario, en la *Parte XIV*, para poder dedicar esta al conde-duque de Olivares, enemigo reconocido del primero. En 1624, vuelve a dedicar *La Circe* al valido y, en 1625, sus *Triunfos humanos y divinos* a la mujer de este. Así las cosas, es comprensible que Tirso mitigara su admiración por Lope para intercambiarla por una vena crítica e irónica. Véase E. Canonica, “La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana”, en I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-34.

²⁴⁴J. E. Varey y N. D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y Estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books Limited, 1989, pp. 127 y 242.

que las concomitancias derivadas de una procedencia genérica común, la comedia ofrece un testimonio opuesto a los casos anteriormente citados, puesto que la composición, puesta en escena y publicación de una obra de estas características en los primeros años de la década de los sesenta contribuye a la perpetuación de la tradición bucólica en el seno de la representación cortesana.

V. CRITERIOS DE EDICIÓN

El objetivo de esta edición ha supuesto el desarrollo de una práctica crítica que exigía la localización, descripción, estudio y cotejo de todos los testimonios conocidos de la comedia. Del cotejo se ha desprendido un corpus de variantes atribuidas a cada versión y a su vez analizado entre sí. El resultado de este estudio nos indujo a tomar como texto base A. Esta elección también obedece a otros factores como la concordancia sintáctica, la regularidad de la métrica, el mantenimiento de la rima y las lecciones que el impreso ofrece.

Se ha optado por modernizar el sistema gráfico, manteniendo las formas que intervengan en la rima, así como aquellas particularidades que puedan cifrar una realización fonética distinta de la moderna. Separamos o unimos las palabras según el criterio actual, salvo las formas contractas derivadas de la combinación entre la preposición *de* y demostrativos o pronombres, como *aquesta* (v. 127...), *aquestos* (v. 132...) o *dél* (v. 1367), *dellas* (v. 590...), *desa* (v. 205), *deste* (v. 54...). Mantenemos también los modismos habituales del autor de uso generalizado que consideramos como propios de la época, por ejemplo, la forma arcaica u optativa de adverbios como *agora* (v. 2229, 2816...), que alterna con *ahora* (v. 501, 3093...), al igual que *ansí* (v. 1270, 1427, 1636...) y *así* (v. 1736, 2578, 2616...). No modernizamos estos vocablos para dar cuenta del estado de lengua de la época. En el siglo XVII, el idioma estaba ya prácticamente fijado pero había vacilaciones en torno a algunas construcciones, pues coexistían formas nuevas y arcaicas. Además, los mismos autores podían introducir ambas en un texto.

Desarrollamos las abreviaturas, sin previo aviso, por ser de las más comunes (excmo → excelentísimo; V. M. → Vuestra Merced, dado que el autor vacilaba en el uso de *Vuesa Merced* / *Vuestra Merced*, se resuelve la abreviatura según la forma moderna; stãpó → estampó, v. 71; q → que, v. 441, etc). Estas peculiaridades gráficas solo se mantienen, cuando sea pertinente, en el apartado de ERRATAS.

Contemplamos, igualmente, las normas modernas de puntuación y acentuación (excepto en los casos en que se señala la presencia de diéresis y sinéresis, mediante <¨>). Se ha querido respetar, además, el lirismo que Lope imprimió a su texto en cuanto a rima, ritmo y léxico. Se mantienen, en fin, todos aquellos rasgos con pertinencia en cualquiera de estos tres aspectos.

Conservamos, por ejemplo, la grafía original de los términos afectados por el fenómeno de la metátesis (*preguntaldo* en el v. 2721 y *decilda* en el v. 2744). En el primer caso, todos los testimonios, excepto *A* y *Sai*, emplean *preguntaldo*; y, en el segundo, la forma *decilda* aparece siempre, salvo en *Sai*, que prefiere regularizarla al considerar que su mantenimiento no suponía ningún rasgo distintivo necesario para su correcta interpretación²⁴⁵.

Se mantienen, asimismo, las oscilaciones en los grupos consonánticos cultos *t / ct*, *c / cc* (antes de *i*, *e*), *s / x*, *n / gn*, *s / t*, *s / bs*, *n / nn*, *m / nm / mm*. Véase *aceto* (v. 3178), *acidente* (v. 1162), *efeto* (v. 122, 337, 545, 546, 1145), *escusar* (v. 158), *escusarle* (v. 734), *estranjero* (v. 585, 759), *estraños* (v. 1206), *estremo* (v. 888, 1144), *estremos* (v. 202), *faciones* (v. 1233), *otubre* (v. 1825), *satisfaciones* (v. 671)...

Tampoco se modernizan las oscilaciones vocálicas, como *amatiste* (v. 2249), *diciembre* (v. 380), *inormes* (v. 3162), *Isopo* (v. 2096), *Olimpo* y *Olimpio*²⁴⁶ o *recebir* (v. 1940).

Regularizamos, siguiendo las convenciones modernas, aquellas grafías antiguas (como *x* con valor de /x/), alternancias gráficas (como *s – ss*) y grafías latinizantes (*ph* para *f*), puesto que no presentan valor fónico, según los ejemplos que se presentan a continuación:

-Grafías antiguas:

x: *j + a*, *e*, *i*, *o*, *u / g + e*, *i*. Por ejemplo: *baxad* → *bajad* (v. 114).

ç – z: *c + e*, *i / z + a*, *o*, *u*. Por ejemplo: *esperanças* → *esperanzas* (v. 113); *hazed* → *haced*.

qu + a: *cu + a*. Por ejemplo: *quando* → *cuando* (v. 75).

-Alternancias gráficas:

s – ss: *s*. Por ejemplo: *passa* → *pasa* (v. 73).

v – b: *v* o *b*. Por ejemplo: *deue* → *debe* (v. 68); *rebentar* → *reventar* (v. 456).

g – j: *g* o *j*. Por ejemplo: *muger* → *mujer* (v. 629).

i – y con valores vocálicos y semivocálicos: *i*. Por ejemplo: *auveys* → *habéis* (v. 641).

²⁴⁵La metátesis es una figura de dicción que consiste en la trasposición de sonidos dentro de una palabra. La transformación de *dl* en *ld* era especialmente frecuente porque fonológicamente se procura la pronunciación más sencilla y que requiera menos esfuerzo articulatorio. La combinación *ld*, con la consonante sonora al final e introduciendo la próxima sílaba es más fácil de reproducir.

²⁴⁶Véase HISTORIA DEL TEXTO.

u – v con valores consonánticos y vocálicos: *v* para los usos consonánticos (por ejemplo: *soberuia* → *soberbia*, v. 806) y *u* para los usos vocálicos (por ejemplo: *vn* → *un*, v. 914).

Ø – h: Ø o h según la norma ortográfica moderna: *auveys* → *habéis* (v. 641).

n – m + p / b: *m + p / b*. Ejemplo: *embiar* → *enviar* (v. 1208).

-Grafías latinizantes:

Grupos consonánticos: *ph, th, ch*: *f, t, c*. Por ejemplo: *Iphis* → *Ifis* (v. 2612).

Duplicación de vocales (*ee*) o consonantes (*ll, ff, cc* antes de *a, o, u*; *tt, pp*) que dan lugar a una sola vocal o consonante. Ejemplo: *vee* → *ve* (v. 74).

En el caso de palabras que actualmente pueden escribirse de dos formas distintas, se optará por la empleada por el autor. Por ejemplo: *yelo* (v. 90) o *yervas* (v. 1294).

Por su parte, los antropónimos y topónimos se modernizan según las normas establecidas para el resto del texto. Las variantes gráficas y fonéticas de los nombres propios se reúnen en la NOTA ONOMÁSTICA.

Mantenemos peculiaridades de carácter morfológico o sintáctico como los casos de *laísmo, leísmo y loísmo*; la *a* embebida en sintagmas como “*Tú harás Anfriso morir*” (1914); la ausencia de la preposición *a* en oraciones con complemento directo, como “*a ofender una mujer*” (v. 629), “*que adora Anfriso*” (v. 1097); el empleo de términos como *decillo* (v. 218, 1260), *encubrillo* (v. 219), *espantallas* (v. 3053), *perdelle* (v. 2264), *proballo* (v. 1551), *tenelle* (vv. 2263), *vella* (v. 2474)... tanto en posición final de verso para respetar la rima, como en el interior del mismo para dar cuenta de un fenómeno de asimilación de la *-r* del infinitivo a la *-l* del enclítico característico de los textos literarios áureos; o aquellas palabras que antiguamente podían equivaler a sintagmas y que, en la actualidad, corresponden a un solo término. Es el caso de “*a Dios*” (v. 1379, 2266, 2268...), o “*a caso*” (v. 322, 385, 971...). Asimismo, la alternancia *tan bien / también* se moderniza cuando la expresión posea un valor adverbial. Véase “*lo ve tan bien como yo*” (v. 74).

Desarrollamos las acotaciones en cursiva, dejando un espacio en blanco entre estas y el texto. Los apartes se señalan en letra redonda y entre paréntesis, enmarcados también entre espacios en blanco para identificarlos claramente del resto de las intervenciones.

Por último, hemos reunido las variantes al texto en un aparato crítico que incluye las variantes adiaforas, los errores de copia, la indicación de las enmiendas del editor y

las erratas o variantes lingüísticas que puedan dar lugar a una tradición diferente. Las únicas enmiendas que no se señalan en el aparato crítico son los añadidos entre corchetes en el texto y las enmiendas de erratas no significativas para la filiación. Tampoco se reseñan las diferencias de puntuación entre los distintos testimonios y ediciones modernas. Ocasionalmente, se comentan en las NOTAS al texto aquellas diferencias de puntuación que puedan generar cambios en la interpretación del pasaje.

El aparato crítico es positivo y está redactado de la manera siguiente: 1) número del verso; 2) lectura aceptada por esta edición; 3) siglas de los testimonios y ediciones modernas en orden cronológico, que coinciden con nuestra lectura (en cursiva, mayúsculas y sin comas entre ellas). Si nuestra opción no mantiene ninguna de las manifestadas por el resto de los testimonios, no aparecerá ninguna sigla, entendiéndose que su ausencia indica una enmienda de esta edición; 4) lecturas diferentes a la seleccionada por esta edición; 5) siglas de los testimonios que recogen la *lectio* distinta (en orden cronológico, cursiva, mayúsculas y sin comas), 6) en el caso de que exista otra lectura más, distinta a la propuesta para la fijación del texto, se repiten los puntos 6 a 11.

Si hay dos o más variantes en un mismo verso, se presentan en dos líneas diferentes, sangradas y sin repetir el número de verso. Por ejemplo:

1356 inteligencia *Har Men Sai* : sabiduría *ABCDS*
y *Har Men Sai* : *om ABCDS*

Las omisiones se indican en el aparato crítico con la sigla *om* en cursiva y sin punto final. Véase: 45 he *ABCD* : *om S Har Men Sai*.

Las variantes en la *dramatis personae* se registran directamente en el aparato crítico con una única llamada inicial. Por ejemplo:

Dramatis personae Son figuras de la Comedia *ABCD* : PERSONAS *S Men Sai*.

Con frecuencia, en la lista de personajes que suelen ofrecer los distintos testimonios, falta la indicación de algunos miembros del elenco. Estos se incluyen en la *dramatis personae* entre corchetes, por lo que su ausencia no se consigna ya en el aparato crítico.

Las variantes en las didascalias que afecten a la indicación del personaje que interviene se indican a través del número del verso seguido de la abreviatura *Per*, en cursiva, y el nombre del personaje en versales. Por ejemplo:

713*Per* ANFRISO BDS Har Men Sai : om AC.

Por su parte, las variantes que aparecen en una acotación se expresan con el número del verso anterior a esta, seguido de la abreviatura *Acot* (sin espacio en blanco y en cursiva), un espacio a continuación y, en letra redonda, la parte de la acotación que varía en los testimonios indicados. Por ejemplo:

717*Acot* Vase ABCDS : A Bato Men Sai.

Es frecuente, asimismo, que las acotaciones cambien de lugar en los distintos testimonios. Estas variaciones en su ubicación se indican de la siguiente forma: 768*Acot* Abren...flecha ABCDS : Abren el templo, en el cual se descubre la diosa Venus, cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con arco y flecha Men Sai. En ABCDS, la acotación aparece en el v. 770.

Además, la adición de una acotación en algunos testimonios se señala como sigue:

812 diosa ABCDS : tras diosa Men Sai añaden la acotación Sáense del templo y cierran o entornan las puertas.

Finalmente, las intervenciones del editor para añadir una acotación que no aparezca en ninguno de los testimonios de la obra se indica mediante corchetes. Dicha intervención no implica ninguna entrada en el aparato crítico dado que la enmienda se señala en el propio texto mediante los mencionados corchetes. Ejemplo:

[Vase Olimpo]

Las siglas de los impresos se indican con letra mayúscula, siguiendo el orden cronológico: ABCD, y se escriben seguidas, sin espacios en blanco ni comas entre sí. La edición suelta del siglo XIX recibe la letra S y las siglas de los editores modernos: Har Men Esc Sai, que contienen las tres primeras letras del nombre de estos, se disponen también en orden cronológico, separadas entre sí por un espacio en blanco y divididas de igual forma de todas las demás siglas.

Arcadia

Comedia famosa de don Lope de Vega Carpio

DIRIGIDA

Al Doctor Gregorio López Madera del Consejo Supremo de su Majestad.

De haber llegado vuestra merced por tan justos méritos al lugar que tiene en el Supremo Consejo, le dan el parabién, entre infinito número de aficionados a sus virtudes y letras, todos los naturales de su patria, que tanto ha honrado con los singulares frutos de sus estudios, y a los que escriben el arte de la poesía de las comedias pueden asimismo
5 dársele de que vuestra merced haya sucedido en la protección y amparo de las que, para serlo de los pobres y honesto entretenimiento de esta Corte, se representan en ella y en las demás ciudades de España. De estas he escrito muchas, que con ingenio particular me dediqué a este género de letras desde mis tiernos años, aunque para dar satisfacción de otras mayores, en diversos libros llamé las musas a más sublime estilo, puesto que en
10 la Antigüedad no fuera necesario, pues ni el heroico era lírico, ni el epigramatario, trágico. Así los describe Crinito, y dieron a los cómicos notables honras Italia y Grecia; tanto, que nunca parece que acaban de alabar graves autores las fábulas y comedias de Sexto Turpilio, mayormente la *Lyndia*, donde celebran aquellos senarios, de que hoy se hiciera tan poco advertimiento en los teatros de España.

15 De las que he escrito, si bien inferiores a las de tantos ingenios que las escriben con suma felicidad y elegancia, he dado a luz algunas para remediar, si pudiese, que las impriman como lo han hecho, tan desfiguradas de sus principios, que tales agravios no se han recibido en el mundo de autor vivo, ni tales testimonios levantado a entendimiento muerto, porque más parecen sueños que versos, y más locuras que
20 sentencias. De las que he dado a luz en esta la quinta parte, y en orden a las demás, la decimatercia. Debíase su dirección justamente a vuestra merced, como primitivo don del nuevo cargo, que ya estos campos son suyos, y pues en algunas se trata tanta variedad de letras humanas y divinas, ¿a quién mejor que al príncipe de todas, como son evidente ejemplo *Las Animadversiones al derecho*, las *Excelencias del Bautista*, los
25 *Santos de Granada* y las *Grandezas de España*, que, a escribirlas otra pluma, la de vuestra merced fuera la mayor suya?

Espero, entre otras cosas, que quien ha escrito e impreso (si bien en tan distintas y altas materias) se dolerá de los que escriben y que ahora tendrá remedio lo que tantas veces se ha intentado, desterrando de los teatros unos hombres que viven, se sustentan y visten
30 de hurtar a los autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de solo oírlas, y que este no es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo, y que se pueden valer de su memoria, que es lo mismo que decir un ladrón no lo es porque se vale de su entendimiento, dando trazas, haciendo llaves, rompiendo rejas, fingiendo personas, cartas, firmas y diferentes hábitos. Esto no solo es en daño de los autores,
35 porque andan perdidos y empeñados; pero, lo que es más de sentir, de los ingenios que las escriben. Porque yo he hecho diligencia para saber de uno de estos, llamado el de la

9 las musas *ABC Har Men* : a las musas *S Sai*

36 las *ABS Har Men Sai* : om *C*

35 porque *Har Men Sai* : por quien *ABCS*

34 hábitos *ABS Har Men Sai* : actos *C*

Gran Memoria, si era verdad que la tenía, y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates y ignorancias bastantes a quitar la honra y opinión al mayor ingenio en nuestra nación y las extranjeras, donde ya se leen con tanto gusto. Pues si aquel antiguo poeta quebró al ollero los vasos con el báculo, porque cantaba mal sus versos, ¿qué harán los que ven contrahacer los suyos de oro en barro?

La memoria llamó Aristóteles “habitus phantasmatis”, y en otra parte: “figurationis”; en oradores y jurisperitos, famosa joya adquirida y aumentada con la cultura, como Cicerón lo dijo. Pero si el Filósofo siente que “magis memoria vigent, qui obtuso, hebetique ingenio sunt”, claro está que no pudiendo este adquirir, de oír representar, una comedia toda, ha de suplir sus defectos con sus versos, y que, siendo de tan corto ingenio, ha de ser disparates lo añadido, porque no es posible que en tanta copia de figuras y diversidad de acciones pueda percibir a la letra más de lo que permite la brevedad del tiempo en que las oye, y que desde allí al que las escribe ha de pasar distancia. Y así llamó San Agustín a la memoria “infida custos”, y en su *Ciudad de Dios* dijo: “Quis enim dubitet multo esse melius habere bonam mentem, quam memoriam quantumlibet ingentem?” En sus *Tusculanas* la llamó Tulio “rerum signatarum in mente vestigium”; pero no para las mismas palabras, dicciones y versos, donde sería tan notable defecto saltar una sílaba, cuanto más una cadencia. Al Ilustrísimo Arzobispo de Toledo don Bernardo de Rojas oí un sermón entre los dos coros y se le envié el día siguiente escrito en verso, como anda impreso en mis *Rimas sacras*. Esto es posible porque no se obliga la memoria a las mismas palabras, sino a las mismas sentencias, y es más fuerza del ingenio que suya; pero percibir rigurosamente una fábula toda, de solo oírla las veces que se representa, fuera cosa rara; mas no la habemos visto.

Confieso que es una excelente potencia, que “non modo philosophiam, sed omnis vitae usum, omnesque artes una maxime continet”, y así la estimo; pero, con invención y mentira, la desalabo. Hombres ha habido de gran memoria: Plinio y Gelio escriben de Mitrídates que sabía las lenguas de veinte y dos naciones sujetas a su imperio; dos mil nombres recitaba Séneca, y esto mismo hacía el Ilustrísimo Señor don Íñigo de Mendoza, Catedrático en la Universidad de Alcalá, cuando yo estudiaba en ella. Scipión sabía los nombres de sus soldados, y en las divinas letras supo Esdras de memoria toda la ley y doctrina de los hebreos; Porcio Romano escribía y lo mismo estudiaba sin volverlo a leer. Pero estos son hombres raros y excepciones de la regla general de Aristóteles, como es ejemplo el insigne jurisconsulto don Francisco de la Cueva y Silva. Pero estos que en un acto de comedia ponen innumerables desatinos ¿qué memoria tienen?

Vuestra merced, pues, pondrá remedio, por buen principio de su protección, a este abuso y recibirá en su amparo la primera comedia de este libro, que, puesto que es de pastores de la Arcadia, no carece de la imitación antigua, si bien el uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito, antiguamente imitadas del famoso poeta Lope de Rueda. Esto entre tanto que se le dirigen mayores obras y se celebra su clarísimo nombre, digno de eternos mármoles, aunque ningunos lo serán más que sus mismos escritos, donde la envidia está suspensa y ella misma alaba lo que admira, que es la mayor victoria.

Capellán de Vuestra Merced,

36-37 de uno de éstos, llamado el de la Gran Memoria *ABS Har Men Sai* : de uno, el cual entre ellos tenía más fama *C*

37 que la tenía *ABS Har Men Sai* : lo que de él se decía *C*

Lope de Vega Carpio.

LA ARCADIA, COMEDIA FAMOSA

Son figuras de la Comedia.

| | |
|-------------|------------------|
| Belisarda | Olimpo |
| Anfriso | Fronoso |
| Silvio | Cardenio |
| Ergasto | [Lidio] |
| Salicio | [Vireno] |
| Los músicos | [Pastores] |
| Anarda | [La diosa Venus] |
| Bato | [Cupido] |
| Flora | |

Representola Riquelme

Título La Arcadia, comedia famosa *ABC* : La Arcadia, comedia pastoral de Lope de Vega Carpio *S* : La Arcadia *Men* : La Arcadia, comedia *Sai*

Dramatis personae Son figuras de la Comedia *ABC* : PERSONAS *S Men Sai*

Dramatis personae Belisarda...Cardenio *ABC* : Belisarda; Anfriso; Silvio; Ergasto; Salicio; La diosa Venus y Cupido; Anarda; Bato; Flora; Olimpio; Fronoso; Cardenio; Lidio, Vireno y Pastores; Música *S* : Belisarda; Anfriso; Silvio; Ergasto; Salicio; Anarda; Bato; Flora; Olimpo; Fronoso; Cardenio; Músicos y Pastores *Men* : Belisarda; Anfriso; Silvio; Ergasto; Salicio; Anarda; Bato; Flora; Olimpo; Fronoso; Cardenio; Músicos; Pastores *Sai*

ACTO PRIMERO

Sale Belisarda, pastora

BELISARDA

Hermosas luces del cielo
que influís en los mortales
ya los bienes, ya los males,
ya las mudanzas del suelo,
supuesto que vuestro celo 5
es seguir vuestro camino,
¿qué inclinación, qué destino
es este con que mi amor
va conduciendo mi honor
al último desatino? 10
¿A qué más puede llegar
la fuerza de un pensamiento,
que a no tener sentimiento
de morir y porfiar?
La razón no halla lugar 15
porque amor amor no fuera
cuando a la razón le diera,
puesto que amar altamente
ya es razón; mas fácilmente
no ama bien quien mal espera. 20
¿Qué esperanza queda en mí
cuando a un tirano me dan,
y dividiéndome van
del primero bien que vi?
De Anfriso dicen que fui 25
estos prados y estas fuentes,
cuyas flores y corrientes
son los testigos mayores
de mis presentes favores
y de mis penas ausentes. 30
¡Ay, sitio ameno y florido!
¡Cuáles horas tuve en vos!
¿Tan grande amor de los dos
se ha de trocar en olvido?
¿Un bien, seis años querido, 35
padre ingrato, dejar puedo?
¡Casarme yo!

Dice dentro Anarda y sale a su tiempo

ANARDA

No hayas miedo.

BELISARDA

¡Oh, qué bien me respondió!

ANARDA

No hayas miedo, porque yo
a Dafne en rigor excedo. 40

34 trocar *ABS Har Men Sai* : poner C

37Acot Dice...tiempo *ABCS* : Anarda y Belisarda *Men Sai*

Sale

| | | |
|-----------|---|----|
| BELISARDA | ¿Eres tú la que dijiste: “No hayas miedo”? | |
| ANARDA | A una celosa dije, Belisarda hermosa, el “no hayas miedo” que oíste. | |
| BELISARDA | ¡Que he estado de amor tan triste! | 45 |
| ANARDA | Pidiome que, si me hablase su pastor, no le escuchase, y respondí: “No hayas miedo”. | |
| BELISARDA | Si hacerte mi Apolo puedo, tu voz por respuesta pase. | 50 |
| | ¡Ay, Anarda! El padre mío ha resuelto de casarme con Salicio, y yo a quejarme salí al prado de este río, y como en amar porfío | 55 |
| | a Anfriso, “¡casarme yo!”, dije, y tu voz respondió a este tiempo: “No hayas miedo”, de que ya con menos quedo, tomando a mi intento el <i>no</i> . | 60 |
| ANARDA | Pues no hayas miedo que sea, que, fuera de que es injusto casarte contra tu gusto, ya el cielo tu bien desea, pues en tus miedos emplea mi voz para darte aviso. | 65 |
| BELISARDA | ¿Sabe estas nuevas Anfriso? Ya las debe de saber, que en el alma, desde ayer, de mis sucesos le aviso. | 70 |
| ANARDA | No entiendo. | |
| BELISARDA | Amor le estampó del alma en el mismo centro, y así, cuanto pasa dentro, lo ve tan bien como yo. Cuando mi padre me habló, Anfriso oyéndolo estaba, que a los ojos se asomaba para oír lo que decía, por donde también salía cuando yo, a veces, lloraba. | 75 |
| | Porque en tan fuerte ocasión, mis lágrimas de improvisó | 80 |

40Acot Sale ABCS : Sale Anarda Men Sai

45 he ABC : om S Har Men Sai

74 tan bien Har Men Sai : también ABCS

| | | |
|-----------|--|-----|
| | eran pedazos de Anfriso que lloraba el corazón. Que si en el verano son hielos las aguas del cielo, cuando graniza, recelo, que no es en mi amor espanto, que del calor y del llanto se engendren almas de hielo. | 85 |
| ANARDA | Pésame de tu desdicha; pero, al fin, es cierta cosa que no fueras tan hermosa, si tuvieras mejor dicha. | 90 |
| BELISARDA | En una palabra dicha, toda mi desdicha, Anarda, es que la muerte me aguarda en los brazos de Salicio. | 95 |
| ANARDA | Bien dan tus ojos indicio de tu dolor, Belisarda. Mas mira qué puede hacer en tu servicio una amiga. | 100 |
| BELISARDA | Porque yo no se lo diga, que sé que no he de poder, si le ves, hazme placer de decirle que me casan. | 105 |
| ANARDA | El valle sus cabras pasan. Yo le diré tu suceso. | |
| BELISARDA | Dile cómo estoy sin seso y que sus ojos me abrasan. | 110 |

Vase

| | | |
|--------|--|-----|
| ANARDA | Haced fiestas, pensamientos, haced nuevas alegrías; vanas esperanzas mías, bajad, no andéis por los vientos; árboles, que siempre atentos estuvisteis a mis penas; aguas puras y serenas donde mirándome estoy, oíd las nuevas que os doy, de nueva esperanza llenas. | 115 |
| | A Belisarda ha casado su padre, por cuyo efeto saldrá de mi amor secreto en público mi cuidado. De mi alma ha sido amado Anfriso sin esperanza; pero en aquesta mudanza confío que ha de ser mío, que en las del tiempo confío, | 120 |
| | | 125 |

que el tiempo todo lo alcanza. 130
 Cuando este mi amor nació,
 aquestos sauces nacían;
 cuando ramas altas crían,
 verdes esperanzas yo.
 Belisarda las perdió; 135
 yo las hallé, ya son mías.
 Justas son mis alegrías.
 ¡Oh, lo que los tiempos saben!,
 pues no hay cosa que no acaben
 las mudanzas de los días. 140

Salen Anfriso y Silvio

ANFRISO Seguro estoy, Silvio amigo,
 de que me pidas albricias.
 SILVIO Ni tú dárme las codicias,
 ni yo las nuevas te digo,
 para que albricias me des 145
 de que tu dueño se casa.
 ANFRISO Anarda el arroyo pasa.
 SILVIO Haranle cristal sus pies.
 ANARDA En el color alterado,
 Anfriso, he visto que ya 150
 de mi cuidado será
 escusado tu cuidado.
 Belisarda me pidió,
 de casarse consolada,
 que te diese la embajada. 155
 Pésame de serlo yo,
 que a los amigos procuro
 escusar cualquiera pena.
 ANFRISO Que está de infinitas llena
 tal nueva, Anarda, te juro; 160
 pero no digas que has sido
 quien la pena me ha escusado,
 porque mayor me la has dado
 con lo que viene añadido.
 Solo de Silvio entendí 165
 ser Belisarda casada;
 mas que estaba consolada,
 solo lo entiendo de ti.
 ¿Cómo sabes que lo está?
 ANARDA Porque en las demostraciones
 se miran los corazones, 170
 que no se penetra allá.
 Es como espejo la cara
 adonde el alma se mira:

| | | |
|---------|---|-----|
| | la pena, el amor, la ira, en su cristal se declara. | 175 |
| | Y si ella en ella tuviera dolor de perderte, Anfriso, el espejo diera aviso y en la cara se le viera. | 180 |
| ANFRISO | Por dicha, como no piensa obedecer a su injusto padre, no muestra disgusto de la suya y de mi ofensa, que tantos años de amor no se desprecian ansí. | 185 |
| ANARDA | Yo digo lo que entendí; perdona, Anfriso, mi error. Pero, cuando consolada o por consolar esté, tú eres hombre, que yo sé que se te dé poco o nada. | 190 |
| | Fácilmente os consoláis, fuera de que eres pastor digno de tenerte amor. | 195 |
| ANFRISO | Y vosotras, ¿cuándo amáis? | |
| ANARDA | ¿Cuándo? | |
| ANFRISO | Sí. | |
| ANARDA | ¿Quieres saber la verdad? | |
| ANFRISO | Eso deseo, que ninguna o pocas veo firmes, Anarda, en querer. | 200 |
| ANARDA | Dejando las que se precian de invenciones y de extremos, nunca de veras queremos, sino cuando nos desprecian. | |
| ANFRISO | De esa suerte, ¿nunca he sido de Belisarda estimado? | 205 |
| ANARDA | Lo que he dicho no he sacado de experiencia que he tenido, que, aunque os confieso que quiero, por este cielo, pastores, que no sabe mis amores la causa por quien yo muero. | 210 |
| ANFRISO | Pues, ¿de qué saben que adquieren amor, siendo despreciadas? | |
| ANARDA | Porque viven descuidadas en sabiendo que las quieren. | 215 |
| SILVIO | Anarda, de ti me espanto cómo quieres sin decillo, porque querer y encubrillo no es amor y, si es, no tanto. | 220 |
| | Amor es fuego, y el fuego, | |

| | | |
|---------|--|-----|
| | aunque le encubran, presumo que ha de decir por el humo: “Aquí estoy”, y verse luego. | |
| ANARDA | ¿Qué sabes tú, Silvio amigo, si mi dueño está empleado en otro mayor cuidado, por quien a callar me obligo? Que era término grosero y ocasión para perderme que, no pudiendo quererme, le dijese que le quiero. | 225 |
| SILVIO | Tienes, Anarda, razón; mas quiero un consejo darte. | |
| ANARDA | ¿Es mudar en otra parte esta mi loca afición? | 235 |
| SILVIO | ¿Parécete mal? | |
| ANARDA | Muy mal. Más quiero mis pensamientos que cuantos merecimientos tiene el mejor mayoral. | 240 |
| SILVIO | ¿Cuánto va que te adivino a quién amas? | |
| ANARDA | Ya sé yo que en Arcadia os enseñó varios hechizos Clarino; pero yo os diré su nombre. | 245 |
| SILVIO | ¿Su nombre? | |
| ANARDA | Sí. | |
| SILVIO | ¿De qué modo? | |
| ANARDA | Siete letras tiene en todo. | |
| SILVIO | ¿Siete letras? | |
| ANARDA | No te asombre. | |
| SILVIO | Seis, Anarda, tiene el mío. ¡Qué desdichado soy yo! En una que me faltó salió mi suerte en vacío. | 250 |
| ANARDA | En siete partes están estas letras repartidas. Una tiene amor. | |
| ANFRISO | No pidas más señas, que hartas te dan. | 255 |
| ANARDA | Otra, la noche. | |
| SILVIO | No son enigmas sin causa alguna. | |
| ANARDA | La tercera, la fortuna, y la cuarta, la razón; la injuria tiene la quinta; la sabiduría, la sexta; la séptima, el oro. En esta cesa esta cifra sucinta. | 260 |

| | | |
|---------|--|-----|
| | Y aunque en enigmas la fundo, no ha un hora que no pudiera decirla, ni me atreviera por los tesoros del mundo. | 265 |
| | <i>Vase</i> | |
| ANFRISO | ¿Entiendes esto? | |
| SILVIO | Yo no. Consultemos a Clarino, a Benalcio, al sabio Alcino. | 270 |
| ANFRISO | Lo que puedo entender yo con alguna diligencia nunca a nadie lo pregunto. Y si todo el nombre junto no tiene más alta ciencia que sacarle de esas partes; verás cómo en las primeras letras consiste. | 275 |
| SILVIO | Aunque fueras un Apolo en estas artes, no adivinaras mejor. | 280 |
| ANFRISO | ¿Quién en el principio está? | |
| SILVIO | Amor. | |
| ANFRISO | Su letra será A, que en A comienza <i>amor</i> . | |
| SILVIO | Luego la noche. | |
| ANFRISO | Una <i>N</i> tiene la noche, enemiga del sol. | 285 |
| SILVIO | La fortuna amiga viene tras ella. | |
| ANFRISO | Esa tiene una <i>F</i> . | |
| SILVIO | No por firme, que de mudable y ligera, por falsa, fingida y fiera la letra se le confirme. Luego viene la razón. | 290 |
| ANFRISO | Una <i>R</i> . Di adelante. | |
| SILVIO | La injuria. | |
| ANFRISO | Una <i>I</i> , bastante para cualquiera traición. | 295 |
| SILVIO | Luego la sabiduría. | |
| ANFRISO | Esa letra tiene pocos; mas vuélvenla <i>B</i> mil locos. | |
| SILVIO | ¿Cómo <i>B</i> ? | |

266 un *ABCS* : una *HarMen Sai*

268 *Acot Vase ABCS* : *Vase. Anfriso y Silvio Men Sai*

278 verás *ABS Har Men Sai* : veros *C*

| | | |
|---------|---|-----|
| ANFRISO | Bachillería. | 300 |
| | Y de eso sin duda nace el engaño que se ve, pues se quedan en la <i>B</i> , que es cuanto sabe quien pace. | |
| SILVIO | Luego el oro. | |
| ANFRISO | El oro es letra | 305 |
| | que, quien la alcanza a tener, le basta para saber, porque todo lo penetra. | |
| | En fin es oro, y es la <i>O</i> en que todo el mundo fundo: | 310 |
| | quien le tiene manda el mundo, y quien no le tiene, no. | |
| SILVIO | Pues, en efecto, ¿qué quiso decir? | |
| ANFRISO | Ya las junto. | |
| SILVIO | Di. | |
| ANFRISO | A, ene, efe, erre, i, ese y o dicen Anfriso. | 315 |
| SILVIO | ¡Por Apolo, que es verdad, y que se declara Anarda, como ve que Belisarda se casa! | |
| ANFRISO | Fue libertad, | 320 |
| | aunque disfrazada, así, que no es Belisarda a caso pastora de a cada paso, para olvidarse de mí; | |
| | ni yo, Silvio, tan grosero que así la puedo olvidar. | 325 |
| | Ella me sabrá pagar lo que yo la estimo y quiero, que no hayas miedo que pueda casarla el padre crüel. | 330 |
| SILVIO | Él viene, y viene con él el novio. | |
| ANFRISO | Ya no me queda color ni habla. | |
| | <i>Salen Ergasto, viejo, y Salicio</i> | |
| SALICIO | Para mí no hay dote de más valor que su hermosura. | |

309 oro *Har Men Sai* : o *ABCS*

318 declara *ABS Har Men Sai* : declare *C*

332 *Acot* Salen Ergasto, viejo, y Salicio *ABCS* : en *Men Sai* aparece la acotación Ergasto y Salicio. Dichos en el v. 333, tras habla.

| | | |
|-------------------------------|---|-----|
| ERGASTO | El amor, Salicio, lo dice así; mas los hombres, en efeto, y llegados a casar, siempre os queréis aumentar. | 335 |
| SALICIO | Ergasto, si eres discreto, ¿por qué en interés te pones con quien ama? | 340 |
| ERGASTO | Porque es bien aumentar la hacienda en quien se aumentan obligaciones. | |
| ANFRISO | (Ellos su concierto tratan. No los puedo oír ni ver, que, aunque sé que no ha de ser, con que lo traten me matan. Echa, Silvio, por aquí. | 345 |
| SILVIO | A Belisarda me atengo. | 350 |
| ANFRISO | Es mujer, y temor tengo de la brevedad de un sí. | |
| SILVIO | Pues eso, ¿qué contradice? | |
| ANFRISO | Que es tan breve el responder, que lo dice una mujer, sin saber lo que se dice. ¡Ay, Dios, si tan largo fuera, que más la lengua tardara! Pues más se considerara mientras más letras tuviera. | 355 |
| SILVIO | Necio temor te engañó. | 360 |
| ANFRISO | ¿Necio temor? ¿Cómo así? | |
| SILVIO | Porque si es tan breve un <i>sí</i> , eso mismo tiene un <i>no</i> . | |
| ANFRISO | ¡Ay, Silvio, cómo estás ciego! Que el <i>no</i> no es importunado; el <i>sí</i> sí, que el <i>sí</i> es rogado, y todo lo vence el ruego.) | 365 |
| <i>Vanse Anfriso y Silvio</i> | | |
| ERGASTO | Tendrás, Salicio amigo, como heredero de mis breves días que desde aquí te obligo, sobre estas siempre verdes praderías esta hermosa cabaña, que parece un pedazo de montaña, grande y labrada toda de valientes sabinas y altos pinos, que el sitio la acomoda contra los cierzos frígidos, vecinos | 370 |
| | | 375 |

367 el *sí* sí ABCS : y el *sí* sí Har Men Sai

368Acot Vanse Anfriso y Silvio ABCS : Vanse Anfriso y Silvio. Ergasto y Salicio Men Sai

| | | |
|---------|---|-----|
| | de aquella eterna nieve que en estas cumbres el diciembre llueve. | 380 |
| | Famosas chimeneas que pueden albergar cien labradores, con encendidas teas, en poyos de madera y de labores, que a caso en las ciudades sillas pudieran ser de majestades. | 385 |
| | Tiene buenas calderas, en cadenas de hierro sostenidas, grandes, nuevas y enteras; trébedes bien forjadas y fornidas, con un respaldar luego de duro bronce, que defiende el fuego. | 390 |
| | El vasar bien colgado parece una curiosa librería de algún rico letrado, con tal orden, concierto y policía; verás el plato, el jarro, donde el oro, el cristal, envidia al barro. | 395 |
| | Dos camas hay famosas de cedro incorruptible, y para ellas sábanas tan dichosas, que jamás el cuidado durmió en ellas, con ricas almohadas, de Belisarda en su niñez labradas. | 400 |
| | Los colchones de pluma son propios de pastor, porque, Salicio, si para tanta suma la tienen las ciudades por oficio, y a tantos atropella, ¿qué mayor dicha que dormir sobre ella? | 405 |
| | Sillas y mesas tienes, con arcas de cipreses olorosos, y otros iguales bienes, como carros y arados provechosos, y trillos ya cercanos, donde triunfan los Césares villanos. | 410 |
| | Lo que es de mis ganados, ya has visto los corderos, las ovejas nevar los verdes prados con vellones de cándidas guedejas, y ver los toros süeles dorar los montes con sus rojas pieles. | 415 |
| SALICIO | Cesa, por Dios, Ergasto, de pintarme tu hacienda, que parece que yo a entender no basto lo que la prenda que me das merece. | 420 |
| | | 425 |

398 el oro, el cristal *ABS* : el oro, cristal *C* : el oro y cristal *Har Men Sai*
409 y a *ABS Har Men Sai* : ya *C*

Allá, para las feas,
camas puedes pintar y chimeneas;
la hermosa Belisarda
es la mayor hacienda que tú tienes. 430
Esta riqueza aguarda
mi amor, que no tus bienes, que estos bienes
son mayores tesoros
que en prados, cabras y en montañas, toros.
Vamos, si te parece, 435
como es costumbre de la Arcadia, al templo
de Venus, en que ofrece
la paz de los casados justo ejemplo,
y allí quede jurada
la boda entre nosotros concertada. 440

Sale Bato, villano

ERGASTO ¡Bato!
BATO ¿Qué mandas?
ERGASTO Que luego
a Belisarda le digas
que, juntando sus amigas,
y más bizarra a mi ruego
al templo de Venus vaya 445
a jurar nuestro concierto.
Luego, ¿es ya cierto?
BATO Ya es cierto.
ERGASTO
BATO Pues aquesta noche haya
luminarias de tal modo
que parezca la cabaña 450
Troya, ardiendo en la montaña
robles, peñas, nieve, todo.
¡Oh, que ha de haber qué comer!

Sale Cardenio

CARDENIO ¿Qué hay, Bato?
BATO ¡Oh, rústico amigo!
CARDENIO ¿Qué tienes?
BATO ¡Ya no lo digo 455
con reventar de placer!
De comer fuera mejor.
CARDENIO Casado se ha Belisarda.
BATO
CARDENIO ¡Qué es lo que dices! Aguarda,
¿es con Anfriso?
BATO El amor 460
no tuvo, a la fe, poder

440Acot Sale Bato, villano ABCS : en *Men Sai* aparece la acotación Bato. Dichos en el v. 441, tras ¡Bato!

453Acot Sale Cardenio ABCS : Vanse Ergasto y Salicio. Cardenio y Bato *Men Sai*

| | | |
|-------------|--|-----|
| | esta vez; ya es de Salicio. | |
| CARDENIO | ¿De Salicio? | |
| BATO | A tu servicio. | |
| CARDENIO | ¿Y de eso tienes placer? | |
| | ¿No era Anfriso mejor dueño? | 465 |
| BATO | Dalo a Dios, que es muy erguido, muy entonado y sabido. Salicio es manso, es risueño, es fácil. | |
| CARDENIO | Para casado, | |
| | manso es linda condición. | 470 |
| BATO | Siendo tú el más socarrón pastor que guardó ganado, ¿por qué te llaman Cardenio, el Rústico? | |
| CARDENIO | ¡Yo! ¿Qué dices? | |
| BATO | Que a ese nombre contradices con sutil y agudo ingenio. | 475 |
| CARDENIO | Pues si tú dices que es manso el novio, o el que no vio, ¿qué culpa le tengo yo? | |
| BATO | Manso es fácil. | |
| CARDENIO | Manso o ganso, | 480 |
| | él se ha pescado la moza que estaba para el mejor pastor de Arcadia. | |
| BATO | El pastor que hoy la merece y la goza es el mejor, y yo voy a decirle a Belisarda que se ponga... | 485 |
| CARDENIO | Di una albarda. | |
| BATO | Gallarda a las fiestas hoy, que van al templo a jurar el concierto, como es uso del Arcadia. | 490 |
| <i>Vase</i> | | |
| CARDENIO | La que él puso puede a la novia prestar, y puede prestar paciencia, que quien casa con pastora que a otro desea y adora no tiene mucha prudencia, porque viene a ser, en fin, para quien la treta sabe, como quien aguarda llave | 495 |

para entrar en un jardín. 500
 Ahora bien, puesto que soy
 el más rústico villano
 de Arcadia, no será en vano
 turbar estas bodas hoy,
 que me ha enternecido Anfriso 505
 y le tengo obligación,
 pues diera pasto a un león
 un día en val de Narciso,
 si él, con su honda y cayado,
 no le aventara de allí. 510
 Agradecido nací:
 a Anfriso estoy obligado.
 Arcadia, entre estos pellejos,
 me tiene por hombre astuto;
 hoy quiero coger el fruto 515
 de mis sutiles consejos.
 Yo sé por dónde podré
 detrás del altar meterme;
 y pues que la diosa duerme,
 yo por la diosa hablaré. 520
 Que si lo que yo dijere
 creen que dice la diosa,
 será Belisarda hermosa
 para quien yo se la diere.

Sale Flora

| | | |
|----------|--|-----|
| FLORA | ¡Oh, Rústico! | |
| CARDENIO | Hermosa Flora, | 525 |
| | ¿vas al templo? | |
| FLORA | Al templo voy. | |
| CARDENIO | A fe que pudieras hoy jurar tú con tu señora. | |
| FLORA | ¿Con quién? | |
| CARDENIO | Aquí cerca está. | |
| FLORA | ¿Quién, Cardenio? | |
| CARDENIO | Yo le veo. | 530 |
| FLORA | Adónde saber deseo. | |
| CARDENIO | ¿Adónde? Una vuelta da. | |
| FLORA | Ya la he dado y no la vi. | |
| CARDENIO | Pues dé otra. | |
| FLORA | Ya la doy. | |
| CARDENIO | ¿No me ve? | |
| FLORA | Sí. | |
| CARDENIO | Pues yo soy. | 535 |
| FLORA | ¡Linda bestia! | |

508 val de *AB HarMen Sai* : Valde C : balde S
 524 *Acot Sale Flora ABCS* : Flora y Cardenio *Men Sai*
 534 dé *ABS Har Men Sai* : da C

| | | |
|-------------------------------|---|-----|
| CARDENIO | ¿Bestia? | |
| FLORA | Sí. | |
| CARDENIO | ¿Y es malo para marido? | |
| FLORA | ¿Y en qué una bestia has hallado buena? | |
| CARDENIO | En que ha de andar cargado y en que ha de ser muy sufrido. | 540 |
| | Pero quédese con Dios, pues no me quiere. | |
| FLORA | A Dios. | |
| CARDENIO | ¡Ea! | |
| | ¿Que no me quiere? | |
| FLORA | No sea pesado. | |
| CARDENIO | Peso por dos. | |
| | En efeto, ¿que es verdad que no me quiere? | 545 |
| FLORA | En efeto, que no le quiero, y prometo no le tener voluntad. | |
| CARDENIO | ¿Y lo promete? | |
| FLORA | También. | |
| CARDENIO | Pues voyme. | |
| FLORA | ¿Dónde? | |
| CARDENIO | A morirme. | 550 |
| FLORA | Muérase. | |
| CARDENIO | ¿Sin despedirme? | |
| FLORA | ¡El socarrón! | |
| CARDENIO | Hago bien. | |
| FLORA | No sé quién puede sufrir una bestia tan pesada. | |
| CARDENIO | En fin, ¿no se le da nada de que me vaya a morir? | 555 |
| FLORA | ¿No lo ve? | |
| CARDENIO | Pues, ¡vive Dios, que he de vivir y comer, aunque os pese! | |
| FLORA | ¿Eso es querer? | |
| | ¡Malos años! | |
| CARDENIO | Para vos. | 560 |
| [Vase Cardenio] | | |
| <i>Salen Belisarda y Bato</i> | | |
| BELISARDA | ¿Qué dices? | |
| BATO | Que esto me manda, y que no te lo dijera, | |

540 muy ABS Har Men Sai : om C

560Acot Salen Belisarda y Bato ABCS : Vase. Belisarda, Bato y Flora Men Sai

| | | |
|-------------------------------|--|---|
| BELISARDA | a saber tu sentimiento. ¡Yo a jurar con tanta priesa! ¡Yo al templo de Venus! ¡Yo con Salicio! | 565 |
| BATO | Ya te espera con tus amigas Ergasto. | |
| BELISARDA FLORA | Flora, ¿sabes estas nuevas? Ya, señora, las sabía; pero por no darte pena, no te las quise decir. | 570 |
| BELISARDA | Antes yo mil veces muera que dé la mano a Salicio. | |
| <i>Salen Anfriso y Silvio</i> | | |
| SILVIO ANFRISO | No es mala palabra aquella. ¿De qué sirve, Belisarda, que agora que ya te esperan para jurar el concierto que tus mudanzas concierto, digas que antes morirás? ¡Ay, ingrata! ¡Cómo dejas los años de mis suspiros y los siglos de mis penas por una palabra sola, y esa, por ventura, necia, que oíste a un hombre extranjero de tu gusto y de esta tierra? ¡Mal hayan mis confianzas, si ya puede ser que tengan mayor mal, pues que te casas, y te burlas de mí y de ellas! ¡Cuántas veces me dijiste: “Esta montaña soberbia pondrá primero sus pinos entre las mismas estrellas, y ellas servirán de flores por las faldas de esas sierras, donde los pastores hagan ramilletes de planetas; primero verás trepar contra su curso a la sierra, de unas pizarras en otras, las fuentes que bajan de ellas; primero verás las almas que el Aqueronte navegan volver a los cuerpos fríos | 575 580 585 590 595 600 605 |

573 *Acot* Salen Anfriso y Silvio *ABCS* : Anfriso y Silvio. Dichos *Men Sai*

583 palabra sola *ABCS Har* : sola palabra *Men Sai*

592 Esta *ABCS Har* : Esa *Men Sai*

| | | |
|-----------|---|-----|
| | que en las sepulturas dejan; y verás que los pintados tigres juntos se apacientan con los corderos humildes y las paridas ovejas, | 610 |
| | que te olvide, Anfriso mío, ni que otros amores puedan mudar de mis pensamientos esta inviolable firmeza”. | |
| | Testigos hay, dulce ingrata, de estas fingidas promesas: aquí hay flores que lo saben, árboles, fuentes y peñas. | 615 |
| | ¿No es verdad, árboles? Dicen que sí, las altas cabezas bajan. Fuentes, ¿no lo dijo? Murmurando lo confiesan. Peñas, ¿esto no es verdad? Enternecidas lo muestran. | 620 |
| | Todos serán contra ti, que hoy te casas y hoy lo niegas. Pues presto pienso vengarme. | 625 |
| BELISARDA | ¡Qué desatinado llegas a ofender una mujer que tanta lealtad profesa! | 630 |
| | ¿En qué has visto mi mudanza? ¿De qué sabes que me llevan gustos de un nuevo pastor a lo que Ergasto concierta? | |
| ANFRISO | Pues, ¿no se ve claramente? Dime tú: si quisieras, ¿quién pudiera, Belisarda, hacer a tu gusto fuerza? | 635 |
| | A la fe, pastora mía... ¿Mía dije? ¡Ah, necia lengua! Vos sola habéis ignorado que ya es Belisarda ajena. | 640 |
| | A la fe, pues, que Salicio, o tosco o gallardo sea, para marido te agrada, que basta que el nombre tenga. | 645 |
| | ¡Plegue a Dios que muchos años le goces y le aborrezcas, aunque aborrecerle hará que pocos te lo parezcan! | 650 |
| | Mira a quién quieres que dé estas amorosas prendas, | |

634 concierta *Har Men Sai* : confiesa *ABCS*

636 si quisieras *C* : si tú quisieras *ABS Har Men Sai*

647 Plegue *AC* : Plega *BS Har Men Sai*

| | | |
|-----------|--|-----|
| | que Amor, cuando muda casa, todas las alhajas lleva. | |
| | Papeles hay y retratos, cintas hay: cosas son estas | 655 |
| | que, amando, tienen valor de inestimable riqueza; y, olvidando, son lo mismo | |
| | que los ceros en la cuenta, que a los números de amor añaden sumas inmensas. | 660 |
| BELISARDA | ¿Quieres que las traiga Silvio? ¡Con qué sinrazón te quejas, Anfriso, de mis desdichas por ensalzar tus firmezas! | 665 |
| | ¿Traje yo con ocasiones este pastor a la aldea? ¿Hícele jamás favor? | |
| | Pero, ¿cómo soy tan necia que te doy satisfacciones? Las que son en mi amor ciertas es que llevo en este pomo, asido de aquestas perlas | 670 |
| | con aquesta negra cinta, una ponzoña tan fiera que, en obedeciendo a Ergasto, que es bien prestar obediencia a un padre a quien debo tanto, pienso matarme con ella. | 675 |
| ANFRISO | Mi bien, mi bien, ¿en tu pecho cupó tal crueldad? No tengas tan poca piedad de ti, que no quiero yo que mueras, para que el alma me mates, que esa vida hermosa y tierna es el alma de la mía. | 680 |
| SILVIO | Belisarda, más ofensa harás a Anfriso en matarte. | |
| BELISARDA | Pues, ¿tú, Silvio, me aconsejas que no me mate? ¿Tú eres su amigo? ¡Traición es esta! | 685 |
| ANFRISO | ¡Ay, Belisarda! En dos males tan grandes, tu vida venza el menor, que es el perderte, pues es mejor que te pierda que no que pierdas la vida. | 690 |
| BELISARDA | Anfriso, tarde me ruegas. | |
| ANFRISO | ¡Deja el veneno, por Dios! No eclipses las luces bellas, armas de amor, donde están dos niñas haciendo flechas. | 695 |
| | | 700 |

| | | |
|-----------------------------|--|--------------------------------|
| | Vive tú, goce Salicio tu hermosura, porque sea Anfriso el muerto. | |
| BELISARDA | Desvía, que si tú a mí me quisieras, más que de otro hombre gozada, estimaras verme muerta. No tienes, Anfriso, amor, que están las historias llenas de mil que han muerto a quien aman, porque otros no lo posean. | 705 710 |
| ANFRISO | Deja, mi bien, la ponzoña; dámela a mí, que, si es prueba de tu valor, esta basta. | 715 |
| BELISARDA | Anfriso, déjame, deja que me quite cien mil vidas. | |
| <i>Vase</i> | | |
| FLORA BATO | Ella se va; a Dios te queda. Anfriso, a Dios, que nos vamos a morir. | |
| ANFRISO | No te hago fuerza, Belisarda, por matarme, luego que tu muerte vea. ¡Ay, Silvio! ¿Qué puedo hacer? ¡Qué lastimosa tragedia verá Arcadia de los dos! | 720 725 |
| SILVIO ANFRISO SILVIO | Pues, ¿qué harás? Morir con ella. No sé qué consejo darte en causa de tanta pena. | |
| ANFRISO SILVIO | Si ella muere, no hay consejo. Podrá ser que la detengan las canas del viejo padre. | 730 |
| ANFRISO | Silvio, Belisarda lleva veneno, y acero yo. Aunque escusarle pudiera, que basta el dolor de ver muerta la mayor belleza. ¡Ay, dulce amor, castigo de la tierra! Añade esta vitoria a tus banderas. | 735 |

Vanse

713Per ANFRISO BS Har Men Sai : om AC

715 basta ABCS : tras basta Men Sai añaden la acotación Yéndose

717 quite ABCS Har : quiten Men Sai

717Acot Vase ABCS : A Bato Men Sai

722 vea ABCS : tras vea Men Sai añaden la acotación Vanse Belisarda, Flora y Bato

Salen por una puerta Belisarda muy triste, Anarda y Flora bailando, y por otra, Ergasto, Salicio, Olimpo, padrino, Frondoso y Bato y los músicos cantando esta letra

MÚSICOS *Los dos bellos novios
para en uno sean 740
y por muchos años
a este templo vengan.
Las verdes guirnaldas
al altar ofrezcan
de la diosa Venus, 745
que este amor concierta.
Séales propicia;
sus palomas bellas
ejemplo les pongan
de paz y firmeza, 750
que paz en casados
no hay cosa en la tierra
que dé más descanso
ni contento sea.*

Salen Anfriso y Silvio, y dicen aparte

SILVIO (Llega, que quieren abrir. 755
ANFRISO ¡Con qué profunda tristeza
viene la rara belleza
que ha de matarme y morir!
¿Quién es aquel extranjero?
Por mi vida, que es galán. 760
SILVIO Este es Olimpo, a quien dan
el nombre y lugar primero
las montañas de Cilene;
es de Salicio vecino
y vendrá a ser su padrino. 765
ANFRISO Buen talle y presencia tiene.)
OLIMPO Bien pueden, si eres servido,
abrir el templo.

Abren un templo donde ha de estar la diosa Venus, cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con su arco y flecha

SALICIO Ya está
abierto, en que se ven ya

738Acot Vanse. Salen...letra AC : Vanse y salen...letra BS : Vanse. Belisarda, muy triste; Anarda y Flora, bailando; Ergasto, Salicio, Olimpo, Frondoso, Bato, músicos y pastores *Men Sai*

740 para en uno sean ABS Har Men Sai : buena salud tengan C

754Acot Salen...aparte ABCS : Anfriso y Silvio. Dichos *Men Sai*

767 pueden A : puedes BCS Har Men Sai

768Acot Abren...flecha ABCS : Abren el templo, en el cual se descubre la diosa Venus, cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con arco y flecha *Men Sai*. En ABCDS, la acotación aparece en el v. 770

768Per SALICIO ABS Har Men Sai : SILVIO C

| | | |
|----------|--|------------|
| ERGASTO | la bella diosa y Cupido. Ea, pastores de Arcadia, las guirnaldas y los ramos hoy a la diosa ofrezcamos que a la Minerva y Paladia ganó el laurel que la dio Paris en el monte Ida. | 770 775 |
| OLIMPO | No vi, Frondoso, en mi vida tanta belleza. | |
| FRONDOSO | Ni yo. | |
| OLIMPO | Mas, ¿cómo viene tan triste? No se debe de casar con su gusto. | 780 |
| ERGASTO | Si en jurar nuestro concierto consiste la fe de este matrimonio, pon en el arco la mano, Salicio. | |
| ANFRISO | (¡Ay cielo inhumano! ¿Qué más claro testimonio de que se quiere matar Belisarda? Ya desata la cinta... ¡Ay, Dios! Ya me mata. Calla. | 785 |
| SILVIO | | |
| ANFRISO | No puedo callar.) | 790 |
| ERGASTO | Pon la mano de esa suerte, Belisarda, al arco. | |
| ANFRISO | (Ya con una jurando está, y con otra se da muerte.) | |
| ERGASTO | Venus bella, Belisarda, y Salicio... | 795 |

Responde el Rústico por detrás de la diosa

| | | |
|----------|---|------------|
| CARDENIO | Oíd, pastores. | |
| OLIMPO | ¡La diosa de los amores habló! | |
| ERGASTO | No jures, aguarda. | |
| CARDENIO | ¿Para qué quieres casarte, Salicio? Porque cualquiera que con Belisarda case Júpiter divino ordena que, a tres días desde el día que esté casado con ella, muera por justo castigo de la locura y soberbia | 800 805 |

784 pon *Har Men Sai* : pone *ABCS*

789 me *ABCS Har Men* : se *Sai*

796 *Acot* Responde...diosa *ABCS* : Cardenio que, oculto, habla por detrás de la diosa. Dichos *Men Sai*

| | | |
|-------------|--|-----|
| | que contra la diosa Venus tuvo su madre Laurencia, haciéndose más hermosa. | |
| ERGASTO | ¿Hay desdicha como aquesta? | 810 |
| OLIMPO | Paró en tragedia la fiesta. | |
| ERGASTO | Cerrad el templo a la diosa. | |
| SALICIO | Ergasto, nuestro concierto no es bien que pase adelante, no porque el morir me espante, siendo por tal causa muerto, pero porque no se enojen los dioses. | 815 |
| ERGASTO | Ni era razón, porque, con la indignación, rayos puede ser que arrojen. | 820 |
| | Belisarda, desdichada, que basta ser hija mía, ya de tu loca porfía queda mi intención vengada. | |
| | Ahora te casarás a tu gusto. | 825 |
| BELISARDA | Padre mío, si obedece mi albedrío las que por leyes le das, ¿qué me pones culpa a mí de las soberbias ajenas? | 830 |
| ERGASTO | Hija, sintiendo tus penas, habla tu dolor en mí. ¿Adónde hallarás esposo para tres días de vida? | |
| BELISARDA | A la deidad ofendida de Júpiter poderoso moverá mi desventura primero que en paz repose, que no son hombres los dioses en quien la venganza dura. | 835 |
| | Y cuando los sacrificios no los muevan, ninfas tiene Diana. | 840 |
| ERGASTO | De que ya viene mi muerte me dais indicios. | |
| <i>Vase</i> | | |
| BELISARDA | Ven, Anarda, por aquí. | 845 |
| ANARDA | Mucho tu desdicha siento. | |
| BELISARDA | Deshecho este casamiento, | |

811 Paró *ABS Har Men Sai* : Para C

812 diosa *ABCS* : tras diosa *Men Sai* añaden la acotación Sálense del templo y cierran o entornan las puertas

no hay desdicha para mí.

Vanse las pastoras

| | | |
|---------|---|-----|
| SILVIO | (Pues, Anfriso, ¿qué tenemos? | |
| ANFRISO | No sé, Silvio, estoy de suerte que aun no es remedio la muerte para el mal que padecemos. | 850 |
| SILVIO | Pues, ¿no te alegras de ver que esté libre Belisarda? | |
| ANFRISO | Quien tanto pesar aguarda, ¿cómo ha de tener placer? ¡Ojalá que se casara Salicio, porque muriera! | 855 |
| SILVIO | ¿Quién ha de haber que la quiera con una pensión tan cara? | 860 |
| ANFRISO | ¡Ay, Silvio! Yo la querré. | |
| SILVIO | ¿Para tres días? | |
| ANFRISO | Amor me esfuerza, porque, en rigor, a más peligros, más fe. | |
| SILVIO | Así, pudiera ser ella Elena, o la reina Dido... | 865 |
| ANFRISO | ¡Ay, Silvio! A los cielos pido que muera Anfriso por ella.) | |

Vanse Silvio y Anfriso

| | | |
|---------|--|-----|
| OLIMPO | En fin, Salicio, ¿no piensas casarte con Belisarda? | 870 |
| SALICIO | La muerte a amor acobarda, con ser sus fuerzas inmensas. Yo te agradezco el venir, Olimpo, a ser mi padrino, pero vivir imagino, que más me importa el vivir. En mi cabaña te espero; mi huésped quiero que seas. | 875 |

Vase

| | | |
|--------|--|-----|
| OLIMPO | Frondoso, hoy quiero que veas si es amor tirano fiero. De envidia me deshacía de ver el bien que esperaba | 880 |
|--------|--|-----|

848Acot Vanse las pastoras ABCS : Vanse las pastoras. Anfriso, Silvio, Salicio, Olimpo, Frondoso, Bato, músicos y pastores *Men Sai*

868Acot Vanse Silvio y Anfriso ABCS : Vanse Anfriso y Silvio. Salicio, Olimpo, Frondoso, Bato, músicos y pastores *Men Sai*

878Acot Vase ABCS : Vanse Salicio, Bato, los músicos y pastores. Olimpo y Frondoso *Men Sai*

| | | |
|--------------------|---|-----|
| | Salicio, cuando miraba la hermosura que tenía la divina Belisarda. | 885 |
| FRONDOSO OLIMPO | ¿Que nunca la viste? No, si bien no ignoraba yo que era en extremo gallarda. | |
| | He tenido a buen suceso que no se casen los dos. | 890 |
| FRONDOSO OLIMPO | Pues, ¿qué pretendes? ¡Por Dios, que puede quitarme el seso! | |
| | No dudes que la pidiera a Ergasto, a no estar airado el cielo. | |
| FRONDOSO | Menos cuidado esa pretensión me diera, si me enamorara a mí, pues no hay mejor pretender que para no ser mujer. | 895 |
| OLIMPO FRONDOSO | Pues, ¿podré servirla? Sí, | 900 |
| | que ella no se ha de casar ni ser ninfa de Dïana, aunque lo dice. | |
| OLIMPO | Mañana la comienzo a conquistar. | |
| | Yo soy, como tú bien sabes, el más rico mayoral de Arcadia, y en sangre igual a los más nobles y graves. | 905 |
| | Apenas el alba hermosa baja las gradas del cielo, corriendo a la noche el velo, fugitiva y vergonzosa, cuando mis blancos ganados, escuadrón que un río se bebe, | 910 |
| | forman montañas de nieve sobre esos húmedos prados. | 915 |
| | Las chozas de mis pastores a la noche dan cien fuegos, que alumbran sus ojos ciegos en las tinieblas mayores; | 920 |
| | fáltame tierra en que siembre, porque a la coyunda atados salen veinte y cinco arados de mi casa en el noviembre. | |
| | Fieras por mis manos muertas, | 925 |

| | | |
|----------|---|-----|
| | que por esos montes nacen, con diversas armas hacen arquitectura a mis puertas; mis abejas, que prefiero a las de Abido, conforman docientos panales; forman todos de flor de romero. | 930 |
| | Frutas cien huertas me dan, y pescados, claros ríos, y aunque estos bienes son míos, de Belisarda serán. | 935 |
| FRONDOSO | Pondrelo todo a sus pies. Pues tú saldrás vencedor, porque son los pies de amor las manos del interés. | 940 |

Vanse. Sale el Rústico por debajo del altar

| | | |
|----------|---|------------|
| CARDENIO | Ya no ha quedado pastor y seguramente puedo, pues que ninguno me ha visto, dejar el templo de Venus. ¡Qué bravo miedo he tenido! | 945 |
| | Así por ver que su templo con este engaño ofendía, y el religioso respeto, como por ver que podían conocer mi atrevimiento y por diosa Venus macho, que también suele tenerlos, mondarme sobre la espalda cuatro varas de cerezo. | 950 |
| | ¡Oh, religión de los hombres, cuánto puedes, pues has hecho que esta mi voz jumentil pase por tiple del cielo! | 955 |
| | Ahora bien, con este engaño toda la Arcadia he revuelto, pues no hay decir que yo he sido, sino tenerlo en silencio, porque si saben que fui Venus falsa, por lo menos el novio a quien engañé me ha de poner como nuevo. | 960 965 |

Sale Bato

Este es Bato. ¿Qué hay, buen Bato?

940Acot Vanse. Sale...altar AC : Vanse y sale...altar BS : Vanse. Cardenio, que sale del templo *Men Sai*
957 jumentil ABCS *Har Men* : juvenil *Sai*

| | | |
|----------|--|------|
| BATO | ¡Pardiez, Rústico, no pienso que hay hombre más desdichado! | |
| CARDENIO | Dime, por Dios, tu suceso. ¿Hásete, a caso, perdido algún becerro? ¿Algún puerco? ¿Hate hecho algún desdén tu Flora? | 970 |
| BATO | Eso sí, Cardenio: ¡revuelve puercos y Floras! | 975 |
| CARDENIO | Tanto más estimo y precio un puerco de diez arrobas, recién pelado y abierto, con aquel unto más blanco que la nieve de esos cerros, que la mujer más hermosa con afeites y embelecocos, cuanto va de cuerdo a loco. Mas dime el caso, te ruego. | 980 |
| BATO | ¿Que no sabes cómo habló la diosa de aqueste templo? | 985 |
| CARDENIO | ¿Qué diosa? | |
| BATO | La diosa Viernes. | |
| CARDENIO | ¿La diosa? | |
| BATO | Tenlo por cierto. | |
| CARDENIO | ¿Por dónde habló? | |
| BATO | Por detrás. | |
| CARDENIO | ¿Por detrás? ¡Bravo elemento! | 990 |
| BATO | Cuando la miré a la boca, los labios no se movieron. | |
| CARDENIO | ¿Y ella tiene buena voz? | |
| BATO | Como aquí se queda al hielo, debe de estar resfriada, porque habló como un becerro. | 995 |
| CARDENIO | ¿Qué dijo? | |
| BATO | Que moriría, en después del casamiento de Belisarda, Salicio. | |
| CARDENIO | ¿Y casose? | |
| BATO | No es tan necio. Todos van desesperados, y estalo de suerte el viejo, que le ha de costar la vida. | 1000 |
| CARDENIO | ¡Pardiós, Bato, que yo tiemblo! ¡Las cosas que hay en Arcadia! Todos son encantamientos; todos son dioses y diosas, faunos, drías, semideos, | 1005 |

966Acot Sale Bato ABCS : en Men Sai aparece la acotación Bato y Cardenio en el v. 967, tras Este es Bato

986 aqueste ABS Har Men Sai : deste C

| | | |
|----------|---|------|
| | sátiros, mediacabritos, Circes, gazmios, Polifemos, centauros y semicapros. | 1010 |
| BATO | Sí, que el dios Pan o el dios queso dicen que de una cabaña arrebató como un viento una moza de quince años. | 1015 |
| CARDENIO | ¿Y volviola? | |
| BATO | No muy luego; pero a nueve meses justos dicen, que yo no lo creo, que parió un gazapo. | |
| CARDENIO | ¡Zape! | |
| | Sin duda el padre es conejo. No se puede aquí vivir. Sabe Dios lo que deseo irme a otro monte. | 1020 |
| BATO | | |
| CARDENIO | A la fe que, a no estar el mar en medio, que yo me pasara a Italia, que andan por estos enebros unos medios ninfos trasgos, que, en viendo un pastor durmiendo, le vuelven en cabra, en mona, en lechuza o en jumento. | 1025 |
| | ¿No has oído que en Tesalia era jumento Apuleyo? | 1030 |
| BATO | ¡Pardiez, si a mí me transforman, la mitad se tienen hecho! | |
| CARDENIO | Pues, ¡malaño, si es hermosa la mujer de algún vaquero! A manadas no se quitan de su cabaña un momento. | 1035 |
| BATO | No me caso yo en Arcadia. | |
| CARDENIO | Bato, no te lo aconsejo. | 1040 |
| BATO | Temblando de miedo estoy. | |
| CARDENIO | Conmigo no tengas miedo, que yo sé bravos conjuros. | |
| BATO | Solo que me vuelvan, temo, jumento, que es animal cuitado y de poco precio. Ya si yo fuera caballo... | 1045 |
| CARDENIO | Para rocín eras bueno. | |
| BATO | Pudiera llevar a tres desde la cola al pescuezo. | 1050 |
| CARDENIO | Ahora bien, ¿qué me darás? Y en este bolsillo nuevo | |

1012 o *ABCS Har : y Men Sai*

1027 medios *ABC Har Men Sai* : medio *S*

1047 Ya si yo *BS Har Men Sai* : Y así yo *A* : Y así no *C*

| | | |
|------------------------|--|------|
| | te daré ciertas palabras que me dio el sabio Fileno, que con solo que las traigas o dentro o fuera del pecho, aunque sátiros y gazmios te den con mano de hierro no sentirás golpe alguno. | 1055 |
| BATO | ¡Ay, mi querido Cardenio! Dámele, que aquesta noche te ofrezco un par de corderos, cuyas pieles te parezcan descortezados almendros. | 1060 |
| CARDENIO | Toma, que yo fío en ti. | 1065 |
| BATO | Quiero ponérmela al cuello. | |
| CARDENIO | Bien haces, mas será bien probar la gracia primero. | |
| BATO | ¿Tienes tú con qué me dar? | |
| CARDENIO | El cinto. | |
| BATO | Pues prueba, quedo. | 1070 |
| <i>[Dale Cardenio]</i> | | |
| | ¡Basta, basta! | |
| CARDENIO | ¿Sientes algo? | |
| BATO | No me des más, que me has muerto. | |
| CARDENIO | Es como es nueva la gracia. Cuando traigas los corderos, volveremos a probar. | 1075 |
| BATO | Bien dices; probarla tengo. | |
| <i>Vase</i> | | |
| CARDENIO | (Labradores de la Arcadia, guardaos de mí, que os prometo que he de hacer, pues me tenéis por hombre de rudo ingenio, que tiemblen selvas y montes de mis famosos enredos.) | 1080 |
| <i>Vanse</i> | | |

1065 en *Men Sai* : de *ABCS Har*
1076Acot *Vase ABCS* : om *Men Sai*

ACTO SEGUNDO DE LA GRAN ARCADIA

Salen Anarda y Olimpo

| | | |
|--------|---|----------------------|
| ANARDA | Haré, generoso Olimpio, tan nuevo oficio por ti. | |
| OLIMPO | Si no pareciera en mí este amor honesto y limpio, por no se poder casar la divina Belisarda, dile que quien ama aguarda, y que yo quiero aguardar, que me contento de ser admitido en las estrellas de sus ojos, pues en ellas quiero esperar, quiero arder. Los dioses se aplacarán, no lo dudéis. | 1085 1090 1095 |
| ANARDA | Ya te aviso que adora Anfriso, y que Anfriso es generoso y galán. | |
| OLIMPO | Anarda, las novedades son propias en las mujeres. ¿Cómo pones, pues lo eres, en su amor dificultades? Dile tú de parte mía todo lo que te he contado, que, como Anfriso fue amado, ser olvidado podría. No son sus pechos diamantes, ni tan cortos suelen ser, que no les puedan caber las almas de dos amantes. Partes concurren en mí de nobleza y de riqueza que igualan con su belleza. Vete, que ella viene aquí. | 1100 1105 1110 |
| ANARDA | | |
| OLIMPO | Los dioses te den, Anarda, buena dicha en mi suceso. | 1115 |

[*Vase Olimpo*]

| | |
|--------|--|
| ANARDA | Por Anfriso pierdo el seso, como este por Belisarda. Bien sé que no ha de querer |
|--------|--|

1082Acot Vanse ABCS : om Men Sai

Acto segundo de La gran Arcadia ABC : Acto segundo S Men Sai

1082Acot Salen Anarda y Olimpo ABCS : Anarda y Olimpo Men Sai

1106 podría ABS Har Men Sai : podía C

1113 igualan ABS Har Men Sai : concurren C

a Olimpo, pero es el modo
para que se pierda todo
y yo le venga a tener. 1120

Sosegando mis sentidos,
que son en estos desvelos
los ríos vueltos de celos, 1125
ganancia de aborrecidos,

yo haré tales invenciones,
si está Olimpo de por medio,
que tengan algún remedio
estas mis locas pasiones. 1130

Este papel que me dio
ha de ser el fundamento
de todo mi pensamiento.

Sale Belisarda

BELISARDA Desde lejos te vi yo
hablar con Olimpo, Anarda, 1135
y por eso no llegué.

ANARDA En daño de Olimpo fue,
que tus favores aguarda,
y me ha dado este papel,
contándome en este prado 1140
pensamientos que ha soñado,
para volverte laurel.

Por cierto que él es galán,
y por extremo discreto,
mas cansarase en efeto, 1145
que tus deseos te dan

más justamente cuidados
por Anfriso, en quien el cielo
cubrió un ángel con el velo
de un cuerpo tan bien formado. 1150

De suerte me ha persuadido,
que, en fin, el papel tomé,
y, de tu amistad en fe,
respuesta le he prometido.

No fue poco atrevimiento, 1155
pero soy de parecer
que te importa responder
y templar su pensamiento,

que, como así cortésmente
le despidas, cesará 1160
de esa locura en que está,
que es el primero accidente,
que con este desengaño
pondrá los ojos en mí

1125 los ríos vueltos *ABCS* : ríos revueltos *Har Men Sai*

1133 *Acot* Sale Belisarda *ABCS* : Belisarda y Anarda *Men Sai*

| | | |
|-----------|--|------|
| | o en otra. | |
| BELISARDA | ¿Agrádate a ti? | 1165 |
| ANARDA | Alguna esperanza engaño. | |
| BELISARDA | Pues si el responderle yo importa a tu pensamiento, haré tanto atrevimiento; | |
| | mas si no te importa, no. | 1170 |
| ANARDA | Pues yo te vengo a pedir esta merced. Belisarda, bien creerás... | |
| | <i>Vase</i> | |
| BELISARDA | Espera, aguarda, que ya le voy a escribir. | |
| | [<i>Vuelve</i>] | |
| ANARDA | (¡Oh, qué bien se va trazando dar estos celos a Anfriso!) | 1175 |
| | <i>Sale Cardenio con un paño</i> | |
| CARDENIO | (Yo voy con aqueste aviso toda la Arcadia engañando. No puede la sutileza de un hombre llegar a más.) | 1180 |
| ANARDA | Oh, Rústico, ¿dónde vas? | |
| CARDENIO | ¡Oh, peregrina belleza! A la fe que vienes hoy para guardarte de Apolo. ¿Qué llevas? | |
| ANARDA | Un paño solo | 1185 |
| CARDENIO | en que a coger flores voy. Mientes. | |
| ANARDA | Encubrirte a ti ninguna cosa es traición. Mudas para el rostro son. | |
| CARDENIO | ¿Mudas para el rostro? | |
| | Sí, | 1190 |
| | que me las ha encomendado cierta pastora. | |
| ANARDA | ¿Que de esto se te entiende? | |
| CARDENIO | Quien se ha puesto mis mudas ha celebrado. Parecen nieve fingida en el luciente color. | 1195 |

1176Acot Sale Cardenio con un paño ABCS : Cardenio, con un paño, y Anarda Men Sai
1194 ha celebrado ABCS : me ha celebrado Har Men Sai

| | | |
|----------|--|------|
| ANARDA | Hazme una muda, pastor, que Dios alargue tu vida. Pero ha de ser de mudanza de un pensamiento muy necio. | 1200 |
| CARDENIO | No tienen mis mudas precio: la que a ponérsela alcanza queda hermosa por mil años. | |
| ANARDA | ¡Ay, Cardenio! Séalo yo por ti. | |
| CARDENIO | La que me enseñó aplicó medios estraños, y estos son cosa forzosa. | 1205 |
| ANARDA | Di lo que te he de enviar, que no es justo reparar en nada por ser hermosa. | 1210 |
| CARDENIO | ¿Entran raíces de lirios, almendras, aceites, huevos? Mis remedios son más nuevos, no causan tantos martirios. Yo no me meto en limones, en solimanes ni en hieles, ni en otras mudas crüeles, untos, sebos ni jabones. | 1215 |
| | Envíame seis gallinas, que, las pechugas quitadas, con dos hierbas destiladas que conozco peregrinas, y para quitar el sebo dos cabritos, que yo haré que adonde tu mano esté se afrente el rostro de Febo. | 1220 |
| | Tu cara será en blancura tal, que hará la nieve pez, y advierte bien, que es la tez gran parte de la hermosura. | 1225 |
| | Cuando dicen: “Bella viene hoy Anarda”, estas razones no son porque las faciones diferentes de ayer tiene, sino porque trae mejor la tez, que hace el rostro claro y limpio. | 1230 |
| ANARDA | ¡Ay, Cardenio caro! Paga mi afición y amor en hacerme aquesta muda. | 1235 |
| CARDENIO | Envía las aves luego. | 1240 |
| ANARDA | Yo voy. | |

Vase

CARDENIO

Que es ingenio ciego
el de la mujer no hay duda.
Si dicen a la más cuerda
que ha de parecer mejor,
dará en el mayor error, 1245
haranla que el seso pierda.
Pues si por astrología
dicen que la harán saber,
si el otro la ha de querer
o ausente vendrá tal día 1250
o con quién se ha de casar,
acabose: no hay discreta
que no sea necia, y es treta
que muchos suelen usar.
Yo he dado en esto de hacer 1255
mudas, y tan bien se toma,
que no hay perdiz que no coma.
Mas hice una muda ayer
para Clórida, en que había,
por decillo en dos palabras, 1260
polvos de estiércol de cabras,
tártago, adelfa y lejía,
con que se le ha de poner
la cara como un pandero;
pero de otro enredo espero 1265
lindamente enriquecer.
En esta jaula metí
estos pájaros dorilos,
que por sus nuevos estilos
Arcadia los llama así. 1270
Su naturaleza estraña
es nuestra lengua aprender.
Yo, para opinión tener
en toda aquesta montaña,
a que digan enseñelos 1275
“Cardenio es sabio”, que, oída
esta voz, será tenida
por milagro de los cielos.
Todos vendrán a saber
sus dudas, y me han de dar 1280
cuanto tengan.

Salen Anfriso y Silvio

ANFRISO

¡Qué pesar
tan grande en tanto placer!

SILVIO

Mira, Anfriso, que te aviso
como amigo, que este intento

1262 tártago *ABS Har Men Sai* : cartago *C*

1281 *Acot* Salen Anfriso y Silvio *ABCS* : Anfriso, Silvio y Cardenio *Men Sai*

CARDENIO te lleva a tu perdimiento. 1285
(Estos son Silvio y Anfriso.
Mis pájaros enseñados
por los montes soltar quiero,
cubran con vuelo ligero
los sotos, valles y prados. 1290
“Cardenio es sabio”, dirán.
¡Oh, qué han de hacer los pastores!)

Vase

ANFRISO Si remedios para amores,
Silvio, en las hierbas no están,
aunque los busque Medea 1295
en el monte de la Luna;
si olvidar no es ciencia alguna
ni hay libros en que se lea,
¿cómo puedo yo olvidar?
SILVIO Pues, ¿qué pretendes hacer, 1300
si no ha de ser tu mujer?
ANFRISO La diosa quiero aplacar.
Visitar quiero su templo,
bañando en sangre sus aras,
pues con historias tan claras 1305
nos ha dado Grecia ejemplo.

Sale Anarda

ANARDA (Aquí mi enemigo está.)
¡Oh, Anfriso!
ANFRISO ¡Oh, serrana bella,
más que la amorosa estrella
que con el sol viene y va! 1310
ANARDA Si yo contigo viniera
—¡oh nuevo ingrato Narciso!—,
fueras tú mi sol, Anfriso,
y entonces tu estrella fuera.
Pero, ¿cómo os va de nombre? 1315
¿Habeislo entendido?
SILVIO Sí,
y que me quieras a mí
estimo, aunque a Arcadia asombre.
ANARDA ¡Yo a ti, Silvio!
SILVIO Así lo siento.
ANARDA ¿Cómo, si tu nombre tiene 1320
seis letras, que no conviene
con seis a mi pensamiento,

1292Acot Vase ABCS : Vase. Anfriso y Silvio *Men Sai*

1306Acot Sale Anarda ABCS : Anarda. Dichos *Men Sai*

| | | |
|----------------------------|---|------|
| SILVIO | que en siete letras está? Sí, mas viniendo a querer <i>a Silvio</i> , se ha de entender, con que se le añade el A. | 1325 |
| ANFRISO SILVIO | Bien dice, que siete son. <i>Amor</i> principio de todo dio el A. | |
| ANARDA | Querrás de ese modo negar mi clara afición. | 1330 |
| SILVIO | Si de la letra segunda, la <i>noche</i> no empieza en ese, Silvio, claro error es ese. Muy bien la cifra se funda. Dos eses la noche tiene: <i>sola y secreta</i> , y también la ese del sueño. | 1335 |
| ANFRISO ANARDA | Bien. Si en tercero lugar viene la <i>fortuna</i> , ¿dónde está la efe en Silvio, que es I tras la ese? | 1340 |
| SILVIO ANARDA SILVIO | Escucha. Di. A la fortuna se da del nombre el ser <i>inconstante</i> . Mira si tiene la I. | |
| ANARDA | ¿Y la <i>razón</i> es aquí con la ele semejante? | 1345 |
| SILVIO | Sí, que la <i>razón</i> es alma de la ley: la <i>ley</i> es ele. | |
| ANARDA SILVIO | ¿La V que falta? No suele la injuria llevar la palma menos que con la venganza. <i>Venganza</i> comienza en V. | 1350 |
| ANARDA | Harto bien te vengas tú de mi necia confianza. | |
| SILVIO | En dos que faltan está la inteligencia y el oro. Siete son. | 1355 |
| ANARDA SILVIO | La junta ignoro. Pues juntas dicen el A, la ese, la i y la ele, la v, la i, y la o: <i>a Silvio</i> . | 1360 |

1340 efe *Har Men Sai* : ese ABCS

1341 ese *Har Men Sai* : ele ABCS

1343 del nombre el ser inconstante ABCS : el nombre y ser de inconstante *Har Men Sai*

1356 inteligencia *Har Men Sai* : sabiduría ABCS
y *Har Men Sai* : om ABCS

| | | |
|---------|--------------------------------|------|
| ANFRISO | Y él las juntó | |
| | con el ingenio que suele. | |
| ANARDA | Silvio, bien sé que el ingrato | |
| | pastor a quien he querido | |
| | no se da por entendido, | 1365 |
| | y que entre los dos fue trato. | |
| | No importa, que de él yo quedo | |
| | vengada en que no ha de ser | |
| | la que él quiere su mujer, | |
| | y que ser su mujer puedo. | 1370 |
| | Por la agudeza te doy | |
| | estas castañuelas mías, | |
| | que de oro y seda estos días | |
| | guarnecí. | |
| SILVIO | Pagado estoy, | |
| | aunque no soy el querido, | 1375 |
| | con el premio que me has dado. | |
| ANFRISO | Todo esto, Silvio, es enfado | |
| | y tiempo al aire perdido. | |
| | Ven por aquí. | |
| SILVIO | Queda a Dios. | |
| ANARDA | ¿Hay mayor descortesía? | 1380 |
| | Pero yo sé que algún día | |
| | me vengaré de los dos. | |
| ANFRISO | ¿Tú de mí? | |
| ANARDA | Sí. | |
| ANFRISO | ¿Cómo? | |
| ANARDA | Ahora | |
| | te dará Olimpo que hacer. | |
| ANFRISO | ¿Puede hacer más de querer | 1385 |
| | nechamente a mi pastora? | |
| ANARDA | ¿Y ella no puede dejarte | |
| | por él? | |
| ANFRISO | No. | |
| ANARDA | ¡Qué necio y vano | |
| | amor! | |
| ANFRISO | El ejemplo es llano. | |
| ANARDA | ¿De qué suerte? | |
| ANFRISO | Escucha aparte. | 1390 |
| | Si te precias de gallarda, | |
| | y no la dejo por ti, | |
| | ¿cómo ha de dejarme a mí | |
| | por Olimpo Belisarda? | |
| | Que si yo, de ti querido, | 1395 |
| | no la olvido, claro está | |
| | que ella por él no pondrá | |
| | tanto amor en tanto olvido. | |

Vanse Anfriso y Silvio. Queda Anarda

| | | |
|--------|--|------|
| ANARDA | Acaben hoy mis locas esperanzas de darme con inútiles intentos plumas para las alas de los vientos, que alguna vez son cuerdas las mudanzas. | 1400 |
| | No quiero yo tan necias confianzas que entretengan mis locos pensamientos, que para castigar atrevimientos da licencia el amor a las venganzas. | 1405 |
| | Parécense los celos al infierno en que castigan con eternos daños al mismo que es su rey y su gobierno. | |
| | Hijos sois de mi amor, no sois estraños, celos, porque tenéis en fuego eterno la verde primavera de mis años. | 1410 |

Sale Belisarda

| | | |
|-----------|---|------|
| BELISARDA | Huélgome de haberte hallado, que solo por ti escribiera este papel. | |
| ANARDA | No pudiera, Belisarda, haber llegado a más feliz ocasión. | 1415 |
| BELISARDA | Tú misma se le has de dar. | |
| ANARDA | Un presto desengañar es muerte de una afición. | 1420 |
| BELISARDA | ¿Quieres otra cosa, Anarda? | |
| ANARDA | Solo que el cielo te guarde. | |
| BELISARDA | ¿Irás al prado esta tarde? | |
| ANARDA | Si fueres, allá me aguarda. | |
| BELISARDA | A la fuente del Laurel me hallarás. | 1425 |
| ANARDA | Iré por ti. | |

Vase

¡Ay, mi papel! Dice ansí,
que abierto viene el papel:

Carta

“No hay que esperar, Olimpo, de mi vida,
otro gusto mayor que aborrecerte
mi alma; es imposible ya quererte:
la firme voluntad está rendida.

1430

1398Acot Vanse...Anarda ABCS : Vanse Anfriso y Silvio Men Sai

1412Acot Sale Belisarda ABCS : Belisarda y Anarda Men : om Sai

1419 presto ABC Har Men Sai : pronto S

1426Acot Vase ABCS : Vase Belisarda Men Sai

1428Acot Carta ABCS : Lee Men Sai

Estoy del grande amor reconocida
de Anfriso; no hay que hablar hasta la muerte.
Primero la veré que se concierte 1435
estraño amor, que quiero y soy querida.

Necio será, si intenta persuadirme,
que en conocer el bien no soy tan ruda,
quien quiere de sus lazos dividirme.
Yo quiero Anfriso; no mi amor se muda 1440
en ti; no hay que esperar de fe tan firme.
Esto confieso, en lo demás soy muda”.

¡Bravamente le desprecia!
Pero el ingenio ha de ser
sutil, como de mujer, 1445
que, amando, ninguna hay necia.
Con estas mismas razones
que es Olimpo aborrecido,
le tengo de hacer querido.

Sale Bato con unas alforjas al cuello y una bota de vino, y Ergasto dándole de palos

ERGASTO Pues, ¿tú conmigo te pones? 1450

BATO Basta señor, basta ya.

ERGASTO Villano, lo que yo mando,
se ha de hacer.

BATO No dices cuándo,
que en eso el descuido está.

ANARDA (Quiero, como que es a caso, 1455
buscar a Anfriso; este día
celos halló mi porfía,
a mis esperanzas paso.

Este papel ha de ser
mi remedio o mi venganza.) 1460

Vase

BATO Siempre tu enojo me alcanza,
siempre yo vengo a tener,
para que me desgobienes,
la culpa de tus cuidados.

Si responde en los sagrados 1465
laureles la diosa Viernes
que el novio se ha de morir
porque Laurencia pecó,
¿qué culpa le tengo yo?

ERGASTO De aquí se puede inferir 1470

1437 persuadirme ABCS : perseguirme Har Men Sai

1449Acot Sale...palos ABCS : Bato, con unas alforjas al cuello y una bota de vino. Ergasto, dándole de palos, y Anarda Men Sai

1460Acot Vase ABCS : Vase. Ergasto y Bato Men Sai

| | | |
|------------------------------|--|------|
| BATO | mi desdicha, pues se atreve una bestia a mi dolor. (¿Este es bolsillo o traidor? Tempestad de palos llueve después que al cuello le puse.) | 1475 |
| ERGASTO | Ahora bien, en tanto agravio quiero buscar algún sabio que con la diosa me escuse. ¿Sabes tú quién tenga ciencia de adivinar? | |
| BATO | Sí, señor. | 1480 |
| ERGASTO | Cardenio. Y es un pastor rústico por excelencia. ¡Mirad con quién me aconsejo! | |
| <i>Vase</i> | | |
| BATO | Contra palos sabe hacer bolsillos, que desde ayer, aunque me dan, no me quejo. Mas tal tenga la salud. | 1485 |
| <i>Sale Cardenio</i> | | |
| CARDENIO BATO | ¿Qué hay, mi buen amigo Bato? Que tu amistad y tu trato me causan mucha inquietud. Vete con Dios, que me han dado mil palos. | 1490 |
| CARDENIO BATO CARDENIO | ¿Hante dolido? Que me han muerto. Pues no ha sido sin causa. | |
| BATO CARDENIO | ¿Qué lo ha causado? No sé cómo te lo diga, que estoy de temor perdido. | 1495 |
| BATO CARDENIO | ¿De temor? ¿Pues no me ves el rostro todo amarillo? | |
| BATO | Las barbas tienes medrosas, que nunca te las he visto tan amarillas. | 1500 |
| CARDENIO | ¡Ay, Bato, tristes de los que nacimos en Arcadia! | |
| BATO | ¿Hay algún trasgo, algún fauno? ¿Hay algún jimio? | |

1487Acot Sale Cardenio ABCS : Cardenio y Bato Men Sai
1493 ha sido ABCS Har Men : han sido Sai

| | | |
|----------|---|------|
| CARDENIO | ¿No me prometiste dar dos corderos? | 1505 |
| BATO | ¡Oh, qué lindo! | |
| | ¿Dos cabritos no te di? | |
| CARDENIO | ¿Y quién te dio los cabritos? | |
| BATO | Yo los hurté del ganado. | |
| CARDENIO | Apenas puse el cuchillo para degollar el uno, cuando estas palabras dijo: “No me mates, que no soy cabrito, porque soy hijo de la pastora Macania y del sátiro Cantinios”. | 1510 |
| | Soltele, Bato, y al punto se fue al campo dando gritos. Pues si tú niños me das, ¿qué ha de servirte el bolsillo? | 1515 |
| | ¿Cómo no te han de doler los palos? | 1520 |
| BATO | Cosa me has dicho que me ha de matar de miedo. Aunque me le den cocido, no he de comer en mi vida cabrito ni corderillo. Está de suerte el Arcadia con estas ninfas y ninfos, sátiros, faunos y trasgos, cinoprosopios, esfincos, que no saben los pastores cuál es cabrito o cuál niño. ¡Ay del pastor que en Arcadia es desde niño cabrito! | 1525 |
| | ¡Triste de mí, si mataras ese disfrazado hijo de la pastora Macania y del sátiro Cantinios! | 1530 |
| CARDENIO | No dudes que te matara. Mas, ¿dónde vas? | 1535 |
| BATO | Este vino llevo al que había de ser yerno de Ergasto. | 1540 |
| CARDENIO | ¿A Salicio? | |
| | Pues, ¿bota de vino a un hombre tan poderoso y tan rico? | |
| BATO | Cuando nació Belisarda se cogió, y Ergasto dijo que hasta el día de su boda no se tocase a este vino. Hablaron de esto en el prado, y, a la fe, Salicio quiso | 1545 |
| | | 1550 |

| | | |
|----------|---------------------------------|------|
| CARDENIO | proballo, por medio yerno. | |
| BATO | ¡Bravo olor! | |
| CARDENIO | Es ámbar fino. | |
| BATO | Yo llevo mejor presente. | |
| CARDENIO | ¿Qué llevas? | |
| | Llévole a Silvio | |
| | este paño de la sabia | 1555 |
| | Prestiquitolia. | |
| BATO | ¿Es de hechizos? | |
| CARDENIO | Si en los ojos se le pone | |
| | un hombre, mira edificios | |
| | llenos de balcones de oro, | |
| | diamantes, perlas, jacintos; | 1560 |
| | árboles que, en vez de frutas, | |
| | llevan jamones cocidos, | |
| | bellas perdices asadas | |
| | y empanados palominos; | |
| | son las hojas de las parras | 1565 |
| | hojaldres, y los racimos, | |
| | buñuelos; la flor, almíbar; | |
| | y los sarmientos, prestiños. | |
| | Vense unas fuentes de leche | |
| | con bizcochos, y de vino | 1570 |
| | otras, y por margen tienen | |
| | mil tazas de oro y de vidrio. | |
| | Vense frescas alamedas | |
| | y mil ninfas en los sitios | |
| | más ocultos. | |
| BATO | Tente, espera, | 1575 |
| | que me tienes sin sentido. | |
| | Y eso que dices ¿se puede | |
| | comer? | |
| CARDENIO | ¡Pues no! | |
| BATO | ¡Lindo vicio! | |
| CARDENIO | Y más, que no te hará mal, | |
| | aunque estés comiendo un siglo. | 1580 |
| BATO | Por el de tu padre y madre, | |
| | ¡oh Cardenio!, te suplico | |
| | que me le dejes poner. | |
| CARDENIO | Voy de prisa. | |
| BATO | Espera. | |
| CARDENIO | Digo | |
| | que me está Silvio esperando. | 1585 |
| BATO | Pues ponédmelo un poquito. | |
| CARDENIO | Ahora bien, por darte gusto | |
| | por los ojos te le ciño. | |
| BATO | No aprietes tanto. | |
| CARDENIO | Esto importa. | |

BATO Ya me parece que miro 1590
 mil fuentes de vino y leche.
 CARDENIO (No lo beberá Salicio.)

Quítale la bota y vase, y queda vendados los ojos Bato y salen Anfriso y Silvio

ANFRISO Pues si lo dicen las aves,
 ¿qué mayor milagro quieres?
 SILVIO Bien es que remedio esperes, 1595
 pues en sus voces süaves
 dicen que es Cardenio sabio.

BATO Yo no veo cosa alguna.
 ANFRISO Sospecho que la fortuna
 quiere deshacer mi agravio. 1600
 BATO Cardenio, ¿cómo no veo
 dónde están las empanadas?

Llega a abrazarse con ellos

ANFRISO ¡Quita, bestia!
 BATO ¿Y las tortadas?
 Que probar una deseo.

ANFRISO ¿Estás en ti?
 BATO ¿No es Cardenio? 1605

SILVIO ¿Juegas, por dicha?
 BATO ¿Quién es?
 ANFRISO Anfriso soy, ¿no me ves?
 BATO ¿Y Cardenio?

ANFRISO El grande ingenio
 de Cardenio ando buscando.
 ¿Hasle visto, Bato? 1610

BATO Aquí
 me dio este paño, que así
 había de andar mirando
 mil edificios de oro,
 mas nada he visto, y se fue.
 ANFRISO Vele a buscar.

BATO No podré, 1615
 que voy a Montemedoro
 a llevar aqueste vino.
 ¡Ay!

SILVIO ¿Qué hay?
 BATO Que no le hay,
 y bien puedo decir “¡ay!”,
 pues ha de haber palo fino. 1620
 ¿Estos eran los jamones?
 Mil palos me han de costar.

1592Acot Quítale...Silvio ABCS : Quítale la bota y vase. Anfriso y Silvio; Bato, con los ojos vendados
 Men Sai

1602Acot Llega a abrazarse con ellos ABCS : Llega a abrazarse con los recién venidos Men Sai

Salen Olimpo y Frondoso

| | | |
|-------------------------------------|---|------|
| OLIMPO | Digo que los oigo hablar y decir tales razones. | |
| FRONDOSO | ¿Que los dorilos cantando dicen que es sabio Cardenio, siendo el más rústico ingenio? | 1625 |
| OLIMPO | A Cardenio regalando, pienso hacer que ablande el pecho de Belisarda. | |
| FRONDOSO | Sí hará, pues las aves dicen ya que es sabio. | 1630 |
| OLIMPO ANFRISO | Mi amor lo ha hecho. (Retírate, Silvio, aquí, que, de este Olimpo celoso, quiero ver si él o Frondoso hablan a Bato. | 1635 |
| SILVIO OLIMPO ANFRISO BATO | Es ansí). ¿Qué hay, Bato? (¿Díjelo yo?) Oh, valiente mayoral, digno de fama inmortal, ¿cuándo el prado mereció que tú le honrases ansí? | 1640 |
| OLIMPO | En él honrado viviera, si de Ergasto mereciera la hermosa prenda que vi. Muero, Bato, amigo mío, por Belisarda tu dueño. Ya pierdo el gusto y el sueño, ya del placer me desví; ya, de mi patria olvidado, como el cautivo en la ajena, canto al son de la cadena. | 1645 |
| BATO | Ya, Olimpo, estoy informado de tu amor, mas no es posible casarte para tres días de vida. | 1650 |
| OLIMPO | A las ansias más no tiene el mundo imposible. Entre tanto que se aplaca Venus, conquistar deseo su amor. | 1655 |
| BATO | Que te querrá creo, si por dicha los pies saca del laberinto de Anfriso. | 1660 |

1622Acot Salen Olimpo y Frondoso ABCS : Olimpo y Frondoso. Dichos *Men Sai*
1636 ansí ABCS : tras ansí *Men Sai* añaden la acotación Retíranse Anfriso y Silvio

| | | |
|--------------|--|------|
| OLIMPO | ¿Quiéresme hacer un placer? | |
| BATO | Servicio. | |
| OLIMPO | Amor no ha de ser en los regalos remiso. | |
| | Alejandro ganó el mundo con dar, no con pelear. | 1665 |
| | Estas perlas le has de dar, que amor en el dar le fundo. | |
| BATO | Pues, ¿podreme atrever? | |
| OLIMPO | Sí, porque, cuando no las quiera, ¿qué hay perdido? | 1670 |
| BATO | Aquí me espera. | |
| OLIMPO | Antes iremos tras ti, para mirar desde lejos con qué semblante y color las toma. | |
| BATO | Vamos, señor, que no son malos consejos, pues Júpiter gozó en oro la bella Dánae, que el dar las piedras suele ablandar. | 1675 |
| OLIMPO | Darele, Bato, un tesoro: darele firmes diamantes, y menos firmes que yo; telas que Persia tejió de mil lustrosos cambiantes; | 1680 |
| | darele el rojo coral, verde en el agua; y darele sangre del pez que dar suele vida al color natural; | 1685 |
| | darele con mil trofeos nácares de varia hechura y darele una alma pura, llena de castos deseos. | 1690 |
| <i>Vanse</i> | | |
| ANFRISO | ¡Ay, Silvio! Todo o lo más de lo que dijo entendí: perlas le dio, fuego a mí. | 1695 |
| SILVIO | Sin razón airado estás, si bien con causa celoso, que es Olimpio muy galán; mas las cosas que se dan a un tercero cauteloso no siempre son con el gusto | 1700 |

1687 del *ABS Har Men Sai* : de *C*

1689 mil *ABC Har Men Sai* : mis *S*

1692 *Acot Vanse ABCS* : *Vanse Olimpo, Frondoso y Bato. Anfriso y Silvio Men Sai*

| | | |
|--------------------|---|------|
| ANFRISO | del dueño para quien son. Disculpa tú la traición, mas no culpes el disgusto. | 1705 |
| | Desde que casarse quiso Belisarda, andan revueltos los valles, los celos sueltos. | |
| SILVIO | Seis años de amor, Anfriso, ¿quieres tú que un extranjero acabe así? | |
| ANFRISO | ¿Por qué no? Lo extranjero temo yo, y que lo prefiera espero. | 1710 |
| | Si un extranjero compone un libro, es más estimado; la tela, el oro, el brocado con mayor gusto se pone. | 1715 |
| | Si un artífice se llama, escogen al extranjero; el propio siempre es postrero, la envidia eclipsa su fama. | 1720 |
| | ¡Ay Dios! Tú verás querido a Olimpio de Belisarda. | |
| <i>Sale Anarda</i> | | |
| ANARDA | (Aquí están.) | |
| SILVIO | Esta es Anarda. | |
| ANARDA | (Hoy me vengo de su olvido.) | |
| ANFRISO | ¿Dónde tan sola? | |
| ANARDA | A buscar a Olimpio. | 1725 |
| ANFRISO | Aquí estaba ahora. | |
| ANARDA | Tengo de cierta pastora este papel que le dar. | |
| ANFRISO | ¿Con risa y burla? ¡Oh, qué bien! Darasme a entender, Anarda, que es papel de Belisarda. | 1730 |
| ANARDA | Y que ella es tuya también. | |
| ANFRISO | ¿Estás en ti? | |
| ANARDA | ¿No conoces esta letra? | |
| ANFRISO | Suya es. Anarda, no se le des, así tu hermosura goces. | 1735 |
| | (¡Ay de mí, Silvio! ¡Cuán ciertos han salido mis temores! | |
| SILVIO | ¿Papel a Olimpio de amores, | |

1722Acot Sale Anarda ABCS : Anarda. Dichos Men : om Sai

1728 le S Har Men Sai : te ABC

1729 y ABCS : o Har Men Sai

y tú en aquestos conciertos? 1740
 ¡Por Apolo!..
 ANFRISO ¿Podré ver
 lo que escribe?
 ANARDA Como sea
 que yo le tenga y le lea.
 ANFRISO Sí, sí; comienza a leer.

Lee Anarda, partiendo los versos, con que le da otro sentido

“No hay que esperar, Olimpo, de mi vida 1745
 otro gusto mayor, que aborrecerte
 mi alma es imposible, y a quererte
 la firme voluntad está rendida.
 Estoy del grande amor reconocida;
 de Anfriso no hay que hablar hasta la muerte. 1750
 Primero la veré que se concierte
 extraño amor, que quiero y soy querida.
 Necio será si intenta persuadirme,
 que en conocer el bien no soy tan ruda,
 quien quiere de sus brazos dividirme. 1755
 Yo quiero, Anfriso no; mi amor se muda
 en ti; no hay qué esperar de fe tan firme.
 Esto confieso, en lo demás soy muda”.
 ANFRISO Y muda, ¡plegue a Dios!, eternamente
 quede la lengua que escribió mudanza, 1760
 que muda mi esperanza, y ¿quién no siente
 que es el mudarse la mayor venganza?
 Déjamele leer.
 ANARDA Si eres prudente,
 dejarete el papel, en confianza,

Lee para sí el papel

que me le has de volver.
 ANFRISO Prudente he sido, 1765
 pues no me he muerto mientras le has leído.
 SILVIO ¿Es posible que escribe, hermosa Anarda,
 este papel a Olimpo, que ayer vino
 a este monte, la ingrata Belisarda?
 Castigue amor su injusto desatino. 1770
 ANARDA Haceisla tan divina y tan gallarda
 que, como el sol, su resplandor divino
 quiere que gocen todos y que a todos

1747 ya ABC : y a S Har Men Sai

1753 persuadirme S : perseguirme ABC Har Men Sai

1757 de ABS Har Men Sai : en C

1764Acot Lee para sí el papel ABCS : en Men Sai aparece la acotación Léele para sí en el v. 1766, tras has leído

| | | |
|---------|--|------|
| | se comunique por estraños modos. | |
| | Aconséjale, Silvio, que la olvide, | 1775 |
| SILVIO | que tú verás que ella le quiere luego. | |
| | Si a la razón esa venganza mide, | |
| | tú, Anarda, de su hielo serás fuego. | |
| ANFRISO | Ello, Anarda, es verdad. Dos cosas pide | |
| | esta traición. Que me le des te ruego, | 1780 |
| | que por el alto Júpiter te juro | |
| | de no dársele, pena de perjuero. | |
| ANARDA | Pues con esa palabra, tuyo sea. | |
| | Mas, ¿qué dos cosas son las que decías? | |
| ANFRISO | Volverme loco y abrasar la aldea, | 1785 |
| | o que remedies tú las ansias mías. | |
| ANARDA | Si es porque Belisarda hablar te vea | |
| | conmigo tiernamente algunos días, | |
| | por el amor, Anfriso, que te tengo, | |
| | contra mi honor en el concierto vengo. | 1790 |
| ANFRISO | No, sino porque yo quiero quererte, | |
| | que bien mereces tú que yo te quiera, | |
| | y el tiempo, amor y el trato harán de suerte | |
| | que te adore y que olvide aquella fiera. | |
| ANARDA | Yo quiero, aunque es traición, obedecerte, | 1795 |
| | que, puesto que a una amiga, no pudiera | |
| | serlo nadie de mí como yo propia. | |
| ANFRISO | Amando, Anarda, no hay disculpa impropia. | |

Ha de venir bajando Belisarda por un monte

| | | |
|-----------|-------------------------------|------|
| ANARDA | ¿Belisarda no es aquella? | |
| ANFRISO | Para mí no hay Belisarda, | 1800 |
| | que solo hay Anarda bella. | |
| BELISARDA | (¡Juntos Anfriso y Anarda!) | |
| SILVIO | Habla a lo tierno con ella, | |
| | que ya os ha visto. | |
| ANFRISO | No sé, | |
| | mi Anarda, cómo podré | 1805 |
| | decirte mi sentimiento. | |
| BELISARDA | (¿Si es, a caso, pensamiento, | |
| | ilusión que el alma ve? | |
| | ¿Son cosas ciertas o enredos? | |
| | Pasos libres, estad quedos, | 1810 |
| | que en la noche del temor | |
| | suele mil veces amor | |
| | hacer personas los miedos. | |
| | Hablando de amor están. | |

1779 Dos cosas *Har Men Sai* : Deseos *ABCS*

1793 amor *S Har Men Sai* : y amor *ABC*

1794 y que olvide *ABS Har Men Sai* : y olvide *C*

1798 *Acot* Ha de venir...monte *ABCS* : *en Men Sai aparece la acotación* Belisarda, que baja de un monte. Dichos *en el v. 1801, tras Anarda bella*

| | | |
|--|--|------|
| | ¿Qué lo dudo, pues favores el uno al otro se dan? Cintas truecan de colores, saliendo al rostro me van. ¿Este es Anfriso? Sí, él es, que es hombre.) | 1815 |
| ANFRISO | Verde esperanza quiero, Anarda, que me des, no pajizo, que es mudanza. ¿Mudanza? | 1820 |
| ANARDA ANFRISO | ¿Pues no lo ves? Un árbol que verde hizo abril y octubre deshizo, ¿no muda el verde que alcanza en pajizo? Pues mudanza se ha de llamar lo pajizo. | 1825 |
| ANARDA | No hayas miedo que me mude todo el mundo de este intento. (¿Con qué sentimiento acude! Pague así mi sentimiento. Llore. | 1830 |
| SILVIO ANFRISO SILVIO ANFRISO SILVIO ANFRISO BELISARDA | Rabie. Tiemble. Sude.) (¿Esto han llegado mis ojos a ver? ¿Qué hay más que decir? Pero porque da en los ojos este amor, este sufrir debe de llamarse enojos. Mas los ojos que tal ven, ojos no, que enojos son. Tal nombre es bien que les den.) En fin, ¿tú me quieres bien? Pregúntalo al corazón. Ya parecen estas veras. ¡Ay Dios, si me las dijeras con gusto! | 1835 |
| ANFRISO ANARDA ANFRISO ANARDA | El tiempo lo hará. (Muerta, Belisarda, está. ¿Qué mayor venganza esperas? Mayor será vernos ir.) Sígueme, Anarda. | 1840 |
| ANFRISO SILVIO | ¿Qué puedo hacer mejor que seguir mi sol? | 1845 |
| | <i>Vanse</i> | |
| ANARDA | ¿Qué puedo hacer mejor que seguir mi sol? | 1850 |
| | <i>Vanse</i> | |
| BELISARDA | Ofendida quedo. | |

1851Acot Vanse ABCS : en Men Sai aparece la acotación Vanse Anfriso, Anarda y Silvio en el v. 1852, tras mi sol

No es mayor mal el morir.
 ¡Qué bien un sabio, celos, os pintaba
 en la forma de un hombre que corría 1855
 sobre llamas de fuego, en quien ponía
 los pies, como quien fuego al fin pisaba!
 Y que luego que a un campo se acercaba,
 todo de nieve rigurosa y fría,
 las llamas de aquel fuego sacudía 1860
 y entre la blanca nieve descansaba.
 Así me siento yo para que pruebe
 este rigor, castigo de los cielos,
 con forzoso dolor, con paso breve.
 Yo voy pasando el fuego de los celos. 1865
 ¡Oh, si llegase al campo de la nieve,
 templando tanto amor en tantos hielos!

Sale Cardenio

CARDENIO Famosamente sucede:
 los pajarillos dorilos
 cantan con dulces estilos 1870
 lo que ya mi ciencia puede.
 “Cardenio es sabio”, repiten
 con sus piquillos de amores,
 con que todos los pastores
 para buscarme compiten. 1875
 Porque, viendo que las aves
 cantan mi sabiduría,
 buscan de noche y de día
 mi cabaña los más graves.
 (¡Belisarda estaba aquí!) 1880
 Guarden tu vida los cielos.
 Rústico, a quien matan celos
 no vive.

CARDENIO ¿Celos a ti?
 BELISARDA Celos, y crüeles celos,
 que de la mayor amiga 1885
 es con lo que más castiga
 la indignación de los cielos.

CARDENIO ¿Son, por ventura, de Anarda?
 BELISARDA ¿Quién te lo ha dicho?
 CARDENIO ¿No sabes
 que van cantando las aves 1890
 que soy sabio, Belisarda?

BELISARDA ¡Ay, si lo fueras de suerte
 que de ese mal me curaras!

CARDENIO Si ya en curarte reparas,
 oye.

1867Acot Sale Cardenio ABCS : Cardenio y Belisarda Men Sai
 1880 estaba ABS Har Men Sai : está C

| | | |
|-----------|--|------|
| BELISARDA | Aun no podrá la muerte. | 1895 |
| CARDENIO | Ríete de eso. | |
| BELISARDA | ¡Ay de mí! | |
| CARDENIO | Quiere otro pastor: verás qué tan presto olvidarás. ¿Podré? | |
| BELISARDA | Siendo mujer, sí. | |
| CARDENIO | ¡Y qué tal se me ofrecía! | 1900 |
| BELISARDA | ¿Olimpo? | |
| CARDENIO | Todo lo sabes. ¿No ves que cantan las aves la estremada ciencia mía? | |
| BELISARDA | Haz de manera que olvide. | |
| CARDENIO | ¿Qué me darás? | |
| BELISARDA | Veinte ovejas | 1905 |
| | que con sus blancas guedejas la nieve estos campos mide. | |
| CARDENIO | Pues vete, y déjame aquí hacer un círculo. | |
| BELISARDA | ¡Ay, cielos! | |
| | Por lo menos de sus celos me libra. | 1910 |
| CARDENIO | Fía de mí. | |
| BELISARDA | No quiero yo aborrecer. | |
| CARDENIO | ¿Pues qué? | |
| BELISARDA | Solo no sentir. | |
| CARDENIO | Tú harás Anfriso morir. | |
| BELISARDA | Voy muerta. | |
| CARDENIO | Déjame hacer. | 1915 |
| | <i>Vase Belisarda y sale Bato</i> | |
| BATO | Aguardaba a que se fuese mi ama. | |
| CARDENIO | Bato, ¿qué ha habido? | |
| BATO | Ladrón vinoso, hoy ha sido tu muerte. | |
| CARDENIO | ¿Qué engaño es ese? | |
| | ¿Sabes tú que hablas conmigo? | 1920 |
| BATO | ¡Daca el vino, socarrón! Tu paño es este. | |
| CARDENIO | Questión es bajeza con amigo. Si la bota me llevé, fue porque quien ha bebido no ve con el paño. | 1925 |
| BATO | Ha sido engaño. | |

1915Acot Vase Belisarda y sale Bato ABCS : Vase Belisarda. Bato y Cardenio *Men Sai*

| | | |
|----------|-------------------------------------|------|
| CARDENIO | ¿Engaño esto fue? | |
| BATO | Yo sé que bebido habías. | |
| CARDENIO | Probado no más, ¡por Dios! | |
| BATO | ¿Cuántos tragos? | |
| CARDENIO | Uno o dos. | 1930 |
| BATO | Con esto, Bato, no vías. | |
| CARDENIO | Amargo estaba de ver. | |
| BATO | ¡Que siempre me has de engañar! | |
| CARDENIO | ¡Guarda el fauno! | |
| BATO | Hazme temblar, | |
| | que, ¡por Dios!, que eche a correr. | 1935 |
| | Mas pues eres hombre sabio, | |
| | te perdono lo del vino, | |
| | y pues eres adivino, | |
| | dime si merced o agravio | |
| | puedo recibir en dar | 1940 |
| | estas perlas a mi ama. | |
| CARDENIO | ¿Perlas? A ver. | |
| BATO | Son de fama, | |
| | pero no me has de engañar. | |
| CARDENIO | ¿Que ya te haces alcahuete, | |
| | y más de perlas? | |
| BATO | Pues bien, | 1945 |
| | ¿qué tienen perlas? | |
| CARDENIO | Si a quien | |
| | sueña perlas le promete, | |
| | Bato, lágrimas el sueño, | |
| | quien las lleva para ser | |
| | tercero de otra mujer, | 1950 |
| | ¿qué ha de esperar de su dueño? | |
| | ¡Oh, qué palos han de darte! | |
| BATO | Ay, Rústico, de temor | |
| | no las he dado. | |
| CARDENIO | Mi amor | |
| | siempre me obliga a ayudarte. | 1955 |
| | Dácalas, que quiero hacer | |
| | un conjuro de tal modo | |
| | que lo pongan en paz todo. | |
| BATO | ¿No las pensarás volver? | |
| CARDENIO | Si no las volviere, digo | 1960 |
| | que me degüelles. | |
| BATO | Pues eso | |
| | no lo dudes. | |
| CARDENIO | Tu suceso | |
| | ha sido topar conmigo. | |
| BATO | Mira, Rústico, que son | |
| | de Olimpico. | |
| CARDENIO | ¡Válgame el cielo! | 1965 |

| | | |
|----------|---|------|
| BATO | Siempre vivo con recelo de tu mala condición. | |
| CARDENIO | Que me quites dos mil vidas, si no las volviere tales. | |
| BATO | Haré las perlas corales. | 1970 |
| CARDENIO | ¿Cómo? | |
| BATO | En tu sangre teñidas. Pero di, pues sabes tanto, ¿cómo no me das remedio para que me quiera Flora; Flora, que me tiene muerto? | 1975 |
| CARDENIO | Dicen todos los zagales que eres tan sabio, Cardenio, que hasta las aves lo dicen. Soy monstruo, Bato, en el suelo. Y porque claro lo creas, que goces a Flora quiero esta misma noche. | 1980 |
| BATO | ¡Ay, Dios, si fuese tanto tu ingenio! | |
| CARDENIO | ¿Tú no ves que ya anochece? El asnochece estoy viendo; pero no importa, que yo haré luego con mi ingenio que te transformes en lobo. ¿En lobo? | 1985 |
| BATO | Con ciertos versos. Irás, pues, a tu cabaña y, los pastores huyendo, si se desmayare Flora... Harto te he dicho. | 1990 |
| CARDENIO | Pues quedo, que ánimo no ha de faltarme. Aunque de erizados pelos te veas cubrir el rostro, no te dé pena, que luego, lavándote en una fuente, quedarás como primero. ¿Y he de tener cola? | 1995 |
| BATO | Sí. | 2000 |
| CARDENIO | Eso de la cola temo. ¿No fuera mucho peor que te transformara en ciervo? Pero, si no quieres cola, yo te haré mona; mas quiero que sepas que está la honra en la cola, y que por eso estiman tanto un caballo, | 2005 |

1968 quites *ABCS Har* : quiten *Men Sai*
1983 si *BS Har Men Sai* : y *AC*

| | | |
|--------------------------------------|--|------|
| | y que, mirando el asiento de una mona, no hay pastor tan sabio, discreto y cuerdo que no se caiga de risa. | 2010 |
| BATO | No era menester tu ingenio, si yo quisiera ser mona, que, con ponerme a los viejos, hiciera gestos tres días. | 2015 |
| <i>Vase. Sale Olimpio y Frondoso</i> | | |
| OLIMPO | Hablarla, Frondoso, intento esta noche, si me ayudan las estrellas y el silencio, que puesto que a mi papel no ha respondido, estoy cierto de que ha tomado las perlas. | 2020 |
| FRONDOSO | Si amor te ayuda, yo creo que no ha de ser imposible el temido casamiento. | 2025 |
| OLIMPO | Cardenio me ha dicho a mí que ha de estudiar tu remedio. Hoy te envió dos novillos que fueran signo del cielo a haber Géminis de toros, como le hay de niños tiernos. | 2030 |
| | Escrito de manchas blancas tiene el uno el lomo negro, y el otro se baña en oro, tostado a partes y crespo. | 2035 |
| | Hoy, cerca de estos laureles, vi con Anarda riendo a Anfriso y Silvio, y no sé, Frondoso, qué sienta de esto. | 2040 |
| | Si la quiere, ¿qué más dicha que amar un hombre sin celos? Que aunque son salsa de amor, yo sabré comer sin ellos. | |
| | Pero arrímate, Frondoso, a esos pungentes enebros, que siento gente. | 2045 |
| FRONDOSO | Es verdad, aunque con pies soñolientos baja la noche a estos prados desde esos montes soberbios. | |

Pónense a un lado del tablado, salen Anfriso y Silvio

2016Acot Vase. Sale Olimpio y Frondoso AC : Vase y sale...Frondoso BS : Vanse. Olimpio y Frondoso
Men Sai
2038 y no sé ABC Har Men Sai : no sé S

| | | |
|----------|---|------|
| ANFRISO | Ahora que Belisarda, Silvio, no sabe que tengo esta memoria en su olvido ni este cuidado en sus celos, vengo a dorar su cabaña. | 2050 |
| SILVIO | Lástima te tengo. | |
| ANFRISO | Creo que Anarda crece mi amor, como suele el agua al fuego cuando, para que arda más, mojan el sonoro brezo. | 2055 |
| | Amada pastora mía, de tu sinrazón me quejo, tus desdenes me fatigan, tus sinrazones me han muerto. | 2060 |
| | Las paredes de tu choza ya de diamantes las veo, y, entre ellas y mi esperanza, un mar de quejas y celos. | 2065 |
| | Hoy me querías, ingrata, y hoy me aborreces. ¿Qué es esto? (El que se queja es Anfriso. ¿Qué haré?) | 2070 |
| FRONDOSO | Vivir contento de que se queje. | |
| OLIMPO | Mi amor me da más fácil remedio. | |
| FRONDOSO | ¿Cómo? | |
| OLIMPO | En quitarle la vida.) | |
| ANFRISO | (Gente, Silvio, ocupa el puesto. | 2075 |
| SILVIO | Este es Olimpio, sin duda. | |
| ANFRISO | Temo algún triste suceso, si habla con él Belisarda.) | |

Salen Cardenio y Salicio y otros pastores con hondas y cayados

| | | |
|----------|--|------|
| CARDENIO | Id todos con gran silencio. | |
| SALICIO | Pues, ¿adónde viste el lobo? | 2080 |
| CARDENIO | Ha olido ciertos corderos en la cabaña de Flora y piensa cebarse en ellos. | |
| SALICIO | No hayas miedo que él se vaya. | |
| OLIMPO | Tras un lobo vienen estos; a la fuente te retira. | 2085 |

2049Acot Pónense...Silvio AC : Pónese...Silvio BS : Apártanse a un lado. Anfriso y Silvio. Dichos *Men Sai*

2054 a dorar ABS : adorar C : a adorar *Har Men Sai*

2078Acot Salen...cayados ABCS : Cardenio, Salicio, Lidio, Vireno y otros pastores, con hondas y cayados. Dichos *Men Sai*

Vanse Olimpio y Frondoso

ANFRISO Olimpio nos deja el puesto.
Mis celos se van tras él.

Vanse Anfriso y Silvio

SALICIO Famosas hondas tenemos.
Si él viene, Rústico, él muere. 2090
CARDENIO Él quedaba entre unos tejos.
Yo voy a hacerle salir.

A este tiempo dicen dentro: “¡guarda el lobo!”, y sale Bato vestido de lobo y dan los pastores tras de él a palos, y con hondas; salen por una puerta y entran por otra

LIDIO Pastores, paso, teneos,
que parece que habla el lobo.
VIRENO ¿Cómo que habla?
LIDIO Estad atentos. 2095
VIRENO ¿Si desde el tiempo de Esopo,
que hablaban con los corderos,
se quedó este lobo aquí?
BATO Pastores, oídme, os ruego.
VIRENO ¡Huye, Lidio, que habla el lobo! 2100
LIDIO Echa por aquí, Vireno.
BATO No me matéis, que soy Bato.
VIRENO ¡Otra vez! ¡Huye, Riselo!
BATO ¡Bueno he quedado, a la fe!
Todo mordido de perros, 2105
y de las hondas y palos
roto en mil partes el cuerpo.
¡Oh, mal hubiese el pastor
que se cree de hechiceros
soberbios con ciencia humana 2110
en los divinos secretos!
Pero yo tuve la culpa
en querer ser hombre enjerto
en lobo!

2086Acot Vanse Olimpio y Frondoso AC : Vanse Frondoso y Olimpo BS : Vanse él y Frondoso Men Sai

2088Acot Vanse Anfriso y Silvio ABCS : Vanse él y Silvio Men Sai

2092Acot A este tiempo...otra ABCS : Óyense dentro voces de ¡guarda el lobo! y sale Bato, vestido de lobo, y dan los pastores tras de él a palos y con hondas; éntanse por un lado y salen por otro Men : Óyense dentro voces de “¡guarda el lobo!”, y sale Bato vestido de lobo, y van los pastores tras de él a palos y con hondas; éntanse por un lado y salen por otro Sai

2103 Riselo ABCS : tras Riselo Men Sai añaden la acotación Vanse

2113Acot Sale Cardenio ABCS : en Men Sai aparece la acotación Cardenio y Bato en el v. 2114, tras lobo

Sale Cardenio

| | | |
|----------|---|------|
| CARDENIO | ¿Qué hay, Bato amigo? ¿Gozaste a Flora? | |
| BATO | No puedo mirarte de pesadumbre. | 2115 |
| CARDENIO | ¿Díjote muchos requiebros? ¿Es discreta? ¿Es amorosa? | |
| BATO | Desespérasme, Cardenio, con tus malicias, de suerte que estoy... | 2120 |
| CARDENIO | Pues bien, ¿qué tenemos? ¿Hate dado licantrópía? | |
| BATO | Toma allá tus arrapiezos, que aun temo, si más los traigo, otro más triste suceso. | 2125 |
| CARDENIO | Yo apostaré que has tenido la culpa. | |
| BATO | ¿Cómo? | |
| CARDENIO | Di, luego, ¿cómo entraste en la cabaña? | |
| BATO | Púseme desde los fresnos a gatas y dije: “Buf”. | 2130 |
| CARDENIO | ¿No lo dije yo? ¿En qué pueblo, en qué valle, selva o monte has oído, pastor necio, que los lobos digan: “Buf”? | |
| BATO | Como yo era lobo nuevo, y no hay en toda la Arcadia vocabulario lobesco, ¿era mucho que buscase de mi capricho, Cardenio, este “buf” que me ha costado bufar por montes y cerros? | 2135 |
| CARDENIO | Todo lo echaste a perder, mas no me espanto, pues veo que los más de los pastores también se pierden por eso. Verás que quieren hablar la lengua que no aprendieron, y, por “alfa”, dicen “buf”, presumidos de hablar griego. Yo te enseñaré la lengua lobuna, y mañana quiero que vuelvas a ver a Flora. | 2140 |
| BATO | ¡Malos años! Yo no pienso verme más en tal peligro. | |
| CARDENIO | ¿Júpiter, Mercurio y Febo no se transformaron? | 2145 |
| BATO | Sí, | 2150 |

CARDENIO en toros, cisnes y ciervos,
 pero, ¿en lobos?.. Ahora bien,
BATO ven a curarte. Recelo...
 Mírame, Cardenio, bien, 2160
 que llevo roto el pellejo.

ACTO TERCERO DE LA GRAN ARCADIA

Salen Ergasto y Salicio

| | | |
|---------|---|--------------|
| ERGASTO | Hice a la diosa airada sacrificios, Salicio amigo, que a parar bastaran del alto cielo los dorados quicios, y con saber que eternamente paran las ruedas en que viven sus planetas, pienso que, detenidos, me escucharan. Y como son las víctimas perfetas para los dioses lágrimas, mis canas, en esta edad a tanto mal sujetas, regalaron sus aras soberanas, y respondió después de tantos días que eran mis ruegos y esperanzas vanas. Y en tanto que por fin de mis porñas de Arcadia algún pastor no le ofreciese su sangre, en vez de las ofensas mías, y las aras del templo enrojeciese, no podía casarse Belisarda sin que su esposo, ¡ay, mísero!, muriese. | 2165 2170 |
| SALICIO | Pues, de esa suerte, vanamente aguarda que se mueva a piedad el amor mío. | 2180 |
| ERGASTO | Todo me da temor y me acobarda; ya de todo remedio desconfío, pues no ha de haber pastor que morir quiera. | |
| SALICIO | Y fuera, Ergasto, loco desvarío, si la diosa, por dicha, respondiera que un esclavo extranjero se matara: Grecia por el dinero nos le diera, mas morir por su gusto sobre el ara pastor de Arcadia por tu yerno, Ergasto, en los mayores imposibles para. El labrador más vil, que lleva al pasto dos pobres cabras, no dará su vida por todo el mundo. | 2185 2190 |
| ERGASTO | En vano el tiempo gasto. Ya tengo a Belisarda prevenida para ser cazadora de Dánae y a sus sagrados bosques ofrecida. Apenas al balcón de la mañana el sol asomará su rubia frente, tirando sobre azul líneas de grana, cuando calce su planta diligente, | 2195 2200 |

Acto tercero de La gran Arcadia BC : Acto tercero de La Arcadia de Lope de Vega A : Acto tercero S
Har Men Sai

2161Acot Salen Ergasto y Salicio ABCS : Ergasto y Salicio *Men Sai*

2174 Y ABCS : Que *Har Men Sai*

| | | |
|-----------------------|--|--------------|
| | argentado coturno de listones ceñido en torno y el carcaj pendiente, con las hebillas de oro y los tachones, tahalí de tigre llevará en el cuello, con flechas para fieros corazones. | 2205 |
| | No matará con las del rostro bello al mozo libre, ya que la requiebre, opreso con la red de su cabello. | |
| | Tímido ciervo y pavorosa liebre matará Belisarda con Dïana, donde ese monte los arroyos quiebre. | 2210 |
| | En vez de nietos, que mi barba anciana con tierna mano y lengua balbuciente regalaran la noche y la mañana, y colgados del cuello tiernamente me llamaran abuelo, en esas puertas cuelgue el oso feroz y el león valiente; sus linteles y jambas encubiertas estén de los clavados jabalíes, las colmilludas bocas siempre abiertas. | 2215 2220 |
| SALICIO | Conozco que es razón que desconfíes del remedio que pide tu desgracia. El cielo te consuele. | |
| <i>Vase</i> | | |
| ERGASTO | Aunque porfíes, Salicio, como el músico de Tracia, no sacarás mi Eurídice llorando, pues no tienen los ruegos eficacia. | 2225 |
| <i>Sale Belisarda</i> | | |
| BELISARDA | ¿Qué estaba aqueste bárbaro tratando contigo agora? ¿Qué pretende y quiere? | |
| ERGASTO | Estaba vuestro amor desconcertando. Si Venus respondió que si no muere un pastor de la Arcadia por tu esposo, ¿qué será justo que Salicio espere? ¿Adónde habrá pastor tan valeroso o tan desesperado, que se deje quitar la vida? | 2230 2235 |
| BELISARDA | Júpiter piadoso, remedio en tantos males te aconseje. | |
| ERGASTO | Ya he tomado consejo, Belisarda, y aunque tus ojos de mi vista aleje, la trina diosa entre su casta guarda albergará tu vida. Ponte luego | 2240 |

2210 ciervo *Har Men Sai* : cuervo *ABCS*

2227Acot Sale Belisarda *ABCS* : Belisarda y Ergasto *Men Sai*

de cazadora en hábito gallarda.
 Deja las armas del muchacho ciego
 y toma el arco de Diana hermosa,
 trocando en casto amor lascivo fuego. 2245
 Velo de plata y de color celosa
 con mil lazadas encarnadas viste,
 por quien a medio abril parezcas rosa,
 y con el girasol y el amatiste
 cubre de laberintos el trenzado, 2250
 si ya no es que el cabello lo resiste,
 que mejor, a los vientos dilatado,
 el mar revolverá con ondas de oro.
 Tú vivirás las selvas sin cuidado
 y yo en tu ausencia con eterno lloro. 2255

Vase

BELISARDA

Creced, creced, ansias mías,
 y acabadme de matar,
 pues ya no pueden durar
 con tanta pena mis días.
 Dieron fin mis alegrías, 2260
 que ser mías les bastó,
 pues nunca el amor me dio
 contento para tenelle,
 que solo para perdelle
 pudiera tenerle yo. 2265
 A Dios, mi antigua cabaña,
 donde vi la luz primera;
 a Dios, hermosa ribera
 del Erimanto que os baña;
 a Dios, nevada montaña; 2270
 prados, a Dios; a Dios, flores,
 testigos de mis dolores,
 que de Venus la porfía
 a estrañas selvas me envía,
 donde no tratan de amores. 2275
 Y tú, mi querido Anfriso,
 tan querido como ingrato,
 y, como ingrato, retrato
 de la beldad de Narciso,
 quédate a Dios, pues que quiso 2280
 tu crueldad que en tus engaños
 parasen de amor seis años;
 no en mí, que vivos están,
 que los años no podrán,
 pues no pueden desengaños. 2285

Salen Anfriso y Silvio, y pónense a espaldas de Belisarda

| | | |
|-----------|---|--------------------------------------|
| SILVIO | Digo que su voz oí. | |
| ANFRISO | Y decís bien, ella es. | |
| BELISARDA | Amor que mis males ves, ¿por qué te vengas de mí? ¿Quieres que muera así? | |
| ANFRISO | Sí. | 2290 |
| BELISARDA | ¡Ay, cielo! ¿Quién respondió a lo que dije yo? | |
| ANFRISO | Yo. | |
| BELISARDA | El eco engañarme quiso, que, como Anfriso es Narciso, en Eco me transformó. | 2295 |
| | Mas, ¡ay, cielo! ¿No es aquel? Huiré de él. | |
| ANFRISO | Detente, fiera, Circe de aquesta ribera, más que Medea crüel; toma ejemplo del laurel, que fue de Apolo castigo. | 2300 |
| BELISARDA | ¿Qué me quieres, enemigo? ¿Piensas que yo soy Anarda? | |
| ANFRISO | Bien conozco, Belisarda, que estoy hablando contigo. | 2305 |
| BELISARDA | Pues, ¿qué me quieres a mí? ¿No tienes tu gusto allá? | |
| ANFRISO | Mi gusto contigo está, que no está en ella ni en mí. Pésame de hablar así, pero ya no puedo más, que los celos que me das me traen de los cabellos a dar a tus ojos bellos venganzas que viendo estás. | 2310 2315 |
| BELISARDA | Los que me das, enemigo, me dices que yo te doy. ¿Sabes, por dicha, quién soy? ¿Conoces que hablas conmigo? | |
| ANFRISO | Silvio, señora, es testigo que no te quise ofender; tú sí, con querer querer a Olimpico; mas tu mudanza solo por disculpa alcanza, que, en fin, naciste mujer. | 2320 2325 |
| BELISARDA | ¿Por mujer culparme quieres? ¡Merece el hombre mil palmas! Bien sabes tú que las almas | |

2285Acot Salen...Belisarda ABCS : Anfriso y Silvio, sin ser vistos de Belisarda Men Sai

2287 decís ABCS : dices Har Men Sai

2287Acot ella es ABCS : tras ella es Men Sai añaden la acotación Ocúltanse

2295 Eco ABS Har Men Sai : om C

| | | |
|-----------------------------------|--|----------------------------------|
| | ni son hombres ni mujeres. Si al ser de mujer refieres las mudanzas del querer, y el alma da al cuerpo ser, decir es yerro notable: “Si es mujer, será mudable”, no siendo el alma mujer. | 2330 2335 |
| ANFRISO | A tanta bachillería también diré yo mejor, que pega el vaso al licor el sabor que antes tenía. Y si de tenerle un día le suceden estos daños, alma que está tantos años en un cuerpo de mujer, tomar tiene de su ser el sabor de hacer engaños. | 2340 2345 |
| BELISARDA ANFRISO | Si a Olimpio quieres y escribes, ¿fue milagro, Belisarda, que hablase yo con Anarda? Anfriso, engañado vives. Pues, ¿disculpas apercibes? ¿Es tuya esta letra? | 2350 |
| BELISARDA ANFRISO BELISARDA | Sí. Pues oye. Déjame a mí que la lea. | |
| ANFRISO | Si yo veo lo que lees. | |
| BELISARDA ANFRISO BELISARDA | Ansí leo. Pues comienza. Dice ansí: | 2355 |
| | “No hay que esperar, Olimpio, de mi vida otro gusto mayor que aborrecerte mi alma; es imposible ya quererte: la firme voluntad está rendida”. | |
| ANFRISO BELISARDA ANFRISO | Espera. ¿Qué he de esperar? Como esto no se divida, dice: “Olimpio de mi vida”. | 2360 |
| BELISARDA ANFRISO | Eso es queriendo engañar. ¡Cosa que me haya engañado quien este papel me dio! | 2365 |
| SILVIO | Ya llevo pensado yo que a los dos nos han burlado. | |

2327 hombre *Har Men Sai* : nombre *ABCS*

2329 ni son *ABCS Har* : no son *Men Sai*

2355 *Acot* ansí *ABCS* : *tras ansí Men Sai añaden la acotación Lee*

| | | |
|-----------|--|------|
| BELISARDA | “Estoy del grande amor reconocida de Anfriso; no hay que hablar hasta la muerte. Primero la veré que se concierte extraño amor, que quiero y soy querida”. | 2370 |
| SILVIO | Anfriso, el papel despide, que antes es en tu favor y a Olimpío muestra rigor. | |
| ANFRISO | Como las partes divide, tiene contrario sentido. | 2375 |
| SILVIO | Quien primero le leyó a los dos nos engañó: todo el papel dividido. | |
| | ¡Bravo ingenio de mujer! | 2380 |
| ANFRISO | Corrido estoy. | |
| SILVIO | Y lo estás con causa. | |
| ANFRISO | Di lo demás. | |
| SILVIO | Acábale de leer. | |
| BELISARDA | “Necio será si intenta persuadirme, que en conocer el bien no soy tan ruda, quien quiere de sus brazos dividirme. Yo quiero Anfriso, no mi amor se muda en ti; no hay que esperar de fe tan firme. Esto confieso, en lo demás soy muda”. | 2385 |
| ANFRISO | ¿Este papel no decía: “Yo quiero”, y aquí paró la razón? | 2390 |
| SILVIO | Y “a Anfriso no”, adelante proseguía. | |
| BELISARDA | El “no”, Anfriso, va en la parte que prosigue, y dice así: “No mi amor se muda en ti”. | 2395 |
| ANFRISO | ¡Que pueda de amor el arte mudar el sentido todo! | |
| BELISARDA | ¿Quién te ha dado ese papel? | |
| ANFRISO | Anarda, y cuanto hay en él me lo leyó de otro modo. | 2400 |
| BELISARDA | ¡Ay, Anfriso! Lo que es cierto es que pensó tu mudanza en Anarda hallar templanza al fuego antiguo encubierto, | 2405 |

2367 han burlado *ABCS* : tras han burlado *Men Sai* añaden la acotación Lee

2372 despide *AC Har Men Sai* : despido *BS*

2383 leer *ABCS* : tras leer *Men Sai* añaden la acotación Lee

2384 persuadirme : perseguirme *ABCS Har Men Sai*

2394 va *ABCS Har Men* : ya *Sai*

| | | |
|---------------------|---|------|
| | con el temor que tenías que si conmigo casabas a la muerte caminabas por jornada de tres días. | |
| | Mas, como al fuego escondido, adonde lo estaba yo, el mismo tiempo quitó las cenizas del olvido. | 2410 |
| | Vienes con tal fingimiento a que hagamos amistad; mas quien no trata verdad, no merece acogimiento. | 2415 |
| | Vuélvete a Anarda, mi vida, que pues tú tienes creído, que por Olimpio te olvido, quiero ver cómo se olvida, | 2420 |
| | que hombre de quien tú creíste que me obligaba su talle, bueno será para amalle: celos, mis ojos, me diste. | 2425 |
| | Déjame que te dé celos, sufre como yo sufrí, que también me han hecho a mí con alma, Anfriso, los cielos. | 2430 |
| | Lo que te aviso, mi bien, es que mi puerta no veas, porque si verme deseas, verás a Olimpio también. | 2435 |
| | Y como obligan enojos a hacer algún disparate, no quiero yo que te mate, no, por vida de tus ojos. | 2440 |
| ANFRISO | ¡Belisarda, espera, aguarda! ¡Ah, mi bien, oye! | |
| BELISARDA SILVIO | ¿Qué quieres? Terribles sois las mujeres. Oye a Anfriso, Belisarda. | 2440 |
| BELISARDA SILVIO | ¿Qué quieres, Silvio? ¿Es posible que tomes esta venganza? | |
| ANFRISO | Mi luz, mi amor, mi esperanza, ese es castigo terrible. | 2445 |
| | Oye la disculpa mía, mátame si te ofendí, y no te vayas así, que es matarme con sangría. | |
| BELISARDA | ¡Plega a Dios, si a Anarda quiero..! Ya no podéis ser creídos, | 2450 |

2416 no ABCS Har Men : ni Sai
2421 se Har Men Sai : te ABCS

| | | |
|--|--|----------------------|
| | que andáis trocando sentidos. Y que me engañéis espero. Jurarás y entenderás, cuando mudes pensamiento, de otra suerte el juramento. Si yo hablare a Anarda más... | 2455 |
| ANFRISO BELISARDA | No te canses en cantar, pájaro, en jaula enemiga, que estoy mirando la liga en que me quieres cazar. Aves con menos cordura engaña con tal reclamo, que yo me voy a otro ramo adonde te oiga segura. | 2460 2465 |
| <i>Vase</i> | | |
| SILVIO ANFRISO | ¡Belisarda, Belisarda! Déjala, Silvio, que es ya bajeza; vamos, que está esperándonos Anarda. ¿No vuelve? | |
| SILVIO ANFRISO SILVIO ANFRISO | No me parece. ¿Ni la cabeza? Tampoco. Pues haz cuenta que estoy loco, y mi humildad lo merece. Dice que si voy a vella veré a Olimpio. | 2470 |
| SILVIO ANFRISO | Hase vengado; no parece en todo el prado. Solía ser, Silvio, estrella, y ya la desdicha mía en cometa la volvió, que apenas rastro dejó del resplandor que tenía. ¡Que por venganzas y enojos dijese tal disparate: “No quiero yo que te mate, no, por vida de tus ojos”! Muerto soy, si ella me ha muerto, mal puede Olimpio matarme. | 2475 2480 2485 |
| <i>Sale Bato</i> | | |
| BATO | (Hoy acabo de curarme; apenas andar acertado. | |

2465Acot Vase ABCS : Vase. Anfriso y Silvio *Men Sai*

2487Acot Sale Bato ABCS : Bato. Dichos *Men Sai*

2488 curarme ABCS : *tras curarme Men Sai añaden la acotación Para sí*

| | | |
|---------|--|------|
| | Pedradas y mordeduras me han puesto... Pero aquí están Anfriso y su sombra. | 2490 |
| ANFRISO | Hoy dan fin a mi amor mis locuras. Bato, ¿has visto a Belisarda? ¿Está en su cabaña? | |
| BATO | No, que ahora al prado bajó, más que la aurora gallarda. | 2495 |
| ANFRISO | ¿Qué hay de Olimpio? | |
| BATO | Yo, ¿qué sé? Sé que anoche me llamó Belisarda y me pidió una luz. | 2500 |
| ANFRISO | ¿Luz? ¿Para qué? | |
| BATO | Tus papeles pienso que eran ciertas cosas que quemó, y aun un retrato vi yo. | |
| ANFRISO | Ya mis engaños ¿qué esperan? | 2505 |
| BATO | “Arded, ¡pardiez!”, les decía, cuando los ojos quemaba; “arded, pues en vos estaba alma tan helada y fría”. Pero así a medio quemar más de una vez le besó, y aun presumo que lloró, queriendo el fuego apagar. No quedó cinta ni joya que no pereciese allí. Caballo de Grecia fui. Ella, Elena; Anfriso, Troya. Pues no debió de quedar con gusto el papel quemando, que andaba después juntando lo que estaba por quemar. Pues una cinta leonada medio quemada vi yo, que a la muñeca la ató, y aun faltó para lazada. | 2510 |
| ANFRISO | | 2515 |
| BATO | | 2520 |
| | | 2525 |
| ANFRISO | Si os queréis bien, ¿en qué andáis? A buscarla, Silvio, vamos; sombra ofrecen estos ramos. | |

Vanse

BATO Tarde buscándola vais,

2511 le ABC Har Men Sai : los S

2517 om AC : Y BS Har Men Sai

2528Acot Vanse ABCS : Vanse él y Silvio Men Sai

que mi amo me ha contado 2530
que de la diosa Aduana
ha de ser ninfa mañana.

Sale Cardenio

CARDENIO ¡Lindamente se ha trazado!
Puesto detrás del altar
a Ergasto le respondí 2535
y a mil pastores que allí
le fueron a acompañar,
que si de Arcadia un pastor
por Belisarda moría,
su marido viviría, 2540
con que ha crecido el temor.
Todos van a consultarme.
¡Dichoso el que ofrece más!

Bato le coja con los brazos por detrás

BATO ¡Ahora no te me irás!
CARDENIO ¿Quién es?
BATO Yo. No hay engañarme. 2545
Vengan mis perlas.
CARDENIO Quedito,
con ellas vengo a buscarte.
BATO Rústico, engaños aparte,
que aquí no hay vino o cabrito.

Sácalas en un tafetán colorado y enseña la sarta

CARDENIO Veslas aquí, mentecato, 2550
y advierte bien que las ves,
porque no digas después
que quiero engañarte, Bato.
¿No son estas?
BATO Ellas son.
CARDENIO Pues déjame, haré un conjuro. 2555
BATO Aqueso no.
CARDENIO Yo te juro
que no hay engaño o traición.
Sopla.
BATO Soplo.
CARDENIO ¡Linda cosa!

Dele otro tafetán colorado y guarde el de las perlas

2532Acot Sale Cardenio ABCS : Cardenio, sin ver a Bato *Men Sai*

2543Acot Bato...detrás ABC : Bato le coge con los brazos por detrás S : Coge a Cardenio los brazos por detrás *Men Sai*

2545 Yo *Har Men Sai* : om ABCS

Ya no te puede venir
mal por ellas. Quiero ir
en busca de Anarda hermosa.
A más ver. 2560

Vase el Rústico

BATO Gran cosa es
fingirse un hombre valiente;
es el temor diligente,
alas le puso en los pies. 2565
Si él me muestra algún valor,
las perlas pierdo, a la fe.
¡Lindamente las cobré!

Sale Olimpio

OLIMPO Dulces engaños de amor,
¿por qué me dais a entender 2570
que puede haber esperanza
donde no ha de haber mudanza
de tan antiguo querer?
¡Bato!

BATO Galán mayoral...
OLIMPO ¿Qué hay de aquella bella ingrata 2575
que me da vida y me mata
como deidad celestial?

Mi vida así se resuelve,
hacha en su mano encendida,
que si alta me da la vida, 2580
me mata cuando me vuelve.

BATO Olimpio, por darte gusto,
a Belisarda le di
las perlas.

OLIMPO ¿Tomolas?

BATO Sí;
pero con tanto disgusto, 2585
que a Ergasto su padre, quiso
darlas, y me amenazó;
mas después me las volvió.

OLIMPO Todos son miedos de Anfriso.

BATO Díjome que te las diese, 2590
tu atrevimiento culpando;
salí temblando y rogando
que a Ergasto no lo dijese.

2558Acot Dele...perlas ABC : Dale otro tafetán colorado y guarda el de las perlas S Men Sai

2561Acot Vase el Rústico ABCS : Vase Men Sai

2568Acot Sale Olimpio ABCS : Olimpio y Bato Men Sai

2584 ¿Tomolas? ABS Har Men Sai : ¿Tómalas? C

OLIMPO Estas son, quédate a Dios,
no me vea hablar contigo. 2595
BATO Oye.
Temo su castigo,
si ve que hablamos los dos.

Vase y dale el tafetán

OLIMPO ¿Hay pastor de menos dicha
en toda Arcadia que yo?
¿Que las perlas me volvió 2600
para firmar mi desdicha?
En fin, ¡significan llanto!
Pues, ¡vive Dios!, que he de hacerlas
mil pedazos. Salid, perlas.

Desenvuelve el tafetán y halla un cordel en lugar de las perlas

¿Qué es esto, Júpiter santo? 2605
Esto es cordel. ¡Que un cordel
en vez de perlas me envía
Belisarda! ¡Ay, suerte mía!
Colgad mi esperanza en él.
Cuentan que un desdén fue parte, 2610
cuando de un balcón se ahorcó
Ifis, mas no que le dio
la misma cuerda Anajarte.
Mas, ¿qué me lamento aquí?
Ella de la fuente viene. 2615

Sale

BELISARDA (Así muera y así pene
quien pudo matarme así.
Sea o no sea mudanza,
él tiene de padecer,
que esto tengo de mujer, 2620
que es el desear venganza.)
OLIMPO ¿Conoces, pastora bella
este tafetán?
BELISARDA Yo no.
OLIMPO ¿Y este cordel?
BELISARDA Nunca yo,
aunque es tan crüel mi estrella, 2625
me vi tan desesperada.

2596Per OLIMPO *S Har Men Sai* : BATO ABC

BATO *S Har Men Sai* : OLIMPO ABC

2597Acot *Vase y dale el tafetán ABCS* : Dale el tafetán y vase *Men Sai*

2615Acot *Sale ABCS* : Belisarda y Olimpo *Men Sai*

2616 pene ABCS : *tras pene Men Sai añaden la acotación* Para sí

| | | |
|--|--|------|
| OLIMPO | ¿Unas perlas que te di vuelves, Belisarda, así, siendo tú la celebrada de discreta y de cortés? | 2630 |
| BELISARDA | ¡Tú perlas, Olimpio, a mí! | |
| OLIMPO | A Bato una sarta di; pero no es bien que me des tan infame galardón. | |
| BELISARDA | Tenme, Olimpio, por más cuerda, que en mi vida se me acuerda haber hecho sinrazón. | 2635 |
| OLIMPO | ¿Luego Bato me ha engañado? | |
| BELISARDA | Son burlas entre pastores. Y porque de mis rigores no estés tan mal informado, quiero trocarte el cordel a esta banda. | 2640 |
| OLIMPO | El cordel no, | |
| <i>Vayan entrando Anfriso y Silvio</i> | | |
| | que quiero guardarle yo para hacer un lazo de él en que de este sauce verde cuelgue mi desconfianza, pues en esta banda alcanza lo que por desdicha pierde. | 2645 |
| | Y quiero darte la mía, aunque azul, que no son celos, sino color de los cielos. | 2650 |
| ANFRISO | (¡Ay, Silvio!, verdad decía. Ya la vine a ver, y vi a Olimpio. | |
| SILVIO | ¡Estoy admirado! Su verde banda le ha dado. | 2655 |
| ANFRISO | ¡Y él la azul! ¿Qué aguardo aquí?) | |
| BELISARDA | (Agradezca los favores Olimpio a que he visto a Anfriso. Padezca, pues él lo quiso, que a un desleal, dos traidores). | 2660 |
| OLIMPO | De tantos merecimientos, señora, como en vos miro, algunas veces retiro mis cobardes pensamientos; mas, a vuestra luz atentos, responde vuestra hermosura | 2665 |

2628 vuelves *C Har Men Sai* : vuelve *ABS*

2643 *Acot* Vayan entrando Anfriso y Silvio *ABCS* : en *Men Sai* aparece la acotación Anfriso y Silvio.
Belisarda, viendo venir a Anfriso y Silvio en *el v. 2639*, tras pastores...

2660 lo quiso *ABS Har Men Sai* : lo que quiso *C*

| | | |
|-----------|---|------|
| | que amándoos con fe tan pura, no os tendréis por deservida de ser dueño de una vida que morir por vos procura. | 2670 |
| | Paso las noches y días solo imaginando en vos, y en pensar que os hizo Dios para mis melancolías. | 2675 |
| | No aumenta las ansias mías que me despreciéis, pues cuanto me humilláis, yo me levanto; solo me causa disgusto que el aborrecer sea justo a un hombre que os quiere tanto. | 2680 |
| | Pero en tan crüel estado, más estimo, de perdido, ser de vos aborrecido que de todo el mundo amado. | 2685 |
| | Gusto de ser desdichado, y me pesará, por Dios, que me quieran esas dos estrellas de gloria llenas, porque no me falten penas que pueda sufrir por vos. | 2690 |
| | Aborrecido, he querido obligaros con amaros, porque más viene a obligaros amaros aborrecido. | 2695 |
| | Y no hayáis temor de olvido, que, antes que sea posible faltar mi amor invencible de obligación tan forzosa, dejaréis de ser hermosa, que es el mayor imposible. | 2700 |
| BELISARDA | Por el gusto que me ha dado esa humildad, daros quiero de mi rostro un verdadero retrato, harto bien pintado. | 2705 |
| OLIMPO | Con este listón leonado en mi nombre le traeréis. Si tanta merced me hacéis, ¿quién podrá seros ingrato? | |
| ANFRISO | (¿Qué le ha dado? | |
| SILVIO | ¡Su retrato! | 2710 |
| ANFRISO | Ojos qué miráis, ¿qué veis?) | |
| OLIMPO | Dos quiero por este daros, y aun son pequeños despojos, que en las niñas de estos ojos | |

2676 aumenta *Har Men Sai* : aumentan *ABCS*

2691 pueda *ABC Har Men Sai* : puedan *S*

| | | |
|-----------|--|------|
| | os retraté con miraros. De ellos quiero trasladaros al alma. | 2715 |
| ANFRISO | (Celos de dos me dais). | |
| BELISARDA | Yo me voy. | |
| OLIMPO | A Dios. | |
| BELISARDA | Pero acompañaros quiero. | |
| OLIMPO | Seguidme. | |
| | Si por vos muero, preguntadlo... | 2720 |
| BELISARDA | ¿A quién? | |
| OLIMPO | A vos. | |
| | <i>Vanse los dos de las manos</i> | |
| ANFRISO | ¿Fuéronse juntos? | |
| SILVIO | Mira | |
| | qué se puede fiar en tal sujeto. | |
| ANFRISO | ¡Su libertad me admira! De celos, Silvio, es el postrero efeto volver a un hombre loco, con que el alma y la vida tiene en poco. | 2725 |
| | Pues no más alma y vida; piérdanse vida y alma juntamente, la libertad perdida. | 2730 |
| | Prado, montaña, selva, monte y fuente, llorad al pastor vuestro, si os mueve aquel amor antiguo nuestro. | |
| | Ya se murió, pastores, aquel pastor que tanto habéis amado. | 2735 |
| | Llorad, silvestres flores, selva, montaña, bosque, fuente y prado: Belisarda, os aviso, que adora a Olimpio y aborrece a Anfriso. | |
| | Aves que aquí la vistas, ya no esperéis que a ver un muerto vuelva; cantad endechas tristes, bosque, fuente, montaña, prado y selva; decilda que es ingrata. | 2740 |
| SILVIO | (Si ella no vuelve, mi pastor se mata. Aunque Olimpio me vea, quiero llamarla). | 2745 |

2714 estos *Har Men Sai* : esos *ABCS*

2715 os *Har Men Sai* : los *ABCS*

2717 *Per* ANFRISO *S* : OLIMPO *ABC* *Har Men Sai*

2721 *Acot* Vanse los dos de las manos *ABCS* : Vanse asidos de las manos Olimpio y Belisarda. Anfriso y Silvio *Men Sai*

2731 monte *ABCS* : y monte *Har Men Sai*

Vase

| | | |
|------------------------------|---|------|
| ANFRISO | ¡Que con él se embosque! ¿Quién habrá que tal crea, prado, montaña, selva, fuente y bosque? Murmurad, arroyuelos, que Belisarda me mató de celos. | 2750 |
| <i>Salen Cardenio y Bato</i> | | |
| CARDENIO | Tengo el libro que digo de secretos famosos. | |
| BATO | ¿Y no puedo verle, Rústico amigo? | |
| CARDENIO | Que lo digas a nadie tengo miedo. Contiene cosas graves. | 2755 |
| BATO | Tu ciencia cantan las parleras aves. | |
| ANFRISO | ¡Hola! ¿Quién va? | |
| BATO | ¿Qué es esto? | |
| ANFRISO | ¿De quién sois almas? Responedme, sombras. | |
| CARDENIO | ¿No es este Anfriso? | |
| ANFRISO | Presto. | 2760 |
| BATO | ¿Cómo o por qué razón sombra me nombras? | |
| CARDENIO | ¿Adónde vas? ¿Qué tienes? | |
| ANFRISO | Voy a mis males y perdí mis bienes. ¿Qué nuevas hay del mundo, tú, que vienes de allá? | |
| BATO | Loco se ha vuelto | 2765 |
| CARDENIO | Anfriso. ¡Amor profundo! Señor, el mundo todo está revuelto, los grandes y los chicos, los pobres y los ricos. | |
| ANFRISO | Pues, ¿hay ricos? | |
| CARDENIO | Los que tienen dinero. | 2770 |
| ANFRISO | ¿Riqueza puede haber adonde hay muerte? ¿Qué nuevas hay, grosero? | |
| CARDENIO | Señor, que vence al flaco el que es más fuerte, hasta tragarle vivo; que está libre el pedir y el dar cautivo; que mueren avarientos y pródigos heredan sus haciendas; que hay muy pocos contentos y que los desengaños ponen tiendas de espejos a los años, y que ninguno compra desengaños. | 2775 |
| | Que cuanto un hombre adquiere le gasta su mujer en locas galas; que la ignorancia quiere | 2780 |

| | | |
|----------|---|------|
| | entronizarse con prestadas alas, y que el ingenio y ciencia piden limosna y pierden la paciencia. La envidia hace su oficio; la soberbia desprecia como suele; la virtud huye al vicio; el vicio, a la virtud; el tiempo muele, y llegan de mil modos con sus costales a la muerte todos. | 2785 |
| ANFRISO | ¿Hay pleitos? | |
| CARDENIO | ¿Cuándo faltan? | 2790 |
| ANFRISO | Lástima tengo a quien los averigua, no a quien los trata. | 2795 |
| CARDENIO | Saltan de entre los pies, que es su costumbre antigua. ¿Hay celos? | |
| ANFRISO | ¿Qué son celos? | |
| CARDENIO | Un infierno de amor, color de cielos. | |
| ANFRISO | Que tú los tienes creo, | 2800 |
| CARDENIO | según estás. Mal hace Belisarda en este ajeno empleo. (Bato, temblando estoy.) | |
| ANFRISO | Cardenio, aguarda. | |
| CARDENIO | ¿Sabes alguna cosa? | |
| ANFRISO | Que estima a Olimpio Belisarda hermosa. ¡Oh, perro! ¿Eso sabías? | 2805 |
| CARDENIO | Morir tienes. | |
| BATO | Ayúdame aquí, Bato. | |
| ANFRISO | ¿Para qué le decías que amaba a Olimpio? | |
| CARDENIO | Pagarás, ingrato, | |
| BATO | la nueva de esta suerte. ¡Bato, que me degüella! | 2810 |
| | Tente fuerte. Suéltale, Anfriso amigo, suéltale. | |
| ANFRISO | ¿Quién lo manda? | |
| BATO | Belisarda. | |
| ANFRISO | ¿Adónde está? | |
| BATO | Contigo. | |
| ANFRISO | ¡Oh, pastora bellísima y gallarda! | 2815 |
| BATO | Esto faltaba agora. ¿Yo tengo cara, ¡ay, triste!, de pastora? | |
| ANFRISO | Vuelve esos bellos ojos. | |
| CARDENIO | (Por este sauce treparé ligero.) | |

Suba el Rústico en un árbol

| | | |
|-------------|--|------|
| ANFRISO | ¿Por qué me das enojos, pues yo te adoro? | 2820 |
| CARDENIO | (Aquí perezco y muero.) Rústico, dame ayuda. ¿No hay un pastor que a socorrerme acuda? | |
| BATO | ¡Ah, Cardenio, decíende! | |
| CARDENIO | No bajaré, si el mundo me lo manda. | 2825 |
| BATO | Pastor, ¡que me pretende!... | |
| ANFRISO | ¿Cómo a Olimpio dejó llevar mi banda? Pues, ¿dónde está? | |
| BATO | Allí viene. Valedme, pies. | |
| <i>Vase</i> | | |
| CARDENIO | Cipróse. | |
| ANFRISO | Banda tiene. | |
| | ¿Si es este que subido está en aqueste sauce? ¡Hola! ¿Quién eres? | 2830 |
| CARDENIO | ¿No lo ves en el nido? Un pajarote soy. | |
| ANFRISO | Baja, si quieres. | |
| CARDENIO | Estoy sobre los huevos. | |
| ANFRISO | Pues yo suelo coger pájaros nuevos. Piedras harán que bajés. | 2835 |
| CARDENIO | Espera, espera. | |
| ANFRISO | Pájaros he visto, mas no de estos linajes. | |
| CARDENIO | Soy un urracó y hombre. | |
| ANFRISO | Si conquisto el monte, y la ribera, la banda me has de dar, Olimpio. | 2840 |
| CARDENIO | Espera. Ya bajo, pero advierte que yo no soy Olimpio. | |
| ANFRISO | Belisarda lo dijo. | |
| CARDENIO | De esta suerte, pienso escaparme. | |
| ANFRISO | ¡Oh, perro ingrato, aguarda! | 2845 |
| CARDENIO | Estraño desvarío. | |
| ANFRISO | Así, pienso arrojarte en ese río. | |
| CARDENIO | ¡Ay, cielos, que me has muerto! | |
| ANFRISO | Por las ondas del agua va nadando. | |

Arroja Anfriso a Cardenio, y salen Belisarda y Silvio

2819 *Acot* Suba el Rústico en un árbol *ABC* : Sube el Rústico en un árbol *S* : Súbese a un árbol *Men Sai*
2829 *Acot* *Vase ABCS* : Anfriso, Cardenio, en el árbol *Men* : Anfriso y Cardenio en el árbol *Sai*
2839 Si conquisto *AC* : Conquisto *BS* : que conquisto *Har Men Sai*
2842 Ya *ABS Har Men Sai* : Yo *C*

| | | |
|-----------|--|------|
| BELISARDA | ¡Estraño desconcierto! | 2850 |
| SILVIO | ¿No le ves con los árboles hablando? | |
| BELISARDA | Anfriso, ¿qué es aquesto? | |
| ANFRISO | Que he muerto a Olimpio. | |
| BELISARDA | ¡Tal furor tan presto! | |
| ANFRISO | ¿Presto te ha parecido, Belisarda crüel? | |
| BELISARDA | Saben los cielos | 2855 |
| | que todo fue fingido por darte celos, que me diste celos; y si me das amores, amores te daré con mil favores. | |
| ANFRISO | Pues, ¿dónde Olimpio queda? | 2860 |
| BELISARDA | Ya le he dicho que deje sus engaños. | |
| ANFRISO | No habrá cosa que pueda, dulce enemiga, reparar mis daños. Tarde remedio espero. | |
| BELISARDA | Calla, por Dios. | |
| ANFRISO | Dejadme hablar, pues muero. | 2865 |
| BELISARDA | ¿No basta que yo diga que todo fue fingido? | |
| SILVIO | Calla un poco, pues la razón te obliga. | |
| ANFRISO | ¿Cómo puedo callar, de celos loco? ¡Oh, terribles agravios! | 2870 |
| | ¡Mátasme el alma y ciérrasme los labios! | |
| BELISARDA | Advierte, vida mía, que estoy arrepentida de tu pena. | |
| SILVIO | Anfriso, ya es porfía injusta. | |
| ANFRISO | Tengo el alma de amor llena. | 2875 |
| | Aumentas mis agravios. ¡Mátasme el alma y ciérrasme los labios! | |
| BELISARDA | ¿Con qué tendrás sosiego? | |
| ANFRISO | Con que te cases hoy, mi bien, conmigo. | |
| BELISARDA | ¿Y si has de morir luego? | 2880 |
| SILVIO | No hará, que Silvio es verdadero amigo. Yo moriré en las aras, porque gocéis los dos. ¿En qué reparas? | |
| ANFRISO | ¿Pues yo sufrir tenía que murieses por mí? | |
| SILVIO | Quando no quieras, | 2885 |
| | sabré yo aqueste día pedir el sacrificio. | |
| ANFRISO | ¿Hablas de veras? | |
| SILVIO | Ejemplo eres de amores, | |

2849Acot Arroja...Silvio ABCS : en Men Sai aparece la acotación Arrójale en el v. 2847, tras río y la acotación Belisarda, Silvio y Anfriso en el v. 2848, tras muerto

2865 Dejadme AB : Déjame CS Har Men Sai

y yo de amigos. Aprended, pastores.

Vase

ANFRISO Belisarda, mi amigo 2890
va a morir por los dos. Aquí me aguarda.

Vase

BELISARDA Vaya Apolo contigo.
¡Cielos, que tanto mal me hiciese Anarda!

Sale Anarda

ANARDA ¿Qué murmuras mi nombre?
BELISARDA Tu nombre, Anarda, toda Arcadia asombre. 2895

ANARDA Pues, ¿de qué puedes culparme?
BELISARDA De la traición que me has hecho;
mas no se te ha de lucir,
que ya queda descubierto
el engaño de la carta. 2900

Hoy los dos nos casaremos,
que Silvio quiere morir,
como amigo verdadero,
por Anfriso, y van los dos
juntos al templo de Venus. 2905

¡Este sí que es buen amigo,
y no tú, pues de su pecho
ofrece la propia sangre,
y tú, envidiosos enredos!
Aunque te pese, ha de ser
Anfriso mío. 2910

Vase

ANARDA ¿Hay suceso
más lastimoso y extraño?
¡Triste! ¿Qué remedio tengo?
Ya la verdad se ha sabido,
mi engaño se ha descubierto. 2915

¿Cómo podré, muerto Silvio,
estorbar el casamiento?
Pero no será difícil,
dando voces a los cielos
que no consientan que muera
pastor tan noble y discreto,
por solo el gusto de Anfriso. 2920

2893Acot Sale Anarda ABCS : Anarda y Belisarda Men Sai
2911Acot Vase AC Men Sai : Vanse BS

Sale Cardenio arropado, como que sale del río, y Bato con él

| | | |
|----------|---|------|
| BATO | ¿Que te arrojó? | |
| CARDENIO | Por el viento no va pelota veloz como él arrojó mi cuerpo. | 2925 |
| | Tiritando estoy de frío; si no sé nadar, perezco. | |
| BATO | ¿Que hasta el río te arrojó? | |
| CARDENIO | Tal cuentan de Hércules griego, cuando estrelló al pobre Licas. | 2930 |
| ANARDA | (Piérdase el honor, pues pierdo la vida.) | |
| | ¿Quién va? Pastores, ¿quién sois? | |
| BATO | Yo, Bato. | |
| CARDENIO | Cardenio soy yo, pasado por agua, por lo que tengo de huevo. | 2935 |
| ANARDA | ¿Sabéis que se casa Anfriso? | |
| CARDENIO | ¿Otro furioso tenemos? | |
| ANARDA | ¿Sabéis cómo Silvio muere? | |
| CARDENIO | El monte se abrasa en celos. | |
| ANARDA | ¿Sabéis cómo me han quitado la vida? | 2940 |
| BATO | Aun este suceso mejor se puede sufrir, porque es el peligro menos que Anfriso hacerme pastora, y poner, loco de celos, en contingencia mi honor. | 2945 |
| | Pues si esta me hace su dueño, no pienso mostrarme ingrato. | |
| ANARDA | Rústico, ¿qué haré? Que muero. | |
| CARDENIO | Para amor buscar, Anarda, algún entretenimiento, pues no has de mudarle en otro, siendo tan casto tu pecho. | 2950 |
| ANARDA | ¡Ay! ¿Qué te podré decir? <i>Carillo, ya no hay contento,</i> | 2955 |
| | ya el placer se me acabó... Mucho estos celosos tiemblo. | |
| CARDENIO | Que en su lugar me dejó, suspiros, ansia y tormento. | |
| ANARDA | | |
| BATO | ¡Que bien puedes alegrarte, | 2960 |

2922Acot Sale...él ABCS : Cardenio, arropado, como que sale del río; Bato. Anarda Men : Cardenio, arropado, como que sale del río; Bato y Anarda Sai

2948 ingrato ACS Har Men Sai : intrato B

2957 estos celosos ABCS Har : de estos celos Men Sai

2958 Que ABCS : Y Har Men Sai

| | | |
|----------|--|--|
| ANARDA | pastora, y entretenerte! Ya ninguna cosa es parte, hasta que la misma muerte de esta tristeza me aparte. | |
| | Tristezas y soledades que me han causado querellas y me han costado verdades, porque contrarias estrellas no conforman voluntades, divierten mi pensamiento de procurar alegría; ya me condeno a tormento, que donde haberle solía, <i>carillo, ya no hay contento.</i> | 2965 2970 |
| | Quien no mereció tener placer de que se alegrar, nunca tuvo que perder, porque no hay mayor pesar que haber perdido el placer. | 2975 |
| | Tiempo fue que tuve yo el placer que me ha faltado, con que el pesar se aumentó; pero como era prestado, <i>ya el placer se me acabó.</i> | 2980 |
| CARDENIO | La fortuna siempre ha sido, en las mudanzas, mujer. | 2985 |
| ANARDA | No lo fue para mi olvido. Tal estoy, que vengo a ser sombra de mi bien perdido. | |
| | En Anfriso el bien me dio que me ha trocado en desdén, y como soy sombra yo, llevo el sol de mi bien, <i>y en su lugar me dejó.</i> | 2990 |
| | De manera que he quedado por sombra de lo que fui, en tan miserable estado, que solo viven en mí memorias del bien pasado. | 2995 |
| | Sin ser estoy, ya no siento... Aunque sin sentido estoy, del mal tengo sentimiento. Nada soy, que solo soy <i>suspiros, ansia y tormento.</i> | 3000 |
| | Pero dime, pastor sabio, ¿en qué entretenerme puedo, si ese es remedio de amor? | 3005 |
| CARDENIO | En cazar por esos cerros | |

| | | |
|--------------------|---|------|
| | aves que en el aire nadan; y por la tierra, los ciervos. | 3010 |
| | Y para que te entretengas, tres cazas decirte quiero, con que yo por estos valles muchas veces me divierto. La primera es para grullas. | 3015 |
| ANARDA CARDENIO | ¿De qué suerte? A un cordel prendo un ajo y échole al aire: las grullas por el invierno pasan siempre unas tras otras. | 3020 |
| | La primera, el ajo asiendo, como le siente caliente, por detrás le arroja luego; la que camina tras ella coge el ajo y, prosiguiendo, se ensartan unas en otras. | 3025 |
| | Yo, en mirando el cordel lleno, tiro y cojo tantas grullas cuanto es el cordel que tiendo. ¡Notable caza! Y me agrada. | 3030 |
| ANARDA CARDENIO | Es cosa de gran contento ver cómo se ensartan todas. ¿Sabes otra? | |
| ANARDA CARDENIO | Muchas tengo. ¿Quieres una para liebres? Pues toma en lluvioso tiempo un agraz y, cuando sale | 3035 |
| | el sol, vete a un campo de esos. Ellas salen a que el rayo les caliente todo el cuerpo, y, para mirar al sol, cierran siempre el ojo izquierdo. | 3040 |
| | Tú con el agraz has de ir y echárselo en el derecho, con que es fácil, si las ciegas, cogerlas como durmiendo. | 3045 |
| ANARDA CARDENIO | Y la otra caza ¿cuál es? De urracas. | |
| ANARDA CARDENIO | Di, a ver. Poniendo a un asno, que esté matado, una mano de mortero en la cola en este soto, bajan a picarle luego. | 3050 |
| | El pollino, como siente aquel dolor, revolviendo | |

| | | |
|--------------------------------|---|------|
| | la cola para espantallas, con la mano de mortero que tiene asida a la cola, mata dos costales llenos. | 3055 |
| ANARDA | ¡Qué justamente te llaman Rústico! | |
| CARDENIO | Y de ello me precio. | |
| ANARDA | ¿Sabes con qué caza amor? | |
| CARDENIO | ¿Pues no? Con liga de celos. | 3060 |
| ANARDA | ¿Y qué caza? | |
| CARDENIO | Pesadumbres. | |
| ANARDA | Hartas tengo, te lo prometo. | |
| CARDENIO | ¿Son celos de Belisarda? | |
| ANARDA | Mejor dijeras infiernos. Anfriso y ella se casan, que Silvio muere por ellos. | 3065 |
| <i>Salen Ergasto y Salicio</i> | | |
| SALICIO | Si aquesto consintiere Arcadia, Ergasto, yo juntaré mis deudos. | |
| ERGASTO | ¿Estás loco? | |
| SALICIO | Yo solo digo que a estorbarlo basto. | |
| ERGASTO | Silvio quiere tener su vida en poco, Silvio quiere morir. | 3070 |
| SALICIO | Envidia tengo, que, con su dicha, a envidia me provoco. | |
| ERGASTO | Ya que las bodas trágicas prevengo de Anfriso y Belisarda, no deshagas la concertada paz en que yo vengo. | 3075 |
| SALICIO | ¡Qué bien mi amor y mis deseos pagas! ¿No soy tu yerno yo? | |
| ERGASTO | Serás, Salicio, mi yerno cuando a Venus satisfagas. | |
| ANARDA | Salicio, si es de amigo o no, es oficio el que hace Silvio, no por eso quede, que yo quiero morir en tu servicio. | 3080 |
| | Si Ergasto a Belisarda te concede, yo moriré en las aras de la diosa, que un verdadero amor la muerte excede. | |
| | Salicio, Belisarda fue tu esposa; si está en hallar quien muera, yo me ofrezco. | 3085 |
| SALICIO | ¿Por qué quieres morir, pastora hermosa? | |
| ANARDA | Porque la vida inútil aborrezco. No me preguntes más. | |
| SALICIO | No eres, pastora bella, víctima tú que yo merezco. | 3090 |
| ERGASTO | Anarda, ¿qué locura te desdora | |

3062 Hartas *C Har Men Sai* : Harta *ABS*

3066 *Acot* Salen Ergasto y Salicio *CS* : Sale Ergasto y Salicio *AB* : Ergasto y Salicio. Dichos *Men Sai*

| | | |
|--------------------|--|--------------|
| | aquel claro juicio que has tenido? ¿Por qué quieres morir tan necia ahora? | |
| ANARDA | La causa yo la sé; la muerte pido. Entiéndame quien puede, yo me entiendo. Yo os doy lo que más tengo aborrecido. Ni vida quiero yo ni la pretendo. | 3095 |
| CARDENIO ANARDA | No la creáis, pastores, que está loca. Si yo quiero morir, ¿en qué os ofendo? Si presumís que mi razón es poca, probad a estar celosos. | 3100 |
| ERGASTO | Salen celos como las calenturas a la boca. | |
| | <i>Salen Silvio y Anfriso</i> | |
| ANFRISO | No lo permitan, ni es razón, los cielos. Vuelve, Silvio, en tu acuerdo. | |
| SILVIO | Estoy corrido, Anfriso, de tus ansias y desvelos. Si morir un pastor decreto ha sido de la ofendida diosa, morir quiero. Pastores, ¿qué aguardáis? La muerte pido. Y yo no soy amigo lisonjero de los que en esta edad solo acompañan los gustos del amigo verdadero. | 3105 3110 |
| ERGASTO | Ya de piadosas lágrimas se bañan mis ojos, ¿qué he de hacer? | |
| ANARDA | Si los amigos ningún peligro de la vida estrañan, que yo vine primero sois testigos, a morir por Salicio. | 3115 |
| ANFRISO ANARDA | ¿Y a qué efeto? A efeto de matar mis enemigos. Salicio es yerno tuyo, este decreto en mí se cumpla: abrid el templo y muera quien supo amar tan desleal sujeto. | 3120 |
| ANFRISO | Anarda, si tu intento persevera, mira que perderás la honra y vida. Esa puede estimar quien bien la quiera. ¿Por qué quieres morir? | |
| ANARDA | Por ofendida. | |
| ANFRISO | ¿Por qué pierdes tu honor? | |
| ANARDA | Por desdichada. | 3125 |
| ANFRISO | Pues, ¿quién te ha dado causa? | |
| ANARDA | Quien me olvida. | |

3092 juicio *ABS Har Men Sai* : ingenio C

3096 lo que más tengo aborrecido *ABS Har Men Sai* : lo que tengo más aborrecido C

3102 *Acot* Salen Silvio y Anfriso *ABCS* : Anfriso y Silvio. Dichos *Men Sai*

3113 *Per* ANARDA *Har Men Sai* : SILVIO *ABCS*

| | | |
|----------------------------------|---|------|
| ANFRISO | ¿La vida pierdes? | |
| ANARDA | No la estimo en nada. | |
| ANFRISO | Pastores, que está loca. | |
| ANARDA | Y lo confieso. | |
| ANFRISO | ¡Vive, Anarda, por Dios! | |
| ANARDA | Morir me agrada, que no es justo vivir perdido el seso. | 3130 |
| <i>Salen Belisarda y Olimpio</i> | | |
| BELISARDA | Déjame, que es sinrazón, Olimpio, aunque me perdones, pedir palabras a quien las dijo celosa entonces. | |
| OLIMPO | ¿Luego celosa de Anfriso me estabas diciendo amores? | 3135 |
| BELISARDA | ¿Pues puede ser olvidado, Olimpio, el rey de los hombres? | |
| OLIMPO | ¡Vive Júpiter, aleve, que he de hacer que no le goces! | 3140 |
| BELISARDA | No, a lo menos que le olvide, que pienso quererle al doble. | |
| OLIMPO | Pastores, yo soy Olimpio, señor del más alto monte de la pastoral Arcadia. | 3145 |
| | Por mi mal vine, pastores, a las bodas de Salicio: Belisarda enamorome, servila, escuchó mis ruegos y no despreció mis dones; cultivé mis pensamientos a sombra de sus favores. | 3150 |
| | Cuando pido la palabra, dice que no me conoce. Perdona, Salicio amigo, que estas no fueron traiciones, pues tú dejaste la empresa. | 3155 |
| SALICIO | Y fue hazaña de hombre noble; mas, ¿qué puedes tú pedir, cuando por Anfriso ponen la vida Silvio, y Anarda por mí? | 3160 |
| OLIMPO | Crueldades inormes no se han de sufrir, Ergasto, pues no es el Arcadia adonde | |

3130Acot Salen Belisarda y Olimpio BS : Sale Belisarda y Olimpio AC : Belisarda y Olimpo. Dichos
Men Sai

3141 olvide ABC Har Men Sai : olvido S

3160 ponen ABCS : pone Har Men Sai

3162 inormes ABCS Har : informes Men Sai

| | | |
|-----------|---|------|
| | los citas y bracamanos unos a otros se comen. Si Anfriso y Salicio quieren a Belisarda, conformes mueran por ella, y no Silvio | 3165 |
| | ni Anarda, porque los dioses no querrán esta crueldad, si han de tener este nombre. Olimpio dice muy bien. Echen suertes, y al que toque morir, aplaque la diosa, y el dichoso se despose con Belisarda. | 3170 |
| ERGASTO | | |
| | | 3175 |
| SALICIO | Yo digo que lo aceto y que se tomen las suertes. | |
| ANFRISO | ¿Quieres tú, Olimpio, entrar en ellas? | |
| OLIMPO | Escoge las que quisieres, Anfriso, que ya mi amor se dispone a morir por Belisarda. | 3180 |
| BELISARDA | No puede ser sin mi orden ejecutado ese acuerdo que vuestro pecho propone, porque si Anfriso no sale con buena suerte, pastores, tengo de morir con él. | 3185 |
| ANARDA | ¿Tú dices esas razones? | 3190 |
| BELISARDA | Yo las digo, Anarda, yo, que no hayas miedo que tornes a los engaños pasados ni que con cartas provoques, leídas con dos sentidos, a que te digan amores. Finalmente, me resuelvo, si duran vuestras pasiones, a ejecutar de Dïana la caza en ocultos montes. No dudéis que tome el arco y los fieros pasadores, ya contra cobardes ciervos, ya contra fieros leones, que yo solo quiero a Anfriso. | 3195 |
| | | 3200 |
| | | 3205 |
| ANFRISO | ¿Qué pecho de duro bronce a lástima no se mueve? Diosa que los aires rompes, cuyo imperio constituyen | |

3170 ni *AS Har Men Sai* : mi *BC*
3181 las *ABCS Har Men* : lo *Sai*

| | | |
|---------|--|------------------------------|
| | los humanos corazones, duélete de mí, pues dicen antiguos habitantes de esta tierra que soy hijo tuyo, y no de pastor pobre, sino del divino Marte. | 3210 3215 |
| ERGASTO | Así, gran diosa, coronen mirtos tus aras, y en ellas quemem para siempre aloes. Que me des algún remedio. Paso, la diosa responde. | 3220 |

Ábrese un templo por lo alto, y vense la diosa Venus y Cupido

| | | |
|----------|---|------|
| LA DIOSA | Yo no he mandado matar a nadie, que son traiciones del Rústico, que mil veces detrás de mi altar se pone. Antes quiero que merezcan los trabajos, los dolores de Anfriso, Ergasto, a tu hija. | 3225 |
|----------|---|------|

Ciérrese

| | | |
|-------------------|--|------------------------------|
| ANFRISO SILVIO | Versos y prosas te loen. ¡Oh, traidor Rústico! ¿Tú fuiste de estas invenciones autor? Agárrale, Bato. | 3230 |
| CARDENIO | Yo lo confieso, pastores. Yo enseñaba a hablar las aves que volaban por los montes, porque me llamasen sabio, siendo el que todos conocen. Detrás del altar de Venus fingí con mis roncas voces los oráculos que veis. | 3235 |
| BATO | Tú mereces que te ahorquen. A mis manos has venido; hoy pagarás tantos golpes como me dieron por ti serranos y labradores: cuando lobo me fingiste, me dieron mil mordiscones los perros de los ganados y de las casas los gozques. Pagarás el vino y perlas. | 3240 3245 |
| CARDENIO | Bato, merezco que un roble lleve por fruta mi cuello; | 3250 |

3220Acot *Ábrese...Cupido ABCS* : *Ábrese un templo por lo alto, y vense la diosa Venus y Cupido.*
Dichos *Men Sai*

BATO
CARDENIO
mas suéltame, así te goces,
y darete dos cabritos.
¿Haraslos niños que lloren?
No haré, por Dios.

Vanse Bato y Cardenio

| | | |
|---------|--|------|
| ERGASTO | Pues los cielos | 3255 |
| | tanto, Anfriso, te socorren, da la mano a Belisarda, y si ver que se interponen mis canas y autoridad | |
| | obligare a Anarda, adornen | 3260 |
| ANARDA | su cuello brazos de Olimpio. Como Olimpio no se enoje de mi antiguo pensamiento. | |
| OLIMPO | Porque tú el mío perdones, te doy la mano. | |
| ERGASTO | Pues alto: | 3265 |
| | celebrense aquesta noche las bodas y, en su principio, dé fin la <i>Arcadia</i> de Lope. | |

FIN.

3258 ver *ABS Har Men Sai* : ves *C*
3260 obligare *ABCS Har* : obligar *Men Sai*
Colofón FIN *ABCS* : om *Men Sai*

VI. APARATO CRÍTICO

ANOTACIÓN DE LA DEDICATORIA

López Madera (1562-1649) fue señor de la casa de Madera, en Asturias, caballero del hábito de Santiago, oidor de la Contratación de Sevilla y Granada, corregidor de Toledo, alcalde de Casa y Corte en 1604, fiscal del Consejo de Hacienda y consejero de Castilla en tiempo de Felipe IV. Estudió Leyes en la Universidad de Alcalá, de la que fue Catedrático. Menéndez Pelayo señala que Lope busca su amparo “a título de protector de los hospitales de Madrid, que venía a ser de hecho el Consejero encargado de la inspección de los teatros” (p. LXV) y lo relaciona con el cuento que trae Lope más abajo del poeta que rompió los “vasos al ollero”. Véanse S. de Dios, “La doctrina sobre el poder del príncipe en Gregorio López Madera”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, LXVII, 1997, pp. 309-330 y E. García Ballesteros y J. A. Martínez Torres, “Gregorio López Madera (1562-1649): un jurista al servicio de la Corona”, *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, XXXVII, 1998, pp. 163-178.

9 *puesto que*: ‘aunque’.

11 Pietro Baldi del Riccio, o Pietro Crinito (1465-1504) es discípulo y albacea literario de Poliziano, autor de un *De poetis Latinis* (1505; ed. de Sebastianus Gryphius, Lyon, 1542), que consta de noventa y tres breves semblanzas biográficas de autores latinos. Es la fuente de Ravisio Textor, *Officina*, II, p. 391, que, a su vez, es la de Lope, como ya indicó Morby en su edición de *La Arcadia* (1598) remitiendo al tercer libro, p. 268. Véase G. da Pozzo, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Milán, Vallardi, 2006.

13 En realidad, es de Eubulo, como ya indicaron A. Agustín en sus *Misceláneas filológicas* y M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, ed. de E. Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1950-53, VIII, p. 160. Se trataría de una *fabula palliata*, es decir, una comedia latina que traduce o adapta una griega o de asunto griego. Debe su nombre a que los actores se cubrían con el *pallium* o manto griego (*himation*). Turpilio fue el último representante de la *palliata*. Véase J. R. Textor, *Officinae Ioannis Ravisio Textoris*, II, Lyon, Sebastien Honoré, 1572, p. 393.

14 Versos de seis pies, con predominio de los yámbicos. Véase J. C. Miralles Maldonado, “Los humanistas A. Agustín (1517-1586) y G. Faerno (+ 1561) ante las reliquias de Turpilio”, *Myrtia*, XX, 2005, pp. 207-222.

14 *advertimiento*: ‘caso, eco’.

20-21 Es notorio que Lope empezó a revisar las partes de comedias a partir de la IX, que, por lo tanto, sería la primera. Véase M. Presotto (coord.), *IX Parte de comedias de Lope de Vega*, Lérida, Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, 3 vols., I, p. 8, que abunda en que “el objetivo prioritario es el de crear un modelo de fiabilidad frente a la disparidad de los volúmenes anteriores”.

24 Se refiere a las *Animadversiones juris liber singularis* (Colonia, 1584); las *Excelencias de San Juan Bautista* (Toledo, 1617); el *Discurso de las descubiertas en Granada, desde el año de 1584 hasta el de 1598* (Granada, 1601); *Excelencias de la Monarquía y Reyno de España* (Valladolid, 1617), dedicada al por entonces Príncipe de Asturias, futuro Felipe IV. También escribió un *Tratado de la limpia Concepción de N^{ra} Sra.* (Madrid, 1638); y un *Tratado de la Justificación de los Censos*.

31 *representante*: ‘actor’.

34 Los *autores de comedias* eran los empresarios, los que financiaban la función comprando la comedias los poetas (los “ingenios que las escriben”, según Lope), pagando a la compañía, proveyendo la infraestructura y demás.

36-37 Es muy posible que se refiera a Luis Ramírez de Arellano, de quien afirma Cristóbal Suárez de Figueroa que es “un mancebo grandemente memorioso..., hijo de nobles padres y natural de Villaescusa de Haro. Este toma de memoria una comedia entera de tres veces que la oye, sin discrepar un punto en traza y versos. Aplica el primer día a la disposición, el segundo a la variedad de la composición, el tercero a la puntualidad de las coplas. Deste modo encomienda a la memoria las comedias que quiere. En particular tomó así *La dama boba*, *El príncipe perfeto* y *La Arcadia*, sin otras”. Véase C. Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, LVIII, “De los profesores de la memoria”, f. 237.

38 ‘copias, transcripciones’.

40-42 La anécdota se remonta al poeta Filóxeno y un ladrillero que cita Diógenes Laercio en sus *Vidas*, IV, 6, 36, dedicada a Argelisao, que recoge Timoneda (*Segunda parte del Sobremesa*, cuento 55, p. 298), posible fuente de Lope: “Filóxeno, famosísimo poeta, viendo que unos cantareros cantaban sus versos, trastocando y quebrando algunos dellos, con un báculo que llevaba dio en los jarros, quebrando gran parte de ellos y diciendo: —Pues vosotros dañáis mis obras, yo también dañaré las vuestras”. Lo toma, asimismo, de Erasmo, *Apophthegmata*, VI, *Varie mixta*, 24, en la traducción de Francisco de Támara, f. 330r. Tiene muchas variantes de oficios, como el zapatero (cfr. Plinio, *Naturalis historia*, XXXV, 85) que aparece en don Juan Manuel, en su *Prólogo general*, quien lo enfrenta a un trovador de Perpiñán, quejoso porque aquel destrozaba su “cantiga”; enfadado, “tomó muy passo una tisseras et tajó cuantos çapatos el zapatero tenía fechos” (En *El conde Lucanor*, p. 320). Relacionan esta anécdota con Diógenes Laercio, M. R. Lida, “Tres notas sobre don Juan Manuel”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, p. 106 y D. Devoto, “El zapatero de don Juan Manuel”, en D. Devoto, *Textos y contextos*, Madrid, Gredos, 1974, p. 119, que incluye un texto de Vasco Díaz Tanco de Fregenal (exhumado por don Rodríguez-Moñino) en que se atribuye la anécdota a “Archesilao”, que “por una calle oyó un ollero” que estaba cantando mal sus versos.

43 ‘vestimenta de la fantasía’, o ‘de la imagen’. Estas definiciones, o parecidas, aparecen en muchos lugares aristotélicos: en el *De anima*, III, 8, 432a10, diferencia memoria e imaginación; pero el recuerdo más cercano, con todo, es *De memoria et reminiscencia*, I, 450a25-30. También aparece en Ravisio Textor, *Officina*, I, 4, VI, *De insigni memoria*. Para el análisis de la evolución del concepto, véase G. Serés, “El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca”, *Anales de Literatura Española*, X, 1994, pp. 207-236.

45-46 ‘Tienen más memoria los de más obtusa y tarda inteligencia’ (*De memoria et reminiscencia*, 449b7-8).

52-53 ‘¿Quién puede dudar que es mucho mejor tener una buena inteligencia que una memoria en extremo grande?’ (*De civ. Dei*, VII, 3).

53-54 ‘la huella de las cosas impresas en la mente’. *Tusculanae*, I, 25; también en Ravisio Textor, *ibídem*.

61-62 “Memoriae quidem certe, quae non modo philosophiam, sed omnis vitae usum omnesque artes una maxime continet, nihil omnino loci reliquitur. Quae potest enim esse memoria falsorum, aut quid quisquam meminit, quod non animo comprehendit et tenet?” [‘es cierto que la memoria, por sí sola, no solo conserva perfectamente la filosofía, sino también las costumbres de la vida cotidiana, y de todo el arte; no abandona absolutamente nada en ningún lugar. ¿Qué memoria de las cosas

falsas puede existir o qué cosa se recuerda que no se comprenda y se tenga en el ánimo?’ (Cicerón, *Academica priora*, II, vii, 22).

63 Plinio, *Historia naturalis*, VI, 24, 28. También lo cita Aulo Gelio, *Noctes Atticae*, XVII, xvii, 1; sobre Mitridates véase Quintiliano: “Ceterum quantum natura studioque valeat memoria, vel Themistocles testis, quem unum intra annum optime locutum esse persice constat; vel Mithridates, cui duas et vigente linguas, quot nationibus imperabat, traditur notas fuiste” (*Institutiones oratoriae*, XI, ii, 50-51). No es impensable, con todo, que Lope lo rescatase de la *Officina*, de Ravisio Textor, aunque más verosímil es que tuviera a la vista la *Silva de varia lección*, 3º parte, cap. VII, de Pero Mexía, porque a renglón seguido incluye el ejemplo de Séneca.

65 “De sí mismo, como buen testigo, escribe Séneca que en su mocedad tuvo tan grande memoria, que si le decían dos mil nombres de cosas, por la orden que se las decían las tornaba a decir todas, sin errar una sola” (Mexía, *Silva*, ibídem). El texto de Séneca es el prólogo a las *Declamaciones*.

68 Josefo, *Antiquitates Iudaicarum*, XI, 5. Lo recoge Ravisio Textor en su *Officina*, ibídem.

75-76 De estas palabras se desprenden dos afirmaciones: “que el uso ya no admite llevar a escena una comedia pastoril que pueda imitar la rústica naturalidad de los idilios de Teócrito; y que los coloquios pastoriles de Rueda, en cambio, sí imitaban el mundo del antiguo poeta” (A. Blecua, “De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda”, en A. Blecua, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 317); tras este razonamiento, Blecua afirma que “Rueda es, a su juicio, el primer escritor de comedias que ha sabido guardar las reglas del arte y que en los coloquios pastoriles ha podido reflejar el mundo primitivo y rústico de los idilios de Teócrito”; complétese con C. B. Johnson, “El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes”, en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 95-102; F. Toro-Garland, “El *entremés* como origen de la *comedia nueva* según Lope”, en M. Criado del Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 103-109; A. Egido, “«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, XXX, 1985, pp. 43-77; A. S. Trueblood, “Some Observations on the Early Pastoral Plays of Lope de Vega”, en A. S. Trueblood, *Letter and Spirit in Hispanic Writers*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 85-103; J. Oleza, “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés, *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 325-335; Lope de Rueda, *Pasos*, ed. de J. L. Canet, Madrid, Castalia, 1992, pp. 23-24; V. Cristóbal, “Las églogas de Virgilio como modelo de un género”, en B. López Bueno (ed.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 23-28; G. Serés, “El «disfraz y librea» tricolor de la *Noche oscura*. Tradiciones y coincidencias”, en J. P. Étienvre (ed.), “Verde gabán”. *La symbolique des couleurs dans la littérature espagnole des siècles d'or*, en prensa y S. Pérez-Abadín, “Resonare silvas”. *La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad, 2004, pp. 12-13, que recuerda que Teócrito fue editado en Milán, en 1480, “y traducido por Martino Filético y Helio Eobano Hesso”; Alberto Blecua, *La traducción del “Edilión I”, de Teócrito, por Feliciano de Silva*, en prensa, recuerda que lo había traducido al español Cristóbal de Horozco y adaptado Feliciano de Silva; no hay más traducción romance hasta la que incluyó en 1617 don Esteban Manuel de Villegas en *Las eróticaso amatorias*. Véase ahora I. Ravasini, “Lope y la tradición piscatoria”, *Anuario Lope de Vega*, XII, 2006, pp. 211-231 y, específicamente, Y. Novo, “«Canté

versos bucólicos / con pastoril zampoña, melancólicos»: formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas* (1604)”, *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 253-281 y D. Finello, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies-Brepols, 2008, pp. 166-167 y 179-180.

ANOTACIÓN DE LA COMEDIA

En la *Dramatis personae* no figuran los nombres de Lidio y Vireno, los pastores que huyen ante la supuesta presencia del lobo al final del acto tercero, ni la referencia a Venus y Cupido.

1-6 *Hermosas...camino*: La idea de que las estrellas influyen (v. 2) en el carácter, o inclinan el alma (v. 7), pero no la determinan (porque está regida por el libre albedrío), es crucial en tiempos de Lope; máxime aquí, porque Belisarda supone que la única preocupación (*celo*, v. 5) de aquellas *luces* es girar alrededor de su órbita (*camino*, v. 6). Exoneradas de dicha responsabilidad, no entiende por qué su *amor* (reñido con la *razón*, vv. 15-17) lleva a su *honor* al *desatino* (v. 10), o sea, a ‘la locura’.

10 *desatino*: La pareja *destino* / *desatino* está excelentemente ilustrada por Francisco de Aldana en su soneto XXXIV, vv. 1-8: “En fin, en fin, tras tanto andar muriendo, / tras tanto variar vida y *destino*, / tras tanto, de uno en otro *desatino*, / pensar todo apretar, nada cogiendo, / tras tanto acá y allá yendo y viniendo / cual sin aliento inútil peregrino, / ¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino, / yo mismo de mi mal ministro siendo”. Véase F. de Aldana *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, p. 275.

14 *porfiar*: Según la ortología de Lope, es uno de los términos que habitualmente lleva diéresis.

16-17 *porque amor...le diera*: El pronombre *le* se refiere a *lugar*; de modo que puede traducirse: ‘el amor dejaría de serlo si diese opción (*lugar*) a la razón’. En los versos siguientes discierne entre amar digna o razonablemente e indignamente, sin esperanza del bien (v. 20), porque su padre la ha prometido a su amigo Salicio.

18 *puesto que*: ‘aunque’. Hay otros ejemplos en los vv. 501, 1796 y 2020.

21-24 *¿Qué...vi?*: El amor sin esperanza de éxito constituye uno de los tópicos más conocidos de la tradición cortés que tanto el petrarquismo como el neoplatonismo han asimilado y desarrollado. Belisarda se lamenta a solas del matrimonio concertado por su parte, que la separará (*dividiéndome*, v. 23) para siempre de Anfriso. Describe, asimismo, a su futuro esposo, como un *tirano* que actúa sin su consentimiento. Entona, por lo tanto, el lamento de la malcasada o malmaridada. *El primero bien* (v. 24) de la pastora es Anfriso, su primer y único amor. El empleo de la forma no apocopada de *primero* ante un sustantivo o palabra sustantivada constituye un fenómeno frecuente en la literatura del Siglo de Oro y sirve para añadir una sílaba más al verso. Véase un caso similar en el v. 1162 (*primero accidente*).

25-31 *De...florido*: La apelación al *locus amoenus* clásico como testigo y confidente de los amores de los pastores constituye un conocido tópico de la literatura pastoril que encuentra en las églogas de Garcilaso de la Vega su máximo exponente en la poesía española. De hecho, el v. 71 de la égloga III registra el mismo adjetivo “prado *ameno*” que da nombre al *topos* y que emplea también Lope en el v. 31: “sitio *ameno* y florido”. Sobre el empleo e importancia del *locus amoenus* en la literatura clásica y medieval, véase E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Berna, 1948, pp. 192-200; trad. de W. R. Trask, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper & Row, 1963.

32 *¡Cuáles...vos!*: ‘¡Qué horas más felices pasé aquí!’.

33 *grande*: En el Siglo de Oro, era frecuente la forma no apocopada del adjetivo *grande* ante un sustantivo para añadir una sílaba más al verso. Véanse también los vv. 1433, 1608, 1749 y 2368.

35 La repetida alusión de algunos personajes a los seis años de relación entre Belisarda y Anfriso (véanse también los vv. 1708 y 2282) enfatiza aún más el

sufrimiento de los amantes ante la forzosa separación. El mismo motivo aparece en otras comedias del autor, como *La hermosa Alfreda* (ed. de M. A. Giovannini, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2007, vv. 551, 1983, 2179, 2276, 2350 y 2373), donde la obsesiva mención de Selendio a los seis años gastados en adorar a Alfreda lo conducirá a la locura de amor. En cambio, en *La Arcadia* (1598), no se precisa la duración de los amores de los pastores con anterioridad a la narración de los hechos. En todo caso, las referencias a la prehistoria de los amantes y al largo tiempo de su relación marca un punto de inflexión entre el pasado feliz y el anuncio de un presente y un futuro desdichados.

37 *no hayas miedo*: “El progresivo reemplazo de *haber* como verbo principal por *tener* empieza ya en el siglo XII, aunque en el siglo XVI todavía es usual *auer* con este valor” (Corominas). De hecho, Lope combina aquí ambas formas, si bien la primera sigue siendo mucho más frecuente que la segunda. Los vv. 39, 42, 44, 48, 58, 61, 329, 1829, 2084 y 3192 contienen el primer sintagma, frente a la aparición del verbo *tener* en los vv. 945, 1042 y 2755. La expresión “no hayas miedo” se repite con insistencia en los versos iniciales de la comedia, durante la conversación entre Belisarda, que se lamenta del forzado casamiento impuesto por su padre, y Anarda, cuya voz se erige cual presagio del cielo para aplacar el sufrimiento de la protagonista. Paradójicamente, el autor elige para ello la figura de Anarda, cuya funcionalidad real en la obra distará del papel de fiel amiga y consejera, al traicionar a Belisarda y separar momentáneamente a los amantes. Anarda representa la *amistad fingida*, que constituye uno de los tipos de amistad estipulados desde la Antigüedad clásica (véase la *Ética a Nicómaco*, VIII, 3, 1156 y ss), y recogidos por Alfonso X el Sabio en las *Partidas*, IV, 24; en el *Libro infnido*, VI, de don Juan Manuel, o en *El Conde Lucanor*. En todos los casos, se equipara con la amistad por interés o provecho.

40 *rigor*: ‘firmeza, dureza’; entiéndase la que mostró Dafne ante Apolo, convirtiéndose en laurel antes que acceder a las pretensiones amorosas del dios, como indica Belisarda en el verso 49.

42-48 *A...miedo*: La alusión a los celos antes de que su presencia esté justificada en el texto funciona a modo de anuncio de la importancia que este asunto cobrará en el conflicto dramático. Es precisamente Anarda, su principal instigadora, quien lo introduce ante Belisarda, recreando una historia que ella misma generará más tarde con Anfriso, al provocar sus celos con el fin de separarlo de Belisarda.

47 *le*: caso de leísmo. Lope solía emplear este pronombre como complemento directo de persona o cosa, en lugar de *lo*. Hay otros 72 casos de leísmo en los vv. 70, 71, 105, 222, 232 (*le quiero*), 277, 292, 311, 312, 510, 530, 547, 648, 649, 734, 1029, 1061, 1122, 1160, 1418, 1443, 1449, 1475, 1517, 1524, 1557, 1583, 1588, 1610, 1615, 1618, 1641, 1668, 1735, 1743, 1763, 1765, 1766, 1776, 1780, 1782, 2031, 2092, 2188, 2263, 2264, 2265, 2340, 2377, 2383, 2424, 2511, 2537, 2543Acot, 2644, 2707, 2754, 2774, 2783, 2812, 2813, 2851, 2952, 2973, 3017, 3021, 3022, 3050, 3140, 3141, 3142, 3231.

55 *en amar porfío*: La porfía o insistencia se asocia frecuentemente al amor. Así ocurre en los vv. 823, 1457, 2224, 2273 y 2874. El propio Lope pone de manifiesto esta vinculación en *El perro del hortelano*: “amor no es más que porfía” (ed. de A. Carreño, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, vv. 829). Para más detalles sobre este fenómeno, véase R. Lapesa, “Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo”, en *Festschrift Walter von Wartburg zum 80. Geburtstag*, II, Tubinga, Niemeyer, 1968, pp. 523-551.

58 *a este tiempo*: ‘en ese momento’.

60 *intento*: ‘propósito’. Véase también en los vv. 1286, 1400, 1830, 3121.

63 *gusto*: ‘deseo o voluntad’.

66 *mi voz...aviso*: La voz de Anarda funciona, según ella, como un presagio o *aviso* del cielo, que apacigua, en cierto modo, el humor melancólico de Belisarda.

68-70 *Ya...aviso*: Es habitual en Lope la idea de que el alma avisa de los sucesos importantes, en especial de los desdichados. Constituye un presentimiento que no tardará en experimentar Anfriso. Tras las primeras manifestaciones de confianza en el amor de Belisarda, el pastor comienza a dudar de la firmeza de sus sentimientos, aludiendo al tópico de la mudanza femenina (vv. 351-352), que aparecerá en repetidas ocasiones a lo largo de la comedia.

71-74 *Amor...yo*: Para la idea de la imagen de la amada grabada en el corazón o en el cerebro, véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 142-143. Si no se es consciente de que el amado vive en el amante, no se entienden los versos 76-80, en que Anfriso se asoma, ve y llora por los ojos de Belisarda, porque vive en ella, como confirma a continuación, en los versos 83-84.

81 *fuerte ocasión*: ‘peligro o riesgo’.

87 *recelo*: ‘sospecho’ (*Autoridades*); también en los vv. 1966 y 2159.

89-90 *que del calor...hielo*: Original imagen del alma de hielo, que, a semejanza del granizo, se forma por el contraste entre el calor del amor y la frialdad de la decisión paterna de casarla con Salicio.

91-94 *Pésame...dicha*: La idea de que la belleza se alía a la mala suerte y la desdicha constituye un conocido tópico del que los dramaturgos del Siglo de Oro se hicieron eco en numerosas ocasiones. En la novela *La Arcadia*, también Belisarda aparece caracterizada con estos dos rasgos: “Sabed que la pastora Belisarda, tan desdichada como hermosa, y la más hermosa del mundo” (ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 69). Por otro lado, Lope reformula en *Peribáñez* el refrán “La ventura de la fea, la guapa la desea” en los vv. 84-85 del acto primero: “La ventura de la fea / pasose a Casilda hermosa” (ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1997). También en *La Dorotea* (ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, acto V, escena IV, p. 458) recoge los siguientes lamentos: “¡Ay, infeliz de mí! Que solo parezco hermosa en ser desdichada, como Marfisa parece que no lo es en ser dichosa”. El proverbio ha sido desarrollado en diversas versiones. Correas registra dos de ellas: “La ventura de la fea, la dicha”, añadiendo el comentario: “Hay opinión que son dichosas en maridos”, y “La ventura de las feas, ellas se la granjean” (G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, p. 199b).

94-95 *dicha...dicha*: Ambos versos presentan una rima idéntica. Se considera lícita tal práctica puesto que, aunque se trata de términos homónimos, pertenecen a categorías gramaticales diferentes. Sobre el empleo de las autorrimas, véase J. H. Arjona, “The Use of Autorhymes in the XVIIth Century *Comedia*”, *Hispanic Review*, XXI, 1953, pp. 273-301. En el primer caso, se trata de un sustantivo, que equivale a ‘suerte’; y, en el segundo, es un participio irregular procedente del infinitivo ‘decir’, con el valor, en este caso, de palabra de matrimonio ‘pactada o concertada’ por el padre de Belisarda y el futuro esposo de esta. Advuértase, asimismo, el juego de palabras entre el primer vocablo y su contrario, *desdicha* (v. 96) o ‘desgracia’, que se cifra en la *muerte* (v. 97) metafórica (‘tristeza acuciante’) de la pastora en brazos de su marido.

99-100 *Bien...Belisarda*: La consideración de los ojos como espejo o reflejo del alma constituye una conocidísima idea, de lejana ascendencia petrarquista y neoplatónica.

102 *servicio*: ‘ayuda’.

103 *Porque*: En el Siglo de Oro se empleaba regularmente esta conjunción con el valor de ‘para que’. Véase también el v. 704, 712, 856, 1787, 1980, 2552, 2640, 2690, 2883, 3235 y 3264.

105 *placer*: ‘favor’.

107 *pasan*: ‘cruzan’.

108 *suceso*: ‘desgracia’. El sustantivo presenta el mismo significado en los vv. 970, 2077, 2125, 2911, 2941.

109 *Dile...seso*: ‘Dile que estoy desesperada’.

110 *sus ojos me abrasan*: Es tópico que parte del libro bíblico *Tobías*, 10, 5: “lumen oculorum meorum”.

111-120 *Haced...llenas*: Primera manifestación de la doblez de Anarda. A partir de este momento, será evidente para el público el rol de la pastora como amiga desleal y rival encubierta de Belisarda por el amor de Anfriso. *No andéis por los vientos* (v. 114): esta frase hecha, o su variante “Hacer torres de viento”, equivalen a ‘fantasear’. Véase J. Cejador y Frauca, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008, pp. 697-698. Anarda da rienda suelta a su alegría tras saber que Belisarda ha de casarse con Salicio, y atrae de nuevo hacia sí aquellas esperanzas vacías que ahora parecen cobrar mayor fundamento. Asimismo, siente deseos de compartir su felicidad con el *locus amoenus* que la rodea (vv. 115-120), completando, mediante los apóstrofes de su exultación amorosa, la sintética descripción del paisaje iniciada por Belisarda en su lamento elegíaco anterior (vv. 26-31).

122 *efeto*: Los principales teóricos de la lengua reducían, en la época áurea, los grupos consonánticos cultos, como *-ct-*, para asimilarlos a los usos de la pronunciación romance. Estas combinaciones latinas se restablecerán posteriormente por presión culta, aunque se mantendrán las reducidas en la lengua hablada. Lope utilizaba ambas formas habitualmente. No obstante, en esta comedia, privilegia el término *efeto* (vv. 337, 545, 546, 1145, 2725, 3116, 3117) sobre *efecto* (v. 313). Las simplificaciones del grupo *-ct-* se extienden, asimismo, a los sustantivos *vitoria* (v. 738) y *otubre* (v. 1825) o al adjetivo *perfetas* (v. 2168), en este último caso, en posición de rima con *sujetas* (v. 2170).

123 *secreto*: ‘encubierto’. Véase también el v. 1336 (*secreta*). Las relaciones entre amor y secreto son motivo tradicional. Véase A. Capellanus, *De regulis amoris*, XIII: “Amor raro consuevit durare vulgatus” (*De amore*, ed. de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, p. 363).

127 *aquesta*: ‘esta’, forma reforzada del demostrativo por medio de *eccu(um)*. Junto con otras variables en género y número (*aqueste, aquestas, aquestes...*), se trata de términos arcaicos muy utilizados en la poesía de la época, sobre todo cuando es preciso añadir una sílaba más al verso. Hay otros ejemplos de estas formas en la comedia en los vv. 132, 448, 674, 675, 810, 986, 1061, 1177, 1239, 1274, 1617, 1740, 2228, 2298, 2831, 2852, 2886, 3067, 3266.

129 *que...confío*: Zeugma por el cual el pronombre *las* se refiere a *mudanza*, pues confía en que el tiempo (cuya sabiduría alaba en el verso 138) haga *mudar* a Anfriso y se enamore de ella, una vez Belisarda se case con Salicio.

131 *este mi*: Era frecuente en el Siglo de Oro la unión de los adjetivos demostrativo y posesivo. Véase también el v. 236 (“*esta mi loca afición*”). Véase H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*, Universidad de Chicago, 1937, p. 124.

131-134 *Cuando...yo*: La imprecisión temporal propia del género pastoril se asocia aquí al momento en que Anarda comenzó a enamorarse de Anfriso. Vincula la aparición de sus sentimientos con el nacimiento de los sauces, que Alciato, en su emblema CC, relaciona con los hombres de costumbres semejantes a las de los árcades:

“Quod frugisperdam salicem vocitarit Homerus, Clitoriis homines moribus adsimilat” (*Emblemas*, ed. de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 244). Homero ubicó este árbol en los bosques sagrados de Perséfone, considerando su fruto inútil y perdido. Anarda lo menciona aquí como parte del paisaje habitual de la Arcadia para establecer la comparación entre su temprana presencia en el valle y el germen de su pasión por Anfriso, que da lugar, al igual que las ramas en el árbol, a sus “verdes esperanzas”. Es bien conocida, en la simbología de los colores, la asociación entre el verde y la esperanza. Al emplear ambos términos, la pastora refuerza sus ansias y deseos y expresa su desafortunada alegría ante la posibilidad de que Anfriso pueda corresponder a su pasión.

142 *albricias*: ‘regalo que se da al portador de una buena noticia’.

146 *dueño*: Referirse a la dama como *dueño*, en masculino, se remonta a la tradición provenzal, cuyo convencional amor identificaba a la dama con el señor feudal, por el poder y ascendiente que tenía sobre el amante, y, por lo tanto, se la llamaba genéricamente “midons”, ‘mi señor’; del mismo modo se refiere abajo (v. 226) Anarda a su amado.

148 *Haranle...pies*: Porque sus pies son blancos como la nieve, cuya frialdad, traslaticiamente, va a convertir el agua del arroyo en hielo, es decir, en *crystal*.

149 *color alterado*: Sobre la mudanza del color en el rostro a causa de la emoción en las comedias de Lope de Vega, véase A. Albarracín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC-Instituto de Arnaldo Vilanova, 1967, pp.49-50.

152 *escusado*: ‘excusado’. Lope tiende a reducir los grupos cultos a su segunda consonante, de la misma manera que lo hacían Juan de Valdés, Jiménez Patón y otros gramáticos. El autor transforma *ex-* en *es-* ante *t* y *cu*. Por ejemplo, *escusar* (v. 158), *escusado* (v. 162), *escusarle* (v. 734), *escuse* (v. 1478), *estremos* (v. 202), *estremo* (v. 888, 1144), *estremada* (v. 1903), *estranjero* (v. 585, 759, 1709, 1711, 1713, 1718, 2187), *estraños* (v. 1206, 1410, 1774), *estraña* (v. 1271), *estraño* (v. 1436, 1752, 2371, 2846, 2850, 2912), *estrañas* (2274), *estrañan* (v. 3114). Sin embargo, ante *-ce* y *-p*, Lope conserva la forma *ex-*: *excedo* (v. 40), *experiencia* (v. 208), *excelencia* (v. 1482), *excede* (v. 3084).

153-155 *Belisarda...embajada*: Anarda engaña a Anfriso diciéndole que Belisarda le ha encargado comunicarle que se ha consolado de su amor, casándose con Salicio. Se lo puede comunicar porque ha observado una sintomática palidez (*color alterado*, v. 149) de su cara, que la excusa de ocultar su preocupación (*cuidado*, v. 152).

158 *cualquiera pena*: era habitual la vacilación entre los adjetivos *cualquier* y *cualquiera* ante un sustantivo femenino. Lope suele emplear ambas formas de manera indistinta, teniendo en cuenta el cómputo silábico. Se encuentra el mismo caso en el v. 296.

159 *infinitas*: caso habitual de elipsis. El adjetivo *infinitas* se refiere al sustantivo *penas*, que aparece en el verso inmediatamente anterior.

170 *demostraciones*: ‘señales externas, muestras’. Este verso, junto con los dos siguientes, alude a la frase tópica, de amplia tradición, “Obras son amores”, que da título a una de las comedias de Lope de Vega.

171 *se miran*: ‘se ven’. Aparece también en los vv. 2663 y 3026.

173-180 *Es...viera*: Idea de lejana tradición petrarquista y neoplatónica según la cual el rostro, y en especial los ojos, transmiten los sentimientos que nacen en el alma con la misma claridad que un espejo. Véase también la nota 149.

174 *adonde*: ‘donde’. Hay otros ejemplos en los vv. 1225, 2411, 2465, 2771 y 3164. Alega Cuervo que “*adonde* usado por *donde* es un arcaísmo [...]. Dícese *adonde* con movimiento y *donde* sin él” (*Gramática de la lengua castellana*, París, Roger y Chernoviz, 1891; ed. de N. Alcalá-Zamora y Torres, Buenos Aires, Sopena, 1952, p.

398). No obstante, en el Siglo de Oro, todavía no se realizaba tal distinción. Además, el empleo de *adonde* en todos los versos mencionados, salvo en el 1225 y 3164, sirve para añadir una sílaba más al verso y regularizar así la métrica.

177 *ella en ella*: ‘en su fuero interno, en su interior’.

186 *ansí*: forma que Lope alterna con *así*. Aparecen otros casos en los vv. 1270, 1427, 1636, 1641, 1710, 1832, 1862, 2290, 2310, 2354, 2355, 2395, 2448, 2510, 2617 y 2628. Véase Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, ed. de F. Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975, p. 185, n. 1331.

189 *cuando*: ‘aunque’. Aparece con el mismo valor en los vv. 1670 y 2885.

195 *digno*: frente a la reducción de los grupos cultos habitual en Lope, el autor mantiene, en cambio, la forma *-gn-*: *digno* (v. 1639) e *indignación* (vv. 819, 1887).

199-200 *que...querer*: Nueva referencia a la mudanza femenina en materia amorosa. Véanse también las notas 1099-1113, 2323 y 2985-2986.

202 *estremos*: ‘manifestaciones exageradas y vehementes de un afecto del ánimo, como alegría, dolor, etc’.

203-204 *nunca...desprecian*: Estos versos recogen uno de los tópicos centrales de la poesía petrarquizante: el incremento del amor por el olvido o desdén.

205 *Desa suerte*: ‘entonces’, ‘de ese modo’, ‘así’. Véase también la misma expresión en los vv. 791, 2180, 2810.

211 *mis amores*: ‘mi amor’. El empleo del sintagma en plural para hacer referencia a la persona amada remonta a la lengua medieval y era de muy uso muy frecuente en el Siglo de Oro.

212 *la causa por quien yo muero*: la afirmación del amante no correspondido de que se muere de amor o pasión era lugar común desde Petrarca. Nótese también el mismo valor en los vv. 1973-1975, 2063 y 2486. Véase M. Ficino en sus comentarios al *Banquete* de Platón (II, 8) y G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 98-101.

213 *¿de qué?*: ‘¿cómo?’ La misma expresión aparece en el v. 632.

215-216 *Porque...quieren*: Viven ‘sin preocupaciones’ (*descuidadas*) sintiéndose queridas.

217 *me asombro*: ‘me sorprendo’.

217-220 Las vinculaciones entre el amor y el silencio o secreto son motivo tradicional ampliamente desarrollado por la doctrina del amor cortés. Véase nota 123. Anarda calla su amor porque sabe que, de momento, no es correspondido y la discreción le aconseja posponer la exposición de sus sentimientos (vv. 225-232). Sobre el silencio como marca de discreción, véase A. Egido, ‘La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia’, en A. Egido (ed.), *Fronteras de la poesía del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84.

218 *decillo*: ‘decirlo’. La variante se produce por asimilación de la *r-* a la *-l* del enclítico. Se trata de un fenómeno predominantemente literario, no tanto natural o espontáneo. A veces, aparece para facilitar la rima, como en este caso en que concuerda con otra forma similar, *encubrillo* (v. 219). Véanse también las formas *tenelle* y *perdelle* (vv. 2263 y 2264), *amalle* (v. 2424), *vella* (2474) o *espantallas* (3053). No obstante, Lope tampoco desprecia otras posiciones. Es el caso de los vv. 1260 (*decillo*) y 1551 (*proballo*).

221 *Amor es fuego*: Con la expresión *Phyllidis ignis* (Virgilio, *Eclogae*. V, 10), el pastor Menalcas se refiere al amor. Su amada Filis es quien enciende ese fuego en el amante. El tema ha sido abordado también por Ovidio (*Metamorfosis*, I, 492-496 y XIV, 24-26). La tradición posterior perpetúa el motivo entre los bucólicos latinos, como Calpurnio (véase, por ejemplo, III, 7-8) o Nemesiano (II, 14, IV, 4-5 o IV, 11), así como

los poetas goliárdicos de la Edad Media hasta llegar a Petrarca, Garcilaso (“¡Oh más dura que el mármol a mis quejas, / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!”, ed. de B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, *Égloga I*, vv. 57-59) o la ficción pastoril de Sannazaro (“Così strida nel foco / chi il mio mal prenda in gioco”, *Arcadia*, ed. de F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990, prosa 10), Guarini (“Arde Mirtilo, ma in chiuso foco e’ si consuma e tace”, *Il pastor Fido*, Venezia, Marsilio, 1999, acto I, escena II), Gil Polo (“Tu llama está encendida, / en las soberbias cortes, y entre gentes / bravosa y valientes”, *Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, libro IV, p. 194), Cervantes (“Yo ardo y no me abraso, vivo y muero”, *La Galatea*, ed. de F. López Estrada y M. T. García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995, libro I, p. 178, v. 49) o Lope de Vega (“¿Ha subido jamás a la cuarta esfera tan vivo fuego como este que de las entrañas exhalo?”, *La Arcadia*, p. 60). Asimismo, el fuego del amor es ya imagen bíblica (*Cantar de los cantares*, ed. de J. R. Wright, Madrid, Ciudad Nueva, 2008, 8, pp. 6-7). El símil reaparecerá en la comedia en los vv. 2055-2059, 2245, 2405 y 2410.

221-224 *y...luego*: Alusión al conocido dicho: “Por el humo se sabe dónde está el fuego”. Silvio menciona aquí a la conocida idea de la fuerza de una pasión amorosa semejante al fuego, cuyas evidentes señales no se pueden esconder. Alciato anuncia precisamente en su emblema CVII esta vinculación entre el amor y el fuego, advirtiendo de la supremacía del primero sobre el segundo: “Aligerum fulmen fregit Deus aliger, igne Dum demonstrat uti est fortior ignis Amor”. Sobre los efectos o señales de la pasión amorosa, véase L. Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 15.

224 *luego*: ‘en seguida’. Ver también vv. 441, 1240, 1776, 1987, 2241, 3050.

225-232 *¿Qué...quiero*: Las vinculaciones entre el amor y el silencio o secreto son motivo tradicional ampliamente desarrollado por la doctrina del amor cortés. Véase nota 123. Anarda calla su amor porque sabe que, de momento, no es correspondido y la discreción le aconseja posponer la exposición de sus sentimientos. Sobre el silencio como marca de discreción, véase A. Egido, “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, en A. Egido (ed.), *Fronteras de la poesía del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84.

226-227 *empleado...cuidado*: ‘enamorado de otra persona’. *Emplear* se usaba con frecuencia con la acepción restringida de ‘tener trato amoroso’. De ahí que el sustantivo *empleo* signifique ‘amores, noviazgo, relación’. Véase en este sentido el v. 2802.

230 *ocasión*: ‘causa’ (*Autoridades*).

235-236 *¿Es...afición?*: ‘¿Es cambiar el objeto de mi loco amor?’

241 *¿Cuánto va?*: ‘¿Qué te apuestas?’

242-244 *Ya...Clarino*: El mundo arcádico es un universo proclive, desde sus orígenes, a los encantamientos, hechizos y acciones mágicas. De hecho, en *La pastoral de Jacinto*, Lope resume este marco temático como “celos, hechizos, amores” (v. 1711 y 1736). Desde Juan del Encina y la *Égloga de las cosas de Valencia* a la magia de Mesiflua en el *Coloquio de Timbria*, Lope ha asumido la influencia de la astrología asociada al contexto pastoril, reelaborándola en la mayor parte de sus comedias bucólicas o mitológico-pastoriles. Es el caso de *Belardo el furioso*, *La pastoral de Jacinto*, *Adonis* y *Venus* o la misma *Arcadia*, plagada de múltiples referencias sobre la naturaleza hechicera de sus valles. Advuértase para ello la mención a personajes mágicos como los sabios Clarino, Benalcio o Alcino (vv. 270-271). Véase A. M. Porteiro, “Influencias y reelaboraciones clásicas e hispánicas en la comedia pastoral de Lope de Vega”, en N. Fernández Rodríguez (ed.), *Presencia de la tradición en la*

literatura española del Siglo de Oro, Bellaterra, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 11-46.

243 *Arcadia*: Es el lugar de referencia tópico del género pastoril a partir de la obra de Sannazaro. Sobre este concepto, véase R. Reyes Cano “*La Arcadia*” de Sannazaro en España, Sevilla, Universidad, 1973 y F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española: la órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 78 y 82-83.

252 *salió...vacío*: La *suerte* constituye la ‘tirada ganadora’ en el juego de dados; pero, como es “en vacío”, el jugador pierde. También puede referirse Lope, más específicamente, a las *suertes* que se echaban en series de siete (como las letras del antropónimo Anfriso), relacionadas con los planetas, para responder a otras tantas preguntas, a partir de las doce posibilidades que ofrecen los signos del zodiaco. Como señala R. Navarro, en *El Libro de las suertes*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 122-123, en la novela homónima de Lope, *La Arcadia* (1598), revisten gran importancia, pues Anfriso y el Rústico “echan una suerte” para saber qué mujer tendrían (pp. 401-402), pero “nadie toma en serio lo que es puro juego” (p. 126).

253-254 *En...repartidas*: La adivinanza propuesta por Anarda se resolverá como un acróstico. Se trata de ir fijando la inicial de cada *parte*, lo que dará lugar a la glosa de cada uno de los términos anunciados por la pastora. Véase M. Chevalier, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

256 *hartas*: ‘demasiadas’. Aparece también en el v. 3062 y la forma *harto*, en los vv. 1353, 1993, 2705.

264 *cese...sucinta*: Son las siete letras de Anfriso, breve resumen (*cifra sucinta*) de los bienes (de naturaleza, de fortuna entre los antiguos; a los que añaden los de gracia los autores católicos) del mundo, desde el amor a la riqueza; la contraposición entre los dos de naturaleza y fortuna se encuentra en Aristóteles, *Retórica*, 1360b, 26-30 y 1361b, 39; *Ética a Nicómaco*, I, 1098b 9-1099b 8. Cfr. Garcilaso: “Bien de natura o de fortuna sea” (*Égloga* II, v. 1058); lo documenta O. H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Madrid, 1969, II, pp. 329 y ss. De los tres tipos de bienes, por otra parte, habla Fray Luis de Granada en el *Memorial de la vida cristiana*, en J. J. de Mora (ed.), *Obras*, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, VIII), 1848, VII, 9, p. 399. Más abajo (vv. 284-312), Anfriso explica el acróstico.

265 *enigmas*: El autor recoge en este verso y los anteriores la influencia del género de los enigmas de la poesía cancioneril del siglo XV, que los poetas del Siglo de Oro cultivaron en abundancia. Véase M. Gómez Sacristán, *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1989, p. 312. El propio Lope defiende y ejemplifica el género en el libro II de *Los pastores de Belén*, ed. de A. Carreño, Barcelona, PPU, 1991.

266 *un hora*: es la forma más usual en Lope.

279-281 *Aunque...mejor*: alusión a Apolo como dios del vaticinio y la adivinación.

282-283 *¿Quién...Amor*: Referencia al amor como principio cosmogónico, mediante el cual el universo se rige por la fórmula antitética Amor / Discordia. Compárese con “Cuanto vive, de amor nace / y se sustenta de amor” (*El caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1993, vv. 481-482). Francisco Rico afirma: “Tras Platón y el pseudo Dionisio, una nutrida tradición medieval y renacentista ve el amor como *vinculum mundi*, principio cosmogónico de la unidad y la pervivencia de todas las cosas” (p. 106, n. 7).

286 *enemiga*: ‘contraria, opuesta’.

287-292 *La...confirme*: La aliteración de la *f* desarrolla las cualidades tradicionalmente asignadas a la fortuna, donde destacan especialmente sus mudanzas y vaivenes. Lo único firme es su propia inconstancia. Véase J. Gutiérrez, *La fortuna bifrons en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.

299 *mil*: ‘se usa por exageración, para significar un número...grande’ (*Autoridades*). Aparece también en los vv. 572, 711, 717, 1203, 1492, 1572, 1574, 1591, 1613, 1622, 1684, 1689, 1812, 1968, 2107, 2247, 2327, 2536, 2604, 2792, 2859, 3223 y 3246.

300 *Bachillería*: ‘locuacidad, cháchara’.

303-304 *pues...pace*: Porque el balido de las ovejas se representa con la onomatopeya “be”.

309-312 *En fin...no*: Juega con el parecido de la grafía “O” y la imagen del círculo o esfera que representa al mundo, que se mueve por el oro. Casi todas las culturas vincularon este metal con el sol, cuya manifestación icónica en la astronomía tradicional es un círculo con un punto central inscrito. A este respecto, Pero Mexía, en su *Silva de varia lección I* (ed. de A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989-1990, II, 40, p. 807) alega: “También afirman que el oro, entre los otros metales, por ser sujeto al Sol tiene virtud de confortar y alegrar el corazón y ser resplandeciente”. En el cristianismo, el oro es también símbolo de la luz celeste y la perfección y, en la Antigüedad clásica, estaba considerado, además, como el compendio de las energías de la tierra. En este caso, Anfriso alude a su dimensión material y al poder que otorga a quien lo posee.

317 *¡Por Apolo!*: también en el v. 1741.

320 *libertad*: ‘atrevimiento’, teniendo en cuenta la relación de Anfriso y Belisarda, de la que ella es concedora, y la amistad que la une a la protagonista.

330 *crüel*: Según la ortología del Fénix, constituye uno de aquellos casos en que lleva diéresis una palabra con la unión de dos vocales, una débil átona y otra fuerte tónica. Véase S. G. Morley, “Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega”, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e Hijos de Jaime Ratés, 1927, pp. 527-529. Ver también vv. 2299, 2625, 2682, 2855 y *crüeles* en los vv. 1217, 1884.

333-344 *Para...obligaciones*: León Hebreo recoge en sus *Diálogos de amor* la asociación neoplatónica entre el amor y la belleza: “habla Platón, y define que [el amor] es deseo de hermosura; esto es, deseo de unirse con una cosa hermosa para poseerla”. Véase León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. Garcilaso Inca de la Vega (1510), ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, Suárez, 1949, p. 378b. Salicio resta importancia a la dote de Belisarda al considerar que el dar importancia a los bienes materiales menoscaba la calidad de su amor por la pastora así como sus cualidades físicas y morales. Martínez Kleiser (*Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953, 39. 256 y 39. 259) registra una serie de refranes que condenan los matrimonios orquestados tan solo por el interés que una dote cuantiosa genera y anuncian un final desdichado para ellos.

340 *discreto*: ‘sensato’. La discreción era una cualidad muy alabada en la literatura de la época. Su poseedor se caracterizaba por el ingenio, la inteligencia, el buen juicio, la cordura, la prudencia y el discernimiento. Ver también vv. 1144, 2011, 2921; y para el término discreta, vv. 1252, 2118, 2630. Para un estudio detallado del matiz que poseía el vocablo, cfr. el prólogo de A. Egido a la edición de *El discreto*, de Baltasar Gracián, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. IX-XXXVI.

345 *concierto*: ‘arreglo, acuerdo’, en este caso matrimonial. Aparece también en los vv. 446, 490, 577, 782, 813. El mismo sustantivo no aplicado al acuerdo pactado entre Salicio y Ergasto aparece en los vv. 396, 1740 y 1790.

351-352 *Es...sí*: Los temas de la literatura cortés aparecen reutilizados por Lope de Vega de manera recurrente en todas las piezas de su ciclo pastoril, siendo la mudanza propia de la mujer uno de los más socorridos. Así, en *La pastoral de Jacinto*, se define la palabra femenina como “siempre ha sido / firma en el agua, y en el viento lengua; / que solo al hombre el no cumplilla es mengua” (vv. 751-753).

365 *ciego*: ‘sin la debida reflexión’ (*Autoridades*). El término presenta idéntico significado en el v. 1241.

366-368 *Que...ruego*: El *sí* se hace de rogar; el *no* se da fácilmente, no es necesario insistir o *importunar*.

369-422 *Tendrás...pieles*: La descripción que hace Ergasto de sus riquezas responde a la tradición ovidiana de la cornucopia. Aquí, en vez del enamorado, es el padre quien enfatiza sus bienes. Uno de los ejemplos más relevantes se encuentra en el *Polifemo* gongorino. Sobre este tipo de descripción en Lope, se puede consultar a R. Osuna, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996. Este motivo va asociado, como no podía ser de otro modo, a la alabanza de aldea.

371 *aquí*: ‘ahora’; *te obligo*: ‘te comprometo’, entiéndase, a través del matrimonio concertado entre ambos, Salicio, como marido de Belisarda, heredará los bienes de Ergasto.

378 *cierzos frígidos*: ‘viento septentrional frío y seco’.

380 *el diciembre*: era frecuente, aunque no predominante, el uso del artículo definido con los nombres de los meses del año. Ocurre lo mismo en el v. 924 (*el noviembre*). C. Fernández Gómez, en su *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1971, aporta algunos ejemplos al respecto, pero el fenómeno es esporádico y suele registrarse especialmente en poesía, donde contribuye a regularizar el cómputo silábico. *Diciembre* presenta una vacilación vocálica usual, teniendo en cuenta el étimo latino del que procede el sustantivo: *december*. Finalmente, el término se emplea, en este caso, como metonimia de ‘invierno’, momento del año en que nieva sobre las montañas.

381 *Famosas*: ‘de buena calidad’. El v. 2089 recoge el mismo término con idéntico significado.

384 *poyos de labores*: ‘bancos adornados con tejidos labrados a mano’, que Ergasto compara con los lujosos asientos de las casas nobles.

390 *trébedes*: ‘cerco de hierro con tres pies que se pone en el fuego, y sobre él las calderas y las ollas. Díjose trévedes *quasi* trepedes, por los tres pies que tienen’ (Covarrubias).

393-395 *El vasar...letrado*: Sutil ironía la que se desprende de comparar el *vasar* (‘poyo o anaquel para los modestos enseres de cocina’) con la estantería de la biblioteca (*librería*) de un culto pretencioso, anteponiendo los rústicos, pero honrados, bienes materiales a los intelectuales.

396-398 *con tal orden...barro*: Es decir, es tanta la pulcritud (*policía*), el orden, la disposición misma del *vasar*, que podría sostener los libros de un letrado; sus modestos objetos, aunque de loza o cerámica (*barro*), no tienen nada que envidiar a los de materiales más preciosos, como el oro o el cristal.

402 Dormir sin preocupaciones (*cuidados*) es, asimismo, privilegio del villano, lejos de la corte, llena de intrigas y ambiciones.

404 *labradas*: ‘bordadas’.

405-410 *Los colchones...ella*: Como en la nota 395, alude ambiguamente a las pretensiones intelectuales, en este caso con los dos sentidos de *pluma* como metonimia

de la escritura, origen de tantos abusos (*atropella*), y como material de relleno de los colchones.

415-416 *y trillos...villanos*: El *trillo*, tirado por mulas y con el *villano* subido encima, sujetando las riendas, remeda a los *triumfos* tirados por caballos para celebrar las victorias de los césares, de modo que, “mutatis mutandis”, el villano en su rincón es como el César de Roma.

418-420 *las...guedejas*: Ergasto refiere a Salicio la abundancia de su ganado; en el caso de las ovejas, estas ocupan el prado, ocultando su verde habitual con el blanco de la piel del animal.

421 *süeles*: Caso habitual de diéresis con la unión de dos vocales, una débil átona y otra fuerte tónica. Véase S. Griswold Morley, “Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega”, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e Hijos de Jaime Ratés, 1927, pp. 527-529.

424 *pintarme tu hacienda*: ‘describirme tus bienes’. El infinitivo *pintar* posee el mismo sentido en el v. 428.

426 *prenda*: ‘lo que se ama intensamente’ (*Autoridades*).

431-434 *Esta riqueza...toros*: Como queda indicado en la nota al v. 264, se presentan aquí dos tipos de bienes: los de naturaleza o “interiores” (el linaje o las virtudes), que aprecia Salicio en Belisarda, anteponiéndolos a los de fortuna o “exteriores” (la riqueza), en que insiste Ergasto.

441-446 Ergasto no solo no tiene en cuenta la voluntad de Belisarda sino que ni siquiera es él mismo quien le comunica el concierto matrimonial al que ha llegado con Salicio. Es Bato el encargado de trasladar la aciaga noticia. La censura a los padres que hacían caso omiso de los deseos de los hijos en este sentido constituía un motivo habitual en la literatura del Siglo de Oro. El propio Lope así lo manifiesta en la novela homónima: “Trataban de casarla entonces sus crueles padres con un pastor, aunque mozo, el más indigno de su hermosura de cuantos habitaban la fertilidad o aspereza de aquellos valles [...]. Cególes el interés de sus muchas posesiones y labranzas, porque como ellos no han de sufrir la inoportunidad y trabajos del estado o disgusto de los hijos, sino descansar y preciarse del yerno caudaloso, danles ocasión para que, aborrecidos, hagan contra su nobleza y opinión lo que hacienda no encubre ni calidad disfrazada” (*La Arcadia*, p. 69).

444 *bizarra*: ‘gallarda’.

448-452 *noche...todo*: “Otro elemento aparejado inevitablemente a la fiesta pública lo constituía la iluminación artificial. Las luminarias contribuían a crear la ilusión de convertir la noche en día”. Véase T. Ferrer Valls, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 33. Ergasto, padre de Belisarda, recurre a ellas como elemento de decoración y conmemoración de las bodas de su hija. Su satisfacción por el concierto matrimonial llega a tal punto que desea celebrar las bodas por todo lo alto, comparando la intensidad y número de luces que han de colocarse con el incendio que arrasó Troya.

453 Obvia referencia a una de las características más destacadas del pastor bobo al que encarna Bato: su afición por la comida. También el rústico Cardenio comparte este rasgo. Véase el v. 457 (“De comer fuera mejor”).

460-462 *El...vez*: La expresión del sentimiento amoroso se organiza en herencias literarias que van desde la tradición provenzal y el bucolismo renacentista y neoplatónico hasta las teorías que propugnan el poder del amor sobre el intelecto. Los

Diálogos de amor de León Hebreo son un claro ejemplo del último caso. De acuerdo con su poder absoluto, el amor actuará como una fuerza a la que es inútil oponer resistencia, como “fuerza natural incomprensible que reina en cuanto compone alguna parte del elemento en el mundo visible” (*La gatomaquia*, ed. de C. Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982, p. 144). Bato contraviene aquí tales presupuestos al alegar que, en este caso, triunfó la autoridad del padre sobre el amor de los protagonistas.

461 *a la fe*: juramento típicamente rústico. También en los vv. 639, 643, 1023, 1183, 1550, 2104, 2567.

466-467 *muy erguido*, / *muyentonado* y *sabido*: los tres adjetivos redundan en la idea de Salicio como persona ‘engreída’ o ‘presumida’.

469 *fácil*: ‘influciable’. Véase también el v. 480.

470 *manso*: El doble sentido de *manso* (‘tranquilo’ y ‘cornudo’) en boca del rústico Cardenio, junto con el empleo del adjetivo *linda* (‘afeminada’, Covarrubias), señala su condición y el estilo *socarrón*, como apunta Bato a continuación, cuando no sarcástico, que introduce en la comedia. Cumple Bato la función de transmisor de noticias y, más tarde, de portador de objetos aprovechados para el juego dramático. Constituye, además, un apéndice del personaje de Cardenio y un firme apoyo sobre el que el Rústico teje sus burlas, poniendo de manifiesto la oposición entre el pastor bobo o simple de la tradición primitiva y el gracioso de la Comedia Nueva, al que se acerca y con quien comparte muchas de sus características. Su ingenio, de índole conceptual, paródica y satírica, realiza francas concesiones a la farsa.

476 *sutil* y *agudo ingenio*: Ambos adjetivos presentan el mismo significado e insisten en la perspicacia y la inteligencia del Cardenio, a ojos del pastor bobo Bato. Es esta la primera caracterización que nos llega del rústico, que anuncia la dicotomía entre su primera consideración social y las burlas y enredos que generará a lo largo de la comedia. *Sutil*, en el sentido de ‘agudo’, aparece también en los vv. 516 (*sutiles*), 1179 (*sutileza*) y 1445.

478 El calambur *novio / no vio* subraya la ceguera de los *mansos* para los negocios de sus mujeres; recuerda, de lejos, la paronomasia del chiste gongorino *novios / novillos*, de las *Soledades* (vv. 847-849), que explica Robert Jammes (*Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 370), así como la letrilla gongorina: “No vayas, Gil, al Sotillo / que yo sé / quien novio al Sotillo fue / que volvió después novillo”. Véase L. de Góngora, *Obras completas*, I, ed. de A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, p. 538.

487 Ponerse o aguantar la *albarda* significa ‘someterse a la voluntad de otro’, incluso ‘sufrir pacientemente las vejaciones o abusos’; abajo, en el v. 492, se refiere a la de Bato, que, como simple, la lleva puesta constantemente.

490 *uso*: ‘costumbre’.

499-500 *como...jardín*: La expresión “la llave del jardín” equivale a “poner puertas al campo”. En ambos casos quiere subrayar la dificultad de controlar, vigilar o clausurar lo que en sí es abierto y libre. Dicha expresión se incluye dentro del parlamento de Cardenio (vv. 494-500), que se refiere a los peligros que han de sucederle a quien no respete los preceptos del amor como armonía y correspondencia de afectos. Véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 182.

505 *enternecido*: ‘conmovido’.

506 ‘y estoy en deuda con él’.

508 *val de Narciso*: *Val* es síncopa de ‘valle’ (*Autoridades*). El carácter genérico y polivalente del espacio descrito acoge la acción en una localización imprecisa, que sugiere la utopía del ideal arcádico, a cuya reconstrucción ayuda la

evocación de lugares referidos a un universo mítico-literario como “val de Narciso”, “la fuente del Laurel” (v. 1425) o “Montemedoro” (v. 1616).

509 *honda* y *cayado*: aparejos típicamente rústicos, atributos de Anfriso, metonimia de su valor. Con honda y cayado derrota a un león que hubiese devorado a Cardenio.

510 *aventara*: ‘ahuyentara’.

511 *Agradecido nació*: Alusión al conocido refrán “Es de bien nacido ser agradecido”.

513 ‘a pesar de vestir pellicos’.

525-560 *¡Oh...vos*: Lope introduce una parodia de la recuesta de amores. Esta es una característica del género pastoril desde Juan del Encina, que la había puesto en práctica en sus primeras églogas. También se encuentra en Lucas Fernández, que la adopta como principal resorte dramático en piezas de asunto profano como *Comedia de Bras-Gil* y *Beringuella*, la *Farsa o cuasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero* y la *Farsa o cuasi comedia de dos pastores, un soldado y una pastora*. Véase M. Á. Pérez Priego, “Juan del Encina y el teatro de su tiempo”, en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 142. Lope de Vega utiliza este recurso en forma de entremés cómico.

536-540 *¡Linda...sufrido*: El proceso de animalización que experimenta Cardenio a través del apelativo *bestia* (v. 536, 538), empleado por Flora, sirve a modo de caracterización burlesca del rústico, al que se le transfieren todas las cualidades de este sustantivo, como animal doméstico de carga (“En que ha de andar cargado”, v. 539) y como persona ruda e ignorante que concita particular rechazo o animadversión. Asimismo, Cardenio añade otra característica: “y en que ha de ser muy sufrido” (v. 540) “para marido” (v. 537), que viene a incidir en la definición de esposo *manso* (tranquilo y cornudo) que él mismo aplicó a Salicio en los vv. 469-470 y 477-480. Véanse las notas correspondientes (n. 470 y 478).

541 *quédese con Dios*: fórmula antigua de despedida. La expresión *a Dios te queda* aparece también en el v. 718, así como *queda a Dios* (v. 1379), *vete con Dios* (v. 1491) y *quédate a Dios* (v. 2594). Véase M. Romera-Navarro, “Apuntaciones sobre viejas fórmulas castellanas de saludo”, *Romanic Review*, XXI, 1930, p. 221.

542 *¡Ea!*: ‘interjección de gran brío para exhortar y mover’. Aparece otro ejemplo en el v. 771.

543 *¿Que...?*: ‘¿Dices que...?’. Es una elipsis muy común. Aparecen otros ejemplos en los vv. 545, 886, 985, 1192, 1625, 1944, 2600, 2923 y 2928.

543-544 *No...dos*: Nótese la dilogía en torno al término *pesado* con el significado de ‘enfadoso’, ‘molesto’ o ‘impertinente’, pero también ‘gordo’, características ambas a las que vuelve a referirse el rústico en los vv. 557-559: “Pues, ¡vive Dios, / que he de vivir y comer, / aunque os *pese!*”. Pone así de manifiesto su afición por la comida, al mismo tiempo que contraviene uno de los efectos más conocidos de la pasión amorosa que experimenta el amante: la pérdida del apetito. Véase L. Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 15. Véase también la nota 1645-1651.

548 *voluntad*: ‘amor, cariño, afición, benevolencia u afecto’ (*Autoridades*). Véase también los vv. 1432, 1748, 2359 y 2969.

550-551 *Pues...muérase*: Parodia del motivo del suicidio por amor, que se convierte en tópico recurrente en la tradición pastoril desde la *Égloga de tres pastores*, de Juan del Encina. Véase M. Á. Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004, pp. 13-37. Este motivo integra con frecuencia las obras

de Lope de Vega sin llegar a ejecutarse nunca de manera efectiva. En ocasiones, recibe un tratamiento cómico —como aquí a través del lamento de Cardenio por el desdén de Flora (vv. 545-560)— y, en otras, los amantes desesperados piensan en él como una posible solución a sus males. Para el desarrollo de esta segunda opción, véase la nota 675.

557 *¡vive Dios!*: juramento de uso común. Aparece también en el v. 2603.

562 *dijera*: ‘habría dicho’. Sobre el uso del pretérito imperfecto de subjuntivo en *-ra* con valor de condicional perfecto de indicativo, véase L. O. Wright, *The -ra Verb Form in Spain*, Berkeley, Universidad de California, 1932, pp. 93-94.

564 *prieta*: ‘prisa’. *Autoridades* registra tan solo *prieta*. Sin embargo, según Fernández Gómez, Lope parece emplear en mayor medida la forma moderna.

573 *dé la mano a Salicio*: ‘me despose con Salicio’. Aparece la expresión, con idéntico sentido, en el v. 3257 (*da la mano a Belisarda*).

580-586 *¡Ay...tierra?*: Anfriso reprocha por primera vez a Belisarda su comportamiento, aludiendo a la supuesta predilección de ella por alguien extranjero y desconocido, frente al amor compartido con él durante años. Sobre la fascinación de lo extranjero frente a lo propio, véase la nota 1711-1720. Si Belisarda concretaba en el v. 35 la duración de su relación con Anfriso (seis años), el pastor prefiere incurrir en una indefinición temporal propia del género pastoril.

584 *por ventura*: ‘acaso’.

587 *Mal hayan*: Expresa disgusto, lamento o execración por algún suceso o proceder. *Confianzas*: caso habitual de diéresis en términos que presentan la combinación de vocal débil átona y fuerte tónica. Véase G. S. Morley, “Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega”, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e Hijos de Jaime Ratés, 1927, pp. 528-529. Lo mismo ocurre en los vv. 1043, 1354, 1764, 2646.

592-614 *Esta montaña...firmeza*: Los *adynata* que despliega Belisarda por boca de Anfriso para demostrar su firmeza amorosa se incorporan ahora a las preguntas retóricas del pastor.

603-606 *primero...dejan*: las promesas de amor eterno de Belisarda a Anfriso pasan por afirmar que antes de que ella lo olvide, regresarán a sus cuerpos las almas de los fallecidos que atraviesan el río Aqueronte para llegar al reino de los muertos. En la *Odisea*, aparece una descripción del mundo subterráneo de los Infiernos donde se menciona al Aqueronte como el río que el barquero Caronte cruza para recoger las almas y conducirlos a la otra orilla.

607-608 *los pintados tigres*: En alusión a las listas amarillentas y oscuras que adornan el pelaje de estos animales.

615-624 *Testigos...muestran*: En su largo parlamento, Anfriso propone el modelo discursivo del diálogo de reproche y justificación de los celos. Tras emplear el recuerdo irónico de los *imposibilia* esgrimidos por Belisarda en el pasado como afirmación de su fe amorosa, el pastor se vale del apóstrofe personalizador a la naturaleza como argumento de autoridad y testigo fehaciente de las promesas no cumplidas de la amada. La naturaleza pastoril se compadece por la desdicha de los pastores, como en este caso (“Enternecidas lo muestran”, v. 624). Véase V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980, p. 147.

627 *presto*: ‘en seguida’. En el Siglo de Oro, equivale al ‘pronto’ moderno; si bien este último término, como adverbio, se registra tan solo a partir de 1800 (véase también en los vv. 1898, 2760, 2853 y 2854), mientras que, como adjetivo (v. 1419), se documenta ya en 1490 (Corominas).

629 *ofender una mujer*: Era frecuente la omisión de la preposición *a* con el complemento directo de persona. Sobre este fenómeno, véase H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*, Universidad de Chicago, 1937, 2. 251-2. 253.

632 *¿De qué...?: ‘¿Cómo?’* o *‘¿Por qué?’*

634 *concierta*: Mantenemos la enmienda de *Har*, semánticamente más adecuada al contexto en que se genera. La aparición de la forma *confiesan* en el v. 622 bien pudo favorecer este error por sustitución.

636 Privilegiamos la enmienda proporcionada por *C* para evitar la repetición, en el mismo verso, del pronombre personal *tú*.

647-650 *Plegue...parezcan*: Siguiendo la correlación, el adjetivo *pocos* se refiere a los *gozos* del v. 648. La dicotomía entre *goces* y *aborrezcas* trasladada, además, una reminiscencia del tópico *odi et amo* de Catulo, *Carmen*, 85.

654 *alhajas*: Los regalos que los amantes habían intercambiado durante su relación amorosa.

655-662 *Papeles...inmensas*: Referencia típica al motivo de la entrega de prendas o regalos amorosos. Cartas, cintas o bandas y retratos constituyen los objetos más valiosos en el intercambio amoroso, si bien el retrato no formaba parte de este conjunto, en el universo bucólico, hasta que la *Comedia pastoril de Torcato* le proporcionó una importancia que iba más allá del mero útil decorativo y Lope lo utilizó reiteradamente, desde *Belardo el furioso*, como prenda de amor en sus siguientes piezas pastoriles. El autor importa el motivo de sus comedias de enredo, estableciendo un haz de relaciones entre ambas materias. La mención al retrato como regalo entre los amantes aparece también en los vv. 2504, 2705 y 2710.

667-668 *¿Traje...aldea?: ‘¿Lo traje yo intencionadamente a la aldea?’*

671 *satisfacciones*: ‘satisfacciones’. Reducción del grupo consonántico culto *-cc-*. Véase también la nota 1162 y 1233. *Belisarda* se refiere con este término a las ‘explicaciones’, ‘razones con que se sosiega y responde a una queja, sentimiento o razón contraria’.

675 *negra cinta*: el negro es símbolo de muerte o mala suerte. En este caso, *Belisarda* se dispone a quitarse la vida con un veneno que pende de una cinta de este color. El motivo del suicidio por amor vuelve a aparecer aquí, alejado ya del tratamiento paródico que Lope aplicó a la recuesta cómica entre Cardenio y Flora (véase la nota 550-551), para convertirse en la tentación ineludible de los amantes desesperados que no encuentran otra solución a sus males. Es el caso de *Belisarda*, al no hallar otra salida al compromiso matrimonial acordado por su padre; y, más tarde, *Anfriso* (vv. 2728-2745) y *Anarda* (vv. 2962-2964) amenazan con suicidarse cuando consideran que su sufrimiento amoroso no tiene ya remedio. Asimismo, hacia el final de la pieza, *Silvio* (2882-2883) y *Anarda* (3085-3086) se ofrecen para morir en lugar de *Anfriso* y *Salicio* como sacrificio para aplacar las supuestas iras de la diosa *Venus*. A este motivo se asocia el tema de la locura de amor, que entra en el panorama literario renacentista de la mano del *Orlando furioso* de Ariosto. Lope lo incorpora a la mayoría de sus piezas pastoriles y transforma al pastor enamorado en un esclavo o mártir de sus propios sentimientos. *Anfriso*, subyugado por el poder de su amor, pierde momentáneamente la cordura (vv. 2758-2877). Lo mismo le sucede a *Jacinto*, en *La pastoral de Jacinto*, aunque el caso más paradigmático es el experimentado por el protagonista de *Belardo el furioso*. De hecho, el título de esta comedia establece un vínculo directo con su fuente.

676 ‘tan letal veneno’.

686-687 *que esa vida...mía*: Tal como se indica arriba (vv. 71-74), amar supone vivir en el amado, intercambiar las almas, existir recíprocamente. Lope recuerda el

tópico *anima animat ubi amat*, ampliamente desarrollado en G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 385. El propio Lope explica este motivo en *La Dorotea*: “Los que aman y se ausentan, suelen decir por encarecimiento que dejan el alma a lo que aman, porque está más donde ama que donde anima” (p. 121).

693 *En*: ‘Ante’.

693-697 *Ay...vida*: Adviértase el patetismo de las palabras de Anfriso, incrementado por el uso del políptoton en torno a la significación del verbo *perder*, asociado a la escala de prioridades establecidas por el pastor ante la tesitura de enfrentarse a la muerte de su amada.

700-702 *No eclipses...flechas*: Es el tópico petrarquista de los ojos como soles, que se eclipsarían al cerrarse los párpados con la muerte, ampliado con la imagen de las *niñas* que alistan flechas de amor para enamorar con la mirada. El concepto de los dardos de Cupido que salen de los ojos de la amada proviene de Petrarca (véanse, por ejemplo, los vv. 10 y 11 de la rima 157). En otros casos, los ojos de la mujer son comparados con las estrellas, que despiden haces de luz o rayos con que enamoran a aquel que cae bajo su influjo. Véanse a este respecto los vv. 1091-1094, donde Olimpo confiesa a Anarda su amor por Belisarda. También en la novela homónima se dice de la pastora que “los rayos que de sus ojos herían el agua, como el son en el espejo” (*La Arcadia*, p. 74).

704 *porque*: ‘para que’. Véase la nota 103.

705 *Desvía*: ‘Apártate, aléjate’.

708 *estimaras*: ‘preferieras’.

709-712 *No...posean*: Belisarda parece querer emular a aquellas mujeres ilustres de la antigüedad, símbolo de virtud y fidelidad a su esposo, a través del suicidio, como sacrificio máximo y preferible a entregar su amor a otro hombre. El caso más representativo es el de Lucrecia, esposa de Colatino, que, al ser violada por Sexto Tarquino, se suicidó (siglo VI a. C.). Aunque no es mencionada aquí de manera expresa, el autor emplea este ejemplo en múltiples ocasiones a lo largo de su producción dramática. Véase R. R. MacCurdy, “On the Uses of the Rape of Lucrecia” en J. M. Solà-Solé (ed.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 279-308.

711 *quien*: ‘quienes’. Aparece otro ejemplo en el v. 840.

712 *porque*: ‘para que’. Véase la nota 103.

713 *A* y *C* omiten la indicación de la didascalía correspondiente a Anfriso, incluyendo así, por error, las palabras del pastor en el parlamento de Belisarda.

718 *a Dios te queda*: ‘quédate con Dios’. En el siglo XVII, el pronombre personal todavía puede anteceder al verbo en modo imperativo cuando ambos dependen de un elemento anterior, en este caso, “a Dios”. Sobre el empleo del pronombre personal, véase H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*, Universidad de Chicago, 1937, 9. 541.

720 *hacer fuerza*: ‘presionar a una persona para que actúe en contra de su voluntad’.

729 ‘si se empeña en morir, no sirve ningún consejo’.

732-733 *Silvio...yo*: El motivo del suicidio provocado por la frustración amorosa se vincula con instrumentos de la utilería de la comedia como el pomo de veneno y el cuchillo de acero, ambos eficaces conductores del efectismo trágico-patético de la celebración de estas bodas. El cuchillo aparecía ya en la *Égloga de tres pastores*, de Juan del Encina, mientras que los precedentes del veneno remontan a la

tragedia clásica, convirtiéndose desde ese momento en un hábil recurso para la construcción del efecto estético del pasaje.

738 *vitoria*: Reducción del grupo consonántico culto *-ct-*. Véase la nota 122. La imagen del amor como guerra (*militia amoris*) supone una constante en la literatura amorosa desde la antigüedad clásica, pasando por la poesía de los trovadores y el *De amore* de Andrea Capellanus. Los autores del cancionero castellano recurrieron con tanta frecuencia a esta metáfora que términos como *vitoria* o *banderas* fueron lexicalizados e integrados en el vocabulario habitual de la poesía cancioneril. Véase E. Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 121.

740 *para en uno sean*: *C* transforma este verso en “buena salud tengan”. La expresión está inserta en la canción que los músicos interpretan con motivo de las bodas de Belisarda y Salicio. Ambas variantes forman parte de la casuística de los buenos deseos para los desposados, propia de las canciones de bodas que tan a menudo integran la obra de Lope y que habitualmente amenizaban las fiestas y juegos de los espectadores, por lo menos en los medios más rurales. Por eso, al entonarlas ante un público urbano, el autor no hacía sino evocar hábitos, letras y melodías de todos conocidas. De hecho, el verso original, “para en uno sean”, aparece, con muy ligeras matizaciones, en otra canción de boda que Lope incluye en *Fuente Ovejuna*: “¡Vivan la bella Isabel / y Fernando de Aragón, / pues que para en uno son, / él con ella, ella con él! / A los cielos San Miguel / lleve a los dos de las manos. / ¡Vivan muchos años, / y mueran los tiranos!” (ed. de D. MacGrady, Barcelona, Crítica, 1993, p. 135, vv. 2035-2042). Lope recuerda también el verso en *El Nacimiento de Cristo* y la *Historia de Tobías*, así como en la novela *La Arcadia* (p. 124). Véase Francisco J. Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983, p. 265 y M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 661-663. La expresión constituye un evidente recuerdo del mandato bíblico de que los casados serán “una sola carne” (*Génesis* 2, 24; *Mateo* 19, 5; *Efesios* 5, 31) y suponía una fórmula pronunciada por los asistentes a la boda, después de que los novios se hubiesen dado el sí. Las muestras de dicha y felices augurios para los desposados se repiten con insistencia en este tipo de cancioncillas tradicionales, poniendo de manifiesto la compatibilidad amorosa de ambos y el deseo de larga vida. De ahí que el intercambio de un verso por el otro no resulte tan extraño.

743 *guirnaldas*: Las guirnaldas servían como ofrenda a la diosa, pero también como elemento decorativo que contribuye a la conformación del cuadro de bodas, al igual que las luces o el engalanamiento de la novia, a petición de Ergasto. Estos preparativos, junto con el mensaje que transmite la canción que interpretan los músicos, contrastan vivamente con el final de la escena y la falsa maldición de Venus.

748 *palomas*: La paloma es ‘símbolo de los bien casados’ (Covarrubias). Tal concepción se remonta hasta el *Cantar de los cantares* (2, 14; 5, 2; 6, 9); queda, asimismo, registrada en la *Historia natural* de Plinio (X, 34; I, 776b) y aparece con frecuencia en los bestiarios medievales y en el *Romancero*, por ejemplo en el romance de *Fonte Frida* (vv. 357-358). También Lope recoge esta imagen en otras obras, como *Peribáñez* (ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, v. 748) o *Fuente Ovejuna* (ed. D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1993, vv. 768-770).

754 *contento*: ‘satisfacción’. Véanse también los vv. 2778, 2955, 2974 y 3030.

757 *rara*: ‘extraordinaria, singular’.

758 *que ha de matarme y morir*: Expresión antitética procedente de la doctrina del amor cortés con la que Anfriso se refiere a la muerte voluntaria de Belisarda como desencadenante de la suya propia.

759 *¿Quién es aquel extranjero?:* Los celos acerca del poder de atracción de lo extranjero sobre lo propio menudean a lo largo de toda la comedia. Así, Anfriso contempla esta característica compartida por Salicio y Olimpo como una amenaza en sí misma. Véanse las notas 580-586 y 1711-1720.

760 *Por mi vida:* Se trata de un ruego, igual que “por vida de tus ojos”, en los vv. 2437 y 2485. Se usaba para “persuadir u obligar a la concesión de lo que se pretende” (*Autoridades*).

763 *las montañas de Cilene:* Cilene fue una ninfa arcadia considerada por unos como la esposa de Licaón y, por otros, como su madre. Ella dio su nombre al monte Cileno, donde se dice que nació Hermes. Véase P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 104.

766 *talle:* ‘apariencia, aspecto’. Véase también el v. 2423.

767 *si eres servido:* ‘si lo tienes a bien’.

768 *Acot* Las primeras Afroditas (Venus) del arte griego solían representarse con el rostro cubierto y se asociaban, como en este caso, a la protección del matrimonio. Por su parte, Pérez de Moya, en su *Philosophia secreta*, describe la iconografía del Amor. Es niño porque los enamorados son inconstantes, como los muchachos, y porque el amor nace frecuentemente en los jóvenes. Lleva los ojos vendados porque los amantes no ven la realidad y dispara flechas porque el amor es un fuego interno que quema y provoca dolor. Véase Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, Barcelona, Glosa, 1977, I, p. 278.

772-776 *las guirnaldas...Ida:* Obvia referencia al juicio de Paris, celebrado en el monte Ida. El troyano otorgó la manzana de oro a Venus, representante del amor, considerándola, por ello, más bella que Minerva (también conocida como Palas Atenea en la mitología griega) y Juno. Agradecida, aquella le ofreció a la mujer más bella de su tiempo, Elena de Esparta. Las parodias del juicio de Paris han sido estudiadas por MacCurdy, “Parodies of the Judgment of Paris in Spanish Poetry and Drama of the Golden Age”, *Philological Quaterly*, LI, 1972, pp. 135-144. El *laurel* (v. 775), al estar relacionado con el Sol (Apolo), hace referencia a la virtud, la verdad, la perseverancia, la gloria y la fama. De ahí que la corona de laurel fuese considerada como el premio máximo que se puede recibir.

775 *la:* caso de laísmo. Como otros autores de su época, en especial los madrileños, Lope emplea con frecuencia *la* como dativo femenino.

791-796 *Pon...muerte:* La acción simbólica, dirigida por Ergasto, mediante la cual los novios ponen la mano sobre el arco de Cupido para jurar su amor contrasta vivamente con otro movimiento simultáneo de la pastora que, con la otra mano, toma la cinta de que pende el veneno para suicidarse. Nótese, asimismo, la contraposición entre la solemnidad de ambos acontecimientos y el valor paródico de la interpretación del oráculo por parte de Cardenio.

799-809 La relación de fuerzas entre los distintos roles del modelo actancial de la comedia está, hasta cierto punto, regulada por la actuación extrema de Cardenio. Este personaje se presenta, en un principio, como ayudante de Anfriso, al que pretende devolver un favor del pasado obstaculizando las bodas de Belisarda y Salicio. No obstante, el equívoco generado por sus palabras detrás del oráculo obtiene consecuencias insospechadas que incrementan su ambición, perdiendo así tanto su función de auxiliar del protagonista como su potestad sancionadora del desenlace, en un extremo *deus ex machina*, desterrando de este modo el *pathos* que la novela homónima sostenía. El poder dirimidor del conflicto le es lógicamente arrebatado al final del acto tercero por una figura con la suficiente autoridad para ello: la diosa Venus, a la que había suplantado. Cardenio recuerda, asimismo, las famosas iras y maldiciones de la

deidad, así como la rivalidad con otras diosas (representadas en este caso por Laurencia, la madre de Belisarda) por ser considerada la más hermosa. Véase la nota 772-776. Estos versos recuerdan también el tópico que traslada la imprudencia de casarse con una mujer hermosa. El motivo es de validez universal. En su *Filosofía vulgar*, J. de Mal Lara aborda el tema a propósito del refrán “Al que tiene mujer hermosa, o castillo en frontera, o viña en carrera, nunca le falta guerra”, citando autores clásicos como Terencio o Quinto Ennio (I, 325-328). También Ovidio menciona el tema en *Amores* (III, IV, 41-42).

817 *pero*: era habitual en el Siglo de Oro utilizar *pero* o *mas* donde en la actualidad se emplea *sino*; *porque*: ‘para que’. Véase nota 103.

818-820 *Ni...arrojen*: En la mitología griega, los rayos, truenos y centellas se asociaban a Zeus (o Júpiter en la mitología romana), el dios más poderoso, que cuando algo le enfurecía, desde su trono de marfil ocultaba la cima del Olimpo con oscuras nubes e invadía la tierra con fuertes lluvias, relámpagos y truenos como manifestación desatada de su ira.

823 *tu loca porfía*: Este sintagma equivale, en este caso, al *loco amor* y a los *locos pensamientos* (véase la nota 1404) que, desde Petrarca remiten a una pasión imposible o sin esperanza (véase rima 6, v. 1; rima 19, v. 5; rima 320, v. 5).

837 *moverá*: ‘conmoverá’.

841-843 *Y...Diana*: Belisarda expresa su deseo de convertirse en vestal de la diosa Diana si finalmente no pueden aplacarse las iras de los dioses. Esta idea cobrará mayor desarrollo al comienzo del acto tercero, cuando Ergasto se convenza de que el concierto matrimonial de su hija no podrá llevarse a cabo. Véase la nota 2195-2197.

841 *cuando*: ‘aun cuando, aunque’. Se repite también en los vv. 1670 y 2885.

843 *Diana*: término que, en la ortología del autor, acostumbra a llevar diéresis. Es palabra trisílaba. Véase W. Poesse, *The Internal Line-Structure of Thirty ‘Autograph’ Plays of Lope de Vega*, Indiana University Press, Bloomington, 1949; 2ª ed., Nueva York, Haskell House, 1973, p. 45. Ver también vv. 902, 2196, 2211, 2244, 3199.

850-851 *de suerte que*: locución conjuntiva que indica la consecuencia o el resultado de algo. Aparece también en los vv. 1002-1003, 1151-1152, 1527-31, 1793-1794, 1892-1893, 2120-2121.

851 *aun*: Solía ser monosílabo, aunque significara ‘todavía’. El v. 2124 presenta el mismo caso.

858 *porque*: ‘para que’. Véase nota 103.

860 *pensión*: ‘carga, renta, impuesto’, en este caso, con un valor metafórico.

862-864 *Amor...fe*: La religión constituye uno de los campos semánticos de los que se nutre la doctrina del amor cortés. A partir la literatura latina y la goliardesca, los escritores han combinado los presupuestos del amor profano y del amor sagrado. Véase M. E. Gerli, “La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 65-86. Desde el punto de vista léxico, término como el sustantivo *fe*, de origen sacro, han sido empleados con gran frecuencia en la literatura amorosa. Si en el ámbito cristiano, la *fe* supone la salvación del alma, este mismo término aplicado al amor se refiere a la trascendencia de los sentimientos del enamorado por la dama. Véase E. Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, pp. 128-131. Anfriso constata ante Silvio su determinación de casarse con Belisarda, aunque ello lo conduzca a la muerte, alegando que las pruebas difíciles ponen de manifiesto la calidad de su amor. Sobre la teoría de la *religio amoris*, véase también la nota 2662-2701.

863 *me esfuerza*: ‘me da fuerzas, me anima’, para afrontar los peligros, aunque fueran, como apunta Silvio, los que originaron Elena de Troya o Dido de Cartago (v. 866). Elena, esposa de Menelao de Esparta, fue seducida y raptada por Paris, príncipe de Troya. Este hecho desencadenó el conocido enfrentamiento entre griegos y troyanos, que duró diez años. El poeta Virgilio, por su parte, retrata la historia de amor de la reina Dido y Eneas. El héroe es arrojado a las costas africanas tras una fuerte tempestad. Es recogido por los habitantes de Cartago y la reina se enamora de él en seguida. Eneas corresponde a sus sentimientos pero, a petición de los dioses, ha de partir hacia Italia para fundar la ciudad de Roma. El héroe cumple con los designios divinos y Dido, desesperada, se quita la vida sobre una pira funeraria.

871-872 *La...inmensas*: La concepción amorosa de Salicio es diametralmente opuesta a la expresada por Anfriso (vv. 862-868). Mientras que este abraza la muerte con tal de unirse a su amada, aquel demuestra su cobardía y la debilidad de sus sentimientos por Belisarda al renunciar a ella tras escuchar los designios de la diosa Venus. Salicio contradice la firmeza amorosa que se le supone al amante en las doctrinas cancioneril y neoplatónica.

875 *vivir imagino*: ‘pienso, quiero vivir’.

880 *amor tirano fiero*: Asociación clásica ampliamente utilizada por los autores del Siglo de Oro, basada en el amor como poderosa pasión que domina el ánimo y arrastra el entendimiento, privando de libertad de actuación a quienes lo experimentan y causándoles dolor. La influencia de Petrarca fue clave en esta concepción del amor como fuerza subyugante y avasalladora. Así, Cupido aparece en el desfile de los *Triunfos* como ente que encadena a sus sometidos. A partir de esta imagen, Alciato desarrollo buena parte de sus emblemas sobre este tema. Véanse, por ejemplo, el CV (*Potentissimvs affectvs amor*), el CVI (*Potentia amoris*) o el CVII (*Vis amoris*).

881-888 *De...gallarda*: Olimpo se refiere a la *cupiditas*, es decir, el amor que “arranca de la visión de la belleza: *visio* que se imprime en las entrañas y que la memoria presenta una y otra vez a la fantasía”. Véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 52. El amor entra por los ojos a través del aire, para instalarse en el alma del amante, donde se refleja como un espejo. Por eso, la vista es la primera causa de amor, unida, en el caso de Olimpo, con la definición del amor como “deseo de hermosura”, que procede de los *Diálogos de amor* de León Hebreo y que está presente también en Marsilio Ficino. El motivo tiene una presencia reiterada en Lope de Vega. Véase su *Epistolario*, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, Aldus, 1941, III, p. 325; *Rimas sacras*, en *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1974, soneto XXXI, p. 310; *La Dorotea*, pp. 176-177; *Fuente Ovejuna*, ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1993, vv. 409-412). Olimpo alude finalmente a la fama que la belleza de Belisarda ha alcanzado incluso para “extranjeros” como él. No la había visto antes, pero sí escuchado los elogios que de ella se hacían. Se refiere, pues, de manera indirecta, al oído como medio de conocimiento intelectual, dotado de autoridad. Véase D. Ynduráin, “Enamorarse de oídas”, en E. Alarcos *et al.* (ed.), *Serta Philologica in Honorem F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 597.

888 *en extremo*: ‘extremadamente, de forma notable o singular’.

889 ‘Considero que es un éxito’.

895-900 *Menos...mujer*: Frondoso rebaja la preocupación de Olimpo por las dificultades que entrañaría un posible cortejo a Belisarda, aludiendo una vez más a la mudanza que caracteriza a la naturaleza femenina.

896 *diera*: ‘daría’. Era habitual el uso del pretérito imperfecto de subjuntivo en lugar del condicional simple.

900 *¿podré servirla?:* Olimpo reproduce aquí el tópico cancioneril del *amor como servicio*. El amor verdadero supone una entrega total al ser amado. De ahí la analogía entre este sentimiento y el vasallaje. El mundo referencial que actuaba como marco de los poetas provenzales no es el mismo que el contexto a que se acogen los castellanos del siglo XV, pero la noción de vasallaje sigue siendo válida para representar la predisposición absoluta del amante hacia sus sentimientos. A partir de la aparición de *El Cortesano* de Castiglione y bajo la influencia del amor cortés castellano, la filosofía del *servicio amoroso* como forma de cortejo amoroso con claras reminiscencias medievales se populariza en los siglos XV y XVI. Véase J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 67-81. Cfr. el mismo concepto en el v. 3149.

905-936 Compárese la descripción de sus riquezas con las de Ergasto. Olimpo queda adscrito a un estrato superior de la sociedad arcádica donde al rasgo diferenciador de la riqueza se añade el de la sangre, dentro de una pirámide social que ofrece su lugar más destacado a la nobleza de estirpe. También Anfriso, al igual que ocurre en *Il pastor Fido*, hará valer su procedencia señalando su condición de descendiente de dioses (vv. 3211-3215). Se produce, pues, la asunción por parte de la comunidad arcádica de la jerarquía social histórica. La enumeración que Olimpo hace de sus bienes constituye una descripción detallada de su riqueza como argumento para ser aceptado por la amada, submotivo de los regalos de amor, que aparecerán más tarde, y que cumple la misma función de *captatio* que la promesa de estos. El motivo aparece ya desde Teócrito (*Idilio* XI, 34) y se perpetúa en Virgilio (*Eclogues*, II, 20-22) y la tradición pastoril posterior. Véase V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980, pp. 375-378.

908 *graves*: ‘importantes’. Aparecen otros ejemplos en los vv. 1879 y 2756.

924 *el noviembre*: era frecuente el empleo del artículo definido con los nombres de los meses del año. Véase la nota 380.

925-928 *Fieras...puertas*: Ha colgado cabezas de animales cazados alrededor de los dinteles y marcos de las puertas para engalanarlas (*hacer arquitectura*); más abajo (vv. 2217-2221) lo detalla por boca de Ergasto.

930 *Abido*: La ciudad de Abidos, en el Helesponto, al norte de Troya; es la patria de Hero; la de Leandro, Sestos.

931 *docientos*: ‘doscientos’. Junto con *ducientos*, es la forma habitual en la época. Ambos términos, que se recogen en *Autoridades*, derivan del latín *ducenti*. La forma *doscientos* es posterior.

939-940 *porque...interés*: Juego de palabras que consiste en usar el segundo *pies* (v. 939) con su valor de ‘movimiento’: el amor empieza a caminar para alcanzar con las *manos* la riqueza, el *interés*.

942 *seguramente*: ‘con seguridad’.

951 *por diosa Venus macho*: Cardenio se refiere obviamente a la suplantación que él mismo ha hecho de la identidad y voz de la diosa. La mezcla grotesca de ambos es, por tanto, una *Venus macho*.

952 *tenerlos*: Se refiere a los atrevimientos que se le adjudican a la diosa Venus.

957 *jumentil*: ‘de jumento o burro’.

958 *tiple* es la ‘voz aguda’, propia de mujeres y niños.

968 *Pardiez*: ‘por Dios’, exclamación o juramento convencional del sayagués. Ver también v. 1033 y 2506. Aparece, asimismo, la variante *Pardiós* (v. 1004).

970 *suceso*: ‘desgracia’.

975 ‘mezcla cerdos y Floras’: chiste fácil que recrea el dicho que no se deben echar margaritas (en su acepción ‘perlas’) a los cerdos.

976-983 La preferencia expresada por Cardenio: “Tanto más estimo y precio / un puerco de diez arrobas”, frente a “la mujer más hermosa” insiste en la idea desarrollada en la nota anterior y alude, además, a la glotonería del personaje, evidenciada en las diversas peripecias que experimenta con Bato. Alega *Covarrubias* al respecto: “El puerco dicen haber nacido para satisfacer la gula, por los muchos bocadillos golosos que tiene”. Asimismo, Cardenio desprecia uno de los exponentes de la belleza femenina de la época, la deseada blancura de la piel, para asignársela al unto que genera el cerdo, a través de la imagen petrarquista de la *nieve*. El rústico vuelve a referirse a la *nieve* en los vv. 1195 y 1228, esta vez para aludir al color de la tez que toda mujer conseguirá con las propiedades de sus afeites. Están presentes de nuevo el engaño y la burla en torno a la importancia que la mujer concede a su apariencia física. Además, la expresión “Tanto más estimo y precio...”, generalmente registrada por Lope como “Más precio...que”, aparece en muchas de sus comedias, es especial como fórmula propicia para abordar el tema del “menosprecio de corte, alabanza de aldea” y, en ocasiones, para engrandecer a un amante rústico frente a otro cortesano. Cardenio parodia ambos valores al privilegiar la grasa del cerdo sobre la blancura artificial de la piel femenina. Para localizar esta construcción en diversas piezas de Lope y otros dramaturgos del Siglo de Oro, véase Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*, ed. de W. L. Fichter, New York, Modern Language Association of America, 1944, p. 217, n. 222 y *Fuente Ovejuna*, ed. de V. Dixon, Warminster Aris & Philips, 1989, p. 69, n. 217.

982 *afeites*: todos aquellos trucos de belleza utilizados por las mujeres para mejorar su apariencia. Fue uno de los temas preferidos por Quevedo para hacer sorna y burla. Véase F. de Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, p. 303. También Cardenio se mofa de la ineficacia de estos productos y de la ingenuidad y vulnerabilidad de todas las mujeres ante las vacuas promesas de una belleza más perdurable. Véanse los vv. 1190-1246.

987 *Viernes*: Prevaricación por ‘Venus’, ejemplo de los errores lingüísticos que caracterizan la figura del pastor bobo.

990 *¡Bravo elemento!*: ‘¡Bonito lugar!’.

1001 *desesperados*: ‘sin esperanza, desesperanzado’ (*Covarrubias*). El adjetivo presenta un significado semejante en los vv. 2235 (*desesperado*) y 2626 (*desesperada*). En *La Dorotea*, aparece el mismo término con idéntico sentido: “aunque le parezca a Julio que puede esta imaginación mía conducirme a más desesperados términos, recibe engaño. Porque más seguro estoy de no enloquecer sin Dorotea que con ella” (p. 265).

1004 *Pardiós*: ‘por Dios’. Véase la nota 968.

1006-1019 *Todos...gazapo: fauno*: ‘semidiós de los campos y las selvas’; *dríades*: ‘dríades’, ninfas de los bosques, cuya vida duraba el mismo tiempo que la del árbol a la que estaba unida; *semideos*: ‘semidioses’; *sátiros*: Los sátiros son genios de la naturaleza, compañeros de los dioses, que han sido incorporados al cortejo de Dionisio. *Circes*: Circe, junto con Medea (vv. 1295, 2299), es el prototipo de la hechicera en la literatura clásica; *gazmios*: ‘rufianes, amantes’. Idéntico significado alcanza el término en otras piezas del autor: “Girón. ¿Que tiene su gazmio ella? / Elvira. ¿Pues qué se pensaba él?” (*Servir a señor discreto*, ed. de F. Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975, vv. 1352-1353); *Polifemos*: con posterioridad a la Odisea, donde Homero lo presenta como el más salvaje de los cíclopes, alcanzó un protagonismo singular en los *Idilios* de Teócrito, al describirlo como el galante enamorado de la nereida Galatea. Ovidio aborda el mismo tema y Góngora popularizará su figura en su *Fábula de Polifemo y Galatea*. *Semicapros*: ‘Monstruos fabulosos, mitad cabra y mitad hombre’. Nótese la enumeración heteróclita de deidades paganas, habitantes fabulosos de los bosques, dioses y semidioses. La clara intención paródica se enfatiza más abajo con el

dios *Pan* o *Queso* (v. 1012), que rapta a una doncella en la que engendra un conejo (v. 1019). Pan era la divinidad de los bosques y los pastos, al parecer originario de Arcadia, mitad hombre y mitad animal, con pies y cuerpo de cabra. Era también el dios de la fecundidad y la potencia sexual, brutal en sus deseos y aterrador en sus apariciones. Bato ilustra cómicamente una de esas apariciones, jugando con el sentido recto del antropónimo de la deidad, en combinación con el nombre de otros alimentos (*queso*) para aludir a una de las cualidades más destacadas del pastor bobo: su afición por la comida.

1016 ‘¿ La devolvió? No se dio prisa’; *no muy luego*: ‘no demasiado pronto’.

1019 *¡Zape!*: interjección coloquial que se emplea para demostrar sorpresa o miedo al enterarse de un daño ocurrido.

1020 *Sin duda, el padre es conejo*: Alusión paródica a los amores *contra natura*. Lope de Vega recurrió en múltiples ocasiones a los ejemplos que a este respecto ofrecen las *Officinae* de Ravisius Textor (Lyon, Sebastien Honoré, 1572, tomo I, fol. q8r, cap. *Animalium et aliarum rerum amatores*). Muchas de sus comedias integran este motivo. Véase, por ejemplo, *El mármol de Felisardo* (vv. 2674-2680) o *La prueba de los ingenios* (vv. 1829-1834).

1026-1032 *que andan...Apuleyo*: La mención a la maga Circe, aunque imprecisa, es evidente, al aducir que convertía a los hombres en animales, pero no vivía en la Arcadia. Lope amplía esta referencia al citar a continuación a Apuleyo, en clara referencia a la metamorfosis de Lucio, que fue transformado en asno. Véase Apuleyo, *El asno de oro*, ed. de J. M. Royo, Madrid, Cátedra, 1998, libro XI, cap. II, pp. 272-273. *Tesalia*, por su parte, era lugar apreciado por magos y hechiceros.

1027 *unos medios ninfos trasgos*: El neologismo creado por Cardenio traslada ciertas dosis de sátira tópica de tipos sociales incluidos por Lope en la comedia. La transformación morfológica operada por el rústico da cuenta de la incompreensión por parte de Bato del universo mitológico trazado por las coordenadas ambientales de la pieza. Además de las connotaciones del masculino *ninfos*, recogida convenientemente por Covarrubias, la suma de los dos sustantivos da lugar a un nuevo ser, un injerto creado en la mente de Cardenio para establecer un distanciamiento con respecto a las convenciones formales del género bucólico, optando por una reconstrucción del escenario de la Arcadia antigua, poblada ahora de una mitología menor. Esta nueva realidad constituye el eje fundamental de la burla de Cardenio como explotación en beneficio propio de la credulidad y superstición de los árcades.

1033-1034 *¡Pardiez...hecho!*: Bato incide en su propia animalización o bestialidad, como característica representativa del pastor bobo.

1033 *Pardiez*: ‘por Dios’. Véase la nota 968.

1035 *malaño*: locución interjectiva coloquial que se emplea para dar énfasis a aquello que se dice.

1036 *vaquero*: ‘pastor de reses vacunas’. Cómica referencia de Bato a la atracción que las esposas de los ganaderos puedan ejercer sobre los pastores transfigurados en animales.

1044-1050 *Solo...pescuezo*: Bato pone de manifiesto otras cualidades destacadas del pastor bobo: la credulidad y el miedo. El pastor, al pensar en las posibles transformaciones de las que puede ser objeto, establece una jerarquización según la nobleza del animal. Aspira a convertirse en caballo, pero teme quedarse en asno. Cardenio continúa la asociación al frustrar las aspiraciones de Bato: “Para rocín eras bueno” (‘caballo de mala traza, basto y de poca alzada, dedicado al trabajo y la carga’).

1052-1059 *Y...alguno*: Sátira referida a los ensalmos y conjuros. Muchos filósofos y médicos posthoméricos manifestaron sus recelos acerca del carácter

nigromántico de estas prácticas. A partir de estas invectivas, los autores desarrollaron una serie de críticas que Lope reproduce en forma de burla entremesil. El bolsillo mágico, supuesto protector del dolor físico, es el responsable de las dos primeras agresiones que sufre Bato. La primera, de parte del mismo Cardenio, para comprobar la efectividad del objeto (vv. 1066-1072) y, la segunda, a manos de Ergasto (1473-1475).

1061-1064 *Dámele...almendros*: El motivo cómico de los pagos en especie, propio del modelo rústico de la égloga y abordado con asiduidad por Lope de Rueda, vuelve a aparecer aquí en forma *corderos*, *gallinas* (v. 1219), *cabritos* (v. 1224), *ovejas* (v. 1905) o *novillos* (v. 2028), que Cardenio solicita o acepta y son representación de una de las características fundamentales del pastor rústico: su afición por la comida.

1065 La elección de la preposición *en*, preferida por *Men* y *Sai*, frente a *de*, sostenida por los demás testimonios, evita la hipermetría del verso.

1068 *probar la gracia*: dilogía en torno al término *gracia*, por su significado de ‘funcionamiento o habilidad’ del supuesto bolsillo mágico que neutraliza el dolor de los golpes, pero también en alusión a la ‘burla’ de que es objeto Bato por parte de Cardenio. Vuelve a repetirse el mismo recurso en el v. 1073 (“Es como es nueva la gracia”). Cardenio, tras propinarle una paliza a Bato, justifica el dolor del pastor bobo alegando que, dada la novedad del invento (la *gracia*) y la ausencia de pago (los *corderos* prometidos), su funcionamiento todavía es imperfecto.

1070 *quedo*: ‘despacio’.

1078 *guardaos*: La sinéresis constituye una licencia habitual en los imperativos terminados en *-os*. Caso similar es el de *amándoos*, en el v. 2668.

1083 Se impone la forma Olimpio para establecer la rima consonante de la redondilla con *limpio* (v. 1086). Asimismo, Anarda utiliza aquí por primera vez el adjetivo *generoso* con el valor de ‘noble’, aplicado a Olimpo, pero también a Anfriso (v. 1098). La pastora iguala a ambos rivales en gallardía y nobleza, advirtiendo al primero de las dificultades de su conquista.

1083-1084 *Haré...ti*: El oficio al que se refiere Anarda es el de intermediaria o tercera entre Olimpo y Belisarda, para llevarle a la pastora una carta del mayoral. Anarda acepta de buen grado esta solicitud, alcanzando así una posición privilegiada que le permita socavar, por la suscitación de los celos, el amor entre Anfriso y Belisarda, tal y como se advertirá más adelante.

1085 *pareciera*: ‘apareciera’. Véase también el v. 2476 (*parece*). Es significado usual en el Siglo de Oro.

1085-1094 *Si...arder*: Olimpo se refiere a la *cupiditas*, el tópico de la *visio* como elemento imprescindible para el nacimiento del sentimiento amoroso.

1089-1090 *quien...aguardar*: El pastor confía en que se aplaquen las iras de los dioses (vv. 1095-1096) y él pueda aspirar al amor de Belisarda. Relaciona, por lo tanto, dos conceptos fundamentales en cualquier doctrina amorosa: el amor y la esperanza. Compárese, por ejemplo, con “ninguno amó sin esperanza” (*Peribáñez*, ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, v. 1842) o el refrán “No hay amor sin esperanza”. Véase L. Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Real Academia Española, Madrid, 1953, p. 3575.

1092-1093 *las...ojos*: la metáfora que vincula a los ojos de la dama con el brillo de las estrellas fue muy difundida por Petrarca (rima 17, v. 11; rima 157, v. 10; rima 160, v. 6). Olimpo retoma, asimismo, la imagen de la pasión amorosa como fuego en el que el amante arde y se consume. Véase la nota 221.

1097 *adora Anfriso*: Supresión de la preposición *a* ante complemento directo de persona. Véase la nota 629.

1099-1113 *Anarda...belleza*: La arrogancia inicial de Olimpo reside en la confianza depositada en su origen y posición socio-económica (“Partes concurren en mí / de nobleza y riqueza”, vv. 1112-1113) como elemento igualatorio a la belleza de Belisarda. Al igual que en las notas 264 y 434, vuelven a citarse los dos grandes tipos de bienes (*partes*) los de naturaleza o linaje (*nobleza*) o virtud, y los de fortuna o *riqueza*, equiparables a los de gracia o *belleza* de Belisarda. La idea de que la hermosura posee un valor semejante al de la riqueza o la preeminencia social era muy difundida en la época. Tanto Cervantes (*Quijote*, ed. Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols., II, p. 909) como Lope de Vega la consideraban una buena carta de presentación y recomendación (“siempre la hermosura / lleva cartas de favor”, *¡Si no vieran las mujeres...!*, ed. de J. E. Hartzenbusch, II, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, XXXIV), 1855, 578c). Marsilio Ficino, por su parte, en su *De amore*, afirmaba que la belleza emanaba de Dios (*De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos, 1994, 3ª ed., II, 5). Olimpo se vale también de un segundo argumento muy socorrido en la comedia para asegurar su éxito final: la mudanza femenina en materia de amores, sobre todo teniendo en cuenta la contrapartida económica. Olimpo alega que el pecho de la mujer no puede compararse con los “diamantes”, en clara alusión a esta piedra preciosa como símbolo de la firmeza en el amor. El pastor vuelve a acudir a esta imagen en los vv. 1680-1682: “Darele, Bato, un tesoro: darele firmes diamantes, / y menos firmes que yo”. Olimpo pretende comprar el amor de Belisarda con toda suerte de regalos, entre los que se encuentran los diamantes, caracterizados con su epíteto habitual “firmes”, aunque no tanto, a su juicio, como su amor por ella. Se documentan algunos ejemplos de este símbolo en otras comedias de Lope como *Amar sin saber a quién* (ed. de A. Milton Buchanan y Bernard Franzen-Swedelius, New York, Holt, 1923, vv. 840-843), *La moza del cántaro* (ed. de J. M. Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1990, vv. 2316-2318) o *La dama boba* (ed. de M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2007, vol. 3, vv. 70-72).

1116 *suceso*: ‘empresa amorosa’. Añadimos tras este verso una acotación para indicar que Olimpo abandona la escena.

1125 *los ríos vueltos de celos*: La enmienda proporcionada por *Har* y mantenida por los editores posteriores es innecesaria, puesto que el verbo *volver* contiene en sí misma idéntica acepción que su forma derivada *revolver*. De hecho, el refrán “a río vuelto, ganancia de pescadores”, en que se inspira Lope para elaborar su propia versión del dicho, aparece documentado en numerosas obras de la época. Véase G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, p. 35.

1131 El papel que Olimpo entrega a Anarda para que llegue a manos de Belisarda generará otro de respuesta sobre el que verdaderamente reside gran parte del conflicto dramático. El intercambio de cartas y billetes resulta en un principio ajeno al canon pastoril, tal y como alega Gálvez de Montalvo en la introducción a *El pastor de Filida* (1582): “cosa tan desusada entre los silvestres pastores” (ed. de M. Á. Martínez San Juan, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006). Sin embargo, Lope ya introduce este recurso en *La pastoral de Jacinto*, importándolo de la comedia amorosa de enredo.

1137-1142 *En...laurel*: Anarda describe a Belisarda la pasión que el mayoral siente por ella recurriendo a la mitología para ejemplificarla. Compara a Olimpo con Apolo y a Belisarda con la Dafne perseguida y transformada en laurel.

1148-1150 *en...formado*: Llamar ángel a la mujer amada o hermosa constituye uno de los grandes tópicos de la literatura amorosa desde la poesía trovadoresca hasta

Petrarca y sus continuadores. Es la *donnaangelicata* de los *dolcestilnovisti*. Anarda, sin embargo, asume este motivo para aplicárselo a Anfriso, objeto de su amor, destacando especialmente su perfección física.

1149 *velo*: sintagma de origen petrarquesco difundido en la lírica renacentista para referirse a la naturaleza material y mortal del cuerpo frente a la inmortalidad del alma.

1153 *de tu amistad en fe*: ‘confiando en tu amistad’.

1158 *templar*: ‘calmar’, ‘apaciguar’. El gerundio *templando* presenta el mismo valor en el v. 1867.

1162 *accidente*: ‘accidente’. Nueva muestra de reducción de los grupos consonánticos cultos, en este caso de *-cc-*. Véase también *faciones* (v. 1233). La referencia al “primero accidente” que experimenta Olimpo por Belisarda alude a los síntomas iniciales de la pasión o enfermedad de amor del mayoral. Sobre el significado de *accidente* como ‘pasión, enamoramiento o lujuria’, véase D. L. Heiple, “The ‘Accidens Amoris’ in Lyric Poetry”, *Neophilologus*, LXVII, 1983, pp. 55-64.

1172 *merced*: ‘favor’, también en los vv. 1939 y 2708.

1175 *trazando*: ‘orquestando’.

1182 *peregrina*: ‘extraordinaria’.

1183-1184 *A...Apolo*: En alusión a la persecución a la que Apolo sometió a Dafne.

1185 El paño presenta una doble funcionalidad al servicio de la burla y la farsa. En primer lugar, es empleado por Cardenio para tejer sobre Anarda el engaño de las mudas para el rostro y, a continuación, actúa también como eficaz instrumento para robarle a Bato la bota de vino (v. 1555).

1189 *mudas*: ‘afeites, ungüentos para el rostro’.

1194 *ha celebrado*: ‘ha triunfado, ha conseguido lo que se proponía’.

1196 *el luciente color*: Se trata del arbol artificial que se aplica en mejillas y labios.

1198 *que Dios alargue tu vida*: fórmula de bendición semejante a “que el cielo te guarde” (v. 1422), “guarden tu vida los cielos” (v. 1881) o “el cielo te consuele” (v. 2224).

1199-1200 *Pero...necio*: Dilogía en torno al término *mudanza*, con el significado de ‘afeite para el rostro’ y también de ‘cambio o traslado amoroso’. Anarda solicita a Cardenio una muda tan efectiva con la que, a través de su renovada belleza, consiga enamorar a Anfriso, es decir, *mudar los pensamientos* y sentimientos de él, cuya depositaria hasta el momento ha sido Belisarda.

1205 *por ti*: ‘gracias a ti’.

1206 *estraños*: ‘singular, extraordinario’ (*Autoridades*). Aparece también en el v. 1774, así como en las formas *estraño* (1436, 1752, 2371, 2846, 2850, 2912) y *estraña* (1271).

1209 *reparar*: ‘detenerse’ (Covarrubias). Véase también el v. 1894 y 2883.

1211-1215 *raíces de lirios*: El aceite extraído de los lirios contiene propiedades curativas y suavizantes; está especialmente indicado para las pieles sensibles. Puede emplearse, por lo tanto, a modo de aromática crema facial; *almendras*: las almendras y el aceite derivado de ellas poseen propiedades suavizantes que actúan contra la sequedad y la aspereza. Por ello, constituyen productos muy demandados para el uso cosmético; *huevos*: el huevo y el aceite de almendra suelen emplearse conjuntamente en múltiples remedios naturales para actuar contra la piel seca y maltratada, suavizándola y regenerándola; *limones*: El limón es otro de los ingredientes habituales de la cosmética natural, si bien el aceite cítrico puede provocar también manchas en la piel, sequedad e

irritabilidad cutáneas. Véase J. Terrón González, *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1990, pp. 44, 45, 129, 145 y 183.

1216 *solimanes*: ‘el azoque sublimado [mercurio refinado]’ (*Autoridades*). Se empleaba como cosmético que servía para blanquear el rostro. Cardenio describe al solimán como muda cruel (v. 1217) dado que el azogue envejecía la piel, consumiendo la carne y causando temblores. Véase Dioscórides, *Acercas de la materia medicinal*, ed. de A. de Laguna, Salamanca, Mathias Gast, 1566; ed. facsímil, Madrid, Instituto de España, 1968-1969, V, 69, p. 542; *hieles*: la ‘hiel de la tierra’, comúnmente llamada centáurea menor, ha sido muy utilizada en medicina desde la antigüedad. Genera un tónico muy amargo con múltiples usos curativos. En la cosmética, se emplea para teñir el cabello de un rubio brillante, con una duración apreciable. En ciertos casos, al igual que el limón, también puede provocar irritaciones.

1219-1224 *Envíame...cabritos*: El engaño del que Anarda es víctima reproduce el mismo esquema que el sufrido por Bato. Si en el caso del bolsillo mágico, su efectividad dependía de la entrega de los corderos, en el de las mudas para el rostro, Anarda debe aportar seis gallinas y dos cabritos en sustitución de los ingredientes habituales para este tipo de productos. La burla del rústico, así como su afición por la comida, es evidente, y se basa en la credulidad e inseguridad femeninas en materia de belleza.

1223 *peregrinas*: ‘especiales en su línea’ (*Autoridades*).

1226 *se afrente el rostro de Febo*: ‘se humille la cara de Apolo’, símbolo de la belleza ideal, en contraste con la que alcanzará Anarda.

1227-1237 *Tu...limpio*: Cardenio promete a Anarda una piel más blanca y rejuvenecida estableciendo las habituales comparaciones con la nieve y el pez.

1233 *faciones*: Nueva muestra de reducción de los grupos consonánticos cultos, en este caso de *-cc-*.

1235 *trae*: Debe leerse como monosílabo. Caso similar se encuentra en los vv. 2313 y 2707 con las formas *traen* y *traeréis*, respectivamente. La sinéresis de dos vocales fuertes constituye un recurso habitual en el teatro del Siglo de Oro para corregir la hipermetría del verso.

1247 -1266 *astrología*: vaticinio o profecía. Los elementos mágicos que abundan en *La Arcadia* están dispuestos al servicio del enredo, al igual que en la mayoría de las comedias pastoriles del autor. La peculiaridad de esta pieza reside en que el componente cómico alcanza una presencia más palmaria. Anarda pide al pastor que multiplique su hermosura y este se burla de la credulidad de las mujeres ante las vacuas promesas de incrementar su belleza con afeites y pócimas. Decide, asimismo, sacar el máximo provecho a sus artimañas, fingiendo dominar una de las disciplinas que despiertan mayor interés entre la población: la astrología judiciaria, que incluye predicciones sobre el futuro del individuo o de la sociedad. Véase M. J. Franco Durán, “La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro”, en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed., Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 119-130.

1248 *la harán*: ‘le harán’. Laísmo. Véanse otros casos en los vv. 775, 2017 y 2744.

1256 *tan bien se toma*: ‘tan bien se acepta, tan fácilmente se cree’.

1257 *perdiz*: Una antigua tradición poética y folclórica identificaba a la perdiz con la mujer.

1262 *tártago*: Planta euforbiácea anual, con propiedades purgantes y eméticas; *adelfa*: nombre botánico árabe de la que, en el Siglo de Oro, se consideraba la planta

venenosa por antonomasia; en *La Circe*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, canto II, p. 913, vv. 369-372, Lope la menciona entre las “ponzoñosas hierbas”. Finalmente, la *lejía* aquí aludida se obtenía cociendo ceniza para la colada.

1268-1276 *estos pájaros...sabio*: Cardenio enseña a estas aves parleras a publicar su sabiduría, a la manera del cartaginés Safón, que consiguió que los pájaros repitiesen “Safón es Dios”. Véase la introducción de M. Menéndez Pelayo a sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, II. Comedias de vidas de santos, pastoriles, mitológicas, de historia clásica y de historia extranjera*, Santander, CSIC, 1949, pp.55-58. Teniendo en cuenta la vinculación tradicional de las aves con los avisos divinos, utiliza estos pájaros nuevos para que los árcades no duden de ellos y acudan a Cardenio en busca de consejos y remedios de todo tipo.

1273 *opinión*: ‘fama’. Aparecen otros casos de este sustantivo con idéntico valor en *Peribáñez* (v. 1896), *El perro del hortelano* (v. 103), *El villano en su rincón* (ed. de G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Séptima Parte*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2008, v. 899) o *El castigo sin venganza* (ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2001, v. 153).

1276-1278 El oído como medio de acceso privilegiado a cualquier fe, creencia o convicción es tradición desde San Pablo (*Romanos*, 10, 17), recogida en San Juan de la Cruz (*Subida del monte Carmelo*, ed. de J. V. Rodríguez, Madrid, San Pablo D. L., 1997, libro II, cap. 27, 4): “la doctrina de la Iglesia y su fe, que, como dice San Pablo, entra por el oído”. Este motivo es utilizado aquí por Cardenio como recurso para engañar a los árcades y propagar por la región sus supuestas habilidades mágicas.

1293-1299 *Si...olvidar*: Anfriso contraviene uno de los principios fundamentales de los libros de pastores. En su novela *La Arcadia*, Anfriso acude a la magia, representada por la sabia Polinesta, para curarse y olvidar el amor que siente por Belisarda. Sin embargo, en la comedia Lope se niega a otorgar tan relevante papel a las prácticas mágicas, relegándola tan solo a los momentos paródicos y burlescos desarrollados por Cardenio. Sobre la figura de Medea, véase la nota 1006-1019. La postura escéptica de Anfriso diverge completamente del crédulo comportamiento de las pastoras. Anarda y Belisarda sí acudirán al rústico en busca de incentivos o remedios amorosos.

1302-1306 *La...ejemplo*: Los sacrificios constituyen el rito clave de la mayoría de los ritos griegos y podían presentar formas diversas. El más habitual consistía en el degollamiento de uno o varios animales para ofrecerlos a los dioses, quemándolos luego sobre el altar. Los sacrificios servían para aplacar las iras divinas.

1307 *enemigo*: Considerar al ser amado como *enemigo* es un rasgo típico de la teoría del amor cortés y de la poesía de cancionero. El término vuelve a aparecer con este sentido en los vv. 2302 y 2316. En concreto, el sintagma *dulce enemiga* (v. 2863) aplicado por los poetas a la dama que rehúsa el corresponder a los sentimientos del enamorado, es una expresión que ha disfrutado de una amplia aceptación en la literatura del Siglo de Oro y que abunda también en las manifestaciones poéticas provenzales e incluso orientales. Véase M. Querol, *La música en la obra de Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 80.

1308-1310 *¡Oh...va!*: *La amorosa estrella* es el planeta Venus, también llamado ‘la estrella de Venus’ o ‘el lucero del alba’, cuando aparece por el este al amanecer, y ‘el lucero de la tarde’, cuando aparece por el oeste al atardecer. Según Faria, “la estrella de Venus [...] comienza a verse al tiempo que el [sol] se va a poner” (Camoens, *Lusiadas*, ed. de M. Faria y Sousa, Madrid, Juan Sánchez, 1639; ed. facsímil, Lisboa, Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1972, II, p. 170a).

1312 *ingrato Narciso*: Anarda compara a Anfriso con el desdeñoso Narciso, el que, por su gran belleza (recuérdese que ya en los vv. 1148-1150, Anarda había comparado la hermosura del pastor con la de un ángel), atraía el amor de muchas doncellas, siendo rechazadas siempre por este.

1313 *fueras...Anfriso*: La identificación o relación de la persona amada con el sol hunde sus raíces en las tradiciones platónica y petrarquista. Véase L. Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp. 9-10. Véanse también los vv. 1772, 1852 y 2993; *fueras*: ‘serías’. Era habitual el uso del imperfecto de subjuntivo en lugar del condicional simple. Ocurre lo mismo con la forma *fuera*, del verso 1314. Véase la nota 896.

1318 *asombre*: ‘sorprenda’.

1320-1323 *¿Cómo...está?*: La resolución del enigma como acróstico, planteado en el acto I, encuentra aquí su réplica en forma de exégesis por parte de Silvio. El pastor no separa las iniciales de las *partes* sino que las de las propiedades fundamentales de cada uno de los términos, dando lugar así al antropónimo de Silvio.

1328 *Amor principio de todo*: Referencia a este sentimiento como *vinculummundi*. Véase la nota 282-283.

1338 *tercero lugar*: El empleo de la forma no apocopada de *tercero* ante un sustantivo constituye un fenómeno frecuente en la literatura del Siglo de Oro y sirve para añadir una sílaba más al verso.

1340-1341 Son necesarias las correcciones que *Har* realiza sobre las letras efe y ese para que la enumeración y posterior glosa de las iniciales se ajuste al nombre Anfriso y no al de Silvio, tal y como apunta Anarda.

1342-1343 *A...inconstante*: La imagen de la Fortuna como una diosa caprichosa, inconstante y ciega, que trata aleatoriamente a buenos y malos supone una noción clásica y medieval. Véase San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, VIII, XI, 94.

1347-1348 *la...ley*: La ley se fundamenta en la razón (*alma*) y la justicia.

1349-1351 *No...venganza*: La venganza como justo castigo a los agravios o injurias recibidas encuentra su explicación clásica en dos de los emblemas de Alciato: CLXXI (*Ivsta vindicta*) y CLXXII (*Ivsta vltio*).

1353 *Harto*: ‘Demasiado’.

1361-1362 *Y...suele*: La doble resolución del enigma, según la intencionalidad del intérprete, adelanta uno de los motivos fundamentales del conflicto dramático: la reversibilidad de las claves lingüísticas, que alcanza su punto culminante en las potenciales lecturas del soneto-epístola que Belisarda envía a Anfriso.

1371-1376 *Por...dado*: Las castañuelas adornadas con oro y seda remiten al motivo del premio pastoril que prolifera en otras obras del género, como en *La gran pastoral de Arcadia*, donde, con motivo de los festejos que ensalzaban la figura de la diosa Diana, se produce la entrega de una serie de galardones por la victoria de los pastores en los juegos ejecutados. En *La Arcadia*, Anarda recompensa la habilidad de Silvio en su intento por manipular la resolución del enigma propuesto por ella en el acto anterior. Aunque el tema del obsequio a la destreza poética se encuentra plenamente inscrito en la tradición bucólica desde Virgilio, la naturaleza del regalo, unas castañuelas, instrumento de percusión habitualmente utilizado en los cantos y danzas de las comedias villanescas, responde a la estilización del ambiente rural descrito en la comedia. La conformación de esta realidad sitúa la pieza en una confluencia de convenciones literarias. Véase J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 1241-1242.

1380-1382 *¿Hay...dos*: El desdén al que Anfriso somete a Anarda desencadena el verdadero conflicto dramático, cifrado en los engaños de la pastora a partir de la carta

que Belisarda escribe a Olimpo. Anarda busca vengarse por el agravio y la humillación sufridos, además del amor no correspondido. Véase V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980, p. 351.

1389 *llano*: ‘claro’.

1390 *¿De qué suerte?*: ‘¿De qué modo?’; *Escucha aparte*: A partir de este momento, a lo largo de los vv. 1391-1398, Anfriso habla confidencialmente con Anarda, sin que Silvio participe en la conversación, y probablemente ambos se desplacen en el escenario.

1399-1412 *Acaben...años*: La paradoja que plantea el primer cuarteto “locas esperanzas / cuerdas mudanzas” refleja a la clara las contradicciones de Anarda, que, a continuación, se ilustran con otros tantas parejas correlativas, también paradójicas, del segundo cuarteto: “necias confianzas / locos pensamientos”. Suma de contradicciones, en fin, son los celos (v. 1411) en que se consume, porque le impelen a vengarse, aun siendo hijos del amor (v. 1410).

1400-1401 *de...vientos*: Estos versos recuerdan un conocido refrán que registra, entre otros, Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua*: “Como sabréis, «palabras y plumas el viento se las lleva»” (ed. de C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1990, p. 123). En este caso, Anarda, tras el desdén de Anfriso, parece renunciar a sus esperanzas con él, siendo momentáneamente consciente de la inutilidad de sus intentos.

1404 *mis locos pensamientos*: La expresión *pensamiento loco*, que significa ‘aspiración amorosa atrevida o imposible’ era habitual desde la Edad Media. Desde Dante y Petrarca, una de las acepciones de *pensamiento* equivale a ‘deseo amoroso’. El sintagma *pensamiento loco* aparece en el *Decamerón* de Boccaccio (X, 6, 1) y en el soneto XIV de Garcilaso de la Vega. El giro aparece se registra también en otras obras de Lope, como *La francesilla* (ed. de D. McGrady, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1974, vv. 541 y 2732) o *La bella malmaridada* (ed. de D. McGrady y S. Freeman, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1986, v. 1729).

1406 *licencia*: ‘libertad inmoderada’ (*Autoridades*).

1407-1409 *Parécense...gobierno*: La concepción clásica de los celos como infierno en el que arden los enamorados constituye una imagen habitualmente utilizada en el género pastoril. Así, en *La Diana enamorada* de Gil Polo, los celos, caracterizados de tal manera, son precisamente la enfermedad más denostada, que el autor analiza psicológicamente como fruto de la inseguridad personal de quien los siente y de la falta de fe en el ser amado (*La Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 84-87).

1410 *estraños*: ‘ajenos’.

1410-1412 *Hijos...años*: La consideración de los celos como hijos del amor aparece en los sonetos XXXI y XXXIX de Garcilaso de la Vega y abunda en la ficción pastoril. Montemayor, en *La Diana*, y Lope de Vega, en *La Arcadia*, introducen el tema al contemplar ambos sentimientos de manera inseparable. El motivo tiene una presencia constante en la producción teatral del Fénix. Véase J. M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 33-38. Sobre la vinculación entre el amor y el fuego, véase la nota 221.

1412 *la verde primavera de mis años*: ‘mi juventud’.

1414 *escribiera*: ‘escribiría’. Sobre el uso del imperfecto de subjuntivo en lugar del condicional simple, véase la nota 896.

1415 *podiera*: ‘habría podido’. Sobre el empleo del pretérito imperfecto de subjuntivo en lugar del condicional perfecto, véase la nota 562.

1419 *presto*: ‘rápido’.

1425 *fuelle del Laurel*: La fuente, río y arroyo eran lugares habituales de encuentro entre las pastoras.

1437 *persuadirme*: En la primera aparición del soneto-epístola de Belisarda, figura esta forma verbal, que mantenemos, frente a la enmienda de *Har* y los editores posteriores. Estos optan por uniformar el verso en los tres casos (vv. 1437, 1753 y 2384), privilegiando siempre la lectura *perseguirme*, que Lope utiliza en la segunda y tercera ocasión en que hace referencia al soneto. Nosotros, en cambio, mantenemos siempre la forma inicial, enmendando así los versos 1753 y 2384, dada la mayor adecuación del primer término al contexto en que surge y a las palabras de Belisarda.

1439 *dividirme*: ‘separarme’, es decir, desatar los vínculos (*lazos*) amorosos que le unen con Anfriso. Este soneto será uno de los motivos recurrentes, pues, en función del auditorio, lo dirá diversamente Anarda, cambiando la puntuación (y, por lo tanto, el sentido) de algunos versos, como apunta en los vv. 1447-1449 y puede comprobarse, abajo, vv. 1745-1758; compárese también con la manera en que lo dice Belisarda (v. 2356-2359; 2368-2371; 2384-2389; 2396) y luego Anfriso y Silvio (2362; 2390-2393), percatándose de la cambiante puntuación.

1444-1446 *Pero...necia*: Alude al motivo clásico de que el amor agudiza el ingenio, aplicado en este caso a la naturaleza femenina. Recuérdense afirmaciones similares en otras obras de Lope, como *La Dorotea* (p. 268).

1449 *tener de*: ‘haber de’, con valor de futuro. En la época, todavía no se utilizaba de manera frecuente *tener que*. Véase Lope de Vega, *El castigo del discreto*, ed. de W. L. Fichter, New York, Instituto de las Españas, 1925, p. 208, n. 160.

1449Acot-1493 *Sale Bato...muerto*: La paliza del amo al criado constituye un motivo farsesco de amplia tradición en nuestro teatro y sus connotaciones caracterizadoras de los estratos sociales que representan resultan evidentes y significativas.

1455 *Quiero, como que es a caso*: ‘como quien no quiere la cosa, fingiendo encontrármelo azarosamente’.

1466 *Viernes*: ‘Venus’. Sobre la suplantación de la identidad de la diosa por parte del rústico Cardenio, véase la nota 799-809.

1468 El antropónimo Laurencia es empleado aquí por Bato de manera genérica, para poner de manifiesto los peligros de enamorarse de una mujer hermosa (recuérdese la nota 799-809), así como la naturaleza caprichosa de los dioses de la Antigüedad clásica, representados en este caso por Venus y su intervención en los sucesos que desencadenaron en el juicio de París (nota 772-776).

1472 *bestia*: Ya en los vv. 1033-1034, Bato insistía en su propia rudeza o animalización. Aquí es Ergasto quien lo emplea para expresar su perplejidad ante el atrevimiento del pastor bobo.

1483 *¡Mirad con quien me aconsejo!*: Ergasto acude a la magia en busca de remedio para aplacar las iras de la diosa. Frente a la concepción burlesca de estas prácticas, el padre de Belisarda les confiere una seria efectividad, al igual que ocurría en los libros de pastores. El tinte cómico surge cuando el viejo se detiene a valorar la dudosa credibilidad que le merece el rústico Cardenio.

1503-1504 *trasgo*: ‘duende’; *jimio*: ‘simio’, ‘mono’.

1506 *¡Oh, qué lindo!*: Empleo irónico de la expresión para poner de manifiesto la insolencia de Cardenio al negar la entrega de lo pactado.

1527-1538 *Está...Cantinos!*: Pasaje semejante al recogido en los vv. 1005-1011, en torno a la parodia del universo mágico-mitológico que abunda en la Arcadia, dispuesta aquí al servicio del engaño y la burla, poniendo de manifiesto la credulidad del pastor bobo. Véase la nota 1006-1019.

1530 *cinoprosopio*: prevaricación lingüística por “cinocéfalos” (‘hombres con cara de perro’); *esfinco* es variante coloquial de ‘esfinge’. Alciato recoge la figura de la esfinge en su emblema CLXXXVII, *Submovendam ignorantiam*: “Quod monstruo id? Sphinx est. Cur candia virginia ora. / Et volucrum pennas, crura leonis habet? / Hanc faciem assumpsit rerum ignorantia: tanti / scilicet est triples causa et origo mali. / Sunt quos ingenium leve, sunt quos blanda voluptas, / sunt et quos faciunt corda superba rudes. / At quibus est notum, quid Delphica litera poscit, / praecipitis monstri guttura dira secant, / namque vir ipse bipesque tripesque et quadrupes idem est, / primaque prudentes larea, nosse virum” (*Emblemas*, ed. de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 231). En torno a ello, Pilar Pedraza afirma que los elementos constitutivos de la entidad simbólica de la esfinge son la trivialidad, la lujuria y la soberbia, en definitiva, la ignorancia. Véase P. Pedraza, “Algunos aspectos de la esfinge en la cultura moderna”, en C. Moya, L. Rodríguez y C. Iglesias (coords.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1984, pp. 173-190. Véanse también las notas 1006-1019 y 1503-1504.

1533-1534 *¡Ay...cabrito!*: Nueva referencia a la figura del pastor ‘cornudo’, subrayada ya en las notas 470, 478 y 536-540.

1535-1536 *mataras...hijo*: Supresión de la preposición *a* ante complemento directo de persona. Véase la nota 629.

1552 *ámbar fino*: ‘perfume exquisito’.

1556 *Prestiquitolia*: La concepción burlesca de la magia se extiende hasta el empleo de una antroponimia ridícula, en claro afán paródico de los nombres que la literatura adjudica a sabios y magos. Además, el nombre hace referencia a los repetidos hurtos de que es víctima Bato por parte de Cardenio: “Presto te lo quito”.

1557-1575 *Si...ocultos*: Cuento, paso y entremés están íntimamente ligados temática y funcionalmente. Por ello, el entremés es susceptible de acoger cuentecillos y el paso es un cuento en sí mismo. Así, *La tierra de Jauja*, paso quinto de *El deleitoso*, de Lope de Rueda, vuelve a aparecer aquí, de forma condensada, pero con todos sus elementos fundamentales. El cuento primitivo, transformado en rápida acción por Rueda, regresa, en las manos de Lope de Vega, a su esencial condición narrativa; pero, en ambos casos, el texto desempeña idéntica función digresiva. Véase M. C. Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 93-94.

1558 *mira*: ‘ve’.

1561-1571 *árboles...otras*: Cardenio regala los oídos a Bato con múltiples referencias a exquisitos manjares, satisfaciendo así su característica afición por la comida.

1564 *palominos*: ‘pollos de paloma’.

1568 *sarmientos*: ‘vástagos de la vid, de donde brotan las hojas y racimos’; *prestiños*: ‘pestiños; frutas de sartén, hechas con porciones pequeñas de masa de harina y huevos batidos, que después de fritas en aceite se bañan con miel’.

1571 *por margen*: ‘rodeadas de’.

1573-1575 *Vense...ocultos*: Cardenio traslada a Bato del placer de la comida al de la contemplación de la belleza del paisaje y de la hermosura de las deidades de bosques y selvas.

1578 *¡Lindo vicio!*: Expresión con la que Bato condensa el placer que la relación de Cardenio ha provocado en sus sentidos, como anticipo del disfrute pleno de dichos manjares.

1587 *gusto*: ‘contento o satisfacción’. El mismo término, con idéntico significado, aparece en los vv. 1701, 2582 y 2702.

1593-1597 *Pues...sabio*: Paulatinamente, todos los personajes de la comedia van cayendo en el engaño de Cardenio, al creer firmemente en la vinculación tradicional de las aves con los avisos divinos.

1596 *süaves*: Empleo habitual de la diéresis para favorecer la regularidad en el cómputo silábico. Véase S. Griswold Morley, "Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega", en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e Hijos de Jaime Ratés, 1927, pp. 527-529.

1599-1600 *fortuna*: equivale aquí a la 'dicha, ventura o suerte'.

1603 *bestia*: Vuelve a emplearse de nuevo este término aplicado a la naturaleza de Bato; *tortadas*: 'Torta grande, rellena de carne, huevos, dulce...'

1616 *Montemedoro*: Nueva mención a los imprecisos espacios arcádicos de herencia mitológica. Véase la nota 508. El topónimo hace referencia a la figura de Medoro, personaje del *Orlando furioso* de Ariosto, cuyos amores con Angélica, princesa asiática en la corte de Carlomagno, constituyen un tema de imitación recurrente para pintores, compositores y escritores desde el siglo XVI hasta el XIX. De hecho, el propio Ariosto invitaba en el canto XXX a retomar la historia de los amores de Angélica y Medoro. Algunas de las continuaciones literarias que gozaron de mayor fortuna fueron *Las lágrimas de Angélica* (1586), de Luis Barahona de Soto; el *Romance de Angélica y Medoro* (1602) de Luis de Góngora; o *La hermosura de Angélica* (1602), de Lope de Vega.

1618-1619 *¡Ay!... "¡ay!"*: Juego de palabras en torno a los términos homófonos *ay* y *hay*, para establecer la relación entre la desaparición del vino y el lamento de Bato por las consecuencias derivadas de su pérdida ("ha de haber palo fino", v. 1620)

1642-1644 *En...vi*: Según los postulados del amor cortés, el amante ha de merecer el afecto de su dama a través del servicio. Las mismas nociones de merecimiento y servicio figuran en los vv. 2662-2671. En ambos casos, es Olimpo quien conceptualiza sus sentimientos por Belisarda.

1645-1651 *Muero...cadena*: Acerca de los efectos de la pasión amorosa experimentada por los amantes, véanse ejemplos clásicos como Virgilio (*Eneida*, IV, 9) u Ovidio (*Arte de amar*, I, 733, 735). También Fernando de Rojas ahonda en el tema ("quítame el comer, no puedo dormir", *La Celestina*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1993, Auto X, p. 430), al igual que Garcilaso de la Vega ("sin comer y dormir bien cuatro días", *Égloga II*, v. 504). Sobre la inclusión y desarrollo de estos conceptos en el petrarquismo, véase L. Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 15. Otro de los motivos relacionados con esta concepción es el del cautiverio de amor o el amor como privación. Este sentimiento supone un acto de entrega y de renuncia a una serie de libertades. El amante deja a un lado la alegría para acoger a la tristeza, aleja la razón para experimentar una suerte de locura o enfermedad de amor y renuncia a la libertad para vivir bajo el yugo de su pasión. La metáfora carcelaria es una de las más explotadas por los poetas de cancionero. El motivo se remonta a Ovidio y a la poesía latina. Véase R. Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Rowman & Littlefield, 1977, pp. 62-75. Más tarde, los poetas castellanos recogen esta tradición, consagrada por Diego de San Pedro en su *Cárcel de amor*. Véase E. Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, pp. 125-128. Para el tópico de la *cárcel de amor* en la lírica y su posterior desarrollo en la poesía del Siglo de Oro, véase E. L. Rivers, "A note on love's prison: from Quirós to Garcilaso", en A. Méndez y V. López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 543-547.

1646 *dueño*: Sobre el empleo de este término para referirse a la amada, véase la nota 146.

1648 *me desvío*: ‘me aparto’.

1661 *laberinto*: La metáfora del amante encerrado en el laberinto de sus propios sentimientos llegó a la poesía española de la mano de Petrarca y los creadores italianos. Véase M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 196-200.

1662 *placer*: ‘favor’.

1663 *Servicio*: Bato corrige el término utilizado por Olimpo para poner de manifiesto los roles sociales de ambos.

1663-1668 *Amor...fundo*: En su definición del amor como sinónimo de generosidad, Olimpo recupera la figura de Alejandro para ilustrar la magnanimidad del héroe y los espléndidos resultados alcanzados gracias a esta cualidad. Olimpo pretende emular tal estrategia al intentar conquistar a Belisarda, deslumbrándola con su riqueza y generosidad. Emplea, para ello, otros ejemplos mitológicos, como el de Dánae (vv. 1676-1679), que fue fecundada por Júpiter en forma de lluvia de oro. En otras obras de Lope, en especial en de las carácter villanesco, el poderoso intenta en vano seducir a la labradora o pastora con costosos regalos, pero ella los rechaza siempre. Es el caso de *Peribáñez* (vv. 1622-1625), donde el Comendador obsequia también a Casilda con una sarta de perlas; *Fuente Ovejuna* (ed. de D. McGrady Barcelona, Crítica, 1993, vv. 201-209) o *El mejor alcalde, el rey* (ed. de N. Roig Fisas y B. Morros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, vv. 1277-1301). Véase J. Fernández, “El honor según la contraposición “noble-villano” en el teatro de Lope de Vega”, *Bulletin of the Faculty of Foreign Languages and Studies*, XIX, 1985, p. 165.

1671 *Aquí me espera*: ‘Espérame aquí’. Todavía durante el siglo XVII, el pronombre personal podía anteceder al verbo en modo imperativo cuando los precede a ambos un elemento enfático, como el deíctico *Aquí*. Aparece un caso similar en el v. 718. Véase nota.

1672 *Antes*: ‘por el contrario, más bien’. El término aparece con el mismo valor en los vv. 2373 y 3225. Véase Bello y Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, París, Roger y Chernoviz, 1891; ed. de N. Alcalá-Zamora y Torres, Buenos Aires, Sopena, 1952, p. 1205 y H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*, Universidad de Chicago, 1937, 40. 311.

1678-1679 *que...ablandar*: La referencia indirecta a Belisarda como *pedra*, sinónimo de mujer desdeñosa, que hay que ablandar, se encuentra ya en Dante, que compuso cuatro canciones a una joven inmune a las súplicas del amante, a la que llamo *Pietra*. Según la *Enciclopedia dantesca* (IV, 498c), con el antropónimo de Pietra “si suole comunemente designare la giovane donna che è oggetto di un tenace e non corrisposto sentimento amoroso di Dante in un gruppo di rime ben individuabile per caratteristiche comuni, che comprende quattro canzoni”. Son las rimas 100-103. También Petrarca llama *petra* a Laura en las rimas 50 y 51.

1681-1682 *darele...yo*: Sobre los diamantes como símbolo de la firmeza en el amor, véase la nota 1099-1113.

1684 *de mil lustrosos cambiantes*: ‘de mil brillantes colores’.

1685-1692 *darele el rojo coral...deseos*: Se refiere a la tinta del caracol marino púrpura, que, al segregarla, es de color amarillento; al contacto del aire, toma color verde y luego vira al rojo propiamente púrpura. Las telas teñidas de ese color (que simbolizaba el poder, la nobleza o el lujo) eran especialmente apreciadas por el enorme coste de producción, pues se necesitan 250.000 ejemplares de aquel caracol para

producir una onza (algo más de 28 gramos) de tinte de púrpura de Tiro, la más famosa. Plinio, *Historia natural*, IX, 60, 124, confirma su valor, comparable al de las perlas.

1695 *perlas le dio, fuego a mí*: El paralelismo del verso subraya una fuerte oposición entre el valor del regalo de Olimpo y los celos (*fuego*) que tal acción desencadena en Anfriso.

1698 *Olimpio*: Hasta este verso, Lope suscribe siempre el término Olimpo, salvo en el v. 1083, por necesidades métricas. En cambio, de aquí en adelante, hasta el final de la comedia, exceptuando los vv. 1745, 1768 y 1901, empleará únicamente el nombre *Olimpio*. Dado el considerable número de veces que el autor utiliza el segundo antropónimo (42), es poco probable que se trate de un error no advertido por Lope. Por ello, optamos por conservar la alternancia, de igual manera que los cuatro testimonios antiguos de la comedia. En cambio, *S* elige siempre la variable *Olimpio*, mientras que los editores modernos prefieren *Olimpo*.

1700 *tercero*: ‘mediador amoroso’. Se refiere a Bato, que actuará como intermediario entre Olimpo y Belisarda en la entrega de las perlas. Al contemplar la escena, Anfriso, cegado por los celos (“fuego”, v. 1695), se enfurece. Sin embargo, Silvio, más objetivo, adelanta la reacción de Belisarda (vv. 1699-1702). Para el mismo significado de *tercero*, véase también el v. 1950.

1701 *gusto*: ‘contento, satisfacción’.

1708 *Seis años de amor*: Nueva referencia a la duración de la historia de amor entre Anfriso y Belisarda. Véase la nota 35.

1709-1720 *¿quieres...fama*: Anfriso expresa ante Silvio su temor por la aparición de Olimpo, al alegar que es muy posible que Belisarda lo prefiera a él, dada la fascinación que suele provocar lo extranjero frente a lo propio, sobre todo cuando los envidiosos incrementan la fama y méritos de lo foráneo. Lope recuerda aquí las polémicas literarias mantenidas con los envidiosos y críticos de su arte. De hecho, dos años después de la composición de esta comedia, Torres Rámila compuso la *Spongia*, un opúsculo del que no se conserva ningún ejemplar, en el que censuraba todas las obras importantes de Lope de Vega publicadas hasta la fecha, entre las que se encontraba *La Arcadia* (1598). Pocos meses después, Lope y algunos amigos publicaron una respuesta a dicho texto titulada *Exposulatio Spongiae* (1618), bajo el pseudónimo de Julio Columbario, atacando de forma contundente a Torres Rámila. En el apéndice a la *Reclamación de la Esponja*, de Alfonso Sánchez, se alude precisamente al tema referido por Lope en estos versos: “Si Virgilio nos hubiera dejado un arte del poema épico, ¿no lo seguiríamos? ¿Por qué, entonces, escupimos a lo que Lope nos da? ¿Acaso porque el ingenio elocuente de aquel es latino y este, que es de España, no lo es? Ciertamente este ha tenido más éxito entre nosotros que Virgilio y Ovidio entre los romanos; pero la patria ingrata adora a los autores extranjeros y no concede el honor debido a sus ciudadanos”. Véase X. Tubau, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p. 196.

1715 *brocado*: ‘tela tejida con seda, oro o plata’ (*Autoridades*).

1725 *¿Dónde tan sola?*: Se sobreentiende ‘vas’.

1729 *¿Con risa y burla?*: Anfriso describe, cual acotación interna, la actitud satisfecha y altanera de Anarda al mostrarle la carta.

1732 *Y que ella es tuya también*: El pronombre se refiere a Belisarda. Anarda se regocija en atormentar a Anfriso, a sabiendas de que cuando lea la carta manipulada, el pastor ya no contemplará la afirmación que acaba de realizar Anarda.

1745-1758 *No...muda*: Compárese con el soneto transcrito arriba (vv. 1429-1442) y compruébese cómo cambia el sentido, por las comas que se incorporan entre

Olimpo y mi vida (v. 1745), después de *mayor* (v. 1746) e *imposible* (v. 1747) y la transformación del adverbio *ya* de la primera versión del soneto (v. 1431) en *y a* aquí (v. 1747). Asimismo, el punto y coma que en el v. 1434 figuraba tras *Anfriso*, se retrotrae ahora hasta *reconocida* (v. 1749). Por su parte, el punto y coma que aparece después de *Anfriso* en el v. 1440 se transforma en una coma, colocándose tras *quiero*, y un nuevo punto y coma se sitúa después de *no* (v. 1756). La segunda es una lectura tendenciosa de Anarda, para que lo interprete erróneamente Anfriso; cuando lo lean este y Silvio, más abajo, con la ayuda de Belisarda (vv. 2356-2359, 2362; 2368-2371, 2384-2389; 2390-2393 y 2396), se darán cuenta del engaño y enmendarán la significativa puntuación. En la primera versión del soneto figura *lazos* (v. 1439). Sobre las posibles repercusiones escénicas de las distintas lecturas del soneto, véase T. Ferrer Valls, “Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII, 1995, p. 222.

1753 *persuadirme*: Sobre el empleo de esta forma verbal, véase la nota 1437.

1759-1762 *Y...venganza*: *Derivatio* en torno a *muda*, *mudanza* y *mudarse*, que favorece el lamento del pastor sobre la inestabilidad femenina y el desarrollo de la dilogía alrededor de la palabra *muda*, como adjetivo aplicado a la lengua de Belisarda, que ha de silenciarse para siempre tras mudar, cambiar de afecto y, por lo tanto, matar, la esperanza de Anfriso.

1771-1774 *Haceisla...todos*: Anarda alude a dos tópicos de uso reiterado sobre la figura de la amada. Se refiere en primer lugar al motivo de la *religio amoris*, que compara, que diviniza a la enamorada. Véase la nota 862-864. Establece por otro lado la asociación petrarquista entre la amada y el sol, pero en esta ocasión la utiliza Anarda no como elogio a la hermosura de Belisarda, sino como símbolo de su veleidad amorosa.

1776 *luego*: ‘en seguida, inmediatamente’.

1778 *tú...fuego*: El fuego que no se apaga con la nieve o hielo es una de las antítesis más conocidas de la poesía petrarquista, siendo el fuego, el amor; y el hielo, el desdén o indiferencia del ser amado. M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 557-574.

1779 *Dos cosas*: Aceptamos la enmienda de *Har*, frente a la lectura de los impresos antiguos y de *S (Deseos)*. El sentido de las palabras de Anfriso precisa del sintagma, cuya repetición en el v. 1784 indica que debía ser mencionado por primera vez al comienzo de la intervención del pastor.

1781 *que...juro*: Jurar por Júpiter, el dios más poderoso del Olimpo, suponía comprometer la palabra dada de manera muy seriamente, puesto que quebrantarla podía conllevar consecuencias nefastas.

1782 *de no dársele, pena de perjurio*: ‘Si no se lo devuelvo, me hago reo perjurio’.

1785-1786 *Volverme...mías*: Anfriso anuncia la locura de amor que hará presa en él más adelante. El término *abrasar* está directamente vinculado con la enfermedad de amor y los celos, asociados ambos al fuego interior que estos sentimientos despiertan. En ocasiones, los amantes heridos por este furor trasladan a la realidad las connotaciones metafóricas del verbo *abrasar*. Así, por ejemplo, la pastora Narcisa, en la comedia lopesca *Del monte sale quien el monte quema*, intenta prender fuego a la aldea cuando descubre que su amado, el conde Enrique contraerá matrimonio con Celia. Sus celos desaforados son los instigadores del frustrado crimen que fue capaz de cometer. Ella misma lo confiesa en su declaración delante del monarca: “Vienen los dos a la aldea / donde yo, desesperada, / poniendo fuego a este monte, / pretendí tomar venganza, / creyendo que poco a poco / llegara el fuego a su casa. / Pero, esforzándose el viento / y deteniéndole el agua, / solo descubrió mis celos /y mi esperanza burlada

(*Del monte sale quien el monte quema*, ed. de A. M. Porteiro, Santiago de Compostela, Universidad de Compostela, 2007, vv. 2938-2947). Anfriso, sin embargo, busca otra opción para remediar su dolor: utilizar a Anarda para vengarse y darle celos a Belisarda.

1790 *contra mi honor*: El honor constituye una suerte de ética que busca la idealización de la conducta humana, de acuerdo con los valores establecidos. Anarda atenta, pues, contra su honor, al traicionar la amistad de Belisarda y prestarse a fingir una relación amorosa con Anfriso, poniendo su reputación a merced de los comentarios y percepción ajena; *concierto*: ‘trato, acuerdo’.

1794 *fiera*: epítome de habitual aplicación, desde Petrarca, a la amada desdeñosa. Véase Francesco Petrarca, *Concordanze del «Canzoniere»*, Florencia, Academia della Crusca, 1971. Aparece también en el v. 2297.

1796 *podiera*: ‘podría’.

1803 *a lo tierno*: ‘de forma cariñosa’.

1810 *estad quedos*: ‘estad quietos, calmaos’.

1811-1813 *que...miedos*: Belisarda cree por un instante que la visión de Anfriso y Anarda juntos es producto de su imaginación, que materializa sus miedos.

1817-1818 *Cintas...van*: El intercambio de prendas amorosas tales como las cintas es motivo reiterado en la literatura pastoril. Véase la nota 655-662. De igual importancia es el simbolismo de los colores de dichas cintas. En este caso, Belisarda emplea el sustantivo en general para aludir al cúmulo de emociones que experimenta la pastora y que se reflejan en su rostro.

1822 El color amarillo (*pajizo*) indica cambio o *mudanza*, quizá porque el amarillo simboliza el paso de la entereza al miedo, pues el color “del rostro que por melancolía u por otra enfermedad, susto o espanto pasa a ser amarillo y pálido... Es color infeliz por ser el de la muerte u de larga y peligrosa enfermedad” (*Autoridades*); ya lo decía Covarrubias: “entre las colores se tiene por la más infelice, por ser la de la muerte, y de la larga y peligrosa enfermedad y la color de los enamorados”. Asimismo, como señala abajo (vv. 1824-1828) el propio Anfriso, es el color que ilustra el tránsito de lo verde a lo seco.

1825 *otubre*: ‘octubre’. Véase la nota 122.

1836-1841 *Pero...den*: Calambur en [los] ojos (v. 1836) / *enjos* (v. 1838-1840) para expresar que por la vista no solo entra el amor sino también un sentimiento diametralmente opuesto: la ira. “Dícese enojo porque así como cualquiera cosa que nos lastima en los ojos la sentimos mucho: de la misma suerte los afectos fuertes de ira, cólera, y otros que causan inquietud y pena, salen a los ojos, y se echan de ver en lo que los encienden, inflaman y conmueven: y aun cuando alguna cosa nos da enojo decimos que apartamos los ojos de ella, como cosa que aborrecemos” (*Autoridades*).

1843 *Pregúntalo al corazón*: Aristóteles consideraba que el origen del amor da lugar a un movimiento en el que participan alma y cuerpo (*De anima*, I, 408b, 1-15). Así pues, el amor “sería un impulso que, nacido del corazón, se expande por todo el cuerpo merced al *pneuma*, que es el principio vital del organismo”. Véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 54. El corazón alberga, pues, los sentimientos, y es capaz de transmitir los afectos y pasiones.

1852 *mi sol*: La comparación petrarquista de la amada con el sol aparece, en boca de Anarda, aplicada a Anfriso.

1856 *en quien*: ‘donde’. El empleo del relativo *quien* para referirse a objetos o entidades, en singular, era muy frecuente en el Siglo de Oro. Véase Bello y Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, París, Roger y Chernoviz, 1891; ed. de N. Alcalá-Zamora y Torres, Buenos Aires, Sopena, 1952, p. 329.

1862-1867 *Ansí...hielos*: Sobre la vinculación de los celos con el fuego y de la nieve o hielo con el desdén o indiferencia, véase la nota 1778.

1897-1899 *Quiere...sí*: Se insiste en la inconstancia amorosa de la mujer, en su facilidad para olvidar. La perfección del hombre frente a la imperfección de la mujer eran presupuestos asumidos como válidos por la ciencia y la filosofía contemporáneas, fundamentados en la biología aristotélica.

1901-1904 *Todo...darás*: Entre los poderes mágicos que Cardenio, como falso sabio, pretende fingir se encuentra el de remediador de amores, continuando con la tradición bucólica ejemplificada en otros autores. Es el caso de la maga Felicia en *La Diana*, la sabia Polinesta en *La Arcadia* (1598), a la que acude Anfriso, o el brujo Severo en la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega (vv. 1089-1094).

1903 *estremada*: ‘notable, singular’ (*Autoridades*).

1907 *mide*: ‘compara’.

1909 *círculo*: Brujas, magos o nigromantes debían trazar un círculo mágico antes de invocar a cualquier demonio o espíritu.

1914 *Tú...morir*: caso de *a* embebida. Es habitual en la época la omisión de la preposición *a*, sobre todo su la palabra siguiente comienza por esta vocal.

1921 *Daca* es imperativo de segunda persona del singular del verbo ‘dar’, equivalente a ‘dame acá’ o ‘da acá’.

1922 *Questión*: ‘riña, contienda, polémica’. *Questión* es forma antigua que aparece con frecuencia en las obras de Lope de Vega. Véase C. Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1971, p. 457, n. 395.

1931 *vías*: ‘veías’.

1934 *¡Guarda el fauno!*: ‘reprime tus instintos, controla tu parte bestial’.

1940 *recebir*: ‘recibir’. Vacilación vocálica habitual en el Siglo de Oro.

1942 *Son de fama*: ‘Son de muy buena calidad’.

1944-1952 *Que...darte*: Cardenio recuerda la clásica asociación de las perlas con las lágrimas, anticipando la negativa de Belisarda a los propósitos de Olimpo y el sufrimiento del pastor. Extiende, además, este mal agüero a Bato, como alcahuete de Olimpo y portador del aciago regalo, anunciando asimismo las consecuencias que este va a padecer en tan arriesgada tercería: *¡Oh, qué palos han de darte!* (v. 1952).

1954 *Mi amor*: ‘mi afecto’.

1956-1958 *Dácalas...todo*: Sobre *Dácalas*, véase la nota 1921. Cardenio asusta a Bato para prometerle luego anular los malos augurios de las perlas a través de un conjuro. La magia es un importante componente literario que integra el procedimiento celestinesco de la captación amorosa (*philocaptio*); si bien, en este caso, Cardenio recurre a este mecanismo como fórmula farsesca para robar las perlas a Bato y burlarse de él una vez más. De este modo, Lope niega la efectividad de estas prácticas. Tras el Concilio de Trento, el pensamiento mágico entra en abierto conflicto con los presupuestos católicos y los autores de la época han de mostrarse cautos en torno al tema. En *La Dorotea*, Lope organiza acción y personajes alrededor de la figura del astrólogo César, cuya ciencia es juzgada como “temeraria” y propia de la crédula mentalidad del “vulgo ignorante”.

1962 *suceso*: ‘suerte’, aunque Cardenio emplea aquí el término de manera irónica, puesto que el toparse con el rústico no ha sido para Bato una “suerte”, sino precisamente lo contrario, “una desgracia”, dado que terminará por robarle las perlas.

1967 *condición*: ‘carácter, características o intenciones’.

1973-1975 *¿cómo...muerto?*: Alusión paródica a la “muerte de amor”, como ponderación de sentimiento, puesta generalmente en boca del amante no correspondido. Véase la nota 212.

1979 *monstro*: en su sentido etimológico de ‘prodigio’. *Monstro* era forma de uso habitual en la época y se encuentra, además, más cerca del étimo latino, *monstrum*. Fernández Gómez registra en las obras de Lope cuatro variantes: *monstruo*, *monstro*, *mostruo* y *mostro*, siendo las dos primeras las más recurrentes; *en el suelo*: ‘en la tierra’.

1985 *asnochece*: paranomasia con *anochece* (v. 1984), formada a partir de la obvia composición con la raíz *asno*, aplicado a Bato.

1986-1993 *pero...dicho*: El plan inicial de Cardenio y las escenas en que Bato adopta el disfraz de lobo para gozar a Flora proceden del libro primero de *Dafnis y Cloe* o *Las pastorales* de Longo, que, según Menéndez Pelayo, Lope habría leído seguramente en su traducción latina o en la italiana de Aníbal Caro. Dorcón se enamora de la pastora Cloe; así que, para lograrla, toma la piel de un gran lobo que un toro había matado unos días atrás, se cubre con ella y se dirige a la fuente donde bebe el ganado de Cloe. Se esconde detrás de unos matorrales, a la espera del momento más adecuado para saltar sobre ella; pero los perros que guardaban el ganado sienten su presencia, lo rodean y lo atacan hasta que Dorcón pide auxilio a Cloe y Dafnis, que mitigan el furor de los animales y curan sus heridas, interpretando los atrevimientos amorosos del pastor como una broma o niñería. No obstante, Francisco López Estrada alega que la única traducción que circuló por Europa de esta novela griega fue la de Jacques Amyot (París, 1559) y afirma que es poco probable que, dada la rareza de la obra, alcanzase a los autores españoles de libros de pastores. Sin embargo, vista la transmisión del motivo en la comedia de Lope, parece necesario replantearse esa escasa transmisión de la novela de Longo. Es preciso también subrayar la concomitancia entre la adopción del disfraz lobuno de Bato y el adorno de la pastora Dorinda con ciertos despojos de la piel de dicho animal. Como consecuencia de ello, es asañada por su desdeñoso amado, a la vez que este lo es por Cupido, estableciéndose así un vínculo amoroso entre ambos. Véase J. J. Rodríguez Rodríguez, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 1140-1141.

1993 *quedo*: ‘en voz baja’.

1995-1999 *Aunque...primero*: La creencia de que el reflejo de un hombre lobo en el agua le devuelve su condición humana está muy difundida en la época, al igual que la descripción de determinados casos de enfermos de amor, convertidos en licántropos, que imitan la conducta del animal como consecuencia de una melancolía adusta. Véanse las notas con que Bienvenido Morros acompaña los vv. 476-481 de la *Égloga II* de Garcilaso. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 164, 484-485.

2002-2003 *No...ciervo*: Alusión al joven cazador Acteón, que sorprendió a Diana en su baño y fue convertido en ciervo por la diosa, para terminar devorado por sus propios perros. Ovidio, *Metamorfosis*, ed. y trad. de C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, Cátedra, Madrid, 1997, vv. 138-252. La mención jocosa que Cardenio hace del mito constituye una hilarante anticipación de los sucesos que vivirá Bato hacia el final de acto segundo, cuando, disfrazado de hombre lobo, en un intento por gozar a Flora, sea perseguido por pastores y perros, golpeado por unos y mordido por otros. Véase B. Morros, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares-Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

2008 *caballo*: el caballo es un conocido símbolo erótico que remonta a Jeremías 5, 8. Nótese la burla manifiesta de Cardenio al discutir con Bato sobre la transfiguración

más adecuada para el pastor bobo, según la presencia e importancia de la cola en el disfraz elegido.

2009 *asiento*: ‘trasero’; obviamente, sin cola.

2013 *era menester*: ‘era necesario’, expresión usual. El verbo necesitar todavía no era habitual.

2015 *ponerme a los viejos*: Expresión de difícil comprensión. Es posible que se refiera a imitar a los antepasados. Lope establece en varias ocasiones el paralelismo entre hombres y monas. En *La Gatomaquia*: “ningunas son iguales en amor a los gatos, / exceptando las monas, / que hasta en esto se precian de personas, / y ya que no son en esencia, en ser retratos” (silva IV, p. 146, vv. 30-34). Es decir, a pesar de que puedan parecer “retrato” del hombre, carecen de las facultades propiamente humanas, lo que no impide que se conduzcan como ellos. Bato recuerda la naturaleza animal del hombre, que pronto asimilará, en clave de humor, al adoptar el disfraz de lobo.

2017 *Hablarla*: ‘Hablarle’. Uso transitivo del verbo *hablar* y laísmo.

2028-2031 *Hoy...tiernos*: Son novillos tan bellos, que podrían representar el signo zodiacal Géminis, si lo hubiera para los toros.

2040-2043 *qué...ellos*: La metáfora de los celos como *salsa de amor* (v. 2042) resulta sensual, al llevar implícita la noción de Belisarda como vianda que Olimpo desea *comer* (v. 2043).

2044-2049 *Pero...soberbios*: Imagen clásica de la descripción del atardecer pastoril.

2050-2054 *Ahora...cabaña*: es decir, ahora que Belisarda ignora que la recuerdo, a pesar de su olvido, y que me preocupan sus celos, quiero encubrir (*dorar*) sus defectos, esto es, reforzar su imagen.

2055-2059 *Creo...brezo*: Los celos de Anfriso y el desdén de Belisarda incrementan la pasión amorosa del pastor, de igual manera que el agua al fuego sobre el carbón de fragua hecho con brezo. Recuérdese a este respecto la similitud de estos versos con los entonados por los músicos en *El silencio agradecido*: “Los celos son en amor / lo que es el agua en la fragua, / que crece el fuego con agua / y el querer con el rigor”. Lope de Vega, *El silencio agradecido*, en *Obras de Lope de Vega*, IX, Madrid, Real Academia Española, 1930.

2056 *crece*: ‘aumenta, hace crecer’.

2064-2067 *Las...celos*: Anfriso considera la cabaña de Belisarda, en representación de la propia pastora, una barrera infranqueable que le impide acercarse de nuevo al corazón de su amada. Sobre la concepción del diamante como símbolo de firmeza o dureza, véase la nota 1099-1113.

2068-2069 *Hoy...esto*: Encontramos aquí una reminiscencia del tópico *odi et amo* de Catulo, *Carmen*, 85.

2071 *contento*: ‘satisfecho’.

2089 *famosas hondas*: ‘de buena calidad’.

2092 *Acotj guarda el lobo*”: expresión que se emplea para tratar de advertir o alertar de la presencia de algún peligro o daño, en este caso, de la aparición de un lobo en el valle; *tras del a palos y con hondas*: Las hondas y cayados contribuyen, en este caso, a la mimesis de una paliza de indudable raíz farsesca.

2093 *teneos*: Pese a que en los imperativos en *-os*, la sinéresis era el recurso más habitual. S. Griswold Morley, “Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega”, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e Hijos de Jaime Ratés, 1927, p. 530. En este caso la forma es trisílaba, probablemente porque el verbo es pronunciado de manera enfática por el personaje. Puede apreciarse ejemplos de la misma forma verbal con hiato en W. Poesse, *The*

Internal Line-Structure of Thirty 'Autograph' Plays of Lope de Vega, Bloomington, Indiana University Press, 1949; 2ª ed., Nueva York, Haskell House, 1973, p. 24.

2096 *Isopo* constituye una de las variantes castellanas de Esopo, fabulista griego de la Antigüedad, de gran importancia en la Europa medieval y moderna, cuyas fábulas, protagonizadas por animales, recuerda aquí de forma genérica Vireno. Véase M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, con estudio preliminar de Javier Blasco, Crítica, Barcelona, 2001, p. 536.

2108-2111 *¡Oh...secretos!*: el mundo de las apariciones, transfiguraciones, la astrología o la alquimia conforma un terreno abonado para la burla y la sátira. Como observa Caro Baroja, ya los autores clásicos y medievales acompañaban el terror que inspiraban hechiceras y brujas de una actitud de burla y risa que Lope emplea para rebajar la tensión dramática. Véase J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1966, pp. 269-273.

2113 *enjerto*: 'mixto, injertado', o sea, medio hombre y medio lobo, como apunta en v. 2122.

2122 Recuérdese la nota 1995-1999 sobre la vinculación entre la licantropía y la locura de amor.

2123 *arrapiezos*: 'andrajos, jirones'.

2132 *monte o selva*: asociación clásica a partir de *Bucólica II*, v. 5: "montibus et silvis". Véanse también los vv. 2731, 2737, 2743, 2749.

2137 *vocabulario lobesco*: Las innovaciones lingüísticas en boca del pastor bobo constituyen otro de sus rasgos característicos.

2142-2149 *Todo...griego*: Se cifra en estos versos la preocupación por la solidez cultural y el rechazo de los intelectuales culteranistas de mera apariencia. Véase X. Tubau, "Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617), de Pedro de Torres Rámila", *Revista de Filología Española*, 90. 2, 2010, pp. 303-330.

2143 *nome espanto*: 'no me sorprende'.

2153 *¡Malos años!*: Sobre el valor de esta expresión, véase la nota 1035.

2155-2158 *¿Jupiter...en lobos?*: El autor lleva a tal extremo la parodia de las metamorfosis de los dioses paganos que se la aplica a un pastor bobo, que se pone la piel del lobo para cortejar, como un dios menor, a Flora, cuyo nombre se corresponde con la divinidad sabina perteneciente a la potencia vegetativa. Es, por tanto, la diosa agreste por excelencia. Muchas de las uniones de Júpiter se desarrollaron bajo formas animales. Con Europa, por ejemplo, se metamorfoseó en un toro blanco; con Leda, por su parte, adoptó la apariencia de cisne.

2159 *Recelo*: 'Desconfío'.

2162-2167 *Hice...escucharan*: Son de todos conocidas las iras y maldiciones de la diosa Venus. Véase la nota 799-809. Ergasto considera que sus ofrendas a la deidad han sido tantas que conseguirían detener el movimiento de los planetas para que estos escuchasen sus súplicas. En la cosmogonía clásica, los planetas ejercen una notable influencia sobre la vida humana. Según esta concepción, la tierra reside en el centro del universo, rodeada de una serie de esferas concéntricas. Bajo la luna, permanece el cambio, la generación y la corrupción. Sin embargo, más allá de ella, todo es armonía, incluidos los siete planetas que giran en círculos alrededor del mundo. Véase T. S. Kuhn, *The Copernican Revolution*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.

2163 *bastaran*: 'bastarían'.

2167 *escucharan*: 'habrían escuchado'.

2172-2173 Lógicamente, quien responde a las súplicas de Ergasto es Cardenio, que vuelve a suplantar la identidad de la diosa para impedir la boda de Belisarda con Salicio.

2188 *dinero*: las referencias al poder del dinero abundan en las obras de la época y en el refranero; 87; *diera*: ‘daría’.

2195-2197 *Ya...ofrecida*: Pretende que sea una vestal, dedicada a la diosa Diana, preservando su virginidad y renunciando al amor. Así pues, Venus es sustituida, en un principio, por Diana. Este es motivo común en la teatralidad pastoril. A él recurre también Atalanta en *Adonis* y *Venus*. Incluso en ocasiones, siguiendo el modelo de la *Aminta* de Tasso, cuya traducción al español llegó de la mano de Jáuregui en 1607, las pastoras adoptan desde el comienzo de la obra una determinación ascética y cazadora que no abandonarán hasta que se enamoren. Así ocurre en *La selva sin amor*. J. Oleza, “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, en J. L. Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Támesis, 1986, pp. 333-334.

2198-2221 *Apenas...abiertas*: La oscura descripción de Ergasto alude a los nuevos hábitos de Anarda: su *carcaj* no remedará el de Cupido (abajo, vv. 2243-2245); no enamorará, por lo tanto, con su mirada y con su belleza (2207-2209), se dedicará a cazar con Diana y le traerá a su padre los trofeos cinegéticos para que los cuelgue en la puerta (véase, arriba, v. 928).

2202 El *coturno* era un calzado alto con suela de corcho, habitualmente atado alrededor de la pantorrilla, con que los actores parecían más altos y, por lo tanto, podían ser vistos desde más lejos. Que sea blanco (*argentado*) realza la pureza de la vestal.

2205 El *tahalí* es la correa que desde detrás del cuello cruza el torso en diagonal hasta la cintura y sujeta la vaina de la espada, o la espada.

2207 *las*: ‘las flechas de Cupido’. Era habitual el empleo de este tipo de zeugmas, donde se acude al pronombre para aludir a un término (*flechas*) aparecido en versos anteriores. Hoge aporta numerosos ejemplos utilizados por Lope en diversos textos. Véase Lope de Vega, *El príncipe despeñado*, ed. de H. W. Hoge, Bloomington, Universidad de Indiana, 1955, p. 159, n. 1041.

2209 *opreso con la red de su cabello*: La metáfora, de origen petrarquista, fue muy utilizada en la época para describir la belleza del rostro femenino y el poder de seducción de la mujer.

2210 *ciervo*: *Har* enmienda el término original, *cuervo*, por *ciervo*. A comete un claro error por sustitución al variar el único grafema diferencial entre ambos sustantivos. *Pavorosa liebre*: característica fundamental de este animal, aplicable también a personas, ‘al cobarde que huye, decimos ser una liebre’ (Covarrubias).

2219 *linteles*: ‘dinteles’.

2224-2227 *Aunque...eficacia*: Alude, obviamente, a Orfeo de Tracia, que bajó al Hades para recuperar a su mujer, Eurídice. En el poema 80 (vv. 12-14) de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* desconfía de que se dé ningún Orfeo en su tiempo: “En fin sacó su esposa del Leteo, / pero en aqueste tiempo, hermano Fabio, / ¿quién te parece a ti que fuera Orfeo?”. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005, p. 234.

2228 *bárbaro*: Generalmente, *bárbaro* equivale a ‘extranjero’. No obstante, en el contexto en que se produce, Belisarda emplea el término como sinónimo de ‘cobarde’, al aplicárselo a Salicio, que cancela el compromiso por miedo a que se cumplan sobre él los designios de la diosa. También en *Fuente Ovejuna*, Lope emplea este vocablo con idéntico sentido: “Liebres cobardes nacistes; / bárbaros sois, no españoles. / Gallinas, ¡vuestras mujeres / sufrís que otros hombres gocen!” (ed. de D. McGrady Barcelona, Crítica, 1993, vv. 1770-1773).

2230 *Estaba vuestro amor desconcertando*: ‘rompiendo el compromiso o concierto’.

2235 *desesperado*: Aquí en el sentido de ‘fuera de sí’, ‘sin esperanza’.

2240 *la trina diosa*: La diosa *trina* o triforme es Diana, porque es la diosa de la Luna, que tiene tres caras, pues su “medio cuerpo está siempre alumbrado del sol; pero en razón de apartarse o alejarse dél, causa en la tierra diferentes formas y apariencias. Y así unas veces nos parece un broquel de fuego, otra una rebanada de melón o un medio círculo, y cuando es luna nueva, un arco muy delgado. Con estas diferencias fingen los poetas tener tres rostros, como dijo Virgilio, 4, *Aeneidos*: ‘Tria virginis ora Dianae’. Llamáronla con tres nombres: Luna en el cielo, Diana en la tierra y Proserpina en el Infierno” (Covarrubias).

2243-2245 *Deja...fuego*: Pérez de Moya, en su *Philosophia secreta*, describe la iconografía del Amor. Es niño porque los enamorados son inconstantes, como los muchachos, y porque el amor nace frecuentemente en los jóvenes. Lleva los ojos vendados porque los amantes no ven la realidad y dispara flechas porque el amor es un fuego interno que quema y provoca dolor. Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, Barcelona, Glosa, 1977, I, p. 278. Ergasto pide a Belisarda que renuncie a las pasiones del amor para convertirse en vestal de la diosa Diana.

2246-2255 *Velo...lloro*: En primer lugar, Ergasto aconseja a Belisarda que se haga una trenza, cuyos ramales sujetará con una amatista y ceñirá un girasol: un recogido que parece un laberinto. Según la mitología griega, Dioniso pretendía a una doncella llamada Amethystos, que deseaba permanecer casta. La diosa Diana, a la que Belisarda va a consagrarse, se compadeció de ella y la convirtió en una roca blanca. Dioniso vertió vino sobre ella, tiñéndola de púrpura. Desde la Edad Media, el cristianismo utilizó la amatista como símbolo de la renuncia a los bienes terrenales y de la castidad, que es precisamente aquello que nuestra pastora deberá hacer, según su padre. Ovidio, por su parte, recoge en las *Metamorfosis*, el mito de Clitia, ninfa enamorada de Apolo (hermano de Diana), que lo contemplaba constantemente, desde la mañana, en que abandonaba su palacio, hasta la noche, en que regresaba por el oeste. Después de unos días, Clitia fue transformada en girasol, que, sin olvidar su origen, sigue al sol en su recorrido diario. Belisarda ha de utilizar también un velo de color plateado y azul (“de color celosa”, véase la nota 2651) con cintas “encarnadas”, es decir, de color carne, un rojo no muy vivo. Esta simbiosis de colores hará que parezca una rosa, símbolo lírico tradicional de la virginidad femenina, en abril, metonimia por ‘primavera’, es decir, que conserve su castidad incluso en la estación del amor. Luego, sin embargo, le recomienda que lleve el pelo suelto (*dilatado*), libre, para que el viento lo ondule como el mar. Así podrá transitar libremente (*sin cuidado*) por los bosques.

2262-2265 *pues...yo*: Estos versos recrean una de las paradojas más socorridas de la doctrina del amor cortés: poseer el amor únicamente para perderlo luego. Este recurso retórico acompaña con asiduidad las palabras de los amantes para expresar su visión dualista del mundo y el amor.

2266-2275 *A Dios...amores*: Belisarda vuelve a acudir al conocido motivo de la naturaleza como confidente de sus penas, esta vez para despedirse de aquellos elementos que la han acompañado a lo largo de su vida. Véase la nota 615-624.

2269 *Erimanto*: nombre de un río que los mitógrafos sitúan en la Arcadia.

2274 *estrañas*: ‘extranjeras’ (*Autoridades*).

2278-2279 *y...Narciso*: Belisarda compara a Anfriso con el mitológico Narciso en belleza y actitud desdeñosa.

2281 *crueledad*: El fingido desdén y la aparente infidelidad de Anfriso provocan el sufrimiento de Belisarda, que subraya la crueldad del pastor con ella. Este sustantivo o su adjetivo correspondiente abundan en la literatura pastoril, asociados a los lamentos de los amantes traicionados.

2282 *seis años*: Para la repetida alusión a los seis años de amor entre Anfriso y Belisarda, véase la nota 35.

2297-2301 *Detente...castigo*: La comparación de Belisarda con Circe y Medea incide en la dimensión de la mujer como poderosa hechicera que atrapa las voluntades del amante, completando la imagen con la referencia al acostumbrado desdén que muestra la dama ante la desesperación del enamorado. Lope combina en estos versos la concepción ficiniana del amor mago con los presupuestos procedentes de la poesía cancioneril en torno a la naturaleza cruel e indiferente de la amada. Asimismo, Anfriso alude de nuevo a la mitología para describir la actitud huidiza de Belisarda, recordándole la transformación de Dafne en laurel en su intento por escapar de la persecución de Apolo.

2299 *Medea crüel*: Anfriso, al igual que Belisarda unos versos atrás (vv. 2276-2285), pone de manifiesto la conducta *crüel* de su amada, comparándola con la de las hechiceras más famosas de la Antigüedad clásica: Circe y Medea (véase también la nota 2297-2301), y con la esquividad de Dafne frente a la persecución amorosa de Apolo. Estos vocativos introducen los reproches que el pastor le dirige a su amada en los versos siguientes. El recurso aparece también en el v. 2855. El mismo motivo ha estado presente en los grandes exponentes del género pastoril: Sannazaro (“O crudelissima e fiera più che le truculente orse”, *Arcardia*, prosa octava), Guarini (“Cruda Amarilli...”, *Il pastor Fido*, acto I, escena II), Montemayor (“No más, ninfa cruel, ya estás vengada”, *La Diana*, libro I) o Lope de Vega (“Fiero, cruel esposo”, *La Arcadia*, libro I). El adjetivo *crüel* es uno de los términos que habitualmente lleva diéresis en la ortología de Lope. Véase la nota 330.

2302 *enemigo*: Sobre el empleo de este término en la teoría del amor cortés, véase la nota 1307. El vocablo aparece también en el v. 2316.

2307 *gusto*: ‘amor, voluntad amorosa’.

2313 *me traen de los cabellos*: ‘me obligan’.

2322 *con querer querer*: La reduplicación del verbo, el primero con significado volitivo y el segundo como inclinación amorosa hacia alguien, pone de manifiesto uno de los juegos lingüísticos más característicos de la poesía de cancionero. Su objetivo es poetizar la paradoja del amor cortés, esencialmente estática y mental. Véase E. Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 121.

2323-2325 *más...mujer*: Las reiteradas disquisiciones sobre la mudanza femenina tan socorridas en el teatro del Siglo de Oro se encuentran ya en el *Romancero general*: “No me espanto de todo esto, / ni de ligera mudanza, / porque al fin eres mujer”. *Romancero general*, ed. de A. Durán, Madrid, Rivadeneira, 1851, rom. 17, p. 7.

2327 *hombre*: Claro error de A, al sustituir el grafema inicial convirtiendo la palabra en *nombre*. *Har* enmienda el término. *Palmas*: ‘premios’.

2328-2329 *Bien...mujeres*: La idea que el alma no es masculina ni femenina se encuentra en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan. El autor advierte que, unidos a la disponibilidad individual, existen otros factores determinantes de las posibilidades humanas; pero, en ningún caso, reside la causa diferencial en el alma, pues todas son de igual perfección. Huarte reconoce en este sentido la influencia que ejerció sobre él Galeno. Véase Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 50-51.

2330-2345 *Si...engaños*: Resumen Belisarda y Anfriso en unos versos la teoría aristotélico-escolástica del hilemorfismo, según la cual todo cuerpo está constituido por dos principios esenciales, la materia y la forma (el *vaso* y el *licor* del v. 2338), en potencia y acto respectivamente. Puede existir la forma sin materia, pero no la materia

sin forma. La materia remite a la mujer, encargada de aportar esta sustancia al embrión, frente a la forma o alma, proporcionada por el hombre. Asimismo, la definición del alma proporcionada por Belisarda: “el alma da al cuerpo ser” constituye un concepto aristotélico extraído de su libro *De anima*: “El alma es la entelequia primera de un cuerpo natural que en potencia tiene vida”. Aristóteles, *Acerca del alma*, ed. de T. Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1988, p. 168.

2336 *bachillería*: ‘locuacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad e insustanciales’ (*Autoridades*). Esta cualidad, aplicada a la mujer, era altamente denigratoria. Sobre la mujer bachillera, véase J. Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, pp. 43-47 y S. A. Vosters, “Lope de Vega y las damas doctas”, en C. H. Magis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (26-31 de agosto de 1968)*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 909-921.

2350 *apercibes*: ‘preparas’.

2361 *no se divida*: ‘no se separe’. Quiere decir que, si no se pone una coma después de *Olimpo*, cambia el sentido, como remacha abajo (vv. 2375-2376). El soneto ha sido leído dos veces antes (vv. 1429-1442 y 1745-1758) por Anarda, pero sin la coma del primer verso (1429 y 1745), de modo que el sentido era muy distinto y por eso se sienten burlados (vv. 2366-2367) los pastores.

2364 *Cosa que...*: ‘¿Es posible que...?’ Es giro muy usado por Lope para expresar una conjetura.

2372 *el papel despide*: ‘arroja, aparta’.

2381 *Corrido estoy*: ‘Estoy avergonzado’; también en el v. 3104.

2402-2405 *Lo que...encubierto*: La mudable condición de Anfriso busca sofocar con el amor de Anarda la pasión por Belisarda.

2406-2409 La condición del individuo como peregrino u *homo viator*. La vida como una amarga peregrinación hacia la muerte está acelerada, en este caso, debido a los supuestos pronósticos de la diosa Venus.

2418 *Vuélvete a Anarda*: ‘regresa con Anarda, mírala a ella’.

2425 *mis ojos*: ‘expresión de gran cariño’ (*Autoridades*), probablemente originada a partir de la idea de que la vista es el sentido más importante en materia amorosa.

2428-2429 *que...cielos*: Sobre el alma femenina, véase la nota 2328-2329. Belisarda reclama ante Anfriso su derecho a vengarse, alegando que también ella, al igual que él, posee un alma. En este sentido, Castiglione afirma en *El cortesano*: “por consiguiente no será el macho más perfeto que la hembra cuanto a la sustancia suya formal, porque entrambos se comprenden debaxo de la especie del hombre, y aquello en que el uno es diferente del otro es cosa accidental y no esencial”. B. de Castiglione, *El Cortesano*, ed. de M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 358-359.

2444 *mi luz*: llamar luz al ser amado es una imagen de larga tradición literaria, que ha aparecido repetidamente en la *Odisea*, la *Eneida* o Petrarca. El sustantivo referido a Belisarda aparece también en el v. 2666. Asimismo, Lope emplea este apelativo en diversas comedias, como *El perro del hortelano* (vv. 2653) o *El castigo sin venganza* (v. 1260).

2449 *matarme con sangría*: ‘provocarme un gran dolor o sufrimiento’.

2456 *de otra suerte*: ‘de otro modo’.

2458-2465 *No...segura*: La imagen del amante como pájaro que se ve envuelto en los lazos, red o jaula de la mujer prolifera en la tradición clásica (Ovidio, *Arte de amar*, I, 45-50, 270, 391-393; III, 425-426); en Petrarca (rima 181, vv. 1-5; rima 207, vv. 35-36; rima 257, v. 8) y en la literatura emblemática. También Lope de Vega recoge

esta metáfora en otras obras suyas como *La francesilla* (v. 1095), *La bella malmaridada* o *La prueba de los amigos* (vv. 716-720, 730-731, 987-988, 997-1000, 1070, 1878 y 2299-2302). En *La Arcadia*, el autor desarrolla una doble configuración de la imagen a partir de los reproches de Belisarda hacia Anfriso. Por un lado, la pastora asegura que su amado está ya “en jaula enemiga”, en la de Anarda, adoptando esta el rol de cazador y Anfriso, el de pájaro. Sin embargo, a continuación le advierte que no intente capturarla a ella, es decir, se invierten aquí (vv. 2462-2465) las funciones de los personajes, actuando Anfriso como cazador y trasmutándose Belisarda en *ave* que huye volando a “otro ramo”, lejos de él, donde le “oiga segura”. Alude la pastora a la necesidad de establecer distancia física con el amado, de modo que la vista, como principal sentido en la teoría neoplatónica del amor, no interfiera ni ayude a la elocuencia de Anfriso para ablandar su rigor.

2462 *Aves con menos cordura*: Entiéndase “A aves”, porque la caza con *liga* (pasta derivada del muérdago en que se queda pegado el pájaro al posarse en la rama) era para especies pequeñas o ‘más insensatas’ (*con menos cordura*).

2476 *no parece*: ‘no aparece, no se ve’.

2477-2481 *Solía...tenía*: El *cometa*, según Covarrubias, “es una impresión ígnea, que se causa en la región suprema del aire por virtud de los astros y exhalación caliente y untosa”. Así, tiene una vida breve, en tanto que luminiscencia momentánea y efímera. Compárese con los siguientes versos de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: “A breve vida exhalación sujeta, / plaza de estrella presumió atrevida, / y volando en aplausos encendida, / risa del aire, feneció cometa” (soneto 116, p. 277, vv. 1-4).

2486 *Muerto soy*: ‘Estoy muerto’. En la Edad Media y el Siglo de Oro, *ser* solía utilizarse como auxiliar de los participios de los verbos intransitivos.

2492 *su sombra*: Silvio, fiel compañero y confidente del protagonista.

2496-2497 *que...gallarda*: pisar el alba o la aurora un prado constituía una imagen muy corriente en el Siglo de Oro y era sinónimo de la llegada del amanecer. Bato compara la hermosura que adornaba a Belisarda en el momento de abandonar su cabaña con aquella que reproduce la Aurora al nacer el día.

2501-2504 *Tus...yo*: Desde *Belardo el furioso*, Lope vincula el retrato al motivo de las prendas de amor entre los pastores. Véase la nota 655-662. La quema del retrato de Anfriso por parte de Belisarda recuerda a una escena similar desarrollada por Belardo con algunas imágenes de Jacinta.

2507-2509 *cuando...fría*: Advuértase el contraste entre el fuego físico en que arden los billetes y prendas amorosas, el interior en que se consume Belisarda debido a los celos y, por otro lado, la frialdad (desdén o indiferencia) del alma de Anfriso, según la pastora. Véase la nota 1778.

2522 *una cinta leonada*: En la simbología tradicional de los colores, el leonado alude a las ausencias. Véase Lope de Vega, *La Dragonteá*, ed. de A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007, canto II, p. 351.

2527-2528 *A...ramos*: El motivo de la sombra vegetal, el *arbore sub quadam*, forma parte del escenario bucólico para acoger la conversación de los pastores mientras abandonan la escena para ir en busca de Belisarda. Sobre este tópico, véase V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Universidad Complutense, Madrid, 1980, p. 148.

2531 *diosa Aduana*: Prevaricación por “Diana”.

2533 *trazado*: ‘urdido, ingeniado’.

2545 La incorporación del pronombre personal *Yo* al comienzo de la intervención de Bato parece adecuada, como necesaria respuesta a la pregunta de Cardenio.

2546 *Quedito*: ‘Quieto, tranquilo’.

2549 *Acot* La acotación informa de que Olimpo pretende regalar a Belisarda una sarta (‘collar o gargantilla de piezas engarzadas’) de perlas envueltas en un tafetán colorado, es decir, una “tela de seda muy unida, que cruje y hace ruido” (*Autoridades*). En su soneto sobre el simbolismo de los colores, Gutierre de Cetina, define el “colorado” como sinónimo de alegría. Véase Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990, 129, p. 206, vv. 6-7. No hay que olvidar, sin embargo, que esta tonalidad admite otros matices. Así, E. Buceta (“Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores”, *Bulletin Hispanique*, XXXV, 1933, pp. 299-300) incorpora la variante “furo”, que se aproxima más a los sentimientos experimentados por Olimpo y descritos por él mismo en el momento de pedirle a Bato que entregue el obsequio a la pastora: “Muero, Bato, amigo mío, / por Belisarda tu dueño. / Ya pierdo el gusto y el sueño, / ya del placer me desví; / ya, de mi patria olvidado, / como el cautivo en la ajena, / canto al son de la cadena” (vv. 1645-1651). Olimpo se erige como un esclavo de amor con evidentes ecos procedentes de la tradición provenzal y petrarquista.

2550 *Veslas aquí*: ‘aquí las tienes’. El empleo de las distintas formas de *ver*: *vesme*, *veslo*... acompañadas de los deícticos *aquí*, *allí*... suponía una construcción muy frecuente en el Siglo de Oro.

2556 *Aqueso*: forma arcaica empleada para agregar otra sílaba al verso.

2596 Los cuatro impresos antiguos de la comedia intercambian las didascalias de este verso, asignando por error la primera a Bato y la segunda a Olimpo. *Har* y los editores posteriores enmiendan el equívoco.

2602 *En fin, ¡significan llanto!*: Se reproduce aquí el tópico símil de lágrimas como *perlas*, lo que constituye una señal inequívoca para Olimpo acerca de sus escasas posibilidades de conquistar el amor de Belisarda. Véase la nota 1944-1952. También en *La noche de San Juan*, Lope emplea la misma expresión con idéntico sentido. Lope de Vega, *La noche de San Juan*, ed. de A. K. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1988, v. 1085.

2604 *Salid, perlas*: Alusión al conocido estribillo “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo” (v. 70, 84, 98, 110, 126, 140, 154, 168, 182, 196, 210), de la *Égloga I*, de Garcilaso de la Vega.

2610-2613 *Cuentan...Anajarte*: Ifis se enamoró de Anajárete (también Anaxárete) y, desdeñado, se ahorcó en la casa de la amada, que no se condolió, por lo que fue convertida en mármol. Lo relata Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 700-774. En las *Rimas de Tomé de Burguillos*, p. 129, la escena de Ifis ahorcado se presenta grotescamente, pues el autor presenta al desdichado amante como “palillo en la almohadilla de su reja” de la amada.

2625 *mi estrella*: ‘mi destino’.

2626 *desesperada*: ‘fuera de sí, sin esperanza’.

2630 *discreta*: ‘sensata’. Véase la nota 340; *cortés*: ‘atenta, comedida’.

2634 *galardón*: El galardón o premio por los méritos o servicios amorosos realizados constituye un tópico procedente de la doctrina del amor cortés. El placer de servir, sin esperar nada a cambio, es suficiente recompensa para el amante, pues su constancia y resignación certifican la veracidad y profundidad de sus sentimientos. Véase E. Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, pp. 108-114. No obstante, Olimpo sí recrimina a Belisarda su actitud, quejándose del supuesto engaño e ingratitud de la pastora.

2643 *banda*: Cinta ancha que solían lucir los caballeros y que, a menudo, llevaban colores alusivos a sus damas, o bien eran regalo de ellas. Belisarda

intercambia, pues, prendas amorosas con Olimpo, haciendo albergar en él la esperanza de un amor correspondido con el único motivo de causar celos a Anfriso. En el v. 2656, este, que contempla la escena, revela el color de la banda (“Su verde banda le ha dado”). Nótese la estrecha vinculación clásica de este color con la noción de ‘esperanza’. Asimismo, Olimpo entrega a la pastora otra azul, asociado tradicionalmente a los celos, si bien aquí el mayoral niega este primer sentido para adjudicarle otro mucho más dichoso (“que no son celos, / sino color de cielos”, vv. 2551-2552), ya que el *cielo* representa el mayor bien posible. La banda azul posee un valor bidireccional, puesto que su significado es directamente proporcional a los sentimientos que genera en ambos rivales. Si para Olimpo es equivalente a la dicha; para Anfriso, supone el detonante de la desesperación y locura de amor que experimentará en los versos siguientes.

2651 *azul*: en la simbología tradicional de los colores, alude siempre a los celos. Cfr. *La Dragontea*, canto II, p. 351: “leonado, ausencias, pardo a los olvidos, / azul a los celos, rojo a los favores, / pajizo a los desdenes, blanco al alma”. Véase también la misma asociación en los vv. 2657 y 2799.

2662-2701 *De tantos...vos*: Este largo parlamento que recoge la declaración amorosa de Olimpo a Belisarda incorpora a la comedia una serie de estancias de raigambre cancioneril, donde se suceden los tecnicismos de índole amorosa procedentes de dicha tradición: *merecimientos* (v. 2662), *fe* (v. 2668), *deservida* (v. 2669), *dueño* (v. 2670), *melancolías* (2675), *ansias* (v. 2676), *despreciéis* (v. 2677), *penas* (2690). Aparecen, asimismo, sus antítesis más características: *de ser dueño de una vida / que morir por vos procura* (vv. 2670-2671); “que me despreciéis, pues cuanto / me humilláis, yo me levanto (vv. 2677-2678); que el aborrecer sea justo / a un hombre que os quieretanto (vv. 2680-2681); más estimo, de perdido, / ser de vos aborrecido / que de todoel mundo amado” (vv. 2683-2685).

2662-2665 *De...pensamientos*: La perfección de la dama acobarda en un primer momento al amante. El vínculo que se establece entre la dama y el amante constituye en la filosofía del amor cortés una relación desigual. Las virtudes tópicas y abstractas de la dama son un reflejo de los más altos ideales del ser humano: la bondad, la belleza, la verdad... Su perfección es, por tanto, inalcanzable para el enamorado. De ahí que se incremente la distancia entre este y su amada y esta realidad frene, en un primer momento, la manifestación de los sentimientos del amante.

2663 *miro*: ‘veo’.

2666 *luz*: Sobre la vinculación de la amada con la luz, véase la nota 2444.

2667-2671 *responde...procura*: Sobre el motivo del servicio amoroso, véanse las notas 900 y 1642-1644. Asimismo, el empleo del término *fe* en el v. 2668 alude al tópico de la *religio amoris*, también procedente de la doctrina del amor cortés. Véanse a este respecto las notas 862-864 y 2662-2701. El concepto *dueño* (v. 2760) se vincula directamente con la metáfora del amor feudal y su relación con el vasallaje. Véase S. Pellegrini, “In torno al vasallaggio d’amore nei primi trovatori”, *Cultura Neolatina*, IV-V, 1994-95, pp. 21-37. El servicio total y la supeditación desinteresada a la amada conduce al amante a fantasear con la muerte como forma enfática de expresar la veracidad de sus sentimientos por la dama.

2673 *imaginando en*: ‘pensando, recordando’. La imaginación es manifestación característica del temperamento melancólico.

2675 *melancolías*: el término se asocia habitualmente a la pasión amorosa. La melancolía, uno de los cuatro humores del cuerpo humano, se convierte en un medio de representación de los trastornos emocionales. Esta enfermedad de amor, reconocida en la Antigüedad por Plutarco y Galeno, entre otros, evolucionó en la Edad Media desde una perspectiva vinculada al amante de la tradición cortés hasta la figura renacentista

del enamorado que se lamenta por un amor no correspondido o que es presa de los celos. Véase T. S. Soufas, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, Universidad de Missouri, 1990.

2689-2690 *gloria-penas*: pareja antitética de claro origen religioso que anuncia la dicotomía cielo / infierno y que alude metafóricamente al amor correspondido (*gloria*) frente al despreciado (*penas*). La contraposición gloria / pena aparece en algunas obras de Lope como *Peribáñez o el Comendador de Ocaña* (v. 405), *La francesilla* (v. 529), *La bella malmaridada* (v. 47), *Las ferias de Madrid* (v. 2706), *El mejor mozo de España* (v. 2260), *El perro del hortelano* (v. 2983), *El caballero de Olmedo* (v. 1810) o *El castigo sin venganza* (v. 1877). Olimpo reproduce aquí uno de los temas propios de la poesía cancioneril: la complacencia del amante en el dolor, a través de juegos de opuestos tan conocidos como este. El mayoral aúna esta tradición con la doctrina neoplatónica del amor que entra por la vista, asociando “esas dos estrellas” con los ojos de Belisarda.

2696 *hayáis temor*: en el Siglo de Oro suele emplearse el verbo *haber* con sustantivos como *temor* o *miedo*, en lugar de o en alternancia con *tener*.

2698 *mi amor invencible*: referencia al famoso tópico virgiliano “omnia vincit amor” (*Bucólicas*, X, 69); pero ya en la Antigüedad era considerada una máxima, como recuerda Macrobio, *Saturnalia*, V, 16, 7.

2706 *listón*: ‘cinta fina, de seda’; *leonado*: significa ausencias.

2714-2715 *que en las niñas...miraros*: ‘desde ellos (los ojos) quiero llevar vuestra imagen al alma’.

2716-2717 *De...alma*: Olimpo recrea el conocido tópico del amante que traslada al alma el retrato de la amada. Este motivo procede de los trovadores provenzales de los siglos XI y XII. En la primera mitad del siglo XIII, lo adopta Giacomo da Lentini. Más tarde, ya en el siglo XIV, Petrarca asume el tópico: “bel viso leggiadro, che depinto / porto nel petto e veggio ove ch’io miri” (rima 96, vv. 5-6). Véase M. de Riquer, *Jordi de Sant Jordi*, Granada, Universidad de Granada, 1955, pp. 37-40 y R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948, p. 61. En el siglo XVI, el concepto se traslada al *Romancero* y a autores como Garcilaso de la Vega (“Escrito está en mi alma vuestro gesto”, soneto V, v. 1). Lope introduce el tema en muchas de sus obras, entre ellas la novela *La Arcadia* (p. 208, 289).

2717 *Per* La atribución del parlamento a Olimpo parece un error provocado por la intervención inmediatamente anterior del mayoral. Enmendamos, de acuerdo con S, el error.

2723 *sujeto*: ‘persona’, en este caso, Belisarda.

2724 *libertad*: ‘atrevimiento’.

2728-2735 *Pues...amado*: Supone la recreación sumaria del tópico de la muerte simbólica del amante, que deja de existir porque ya no es amado ni recordado. Vive, por lo tanto, exánime, pues su alma se encuentra en el cuerpo de Belisarda desde que se enamoró de ella. Ya no le pertenece. Este motivo se corresponde en la obra de Ariosto con el pasaje en el que Orlando certifica la pérdida de su alma. Ariosto, *Orlando furioso*, ed. bilingüe de C. Segre y M. N. Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002, XXIII, p. 128.

2730 *la libertad perdida*: Es un ablativo absoluto: ‘una vez perdida la libertad’.

2731-2751 *Prado...celos*: El tomar compulsivamente a la naturaleza como interlocutor, representada en reiteradas enumeraciones de los mismos elementos en forma de estribillo lírico (vv. 2731, 2737, 2743, 2749) supone una especie de parodia de petrarquismo, que parece confirmarse abajo (vv. 2750-2751), con algunos tintes de locura ariostesca. Es una situación bastante frecuente, como se señala en G. Serés,

“*Argel fingido y renegado de amor. Lope entre Garcilaso y Ariosto*”, en M. Zugasti (ed.), “*Calamo corriente*”: *Homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce*, RILCE, XXIII, 2007, pp. 207-221.

2007). El recurso aparecía también en los monólogos del enfurecido protagonista de *Belardo el furioso* (véanse, por ejemplo, los vv. 1963-1982).

2740 *vistes*: la desinencia *-teis* en la época era todavía poco utilizada.

2742 La *endecha* es una composición poética cantada de carácter elegíaco. Por lo tanto, el adjetivo *triste* que acompaña a este sustantivo resulta redundante. Anfriso lo emplea para enfatizar aún más su desesperación y para que la naturaleza, como vehículo de comunicación entre los amantes, informe a Belisarda del estado a que su locura de amor lo ha conducido.

2745 *mi pastor se mata*: Nueva mención al motivo del suicidio por amor. Es uno de los efectos más característicos de la locura que atenaza momentáneamente a Anfriso. Lope transforma al pastor enamorado en un esclavo o mártir de sus propios sentimientos. En la novela *La Arcadia*, también Celio sufre las consecuencias más graves de esta patología al enloquecer debido a la boda de su amada Jacinta con Ricardo.

2752-2753 *Tengo...famosos*: Alusión a los compendios de variados saberes y recetas que aparecen también en la novela homónima, que ofrece 55 *summas* de las propiedades y conocimientos sobre diversos objetos estudiados por la historia natural. Morby encuentra en su Introducción a *La Arcadia* (p. 30) la fuente de este pasaje en *Il sapere util'e delettevole* de Castriota. Lope hace alusión a él en otras piezas suyas. Es el caso de *El perro del hortelano*: “Todo está muy bien pensado, / pero un libro de secretos / dice que es buena la sangre / para quitar el cabello” (vv. 675-678).

2757 *parleras*: ‘parlantes, habladoras’; la tercera acepción de *Autoridades* dice expresamente que el adjetivo “aplicase también al ave canora”. Sobre la lengua de las aves en general y su interpretación en la Antigüedad, María Rosa Lida, “«Arpadas lenguas»”, en M. R. Lida, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 235-238.

2758 *¡Hola!*: llamada dirigida a los estratos sociales inferiores. Ver también v. 2831.

2759 La ofuscación de los celos degenera en una oscuridad del alma que, en el caso de Anfriso, conduce a una locura de amor que lo aleja del mundo real.

2761 *sombra*: Aquí con el significado de ‘fantasma o espectro’, dado que Anfriso considera que está muerto y que habla con aquellos que también lo están y que acaban de abandonar, como él, el mundo real. A. de Vries (*Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, North-Holland, 1974, p. 417b) explica que es la sombra del hombre la que baja al lugar de los muertos.

2767 El *mundus inversus* constituye un tópico de raíz virgiliana, según el cual, ante circunstancias extremas, se invierte por completo el orden establecido, o, al menos, así se percibe: “Nunc et ovis ultra fugiat lupus, aurea durae / mala ferant quercus, narcisso floreat alnus, / pingua corticibus sudent electra myricae, / certent et cynis ululae, sit Tityrus Orpheus, / Orpheus in silvis, inter delphinas Arion” (*Geórgicas*, VIII, vv. 52-56). Véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995, I, pp. 143-149. Fue asimilado por la tradición homilética cristiana y aparece en la literatura española de los siglos XVI y XVII de forma muy destacada para ilustrar el tema del desengaño con el fin de que conduzca al lector a que reflexione sobre la lección moral implícita. El *topos* se adaptó fácilmente a los presupuestos de la comedia áurea como imagen de la estructura circular de esta, al pasar de la inversión del mundo al restablecimiento de la armonía. Véase N. Zemon

Davis, "Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe", en B. A. Babcock (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, pp. 147-190 y D. Smith, "Women and Men in a World Turned Upside-Down: an Approach to Three Plays by Tirso", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, pp. 247-260.

2779-2781 *los...desengaños*: Alusión a los desengaños experimentados y acumulados con la edad. Adviértase la presencia del conocido tópico del espejo como reflejo de los vicios o virtudes.

2783 *gala*: 'vestido alegre, sobresaliente, rico y costoso, para las funciones de fiesta' (*Autoridades*).

2791 *el tiempo muele*: cansa, lastima y quebranta. Nótese el empleo de la personificación para ejemplificar el tópico de los estragos del paso del tiempo en el ser humano.

2793 *costales*: Adviértase el empleo de *costales*, como sacos que sirven para transportar todo aquello que se *muele* (v. 2791), completando así la alegoría sobre el paso del tiempo y sus efectos sobre el hombre hasta llegar a la muerte.

2795-2796 *Lástima...trata*: 'Lástima tengo a quien los sufre, no a quien los utiliza y provoca'.

2796-2797 *Saltan...antigua*: Conocida alusión a la abundancia de disputas o diferencias que suelen surgir en la vida.

2798-2799 *¿Qué son celos?...cielos*: La definición de los celos proporcionada por Anfriso subraya su inseparabilidad con el sentimiento amoroso, auspiciada por los cielos. Este tema supone una constante en la producción de Lope. Compárese este pasaje con los siguientes versos de *La dama boba*: "que mientras hay amor ha de haber celos, / pensión que dieron a este bien los cielos" (vv. 1818-1819) o *Peribáñez*: "Dicen que al amor los Cielos / le dieron esta pensión" (vv. 24-25).

2801-2802 *Mal...empleo*: A juicio de Cardenio, tras comprobar el estado en que se encuentra Anfriso debido a los celos, Belisarda no actúa bien al simular una nueva relación amorosa con Olimpo.

2806 *perro*: llamar 'perro' a alguien constituía un insulto muy grave en el siglo XVII. Era generalmente aplicado a moros o moriscos. Sin embargo, según Cervantes, este oprobio también se empleaba en el mundo musulmán, en los mercados de esclavos del norte de África. Véase J. Brooks, "Slavery and the Slave in the Works of Lope de Vega", *Romantic Review*, XIX, 1928, pp. 232-244.

2815-2818 *Oh...ojos*: La locura de amor que padece Anfriso genera una serie de síntomas propios de este desequilibrio, entre ellos destacan las alucinaciones que sufre el pastor al confundir a Bato con Belisarda. Este equívoco da lugar a un pasaje hilarante que desplaza a la pareja Cardenio-Bato y le da un vuelco a la acción dramática hacia la burla farsesca.

2824 *deciende*: forma arcaica procedente del verbo 'decender'.

2825 *si*: 'aunque'.

2829 *Ciprose*: Bato huye despavorido y Cardenio, encaramado a un árbol, contempla la escena y verbaliza la asociación cómico-mitológica, estableciendo esta vez la *derivatio* a partir del nombre de otro árbol, el ciprés, recordando humorísticamente la transformación de Dafne.

2832-2834 *No...huevos*: Comicidad mitológico paródica. Cardenio está acucillado en el árbol, como en un nido. Él mismo anuncia ser una urraca, en claro paralelismo con las aves parleras a las que ha enseñado a publicar su supuesta sabiduría.

2835 *nuevos*: 'jóvenes, sin plumar'.

2846-2849 *Extraño...nadando*: Los síntomas de la *aegritudo amoris* — convulsiones y actitud violenta— se confundían a veces con los de otras enfermedades, como la rabia. Véase B. Morros, “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”, *Anuario de Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 209-252 y 1999.

2853 *furor*: De los cuatro tipos de furores (profético, misterioso, poético y erótico), el cuarto se refiere a dos variantes del amor: el *eros ouranios*, que trasciende la belleza terrenal para alcanzar el eterno ideal; y el *eros pandemos*, que se circunscribe al ámbito de lo sensible. Este último provoca un desequilibrio de los humores del cuerpo que degenera en una enfermedad psíquica, el furor, que destruye el alma.

2865-2879 *Dejadme...conmigo*: Anfriso revive de manera metafórica cuando aparece Belisarda en escena, que aclara los malentendidos y promete casarse con él.

2869 La llamada “locura de amor”, más allá de la imaginería poética, tiene unas bases psicofísicas que estudiaron médicos y filósofos naturalistas como Galeno. Para ellos, el amor era un impulso nacido del corazón que, bombeado con la sangre, influía de manera decisiva en la parte física y mental del individuo. Véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 54-87.

2878-2879 *Con...conmigo*: Desde los *Remedios de amor* de Ovidio (vv. 43-46, 75-78, 110-116...), era habitual la descripción del amor como una enfermedad cuya cura consistía en la correspondencia de los sentimientos. Se considera que la mejor cura para esta patología era el casamiento con el ser amado. Esta es precisamente la solución que propone Anfriso a Belisarda como fin a sus males.

2881-2887 *No...sacrificio*: Expresión máxima de la verdadera amistad, cuyas premisas recuerda Lope en *La pastoral de Jacinto* (vv. 1300-1306): “De la que es cierta amistad, / tres cosas la prueba son: / favorecer a lo justo, / vida al peligro poner, / prestar la hacienda con gusto, / y no pretender mujer / que al amigo dé disgusto”. Silvio cumple con todas estas condiciones, al contrario que Anarda que, como amiga desleal, también pretenderá morir por Salicio, pero por motivos menos altruistas. Véanse los vv. 3113-3117.

2883 *porque*: ‘para que’.

2888-2889 *Ejemplo...pastores*: Silvio es el perfecto representante del *amor amicitiae* del que habla Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, VIII, 1).

2895 *asombre*: ‘asuste’.

2929-2930 *Tal...Licas*: Se refiere a que Hércules, enloquecido de dolor a causa de la túnica empapada con la sangre envenenada del centauro Neso, lanzó al aire el joven Licas, que, ignorando lo del veneno, le había entregado la túnica bajo las órdenes de Deyanira.

2936-2941 *¿Sabéis...vida?*: Cardenio reconoce en Anarda indicios de la locura de amor que acaba de comprobar y padecer en Anfriso (v. 2937). Por su parte, la pastora, en sus tres intervenciones paralelísticas, eleva el tono lírico empleado por Anfriso en su estribillo (vv. 2731, 2737, 2743, 2749) hasta el ámbito de lo patético.

2946 *contingencia*: ‘duda’. El término aparece con el mismo significado en *Fuente Ovejuna*: “Vengo tal, / que mi diferencia os pone / en contingencia quién soy” (ed. de D. McGrady Barcelona, Crítica, 1993, vv. 1720-1722).

2947 *dueño*: ‘esposo’.

2950-3066 Cardenio ofrece a Anarda un pintoresco catálogo de *remedia amoris* basados en el entretenimiento y la caza de animales. Ilustra el Rústico a Anarda con una serie de métodos para la caza de grullas, liebres y urracas, en tono ligero, humorístico.

2954 *carillo, ya no hay contento*: Primer verso de una canción popular, que continúa en los vv. 2974, 2984, 2994 y 3004. Lo recoge P. Laínez, *Obras*, I, ed. de J. de

Entrambasaguas, J. de José Prades y L. López Jiménez, Madrid, CSIC, 1951 p. 411, nº 41, con la variante “quedó” (v. 3) y la supresión de la y del v. 4. Cfr. Alín y Barrio, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Támesis, 1997, p. 168, nº 141. Anarda hallará en la glosa de esta canción un cauce para la manifestación de su dolor. Dicha glosa asigna a cada uno de los versos subrayados dos quintillas explicativas (vv. 2955-3004).

2965 *soledades*: ‘nostalgias’.

2966 *querellas*: Vocablos como este se insertan en los textos amorosos con el fin de conferir al deseo amoroso una entidad de tipo jurídico, desarrollando así la metáfora del *juicio de amor*. Véase E. Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 118. Anarda lamenta su suerte al ser descubierta, juzgada y sentenciada a la tristeza y la soledad por Anfriso y Belisarda.

1968 *contrarias estrellas*: Hado o destino adverso.

2970 *divierten*: ‘distraen, entretienen’.

2976 *placer*: ‘satisfacción, goce, disfrute’; también en los vv. 2979, 2981 y 2984.

2985-2986 *La...mujer*: A lo largo de la Edad Media, se retomaron las resonancias clásicas en torno a la personificación de la fortuna. A este respecto, dice Honorio de Autun: “Los filósofos nos hablan de una mujer unida a una rueda que gira perpetuamente, y nos dicen que su cabeza tanto se eleva como se abaja. ¿Qué es esta rueda? Es la gloria del mundo en un movimiento eterno”. Véase F. Lara Arrebola, “Concepción y representación de la Fortuna durante la Baja Edad Media y Renacimiento”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 52. 103, 1982, p. 32. La Fortuna se asocia tradicionalmente a la mujer y a sus aleatorias mudanzas de parecer. Constituye un concepto dispuesto al servicio de la dramatización de los sucesos buenos o malos que acaecen a los personajes. En este caso, Cardenio hermana los términos de *fortuna* y *mujer* para calmar las angustias de Anarda, al alegar que ambas se caracterizan por su inconstancia en los afectos y que pronto olvidará su amor por Anfriso.

2987-3004 *No...tormento*: Tópico del sufrimiento del amante no correspondido. Anarda experimenta un *amor simple*, en contraposición con el *amor recíproco* de la pareja protagonista. Sobre la presencia de este motivo en la literatura amatoria del siglo XVI, véase A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

2989-2993 *Tal...bien*: la consideración de la amada como *sol* constituye una imagen usual en la literatura del Siglo de Oro. El amante devoto, por su parte, viene a ser su *sombra*, dado que la sigue tan fielmente como la sombra al cuerpo. Aquí, sin embargo, se invierten los términos y es una mujer, Anarda, quien contempla a Anfriso cual *sol* irradiador de sus sentimientos. En estos versos, la noción de *sombra* adquiere, además, el significado de ‘espectro, fantasma’.

3008-3066 *En...ellos*: La imagen de la caza como alegoría amorosa aparece en otras obras del autor, como *Peribáñez* (v. 2540) o *Fuente Ovejuna* (ed. de D. McGrady Barcelona, Crítica, 1993, vv. 779-781). El *ciervo*, por su parte, simboliza frecuentemente al ser amado o deseado. Véase también M. Gerli, “The Hunt of Love: The Literalization of a Metaphor in *Fuente Ovejuna*”, *Neophilologus*, LXIII, 1979, pp. 54-58.

3033 *liebres*: La elección de este animal parece responder a un símbolo erótico desde la literatura medieval. Véase R. E. Barbera, “An Instance of Medieval Iconography in *Fuenteovejuna*”, *Romance Notes*, 10, 1968-1969, pp. 160-162.

3035 *agraz*: ‘la uva verde, que aún no ha madurado’.

3037 *rayo*: ‘línea de luz procedente del sol’.

3059-3060 *¿Sabes...celos*: Nueva referencia a la vinculación entre el amor y los celos. Véanse las notas 1407-1409, 1410-1412, 1785-1786, 2040-2043, 2798-2799.

3061 *¿Sabes...Pesadumbres*: Anarda y Cardenio aluden a la conocida imagen de la caza de amor, uno de los tópicos más comunes de la lírica cancioneril. Véase E. Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 121.

3079 *oficio*: con su sentido latino (*officium*), ‘servicio, deber, obligación’; entre los romanos, la verdadera amistad lo comportaba (véase v. 3111), como señala Cicerón, *De officiis*, XVIII; *De amicitia*, VIII, 26-28; el origen sería el tercer tipo de amistad (entre iguales por virtud) que trae la aristotélica *Ética a Nicómaco*, VIII, 3, 1156 y ss; el segundo, amistad por placer, lo desdeña Silvio abajo (vv. 3109-3111).

3084 *que un verdadero amor la muerte excede*: El tópico del amor que perdura más allá de la muerte se encuentra ya en el *Cantar de los cantares*: “fuerte es como la muerte el amor / sus brasas, brasas de fuego, / llama fuerte. / Las muchas aguas no podrán apagar el amor, / ni los ríos lo cubrirán” (8, 6-7, solo en la traducción de Casiodoro de Reina). También la literatura emblemática recrea la idea (véase el emblema CVII de Alciato). El género pastoril reproduce este concepto de manera constante.

3095 *Entiéndame quien puede, yo me entiendo*: procede del *Canzoniere* CV, v. 17: “intendami chi pò, ch’i’m’intend’io”. No es esta la única ocasión en que Lope recoge el verso. Se encuentra, además, en la comedia *Del mal, lo menos* (ed. de G. Padilla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2007, v. 1161): “Intendame chi pò” y en *El perro del hortelano* (vv. 562-564): “Ni me dejo forzar ni me defiendo; / darne quiero a entender sin decir nada; / entiéndame quien puede, yo me entiendo”.

3098-3102 *No...boca*: También los celos han causado la locura de amor de Anarda, que prefiere la muerte a la vida sin el amor de Anfriso. Sobre el suicidio por amor, véase la nota 675. Para la asociación entre los celos y el campo semántico del calor y el fuego, véase la nota 1407-1409, 1695, 1785-1786, 1862-1867, 2055-2059, 2507-2509 y 2798-2799.

3113 *A, B y C* adjudican la didascalía a Silvio en lugar de a Anarda. *D* y todos los editores posteriores enmiendan el error.

3114 *estrañan*: ‘rehúyen o esquivan’.

3117 *de matar mis enemigos*: Los enemigos de Anarda son Anfriso y Belisarda; ella, porque es su rival en el corazón de Anfriso, y él, porque no corresponde a sus sentimientos. Al ofrecerse a morir por Salicio, Anarda se asegura de que los dos amantes se separen para siempre, *matando* así la relación de ambos. El empleo del verbo transitivo *matar* sin la preposición *a* para los complementos directos referidos a personas es habitual en la literatura de la época.

3120 *tan desleal sujeto*: Anarda define así a Anfriso en alusión al engaño de este, que la utilizó simplemente para darle celos a Belisarda, al igual que la última hizo con Olimpo.

3122 *mira que perderás la honra y la vida*: Perderá la *honra* o el *honor* (v. 3125), si se suicida porque moriría en pecado mortal; cfr. C. Chauchadis, *Honneur, morale et société dans l’Espagne de Philippe II*, Madrid, Editions du CNRS, 1984, pp. 75-80.

3139 *aleve*: ‘traidora’.

3151-3152 *cultivé...favores*: ‘me hice ilusiones porque me hizo favores’.

3157 *empresa*: ‘intento’.

3162 *crueldades inormes*: Vacilación vocálica en un adjetivo que se aplica normalmente al crimen, al pecado o a la injusticia. Dice Covarrubias “y porque algunos pecados son grandes y desproporcionados, los llamamos enormes”. Olimpo emplea esta cualidad para referirse a la barbarie que supone que Silvio o Anarda sacrifiquen su vida para salvar la felicidad de Anfriso y Belisarda.

3165 *los citas y bracamanos*: ‘Escitas y brahmanes’. Se creía que aquellos habitaban en la región septentrional de Asia, de costumbres bárbaras (*Quijote*, II, p. 68); estos figuran, a veces, con la grafía “bracmanes” y se creía que eran sacerdotes que seguían la doctrina de Pitágoras (*Quijote*, I, p. 47). Ambos sustantivos, por lo tanto, deben tomarse antonomásticamente, es decir, para significar pueblos bárbaros, naciones lejanas y poco civilizadas.

3189 *tener de*: ‘haber de’, con valor de futuro. En la época, todavía no se emplea de manera habitual la forma *tener que*. Véase Bello y Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, París, Roger y Chernoviz, 1891; ed. de N. Alcalá-Zamora y Torres, Buenos Aires, Sopena, 1952, p. 709.

3202 *pasadores*: ‘flechas agudas para ballesta’.

3211 *duélete de mí*: ‘ten piedad de mí’. Constituye una súplica amorosa que, según Frenk, deriva del villancico “Duélete de mí, señora”. No obstante, la expresión se difundió a partir de la copla “Señor Gómez Arias, / duélete de mí”. M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 197, 422-426.

3211-3215 *pues...Marte*: Anfriso, al igual que ocurre en *Il pastor Fido*, invoca la piedad de la diosa, recordándole su posible parentesco. Véase la nota 905-936. El pastor alude a las conocidas relaciones entre Venus y Marte. De esta manera, al reivindicar su origen divino, Anfriso ensalza su valía y aún en su persona las cualidades procedentes de la diosa del amor y el dios de la guerra, haciéndose merecedor del amor de Belisarda y de las simpatías de Venus.

3217 El *mirto* era, en efecto, el árbol dedicado a Venus; baste ver las *Bucólicas* (VII, 61-63), de Virgilio. Se erige, por lo tanto, como símbolo amoroso.

3218 El aloe, por su parte, es mencionado en la Biblia (*Proverbios*, 7, 17; *Juan*, 19, 39; *Salmos*, 45, 9) como el producto de un árbol del género *Aquilaria*, cuya madera proporciona una fragancia bien conocida por los antiguos (Dioscórides, I, 21).

3220 *Acot* La diosa Venus aparece en lo alto en posición de superioridad sobre el resto de los personajes.

3226 *trabajos*: Se refiere a las dificultades con las que se ha encontrado Anfriso en su relación amorosa y al estado al que estas lo han conducido (su enfermedad de amor).

3228 *Versos y prosas te loen*: Fórmula de agradecimiento que pasa por desear el reconocimiento literario de la fama, grandeza y piedad de la diosa Venus, en contraposición con la extendida imagen de la diosa como deidad iracunda frente a aquellas que osan desafiar la supremacía de su belleza, expresada en los vv. 800-809.

3248 *gozque*: ‘perro pequeño y ladrador’.

3258 *ves*: Se impone el cambio del infinitivo por la segunda persona del singular, ya que el comentario de Ergasto va dirigido a su interlocutor, Anfriso.

3259 *autoridad*: ‘estimación’ (*Autoridades*).

3260 *obligaré*: La posibilidades de acentuación del verbo admite las soluciones *obligare* u *obligaré*. Frente a los editores modernos, que eligieron la primera, nosotros optamos por la segunda, para subrayar el valor de una acción que está a punto de realizarse.

3262 *Como*: ‘Siempre que’.

3265 *alto*: ‘¡basta!, ¡vamos!’

3267-3268 *en...Lope*: Alusión a la estructura circular de la comedia, cuyo conflicto dramático comienza con las bodas impuestas de Belisarda y Salicio y termina con el triunfo del amor al celebrarse las nupcias de la pastora con Anfriso.

ÍNDICE DE NOTAS DE LA COMEDIA²⁴⁷

- a* embebida, 1914, 2462; omitida con complemento de persona, 629, 1097, 1535-1536, 3117.
- Abido*, ciudad de Abidos, en el Helesponto, 930.
- abril*, metonimia por primavera, 2246-2255.
- acero*, cuchillo, 732-733.
- acidente*, ‘accidente’, pasión, enamoramiento, 1162.
- Acteón, joven cazador convertido en ciervo por la diosa Diana, 2002-2003.
- adelfa*, planta venenosa, 1262.
- adonde*, donde, 174, 1225, 2411, 2465, 2771 y 3164.
- Aduana*, Diana, 2531.
- afeites*, cosméticos, 982.
- agraz*, uva verde, 3035.
- alabanza de aldea, 369-422.
- albarda*, ponerse la, someterse a la voluntad del otro, 487, 492.
- albricias*, regalo, 142.
- aleve*, traidora, 3139.
- alhajas*, regalos que los amantes intercambian, 654.
- alma*, avisa de los sucesos importantes, 68-70; da al cuerpo ser, 2330-2345; de hielo, 89-90; femenina, 2428-2429; indistinción entre la masculina y la femenina, 2328-2329.
- almendras*, producto con propiedades cosméticas, 1211-1215.
- alto*, ¡vamos!, ¡basta!, 3265.
- amada (o), ángel, 1148-1150; ciervo, 3008-3066; cruel, desdeñoso/a, 1380-1382, 2281; divinizada, 2662-2665; enemigo, 1307, 2302; fiera, 1794; hechicera, 2297-2301, 2299; hielo, 1778; incremento motivado por el olvido o desdén, 203-204; luz, 2444, 2666; manjar que el hombre goza, 2040-2043; piedra, 1678-1679; sol, 1313, 1771-1774, 1852, 2989-2993; vive en el pecho del amante, 71-74, 686-687.
- amante, celoso, 1399-1412; desdeñado, 1400-1401, 2987-3004; encerrado en el laberinto de sus sentimientos, 1661; esclavo de amor, 2549+, 2667-2671; experimenta los efectos de su pasión, 1645-1651; melancólico, 2675; muerte simbólica, 2667-2671, 2728-2735, 2865-2879; pájaro envuelto en la red del amado, 2458-2465; sombra del ser amado, 2989-2993..
- ámbar fino*, perfume exquisito, 1552.
- amatiste*, amatista, símbolo de la castidad y de la renuncia a los bienes terrenales, 2246-2255.
- amor*, agudiza el ingenio, 1444-1446; *amiticiae*, 2888-2889; asociación neoplatónica con el concepto de belleza, 333-344; cárcel, 1645-1651; caza, alegoría amorosa, 3008-3066, 3061; cobarde, 871-872; *contra natura*, 1020; cortés, 2322, 2662-2701, 2689-2690; *cupiditas*, 881-888, 1085-1094; esperanza, 1089-1090; fe, 862-864, 2662-2701; fuego, 221, 1092-1093, 1778; furor, 2853; guerra, 738; locura o enfermedad, 1785-1786, 2742, 2745, 2815-2818, 2846-2849, 2869, 2878-2879; mago, 2297-2301; más allá de la muerte, 3084; melancolía, 1995-1999; movimiento en el que participan alma y cuerpo, 1843; muerte, 1973-1975; no correspondido, 1380-1382; *omnia vincit amor*, 2698; poder absoluto sobre el intelecto, 460-462; principio cosmogónico, 282-283, 1328; *religio amoris*, 1771-1774, 2662-2701; servicio, 900, 1642-1644, 2667-2671;

²⁴⁷ Los números remiten al verso correspondiente, o bien, si van seguidos del signo +, a la acotación que sigue a este verso.

silencio, 225-232; sin esperanza, 21-24; sinónimo de dadivosidad, 1663-1668; suicidio por amor, 550-551, 675, 709-712, 2745; tirano, 880.
amores, mi amor, 211.
amorosa estrella, planeta Venus, 1308-1310.
Anajarte, 2610-2613.
andar por los vientos, fantasear, 111-120.
 animalización de los personajes, 536-540, 1033-1034, 1044-1050, 1472, 1603, 1934, 1986-1993.
ansí, así, 186. También en los versos 1270, 1427, 1636, 1641, 1710, 1832, 1862, 2290, 2310, 2354, 2355, 2395, 2448, 2510, 2617 y 2628.
antes, por el contrario, más bien, 1672.
apercibir, preparar, 2350.
 apocopación, 21-24. También en los versos 33, 158, 1162, 1338.
Apolo, belleza ideal, 1226; dios del vaticinio y de la adivinación, 279-281; enamorado de Dafne, 1183-1184, 2297-2301.
Apuleyo, autor de *El asno de oro*, 1026-1032.
 queso, eso, 2556.
aquesta, esta, 127. También en los versos 132, 448, 674, 675, 810, 986, 1061, 1177, 1239, 1274, 1617, 1740, 2228, 2298, 2831, 2852, 2886, 3067, 3266.
aquí, ahora, 371.
arbore sub quadam, elemento del paisaje bucólico, 2527-2528.
argentado, blanco, 2202.
arrapiezos, andrajos, jirones, 2123.
asiento, trasero, 2009.
asnochece, paranomasia con “anochece”, 1985.
asombrarse, sorprenderse, 217, 1318, 2895.
astrología, vaticinio o profecía, 1247-1266.
aun, monosílabo, todavía, 851.
autoridad, estimación, 3259.
aventar, ahuyentar, 510.
aves, trasladan avisos divinos, 1593-1597; *parleras*, cantoras, 2757.
bachillería, locuacidad, cháchara, 300, 2336.
 bajar la aurora al prado, amanecer, 2496-2497.
banda, prenda amorosa, 2643.
bárbaro, cobarde, 2228.
 belleza, asociada a la mala suerte y la desdicha, 91-94.
bizarra, gallarda, 444.
bracamanos, brahmanes, 3165.
¡bravo elemento!, ¡bonito lugar!, 990.
 brocado, tela tejida con seda, oro o plata, 1715.
caballo, símbolo erótico, 2008.
 canción de bodas, 740.
carillo, *ya no hay contento*, primer verso de una canción popular, 2954.
cayado, aparejo típicamente rústico, 509.
cc reducido a *c*, 671. También en los versos 1162 y 1233.
celebrar, triunfar, conseguir, 1194.
celos, color azul, 2246-2255, 2651; ensombrecen el alma, 2759; fuego, 1695, 1785-1786, 1862-1867, 2055-2059, 2507-2509; hijos del amor, 1399-1412, 1410-1412; infierno, 1407-1409, 2798-2799, 3059-3060; locura, 3098-3102; salsa de amor, 2040-2043; venganza, 1785-1786.

ciego, sin reflexión, 365.
cierzo frígido, viento septentrional frío y seco, 378.
Cilene, monte Cileno, 763.
cinoprosopio, cinocéfalo, 1530.
ciprose, derivatio a partir de “ciprés”, 2829.
Circes, hechiceras, 1006-1019, 2299.
círculo, espacio para invocar demonios o espíritus, 1909.
 citas, escitas, 3165.
colorado, furor, 2549+
 colores, azul, 2246-2255, 2651; encarnadas, 2246-2255; leonado, 2706; simbolismo, 131-134, 1817-1818, 1822, 2246-2255, 2522, 2549+, 2656.
cometa, posee una vida efímera, 2477-2481.
como, siempre que, 3262.
concierto, arreglo, acuerdo, 345, 1790.
condición, carácter, 1967.
contento, adjetivo, 2071; sustantivo, satisfacción, 754, 2778, 2955, 2974 y 3030.
contigencia, duda, 2946.
corrido, avergonzado, 2381.
cortés, atenta, comedida, 2630.
cosa que..., es posible que..., 2364.
costales, junto con *muele*, completa la alegoría sobre el paso del tiempo y los estragos ocasionados por él en el hombre, 2793.
coturno, calzado alto, 2202.
crece, hace crecer, 2056.
ct reducido a *c*, 122. También en los versos 337, 545, 546, 738, 1145, 1825, 2168, 2725, 3117.
cuáles, qué, 32.
cuando, aunque, 189, 841. También en los versos 1670 y 2885.
¿Cuánto va?, ¿Qué te apuestas?, 241.
cuentecillos tradicionales, 1557-1575.
cuidados, preocupaciones, 402.
daca, imperativo, equivalente a “dame acá”, 1921, 1956-1958.
Dánae, fecundada por Zeus, en forma de lluvia de oro, 1663-1668.
dar la mano, desposarse, 573.
¿de qué?, ¿cómo?, ¿por qué?, 213, 632.
diciembre, invierno, 380.
deciende, desciende, 2824.
demonstraciones, señales externas, muestras, 170.
desconcertando, rompiendo, 2230.
descuidadas, sin preocupaciones, 215-216.
desesperado, sin esperanza, 1001, 2235, 2626.
despedir, arrojar, 2372.
desviar, apartar, 705, 1648.
diamantes, símbolo de firmeza en el amor, 1099-1113, 1681-1682, 2064-2067.
dicha, sustantivo “suerte”, participio “decir”, 94-95.
Dido, reina de Cartago, 863.
 diéresis, 14, 330, 421, 587, 843, 1596, 2299. También en el verso 3092.
dilatado, suelto, 2246-2255.
dinero, su poder, 2188.
Dios alargue tu vida, bendición, 1198.

discreto, sensato, 340, 2630.
dividirme, separarme, 1439, 2361.
divierten, distraen, 2970.
docientos, doscientos, 931.
dorar, encubrir, 2050-2054.
drías, dríades, ninfas de los bosques, 1006-1019.
duélete, ten piedad, 3211.
dueño, amada, 146, 226, 1646; esposo, 2947.
 -e- en lugar de -i-, 380.
¡Ea!, interjección, 542.
Elena, de Troya, esposa de Menelao, rey de Esparta, 863.
elipsis, 1725, 2207.
ella en ella, en su interior, 177.
emplear, tener trato amoroso, 226-227; *empleo*, amores, noviazgo, relación, 2802.
empresa, intento, 3157.
en, ante, 693.
encarnadas, de color carne, 2246-2255.
enemiga, contraria, opuesta, 286.
enigmas, influencia de la poesía cancioneril del siglo XV, 265, 1320-1323, 1361-1362.
enjerto, mixto, injertado, 2113.
enternecer, conmover, 505.
entonado, engreído, presumido, 466-467.
 enumeración de bienes, 905-936.
erguido, engreído, presumido, 466.
Erimanto, río de la Arcadia, 2269.
esfinco, esfinge, 1530.
esforzar, animar, dar fuerzas, 863.
espantarse, sorprenderse, 2143.
este mi: unión de demostrativo y posesivo, 131.
estimar, preferir, 708.
extranjero, ‘extranjero’, forastero, 759; preferencia frente a lo propio, 1709-1720.
estrañan, ‘extrañan’, esquivan, 3114.
estraño, ‘extraño’, ajeno, 1410; singular, extraordinario, 1206; extranjero, 2274.
estrella, destino, 2625.
estremada, ‘extremada’, notable, singular, 1903.
estremos, ‘extremos’, manifestaciones vehementes de un sentimiento, 202.
Eurídice, enamorada de Orfeo, 2224-2227.
ex- pronunciado como *es-*, 152. También en los versos 162, 202, 585, 734, 759, 888, 1144, 1206, 1271, 1410, 1436, 1478, 1709, 1711, 1713, 1718, 1752, 1774, 1903, 2187, 2274, 2371, 2846, 2850, 2912, 3114.
fácil, influenciado, 469. También en el verso 480.
faciones, ‘facciones’, 1233.
fama, de, de buena calidad, 1942.
famosas, de buena calidad, 381, 2089.
fauno, semidiós de los campos y las selvas, 1006-1019.
fe, a la, juramento rústico, 461. También en los versos 639, 643, 1023, 1183, 1550, 2104, 2567.
Febo, Apolo, 1226.
Flora, divinidad sabina, 2155-2158.
fortuna, dicha, ventura, suerte, 1599-1600; inconstante, 1342-1343.

fuelle del Laurel, lugar común, 1425.
gala, vestido de fiesta, 2783.
galardón, premio por méritos o servicios amorosos, 2634.
gasmios, rufianes, amantes, 1006-1019.
generoso, noble, 1083.
girasol, halla su origen en el mito de Clitia, 2246-2255.
gloria-pena, antítesis que alude metafóricamente al amor correspondido (*gloria*) frente al despreciado (*pena*), 2689-2690.
gozar y aborrecer, tópico *odi et amo*, 647-650, 2068-2069.
gozque, perro pequeño y ladrador, 3248.
gracia, funcionamiento y burla, 1068.
grave, importante, 908.
¡guarda el fauno!, contente, 1934.
¡guarda el lobo!, expresión de advertencia sobre la aparición de algún peligro, 2092+.
guirnalda, ofrenda a la diosa Venus y elemento decorativo en el cuadro de bodas, 743.
gusto, amor, 2307; contento, satisfacción, 1587, 1701; deseo, voluntad, 63.
haber, tener, 37. También en los versos 39, 42, 44, 48, 58, 61, 329, 1829, 2084, 2696 y 3192.
hablarla, transitivo, 2017.
hacer arquitectura, engalanar, 925-928.
hacer fuerza, presionar, 720.
hartas, demasiadas, 256. También en los versos 1353, 1993, 2705.
hiel, producto con usos medicinales y cosméticos, 1216.
hielo, desdén o indiferencia del ser amado, 1778. También en los versos 1862-1867, 2507-2509.
hilemorfismo, 2330-2345.
¡hola!, llamada dirigida a estratos sociales inferiores, 2758.
hombre, forma, 2330-2345; *homor viator*, 2406-2409.
honda, aparejo típicamente rústico, 509.
honor, más importante que la vida, 1790. También en los versos 2931-2932, 3122.
hora, un, 266.
humorismo, 525-560, 536-540, 976-983, 1006-1019.
iconografía del amor, 2243-2245.
Ida, monte, alusión al juicio de París, celebrado en este lugar, 772-776.
Ifis, 2610-2613.
igualdad entre riqueza y belleza, 1099-1113.
imaginar, pensar, querer, 875, 2673.
inormes, ‘enormes’, vacilación vocálica habitual en la época, 3162.
intento, propósito, 60. También en los versos 1286, 1400, 1830, 3121.
Isopo, Esopo, 2096.
jimio, simio, mono, 1503-1504.
juegos de palabras, 94-95. También en los versos 252, 470, 543-544, 939-940, 1068, 1199-1200, 1618-1619, 1759-1762, 2322, 2689-2690.
jumentil, propio del jumento o burro, 957.
labradas, bordadas, 404.
laísmo, 775. También en los versos 1248, 2017.
laurel, alusión a la metamorfosis de Dafne, 1137-1142.
leísmo, 47.
lejía, sustancia empleada en cosmética, 1262.
leonada, este color simboliza las ausencias, 2522, 2706.

libertad, atrevimiento, 320, 2724.
libro de secretos famosos, compendio de recetas o diversos saberes, 2752-2753.
 licantrópía, 1986-1993, 1995-1999.
licencia, libertad inmoderada, 1406.
limones, ingredientes habituales en cosmética, 1211-1215.
linda, afeminada, 470.
lindo, empleo irónico del adjetivo, 1506: ¡*lindo vicio!*, manifestación de regocijo, 1578.
linteles, dinteles, 2219.
listón, cinta, 2706.
loca porfía, loco amor, 823.
locos pensamientos, pasión imposible, sin esperanza, 1404.
luciente color, arrebol artificial, 1196.
luego, en seguida, 224. También en los versos 441, 1240, 1776, 1987, 2241, 3050.
luminaria, luz de fiesta, 448-452.
lustrosos cambiantes, brillantes colores, 1684.
llano, claro, 1389.
llave del jardín, poner puertas al campo, 499-500.
 magia y burla, 1052-1059. También en los versos 1185, 1219-1224, 1293-1299, 1449+-1493, 1483, 1527-1538, 1556, 1901-1904, 1956-1958, 2108-2111.
malaño, locución interjectiva, 1035; *malos años*, 2153.
mal hayan, maldito sea, 587.
manso, tranquilo y cornudo, 470.
matarme con sangría, provocarme un gran dolor, 2449.
matarme y morir, antítesis, 758.
Medea, hechicera, 1006-1019, 1293-1299, 2299.
medios ninfos trasgos, neologismo que traslada la sátira de los tipos sociales incluidos en la comedia, 1027.
medir, comparar, 1907.
melancolía, uno de los cuatro humores del cuerpo humano, 2675.
merced, favor, 1172.
 meses, nombres con artículo, 380, 924.
 metamorfosis de dioses paganos, 2155-2158.
 metonimia, 380, 405-410, 2246-2255.
mil, muchos, 299. También en los versos 572, 711, 717, 1203, 1492, 1572, 1574, 1591, 1613, 1622, 1684, 1689, 1812, 1968, 2107, 2247, 2327, 2536, 2604, 2792, 2859, 3223 y 3246.
Minerva, Palas Atenea en la mitología griega, 772-776.
mirar, ver, 171, 1558, 2663.
mirto, árbol dedicado a Venus, símbolo amoroso, 3217.
moler, cansar, lastimar, 2791.
monstro, prodigio, 1979.
monte o selva, tópico *montibus et silvis*, 2132.
Montemedoro, espacio arcádico con reminiscencias mitológicas, 1616.
mover, conmover, 837.
muda, ungüento para el rostro, 1189.
mudanza, afeite para el rostro y traslado amoroso, 1199-1200.
muerto soy, muerto estoy, 2486.
 mujer, bachillera, 2336; belleza, 2209; es peligroso casarse con la hermosa, 799-809; fortuna, 2985-2986; ingeniosa, 1444-1446; liebre, 3033; materia, 2330-2345; perdiz,

1257; una de sus principales características es la mudanza amorosa, 351-252, 895-900, 1099-1113, 1897-1899, 2323-2325.

mundus inversus, tópico de raíz virgiliana para ilustrar el tema del desengaño, 2767.

músico de Tracia, Orfeo, 2224-2227.

Narciso, figura mitológica, 1312. También en los versos 2278-2279; y Eco, 2293-2295.

naturaleza, pastor proyecta su desdicha sobre ella, 25-31. También en los versos 615-624, 2266-2275, 2731-2751.

negro, color de la muerte y de la mala suerte, 675.

novillos tiernos, representación del signo zodiacal Géminis, 2028-2031.

novio / no vio, calambur, 478.

nuevos, jóvenes, 2832-2834.

obligar, comprometer, 371.

ocasión, causa, 230; peligro, riesgo, 81.

oficio, servicio, deber, obligación, 3079.

oído, medio de acceso privilegiado a cualquier fe, 1276-1278.

ojos, estrellas, 1092-1093; reflejo del alma, 99-100, 173-180; *ojos / enojos*, calambur, 1836-1841; *mis ojos*, manifestación de cariño, 2425.

opinión, fama, 1273.

pagos en especie, 1061-1064, 1219-1224.

pájaros dorilos, aves parlantes, 1268-1276.

pajizo, amarillo, indica cambio o mudanza, 1822.

Paladia, error del autor; se refiere a la diosa Juno, 772-776.

palmas, premios, 2327.

paloma, símbolo de los bien casados, 748.

palominos, pollos de paloma, 1564.

Pan, divinidad de los bosques y los pastos, 1006-1019.

papeles, billetes amorosos, 655.

paradojas, 1399-1412. También en los versos 2262-2265, 2322, 2575-2577, 2689-2690.

Pardiez, por Dios, 968, 1033 y 2506; *Pardiós*, 1004.

parecer, aparecer, 1085, 2476.

pasadores, flechas para ballesta, 3202.

pasar, cruzar, 107.

pastor cornudo, 470, 478, 536-540, 1533-1534.

pavorosa, cobarde, 2210.

pecho del amante, la amada vive en él, 686-687.

pensión, carga, 860.

peregrina, extraordinaria, 1182, 1223.

perlas, lágrimas, 1944-1952, 2602; malos augurios, 1956-1958; regalo amoroso, 1695;

salid, perlas, alusión al conocido estribillo garcilasiano, 2604.

pero, sino, 817.

perro, insulto muy grave, 2806.

pesado, molesto, pero también gordo, 543-544, 557-559, 1645-1651.

pintar, describir, 424, 428.

placer, favor, 105, 1662.

planetas, ejercen influencia sobre la vida humana, 2162-2167.

pluma, metonimia de escritura y material de relleno de los colchones, 405-410.

Polifemos, cíclopes, 1006-1019.

poliptoton, 693-697.

poner la mano, jurar amor ante el altar, 791-794.

ponerse a los viejos, imitación de los antepasados, 2015.

por margen, rodeado de, 1571; *ti*, gracias a ti, 1205.
 porfía, asociada con el amor, 55.
porque, para que, 103. También en los versos 704, 712, 817, 858, 1787, 1980, 2552, 2640, 2690, 2883, 3235 y 3264.
poyo de labor, banco labrado, 384.
 premios o galardones pastoriles, 1371-1376.
prenda, ser querido, 426.
prestiños, pestiños, 1568.
presto, en seguida, 627. También en los versos 1419, 1898, 2760, 2853 y 2854; adjetivo, rápido, 1419.
 pretérito imperfecto de subjuntivo, en lugar del condicional perfecto, 562. También en los versos 1415, 2167; reemplaza a condicional simple, 896. También en los versos 1313, 1414, 1796, 2163.
prieta, prisa, 564.
 pronombre, antecede al verbo, 718, 1671.
puesto que, aunque, 18. También en los versos 501, 1796 y 2020.
¿Que...?, ¿Dices que...?, 543. También en los versos 545, 886, 985, 1192, 1625, 1944, 2600, 2923 y 2928.
quédese con Dios, fórmula de despedida, 541; también en *a Dios te queda*, 718.
quedo, despacio 1070; en voz baja, 1993; quieto, 1810; *quedito*, quieto, tranquilo, 2546.
querellas, metáfora en torno al *juicio de amor*, 2966.
quien, quienes, 711; *quien, en*, donde, 1856.
quistión, cuestión, riña, 1922.
r > l en infinitivo, 218. También en los versos 219, 1260, 1551, 2263, 2264, 2424, 2474, 3053.
raíces de lirios, aceite con propiedades curativas y suavizantes, 1211.
rara, extraordinaria, singular, 757.
rayo, línea de luz procedente del sol, 3037; *rayos*, manifestación de la ira de los dioses, 818-820.
razón, alma, 1347-1348.
recebir, ‘recibir’, 1940.
recelar, sospechar, desconfiar, 87. También en los versos 1966 y 2159.
 rechazo al culteranismo de apariencia, 2142-2149.
 recuesta de amores, característica del género pastoril, 525-560.
 refranes, 511. También en los versos 975, 1125, 1400-1401.
remedia amoris, 2950-3066.
reparar, detenerse, 1209.
retrato, del ser amado en el pecho del amante; regalo entre los amantes, 655. También en los versos 2501-2504, 2705, 2710, 2714-2715, 2716-2717.
rigor, firmeza, dureza, 40.
rojo coral, tinta del caracol marino, 1685-1692.
rosa, símbolo tradicional de la virginidad femenina, 2246-2255.
 sacrificios, 675, 1302-1306.
sarmientos, vástagos de la vid, 1568.
sarta, collar o gargantilla de piezas engarzadas, 2549+.
sátiros, genios de la naturaleza, 1006-1019.
satisfacciones, ‘satisfacciones’, explicaciones, 671.
secreto, encubierto, 123.
seguramente, con seguridad, 942.
semicapros, monstruos mitad hombre y mitad cabra, 1006-1019.

semideos, semidioses, 1006-1019.
ser menester, ser necesario, 2013.
ser servido, tener a bien, 767.
servicio, ayuda, 102, 1663.
si, aunque, 2825.
sinéresis, 1078. También en los versos 1235, 2093, 2668.
soledades, nostalgias, 2965.
solimán, cosmético hecho a base de preparados de mercurio, 1216.
sombra, amigo fiel, confidente, 2492; espectro, fantasma, 2761.
soneto-epístola, 1437. También en los versos 1439, 1745-1758, 1753, 2361.
suceso, desgracia, 108. También en los versos 970, 2077, 2125, 2911, 2941; empresa amorosa, 1116; suerte, 1962.
suerte que, de, locución conjuntiva que indica consecuencia o resultado de algo, 850-851. También en los versos 1002-1003, 1151-1152, 1527-31, 1793-1794, 1892-1893, 2120-2121; *suerte, desa*, de ese modo, 205. También en los versos 791, 2180, 2810.
sujeto, persona, 2723.
sutil, agudo, perspicaz, 476. También en los versos 516, 1179 (*sutileza*), 1445.
tafetán, tela de seda, 2549+.
tahalí, correa que sujeta la vaina de la espada o la espada, 2205.
talle, apariencia, aspecto, 766. También en el verso 2423.
tártago, planta con propiedades purgantes y eméticas, 1262.
templar, apaciguar, calmar, 1158.
tener de, ‘haber de’ con valor de futuro, 1449, 3189.
tercero, mediador amoroso, 1700.
tiempo, momento, 58.
tierno, a lo, de forma cariñosa, 1803.
tiple, voz aguda, 958.
tomar, aceptar, creer, 1256.
traer de los cabellos, obligar, 2313.
trabajos, dificultades, 3226.
trazando, orquestando, 1175; *trazado*, urdido, ingeniado, 2533.
trébede, cerco de hierro que se pone en el fuego, 390.
trillo, instrumento para cortar la paja, guiado por el villano, remeda los *triumfos* romanos, 415-416.
trina diosa, Diana, 2240.
uso, costumbre, 490.
val, síncopa de ‘valle’, 508.
vaquero, pastor de reses vacunas, 1036.
vasar, poyo o anaquel para los enseres de la cocina, 393.
velo, cuerpo, 1149.
verde primavera, juventud, 1412.
ventura, por, acaso, 584.
versos y prosas te loen, fórmula de agradecimiento, 3228.
veslas aquí, aquí las tienes, 2550.
vías, veías, 1931.
vida, por mi, ruego, 760.
Viernes, Venus, 987, 1466.
vistes, visteis, 2740.
¡vive Dios!, juramento, 557.
voluntad, amor, cariño, 548. También en los versos 1432, 1748, 2359 y 2969.

voz, aviso, presagio, 66.

vuélvete a, regresa con, 2418.

¡zape!, interjección que revela sorpresa o miedo, 1019.

zeugma, 129.

VARIANTES LINGÜÍSTICAS

El siguiente listado incorpora todas las oscilaciones fonéticas que no implican un cambio en el significado, pero que sí representan una variación fonológica, así como aquellas alternancias morfológicas y sintácticas que no pueden ser atribuidos a errores de copia sino a la selección de variantes que coexisten en la lengua.

Las variantes lingüísticas se transcriben de la siguiente manera: 1) número del verso, 2) lectura aceptada por esta edición; 3) variante lingüística; 8) siglas de los testimonios en cursiva y en orden cronológico.

ACTO PRIMERO

- 40 Dafne : Daphne *ABCS*
- 54 deste : de este *S*
- 74 ve : vee *B*
- 86 yelos : hielos *S Har Men Sai*
- 90 yelo : hielo *S Har Men Sai*
- 158 escusar : excusar *Har Men Sai*
- 162 escusado : excusado *Har Men Sai*
- 202 estremos : extremos *S Har Men Sai*
- 205 desa : de esa *S*
- 263 sétima : séptima *S Har Men Sai*
- 266 un : una *Har Men Sai*
- 277 desas : de esas *S*
- 301 deso : de eso *S*
- 315 ene : N *BS Har Men Sai*
- 315 efe : F *BS Har Men Sai*
- 315 erre : R *BS Har Men Sai*
- 316 ese : S *BS Har Men Sai*
- 322 a caso : acaso *S Har Men Sai*
- 337 efeto : efecto *ABC*
- 385 a caso : acaso *S Har Men Sai*
- 479 le : la *C*
- 533 la vi : le vi *Har Men Sai*
- 542 a Dios : adiós *Har Men Sai*
- 545 efeto : efecto *S*
- 550 dónde : adónde *Har Men Sai*
- 585 extranjero : extranjero *Har Men Sai*
- 604 Aqueronte : Acheronte *ABCS*
- 629 una mujer : a una mujer *Har Sai*
- 671 satisfaciones : satisfacciones *Har Sai*
- 718 a Dios : adiós *Har Men Sai*
- 719 a Dios : adiós *Har Men Sai*
- 734 escusarle : excusarle *Har Men Sai*
- 738 vitoria : victoria *S Har Sai*
- 738 *Acot* Olimpo : Olimpio *S*
- 871 a amor : amor *BS*

888 extremo : extremo *Har Men Sai*
923 veinte y cinco : veinticinco *Men Sai* : veinticineo *Har*
930 Abido : Auido *ABCS* : Abidis *Har Sai*
931 docientos : doscientos *S Har Sai*
971 a caso : acaso *S Har Men Sai*
994 yelo : hielo *Har Men Sai*
1004 Pardiós : Par diez *C* : por Dios *Sai*
1006 encantamientos : encantamentos *BS Har Men*
1035 malaño : mal año *Har Men Sai*
1064 descortezados : descortejados *C*
1066 ponérmela : ponérmele *S*

ACTO SEGUNDO

1082 *Acot* Olimpo : Olimpio *S*
1097 adora : adora a *Har Men Sai*
1144 extremo : extremo *Har Men Sai*
1162 accidente : accidente *C Har Sai*
1233 faciones : facciones *S Har Sai*
1332 ese : *S S Har Men Sai*
1337 ese : *S Har Men Sai*
1340 efe : *F Har Men Sai*
1341 ese : *S Har Men Sai*
1346 ele : *L Har Men Sai*
1348 ele : *L Har Men Sai*
1359 ese : *S Har Men Sai*
1359 ele : *L Har Men Sai*
1379 a Dios : adiós *Har Men Sai*
1410 estraños : extraños *Har Men Sai*
1427 ansí : así *BS Har Men Sai*
1436 estraño : extraño *Har Men Sai*
1440 Anfriso : a Anfriso *Har Men Sai*
1455 a caso : acaso *S Har Men Sai*
1478 escuse : excuse *Har Men Sai*
1568 prestiños : pestiños *Har Sai*
1622 *Acot* Olimpo : Olimpio *S*
1641 ansí : así *BS Har Men Sai*
1668 le : lo *Sai*
1698 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
1709 estrañero : extrañero *Har Men Sai*
1711 estrañero : extrañero *Har Men Sai*
1713 estrañero : extrañero *Har Men Sai*
1718 estrañero : extrañero *Har Men Sai*
1722 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
1726 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
1739 Olimpio : Olimpio *Har Men Sai*
1745 Olimpo : Olimpio *S*
1752 estraño : extraño *Har Men Sai*
1756 Anfriso : a Anfriso *Har Men Sai*

1763 déjamele : déjame la *Sai*
1768 Olimpo : Olimpo *BS*
1774 estraños : extraños *Har Men Sai*
1778 yelo : hielo *Har Men Sai*
1807 a caso : acaso *S Har Men Sai*
1808 vee : ve *Har Men Sai*
1825 otubre : octubre *S Har Men Sai*
1867 yelos : hielos *Har Men Sai*
1896 deso : de eso *S*
1901 Olimpo : Olimpo *BS*
1903 estremada : extremada *Har Men Sai*
1914 Anfriso : a Anfriso *Har Men Sai*
1940 recibir : recibir *S Har Sai*
1965 Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*
1979 monstro : monstruo *Har Sai*
2016 *Acot* Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*
2036 destos : de estos *S*
2076 Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*
2086 *Acot* Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*
2087 Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*

ACTO TERCERO

2168 perfetas : perfectas *B*
2187 extranjero : extranjero *Har Men Sai*
2266 a Dios : adiós *Har Men Sai*
2268 a Dios : adiós *Har Men Sai*
2270 a Dios : adiós *Har Men Sai*
2271 a Dios : adiós *Har Men Sai*
2274 estrañas : extrañas *Har Men Sai*
2280 a Dios : adiós *Har Men Sai*
2323 Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*
2346 Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*
2356 Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*
2362 Olimpo : Olimpo *Har Men Sai*
2371 estraño : extraño *Har Men Sai*
2374 Olimpo : Olimpo *B Har Men Sai*
2387 Anfriso : a Anfriso *Har Men Sai*
2420 Olimpo : Olimpo *Har Men Sai*
2433 Olimpo : Olimpo *Har Men Sai*
2475 Olimpo : Olimpo *Har Men Sai*
2489 andar : a andar *Har Men Sai*
2498 Olimpo : Olimpo *CHar Men Sai*
2506 pardiez : par diez *Har Men Sai*
2568 *Acot* Olimpo : Olimpo *Har Men Sai*
2582 Olimpo : Olimpo *Har Men Sai*
2597 vee : ve *S Har Men Sai*
2612 Iphis : Ifis *S Har Men Sai*
2635 Olimpo : Olimpo *Har Men Sai*

2655 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2718 a Dios : adiós *Har Men Sai*
2721 preguntaldo : preguntadlo *AC Sai*
2725 efeto : efecto *AC*
2739 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2744 decilda : decidla *Sai*
2746 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2805 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2809 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2824 deciende : descende *Sai*
2827 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2841 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2843 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2846 estraño : extraño *Har Men Sai*
2850 estraño : extraño *Har Men Sai*
2853 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2860 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
2912 estraño : extraño *Har Men Sai*
3021 le : lo *Har Men Sai*
3022 le : lo *Har Men Sai*
3038 les : las *S*
3114 estrañan : extrañan *Har Men Sai*
3130Acot Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
3132 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
3138 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
3143 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
3173 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
3179 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
3220 Acot vense : veense *AC*
3254 haraslos : harás los *ABCS*
3261 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*
3262 Olimpio : Olimpo *Har Men Sai*

NOTA ONOMÁSTICA

| | | |
|-----------|--------------------|----------------|
| Abido | Dido | Macania |
| Alcino | Eco | Marte |
| Alejandro | Elena | Medea |
| Anajarte | Ergasto | Mercurio |
| Anarda | Erimanto | Minerva |
| Anfriso | Eurídice | Montemedoro |
| Apolo | Febo | Narciso |
| Apuleyo | Fileno | Olimpo |
| Aqueronte | Flora | Paladia |
| Arcadia | Fronoso | Pan |
| Bato | Géminis | Paris |
| Belisarda | Grecia | Persia |
| Benalcio | Hércules | Polifemo |
| Cantinos | Ida | Prestiquitolia |
| Cardenio | Ifis | Riselo |
| César(es) | Isopo | Salicio |
| Cilene | Italia | Silvio |
| Circe | Júpiter | Tesalia |
| Clarino | Laurencia | Tracia |
| Clórida | Laurel, fuente del | Troya |
| Cupido | Licas | Venus |
| Dánae | Lidio | Vireno |
| Dafne | Lope | |
| Diana | Luna, monte de la | |

ABIDO aparece como *Auido* en el v. 930 en *ABC* y con la grafía *Avido* en *S. Har* y *Sai* emplean *Abidis*.

ALEJANDRO es *Alexandro* en todos los testimonios antiguos.

ANAJARTE aparece como *Anaxarte* en *S*.

ANARDA aparece abreviada con varias formas; entre las más habituales se encuentra “Anar.”, en las didascalias de *ABCS*, aunque convive también con “Ana.” (vv. 248: testimonios *AC*, 1175: *A*, 1237: *AC*, 1319: *AC*, 1341: *A*, 1388: *S*, 1390: *ABCS*, 1733: *C*, 3029: *ABC*, 3032: *ABC*, 3045: *ABC*, 3059: *C*, 3128: *A*, 3129: *C* y 3262: *ABC*), “An.” (vv. 42: *ABC*, 71: *ABC*, 197: *ABC*, 246: *ABCS*, 248: *S*, 1208: *B*, 1237: *B*, 1241: *AB*, 1319: *B*, 1329: *ABC*, 1363: *C*, 1383: *ABCS*, 1388: *AC*, 1455: *AB*, 3016: *ABC*, 3046: *ABCS*, 3125: *ABS*, 3126: *ABCS*, 3127: *AB* y 3129: *ABS*) y, en menor medida, con “Anard.” (acotación del verso 37 en el testimonio *S*, v. 61: *A* y v. 1850: *A*). Los testimonios *ABCS* atribuyen por error los vv. 3113-3116 a Silvio en lugar de Anarda.

ANFRISO adopta como abreviatura más habitual “Anf.” en las didascalias de *ABCS*, pero también aparece, en ocasiones, la forma “Anfr.” en los testimonios *A* y *C* (vv. 196, 198, 213, 255, 362, 635, 1798 y 1820. En este último caso, solo *A* reproduce “Anfr.”; *C* opta por “Anf.”); así como “An.” en los vv. 305 (testimonios *B*), 1605 (*B*), 1608 (*AC*), 1833 (*ABCS*), 2382 (*A*), 2795 (*A*), 2845 (*AB*) y 2865 (*B*). Finalmente, la abreviatura “A.” aparece en el v. 3126 de *AB*. Los impresos posteriores presentan en todos los casos la forma completa “Anfriso”, excepto en el caso de *Sai*, que utiliza siempre “ANF”.

AQUERONTE. *Acheronte* en todos los testimonios antiguos y en *S*.

BATO figura como “Bat.” o “Ba.” en la mayor parte de las didascalias de *ABCS*. Sin embargo, en ocasiones, aparece también el nombre completo, “Bato” (véanse los vv. 458: testimonios *AC*, 475: *AC*, 719: *AC*, 1033: *C*, 1044: *C* y 2544: *AC*) o la abreviatura “B.” (v. 1942: *AC*). El v. 2596 presenta un error de asignación de personaje. *ABC* consideran que es Olimpo y no Bato quien dice: “temo su castigo”. Los testimonios posteriores, que emplean siempre la forma completa “BATO”, subsanan tal error.

BELISARDA presenta las formas “Beli.” y “Bel.” como las más frecuentes en las didascalias de *ABC*. A propósito de la segunda abreviatura, los mencionados testimonios atribuyen, por error, el parlamento iniciado en el v. 1807 y finalizado en el v. 1820 a Bato, confundiendo la forma “Bel.” con “Bat.”. En menor medida, aparece también la abreviatura “Be.” (vv. 1889: testimonios *AB*, 1905: *AB*, 2354: *A*, 2635: *ABC*, 2718: *ABC*, 2721: *ABC*, 2853: *ABC*, 2855: *A* y 2897: *ABC*). Por su parte, *S* mantiene en

todos los casos, exceptuando los señalados arriba, la abreviatura “Belis.”, al igual que *Sai*. Los testimonios restantes presentan la forma completa “Belisarda”.

CARDENIO adopta como abreviaturas más usuales “Car.” y “Ca.” en las didascalias de *ABCS*. No obstante, aparece también con frecuencia la forma “Card.” (vv. 455: testimonios *AC*, 457: *AC*, 459: *AC*, 463: *AC*, 464: *AC*, 469: *AC*, 474: *AC*, 477: *AC*, 941: *AC*, 988: *C*, 993: *C*, 1048: *C*, 1051: *C*, 1065: *C*, 1071: *C*, 1201: *A*, 1505: *A*, 1888: *AB*, 1919: *AC*, 1946: *AC*, 2805: *A* y 3232: *ABC*), “Carde.” (vv. 491: *AC* y 1023: *C*) o “C.” (vv. 539: *B* y 550: *ABC*). Los testimonios *A* y *C* presentan una errata en el v. 3255, puesto que confunden “Ca.” con “Ba.”, atribuyendo, de esta manera, dicha intervención a Bato en lugar de Cardenio. Los impresos posteriores a *S* optan por evitar las abreviaturas, excepto en el caso de *Sai*, que utiliza la forma “Card.” en todas las didascalias.

CÉSAR aparece en plural: *Césares*, en el v. 416 en todos los testimonios.

CIRCE aparece en plural: *Circes*, en el v. 1010 en todos los testimonios.

DAFNE se convierte en *Daphne* en el v. 40 de todos los testimonios antiguos.

DIANA se transforma en *Aduana*, en boca del pastor cómico, en el v. 2531 en todos los testimonios.

ECO. Escrito en minúscula en todos los testimonios de la comedia, excepto en *S*.

ERGASTO presenta habitualmente la abreviatura “Erg.” en *ABCS* y *Sai*, aunque, en menor medida, aparecen también en las didascalias formas como “Ergast.” (v. 369 de los testimonios *ABC*) y “Er.” (vv. 442: *AB*, 447: *ABC*, 3255: *ABC* y 3265: *B*).

FLORA adopta la abreviatura “Flor.” en *ABCS*, alternando con otras formas como “Flo.” (vv. 525: testimonios *AC*, 526: *AC*, 529: *ABC*, 533: *ABC*, 536: *AC*, 538: *ABCS*, 546: *ABC*, 549: *ABC* y 553: *B*), “Fl.” (vv. 526: *B*, 530: *ABC*, 531: *AC*, 534: *AC*, 535: *ABC*, 542: *ABC*, 543: *ABC*, 550: *ACS*, 551: *ABC*, 552: *ABC*, 553: *AC*, 557: *ABC*, 559: *ABC*, 569: *ABC*) o “F.” (v. 550: *B*). Los testimonios restantes prescinden de las abreviaturas.

FRONDOSO aparece abreviado en *ABCS* como “Fron.”, y, con menor frecuencia, con las formas “Fr.” (v. 891: testimonios *BD*) y “Fron.” (v. 2046: *AC*). Por su parte, *Sai* emplea siempre “Fron.” en las didascalias y los demás editores modernos emplean el antropónimo completo.

IFIS es *Iphis* en el v. 2612 en *ABC*.

ISOPO aparece como *Ysopo*, en el v. 2096, en *ABC* y como *Isopo* en todos los testimonios modernos.

JÚPITER es *Iupiter* en *ABC*.

LIDIO figura como “Lid.” en todas las didascalias de los testimonios *ABCS*, salvo en el v. 2093, en que adopta la forma completa “Lidio”, en los impresos *AC*.

MINERVA aparece como *Minerua* en el v. 774 de *ABC*.

OLIMPO alterna con la forma *Olimpio* en *ABC*, que aparece en los siguientes versos: 1083, 1698, 1722, 1726, 1739, 2362, 2420, 2433, 2475, 2487, Acot. 2568, 2582, 2631, 2635, 2655, 2739, 2746, 2805, 2809, 2827, 2841, 2843, 2853, 2860, Acot. 3130, 3132, 3138, 3143, 3173, 3179, 3261, 3262. Por su parte, los testimonios *AC* incorporan también el término *Olimpio* en los versos 1965, Acot. 2016, 2076, Acot. 2086, 2087, 2323, 2346, 2356, 2374. El mismo vocablo se encuentra, además, en los impresos *B*, en los versos 1768 y 1901. Figura, asimismo, dicho antropónimo en el verso 2498 de los testimonios *AB*. Finalmente, la grafía *Olimpio* aparece en todos los casos, sustituyendo a *Olimpo*, en *S*. Por lo que respecta a las didascalias, el antropónimo ofrece en *ABCS* la abreviatura “Olim.”, que alterna con “Oli.” en la mayor parte de los casos. Aparece, asimismo, la forma “Ol.” en los vv. 891 (*B*), 2072 (*B*), 2074 (*B*), 2085 (*B*), 2717 (*AC*), 2718 (*ABC*), 2720 (*ABC*) y 2721 (*ABCS*). *S* adjudica erróneamente a “Anf.” la intervención perteneciente al v. 2717. Los demás testimonios modernos emplean siempre la forma “OLIMPO”.

POLIFEMO aparece en plural, *Polifemos*, en el v. 1010, en todos los testimonios de la comedia.

SALICIO suele adoptar la forma “Sal.” en las didascalias de *ABCS* y *Sai*, aunque convive también con la abreviatura “Sali.”, aparecida en los vv. 340 (testimonios *AC*), 423 (*AC*), 813 (*AC*), 871 (*AC*), 2084 (*AC*), 2089 (*AC*), 2180 (*AC*), 2185 (*AC*), 2222 (*AC*), 3067 (*AB*), 3069 (*ABC*), 3071 (*C*), 3076 (*ABCD*), 3087 (*ABC*), 3089 (*ABC*) y 3158 (*ABC*). En algún caso, presenta, además, la forma “Salic.” (vv. 423: *B* y 871: *BS*). Los demás impresos optan por el antropónimo completo “Salicio”.

SILVIO es *Silvio* en *ABC*. Además, aparece abreviado en las didascalias de *ABCS* como “Silv.” o “Sil.”, aunque la forma “Si.” se aprecia también de manera localizada en los vv. 217 (testimonios *B*), 1832 (*ABC*) y 3104 (*AB*). El impreso *A* presenta erratas en los vv. 241 y 300, al indicar “Sliu.” en vez de “Silv.”. Lo mismo ocurre en el v. 1767 con “Siiu.”. Finalmente, este mismo impreso adjudica equivocadamente parte del v. 2471 a “Anf.”, en lugar de Silvio. Los demás testimonios no emplean abreviaturas.

VENUS se convierte en *Viernes* en los vv. 987 y 1466, en boca del pastor cómico, en todos los testimonios.

VIRENO aparece abreviado en las didascalias de los testimonios *ABCS* como “Vir.”, excepto en los vv. 2095, 2096 y 2103 de los impresos *AC*, en que se utiliza la forma “Vire.”. Los editores modernos prescinden de la abreviatura.

ERRATAS

Este índice constituye una lista completa de todas las erratas que aparecen en los distintos testimonios de la comedia. Por “errata” entendemos todo descuido mecánico del impresor, incluidos aquellos que afecten a los nombres propios. Son erratas las letras invertidas y las palabras inexistentes, así como aquellas que carecen de sentido en un contexto concreto, pero no consideramos como tales los errores de lectura o “culturales”, las variantes lingüísticas o las innovaciones realizadas sobre una errata.

La lista que aparece a continuación incorpora las erratas de cada uno de los testimonios, dispuestos en orden cronológico. A su vez, los impresos antiguos se clasifican por pliegos, indicando primero la letra, el número y el folio de dicho pliego y después el número de verso, la lectura aceptada en el texto y la errata. En cambio, las erratas que aparecen en los impresos modernos, a partir de *S*, incluyen tan solo el número de verso, la lectura corregida y la errata.

ERRATAS DE A

A4v 241*Per* SILVIO : Sliu.
A8 734 escusarle : escnsarle
B7v 1767*Per*SILVIO : Siiu.
D1 2893 hiciese : hizise

ERRATAS DE B

B7v 1760 quede : que de
C2v 2166 planetas : Plnaetas
D1v 2948 ingrato : intrato
D2 2975 tener : nener

ERRATAS DE C

A7 274 pregunto : pregnnto
A7v 344 aumentan : anmentan
A7v 344 obligaciones : abligaciones
B2v 714 prueba : preuua
B3 768*Per* SAL. : Sil.
B5v 1132 el fundamento : elu fndamento
B8 1516 Cantinios : Cantiuios
B8v 1532 niño : uiño
C1 1661 laberinto : labrinto
C2 1752 querida : qeurida
C7v 2405 antiguo : antigo
D5v 3125 desdichada : de dichada

ERRATAS DE D

A5 279 consiste : consrite

D2 2975 tener : nener

ERRATAS DE S

2767 revuelto : revnelto

ERRATAS DE *HAR*

923 veinte y cinco : veinticineo

ERRATAS DE *MEN* (1965)

1262 tártago : tártalo

2078 *Acot* Salicio : Silicio

ERRATAS DE *ESC*

505 Anfriso : Anfrisio

677 obedeciendo : obedecieindo

1019 Zape : Sape

1028 viendo : viento

1092 estrellas : estrelas

1428 viene : vine

1641 honrases : honrase

1825 otubre : ostubre

1854 pintaba : plutaba

2368 grande : gande

3069 solo : sol

CONCLUSIÓN

El objetivo de esta edición ha supuesto el desarrollo de un ejercicio crítico que requería la localización, descripción, estudio y cotejo de los testimonios conocidos de la comedia. De la última fase se ha extraído un corpus de variantes atribuidas a cada versión y a su vez confrontado entre sí. Tras el resultado de este cotejo, tomamos con A testimonio base para nuestra edición por su gran homogeneidad lingüística y estilística en la elección de sus lecturas. Dicha elección respondió, además, a otros motivos como la regularidad de la métrica, la concordancia sintáctica, el mantenimiento de la rima y las lecciones que el manuscrito aporta.

Por lo que atañe a los criterios de edición, se ha optado por modernizar el sistema gráfico, manteniendo las formas que repercuten en la rima o las características del habla de un colectivo y que influyen en la definición de los personajes. Se contemplan, asimismo, las reglas modernas de puntuación y acentuación. Se plantea, en definitiva, una regularización moderada que respete el lirismo que el autor imprimió a la comedia y aquellos fenómenos pertinentes para la efectiva operatividad del texto.

El apartado correspondiente a la fecha de composición y posible representación, así como a las circunstancias que la rodearon, integra también la historia del texto en tanto que ayuda a reconstruir su trayectoria teatral e influye en la transmisión textual.

Por su parte, el estudio literario fortalece la investigación desarrollada en torno a la producción pastoril del autor en su ámbito teatral. Aspectos como el género, la métrica, algunos motivos estructurales o la caracterización de ciertos personajes ponen de manifiesto un ejercicio de evolución dramática.

El análisis de los temas, los personajes y la acción dramática confirma su adscripción al grupo de las comedias pastoriles. Además de los temas universales —amor y celos—, los motivos recurrentes examinados en el apartado dedicado a la convención bucólica revisten una gran importancia funcional al vincularse directamente con los movimientos oscilantes de la trama.

El análisis métrico presenta claros síntomas de la evolución dramática del autor. En *La Arcadia* se evidencia una mayor integración entre el cambio escénico y el métrico, evitando las bruscas transiciones de las primeras comedias. Asimismo, se observa un uso predominante de los romances y las redondillas sobre el resto de los metros. El empleo del romance aumenta gradualmente, en correspondencia con la

preeminencia de este metro hasta igualar a la frecuencia de uso de las redondillas en la última época de la producción del autor.

Finalmente, las observaciones apuntadas en la anotación de la comedia del estilo revelan la perfecta fusión creada por el autor entre lo popular y lo culto. La introducción de refranes y las canciones armonizan con sistemas de imágenes, juegos conceptistas, referencias clásicas a la historia y la mitología, alusiones filosóficas e intertextualidades con otros autores.

En definitiva, el estudio de *La Arcadia* contribuye a la recuperación de una de las obras menos conocidas de Lope de Vega para la investigación actual. Su análisis ayuda a completar los trabajos relacionados con la producción pastoril del autor y conecta con los que contemplan el texto en su dimensión espectacular y reconstruyen su vida en las tablas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC-Instituto de Arnaldo Vilanova, 1967.
- ALCIATO, *Emblemas*, ed. de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- ALFONSO X, *Las siete Partidas*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1985, 3 vols.
- ALÍN, José María y María Begoña BARRIO, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Támesis, 1997.
- ALONSO, Álvaro, “La novela pastoril y la magia”, *Anthropos*, 154-155, 1994, pp. 111-114.
- ALONSO PALOMAR, Pilar, “La importancia de la magia a la luz de los libros contenidos en algunas bibliotecas particulares españolas de los Siglos de Oro (II parte)”, *Castilla: Estudios de literatura*, 22, 1997, pp. 7-22.
- ALONSO PALOMAR, Pilar, “La presencia de la magia en la literatura de los Siglos de Oro. Breves apuntes”, en C. Hernández Alonso (coord.), *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento 1895-1995*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1998, pp. 181-192.
- ANDRÉS, Christian, “Grandes mitos clásicos y utilización dramática en el teatro de Lope de Vega”, *Bulletin of Comediantes*, 43, 1, 1991, pp. 31-48.
- ANÍBAL, C. E., “Lope de Vega’s *Dozena Parte*”, *Modern Language Notes*, XLVII, 1932, pp. 1-7.
- ANTONUCCI, Fausta, “Salvajes, villanos y graciosos: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad”, en *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VI Coloquio del GESTE*, *Criticón*, 60, 1994, pp. 27-34.
- ANTONUCCI, Fausta, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- APULEYO, *Las metamorfosis o El asno de oro*, ed. de J. M. Royo, Madrid, Cátedra, 1998.

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989.
- ARELLANO, Ignacio, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las "Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos"*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona-Prolope, en prensa.
- ARIAS PÉREZ, Pedro, *Primavera y Flor de los mejores romances (Madrid, 1621), recogidos por Arias Pérez*, reimpreso de la primera edición con estudio preliminar de J. F. Montesinos, Valencia, Castalia, 1954.
- ARIOSTO, Lodovico, *Orlando furioso*, ed. bilingüe de C. Segre y M. N. Muñoz Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, ed. de T. Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1988.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, ed. de L. Castro Nogueira, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- ARJONA, J. H. "The Use of Autorhymes in the XVIIth Century *Comedia*", *Hispanic Review*, XXI, 1953, pp. 273-301.
- ARREDONDO, María Soledad, "Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, VI, 1987, pp. 349-358.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.
- ASHCOM, B. B., *A Descriptive Catalogue of the Spanish Comedias Seltas in the Wayne State University Library and the Private Library of Professor B. B. Ashcom*, Detroit, Wayne State University Libraries, 1965.
- Autoridades*: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Imprenta de Francisco del Hierro-Herederos de Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols.; reed. facsímil, Madrid, Gredos, 1963-1964, 3 vols.; reimpr. 1990.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, "Lope de Vega ante la novela", *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 33-41.
- BAINTON, A. J. C., *Comedias sueltas in Cambridge University Library: A Descriptive Catalogue*, Cambridge, Cambridge University Library Historical Bibliography Series, 2, 1977.
- BARBERA, Raymond E., "An Instance of Medieval Iconography in *Fuenteovejuna*", *Romance Notes*, 10, 1968-1969, pp. 160-162.

- BAYO, Marcial José, *Virgilio y la Pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid, Gredos, 1954.
- BECKER, Danièle, “*La selva sin amor*, favole pastorale, ilustración de las teorías de Doni”, *Revista de Musicología*, 10.2, 1987, pp. 517-527.
- BELLO, Andrés, y Rufino José CUERVO, *Gramática de la lengua castellana*, París, Roger y Chernoviz, 1891; ed. de N. Alcalá-Zamora y Torres, Buenos Aires, Sopena, 1952.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, “Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: primeros síntomas del «mal de amar»”, *Celestinesca*, 12.2, 1988, pp. 33-53.
- Biblia: Bibliorum sacrorum, Nova vulgata*, Ciudad Vaticana, Libreria Editrice Vaticana, 1986.
- Biblia: Sagrada Biblia*, trad. de E. Nácar Fuster y A. Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1944; 32ª ed., 1973.
- Biblia: La Biblia*, trad. de C. de Reina [Tomás Guerino, Basilea], 1569; reimpr. *La Biblia del oso*, Madrid, Alfaguara, 1987, 4 vols.
- BLASCO, Javier, “Entre la ‘magia’ del amor y la ‘magia’ de la memoria. Hermetismo y literatura en *La Arcadia* de Lope”, *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 19-37.
- BLECUA, Alberto, “De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda”, *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, pp. 403-434.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- BLECUA, Alberto y Guillermo SERÉS (dirs.), *Lope en 1604*, Lérida, Editorial Milenio, 2004.
- BLECUA, Alberto, “De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda”, *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, 1978, pp. 403-434; reeditado en A. Blecua, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 295-326.
- BLECUA, Alberto, *La traducción del “Edilion I”, de Teócrito, por Feliciano de Silva*, en prensa.
- BLECUA, José Manuel, “Las Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera”, en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, 1952, pp. 55-58.
- BOASE, R., *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Rowman & Littlefield, 1977.

- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, ed. de M. Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994.
- BOHIGAS, Pedro, *El libro español (Ensayo histórico)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1962.
- BOYER, Mildred Vinson, *The Texas Collection of Comedias Sueltas: A Descriptive Bibliography*, Boston, G. K. Hall, 1978.
- BRANDENBERGER, Tobias, “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva”, *Revista de Literatura Medieval*, XI/1, 2003, pp.
- BRANDENBERGER, Tobias, “La genericidad de la ficción sentimental”, en C. Parrilla y M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, A Coruña, Toxosoutos, 2005, pp. 527-542.
- The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975*, tomo 337 (VANSO-VELAZ), K. G. Saur, Londres, 1986.
- BRITO DÍAZ, Carlos, “Oficina y museo de la *letra*: dicho y deposición para las artes de la escritura en *La Arcadia*”, *Anuario de Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 55-64.
- BROOKS, John, “Slavery and the Slave in the Works of Lope de Vega”, *Romantic Review*, XIX, 1928, pp. 232-244.
- BUCETA, Erasmo, “Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores”, *Bulletin Hispanique*, XXXV, 1933, pp. 299-300.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen, “Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*: una coda pastoril”, en V. Arenas Lozano *et al.* (ed.), *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 169-174.
- BUEZO, Catalina, “La magia al servicio de la burla entremesil: el estudiante de *La cueva de Salamanca*”, *Anthropos*, 154/155, 1994, pp. 115-118.
- CAMOENS, Luis de, *Lusiadas*, ed. de M. Faria y Sousa, Juan Sánchez, Madrid, 1639; ed. facsímil, Lisboa, Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1972.
- CAMPANA, Patrizia, “*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope”, *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 71-87.
- Cancionero de romances*, ed. de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1968.
- CANET, José Luis (ed.), Lope de Rueda, *Pasos*, Madrid, Castalia, 1992.
- CANET, José Luis, “El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental”, en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, *Historias y*

- ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 227-239.
- CANONICA, Elvezio, “*La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana*”, en I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-47.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, “Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro”, en F. B. Pedraza Jiménez, E. E. Marcello y R. González Cañal (coords.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 235-250.
- CAPELLANUS, Andreas, *De amore, Tratado sobre el amor*, ed. de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema (El festín de Esopo), 1985.
- CARACCILO, Angela, *L'”Arcadia” del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*, Roma, Bulzoni, 1995.
- CARDINI, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Ediciones Península, 1982.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966.
- CARO BAROJA, Julio, *Algunos mitos españoles*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
- CARREÑO, Antonio, “Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones”, *Hispanic Review*, 50.1, 1982, pp. 33-52
- CARREÑO, Antonio, “La otra *Arcadia* de Lope de Vega: *Pastores de Belén*”, en M. Cristina y A. Sotelo Vázquez (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, 2 vols., I, pp. 137-156.
- CASA, Frank *et alii* (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El Cortesano*, ed. de M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- CASTILLEJO, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope: catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.
- CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*.

- CATULO, Cayo Valerio, *Poesía completa*, Madrid, Hiperión D. L., 1991.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008.
- CEREZO MAGÁN, Manuel, “El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo”, *Faventia*, 27.2, 2005, pp. 101-119.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, ed. de F. López Estrada y M. T. García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, con estudio preliminar de J. Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- CETINA, Gutierre de, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- CHADWYCK-HEALEY, *Teatro español del Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Inso Corporation, 1997-1998.
- CHAUCHADIS, Claude, *Honneur, morale et société dans l’Espagne de Philippe II*, Madrid, Editions du CNRS, 1984.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1976.
- CHEVALIER, Maxime *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CIAVOLELLA, Massimo, *La «malaltia d’amore» dall’Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma, 1976.
- CICERÓN, Marco Tulio, *De senectute; De amicitia; De divinatione*, ed. de W. Armistead Falconer, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- CICERÓN, Marco Tulio, *De officiis*, ed. de M. Winterbottom, New York, Oxford University Press, 1994.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, con la colaboración de J. A. Pascual, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- CORREA RODRÍGUEZ, José A. (ed.), *Poesía latina pastoril de caza y pesca*, Madrid, Gredos, 1984.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.

- COVARRUBIAS, *Tesoro*: COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, S. A. Horta, 1943; 3ª ed. Madrid, Editorial Altafulla, 1993.
- CRAVENS, Sydney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, University of North-Caroline, 1976.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, “The date of composition of Lope de Vega’s comedia, *La Arcadia*”, *Modern Language Review*, III, 1907, pp. 40-42.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1915.
- CRISTÓBAL, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980.
- CRISTÓBAL, Vicente, “Las églogas de Virgilio como modelo de un género”, en B. López Bueno (ed.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 23-56.
- CRUZ, Juan de la, *Subida del monte Carmelo*, ed. de J. Vicente Rodríguez, Madrid, San Pablo D. L., 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948; trad. de W. R. Trask, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper & Row, 1963.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, 2 vols, 5ª ed.
- DAVIS, Natalie Zemon, “Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe”, en B. A. Babcock (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, pp. 147-190.
- DE VRIES, Ad, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, North-Holland, 1974; 2ª ed., 1976.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- DEVOTO, Daniel, “El zapatero de don Juan Manuel”, en D. Devoto, *Textos y contextos*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 112-123.
- DEZA, Lope de, *Gobierno político de agricultura*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- DIOS, Salustiano de, “La doctrina sobre el poder del príncipe en Gregorio López Madera”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, LXVII, 1997, pp. 309-330.
- DIOSCÓRIDES ANAZARBEO, Pedacio, *Acerca de la materia medicinal*, ed. de A. de Laguna, Salamanca, Mathias Gast, 1566; ed. facsímil, Madrid, Instituto de España, 1968-1969, 2 vols.
- DIXON, Victor, “Una importante pero mal conocida colección de *Partes* de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 221-228.
- EGIDO, Aurora, “«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, XXX, 1985, pp. 43-77.
- EGIDO, Aurora, “La invención del amor en la *Diana* de Gaspar Gil Polo”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 6, 1987, pp. 383-398.
- EGIDO, Aurora, “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, en A. Egido (ed.), *Fronteras de la poesía del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84.
- Enciclopedia dantesca*, Roma, Treccani, 1970-1978, 6 vols.
- ENCINA, Juan del, *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978-1983, 3 vols.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Libro de apotegmas, que son dichos graciosos y notables*, trad. de F. de Támara, Amberes, Martín Nucio, 1549.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, “Amor, de propio amor herido: la materia mítica en *El Amor enamorado*, de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, XII, 2006, pp. 81-112.
- FERNÁNDEZ, Jaime, “El honor según la contraposición «noble-villano» en el teatro de Lope de Vega”, *Bulletin of the Faculty of Foreign Languages and Studies*, XIX, 1985, pp. 143-172.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1971.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, “Notas a la «Primera Parte» de Flor de romances”, *Bulletin Hispanique*, 54, 1952, pp. 386-404.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, “Algunas notas al romancero Ramillete de flores”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6, 1952, pp. 352-378.

- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”, en J. F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 221-264.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva* de Contreras”, *Criticón*, 71, 1997, pp. 65-92.
- FERRER VALLS, Teresa, “La comedia pastoril en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones estéticas”, *Journal of Hispanic Research*, III, 1994-95, pp. 1476-16.
- FERRER VALLS, Teresa, “Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII, 1995, pp. 213-32.
- FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- FERRER VALLS, Teresa, “La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido”, en P. Garelli y G. Marchetti (eds.), “*Un hombre de bien*”. *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Torino, Edizioni dell’Orso, 2004, tomo 1, pp. 505-518.
- FICHTER, W. L., “Color Symbolism in Lope de Vega”, *The Romanic Review*, 1927, pp. 220-231.
- FICHTER, “Más notas sobre el simbolismo de los colores en el siglo de oro”, en F. Cerdan avec le concours de l’équipe LESO (eds.), *Homenaje a Robert Jammes*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 1994, vol. II, pp. 619-631.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986.
- FINELLO, Dominick, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies-Brepols, 2008.

- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, “*La Arcadia. Comedia de Lope de Vega (1615)*”, en M. Torres A. Ferry (eds.), *Le genre pastoral in Europe du xve au xviiè siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1er octobre 1978*, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 1980, p. 113-123.
- FORSTER, Leonard, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- FOSALBA, Eugenia, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, en B. López Bueno (ed.), *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 2002, pp. 121-182.
- FOSALBA, Eugenia, “Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?) y Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, 8, 2002, pp. 81-120.
- FRANCO DURÁN, María Jesús, “La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro”, en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 119-130.
- FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis, *El pastor de Filida*, ed. de M. Á. Martínez San Juan, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006.
- GARCÍA BALLESTEROS, Enrique y José Antonio MARTÍNEZ TORRES, “Gregorio López Madera (1562-1649): un jurista al servicio de la Corona”, *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, XXXVII, 1998, pp. 163-178.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, “Creación / recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio”, *Criticón*, 65, 1995, pp. 55-63.
- GARNIER, Emmanuelle, *La versification dramatique aun Siècle d’Or: approche fonctionnelle fondée sur l’étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-1615)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1997.

- GARROSA RESINA, Antonio, *Magia y superstición en la literatura castellana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.
- GERLI, E. Michael, "The Hunt of Love: The Literalization of a Metaphor in *Fuente Ovejuna*", *Neophilologus*, LXIII, 1979, pp. 54-58.
- GERLI, E. Michael, "La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV", *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 65-86.
- GIL POLO, Gaspar, *Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- GÓMEZ, Jesús, "El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 11, 1993, pp. 171-195.
- GÓMEZ, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2000.
- GÓMEZ SACRISTÁN, Manuela, *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- GONGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- GONGORA, Luis de, *Obras completas*, I, ed. de A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010.
- GRACIAN, Baltasar, *El discreto*, ed. facsímil con prólogo de A. Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- GRANJA, Agustín de la, "Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616", en J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, Canadá, Dovehouse, 1989, pp. 57-79.
- GRANJA, Agustín de la, "El actor barroco y el *Arte de hacer comedias*", en A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (coords.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 17-42.
- GRANJA, Agustín de la, "El amor, quinto elemento (en torno a Lope de Vega)", en J. P. Étienvre (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, París, Presses de L'université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 255-274.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.
- GREGG, Karl C., "The 1804 Castillo «Volume» of Lope de Vega Plays", *Romance Notes*, 22. 2, 1981, pp. 182-185.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

- GUARINI, Battista, *Il pastor Fido*, Venezia, Marsilio, 1999.
- GUARNER, Luis, “Venturas y desventuras de Lope en tierras valencianas”, en A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (coords.), *En torno a Lope de Vega: seis ensayos*, Valencia, Editorial Bello, 1976, pp. 19-57.
- GUTIERREZ, Jesús, *La fortuna bifrons en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.
- HALSTEAD, F. G., “The Attitude of Lope de Vega Toward Astrology and Astronomy”, *Hispanic Review*, 7, 1939, pp. 205-219.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, trad. Garcilaso Inca de la Vega (1510), ed. E. Juliá Martínez, Madrid, Suárez, 1949, 2 vols.
- HEIPLE, Daniel L., “The ‘Accidens Amoris’ in Lyric Poetry”, *Neophilologus*, LXVII, 1983, pp. 55-64.
- HERMENEGILDO, Alfredo, “Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español”, en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 53-76.
- HERNANDEZ VALCARCEL, María del Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- IVENTOSH, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*, Valencia, Castalia, 1975.
- JAMESON, A. K., “The sources of Lope de Vega’s Erudition”, *Hispanic Review*, V, 1937, pp. 124-139.
- JOHNSON, Carroll B., “El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes”, en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 95-102.
- JONES, R. O., “Bembo, Gil Polo, Garcilaso, Three Accounts of Love”, *Revue de Littérature Comparée*, 40.4, 1966, pp. 526-540.

- JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. de G. Serés, Barcelona, Círculo de Lectores-CECE, 2006.
- JUAN MANUEL, *El libro infinito con los pasajes del "Libro de los estados" a los que remite Don Juan Manuel*, ed. de C. Mota, Madrid, Cátedra, 2003.
- KENISTON, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*, Universidad de Chicago, 1937.
- KENNEDY, Ruth L., "On the Date of Five Plays by Tirso de Molina", *Hispanic Review*, X, 1942, pp. 191-197.
- Kenyon, H. A., "Color symbolism in Early Spanish Ballads", *The Romanic Review*, VI, 1915, pp. 327-340.
- KUHN, Thomas S., *The Copernican Revolution*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- LAÍNEZ, Pedro, *Obras*, ed. de J. de Entrambasaguas, J. de José Prades y L. López Jiménez, Madrid, CSIC, 1951, 2 vols.
- LAPESA, Rafael, "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo", en *Festschrift Walter von Wartburg zum 80. Geburtstag*, II, Tubinga, Niemeyer, 1968, pp. 523-551.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Revista de Occidente, Madrid, 1948; 3ª ed., Madrid, Istmo, 1985.
- LARA ALBEROLA, Eva, "Hechiceras desamadas y brujas desa[l]madas: amor y magia en la literatura de los Siglos de Oro", en D. Fernández, M. Domínguez y F. Rodríguez (coords.), *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 294-302.
- LARA ARREBOLA, Francisco, "Concepción y representación de la Fortuna durante la Baja Edad Media y Renacimiento", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 52. 103, 1982, pp. 23-34.
- LAWRANCE, Jeremy N. H., "La tradición pastoril antes de 1530: Imitación clásica e hibridación romancista en la translación de las bucólicas de Virgilio de Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 101-121.
- LIDA, María Rosa, "Tres notas sobre don Juan Manuel", en M. R. Lida, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, pp. 92-133.

- LIDA, María Rosa, “«Arpadas lenguas»”, en M. R. Lida, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 207-239.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Estudio y texto de la narración pastoril *Ausencia y soledad de amor*, del *Inventario* de Villegas”, *Biblioteca de Autores Españoles*, XXIX, 1949, pp. 99-133.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española: la órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “La comedia pastoril en España”, en M. Chiabo y F. Doglio (eds.), *Origini del dramma pastorale in Europa (Viterbo, 31 de maggio-3 de giugno 1984)*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, pp. 235-256.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Del «dramma pastorale» a la «comedia española» de gran espectáculo: la versión española de *Il Pastor Fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)”, en S. Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1989, tomo I, pp. 535-542.
- LUIS DE GRANADA, Fray, *Memorial de la vida cristiana*, en J. J. de Mora (ed.), *Obras*, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, VIII), Madrid, 1848, pp. 202-496.
- MACCURDY, Raymond R., “Parodies of the Judgment of Paris in Spanish Poetry and Drama of the Golden Age”, *Philological Quarterly*, LI, 1972, pp. 135-144.
- MACCURDY, Raymond R., “On the Uses of the Rape of Lucrecia”, en J. M. Solá-Solé (ed.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, Ediciones Hispam, 1974, pp. 279-308.
- MACROBIO, Ambrosio Aurelio Teodosio, *Saturnales*, ed. de F. Navarro, Madrid, Gredos, 2010.
- MAL LARA, Juan de, *Filosofía vulgar*, ed. de A. Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1958-1959.
- MCCREADY, Warren, “Las comedias sueltas de la casa de Orga”, en A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fitcher*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 515-524.
- MCGAHA, Michael D., “Las comedias mitológicas de Lope de Vega”, en Á. González, T. Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 67-82.

- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARAVALL, José Antonio, “Relaciones de dependencia e integración social. Criados, graciosos y pícaros”, en J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*, Madrid, FUE, 2003.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, II. Comedias de vidas de santos, pastoriles, mitológicas, de historia clásica y de historia extranjera*, Santander, CSIC, 1949.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Bibliografía hispano-latina clásica*, ed. de E. Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1950-53, 10 vols.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. de A. Castro., Madrid, Cátedra, 1989-1990, 2 vols.
- MIRALLES MALDONADO, José C., “Los humanistas A. Agustín (1517-1586) y G. Faerno (+ 1561) ante las reliquias de Turpilio”, *Myrtia*, XX, 2005, pp. 207-222.
- Mística del siglo XVI*, ed. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- MOLL, Jaime, “La serie numerada de comedias de la imprenta de los Orga”, *RABM*, 75, 1968-1972, pp. 365-456.
- MOLL, Jaime, “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 1979, pp. 49-107.
- MOLL, Jaime, “Correcciones en prensa y crítica textual. A propósito de *Fuente Ovejuna*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 62, 1982, pp. 159-172.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. de J. Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- MORBY, Edwin S., “Some Observations on *Tragedia* and *Tradicomedia* in Lope”, *Hispanic Review*, XI, 1943, pp. 185-209.
- MORLEY, S. Griswold, “Color Symbolism in Tirso de Molina”, *The Romanic Review*, VIII, 1917, pp. 77-81.

- MORLEY, S. Griswold, “Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega”, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e Hijos de Jaime Ratés, 1927, pp. 525-544.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940; trad. esp.: *Cronología de las comedias de Lope de Vega* [1940], Madrid, Gredos, 1968.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”, *Anuario de Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 209-252.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, *La enfermedad de amor y otras enfermedades afines. Conceptos médicos e imágenes literarias desde la Antigüedad a la época moderna*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares-Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.), *Libro de las suertes*, Madrid, CSIC, 1987.
- NEUMEISTER, Sebastian, “La mitología”, *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de teatro clásico*, X, 1998, pp. 233-243.
- NOVO, Yolanda, “«Canté versos bucólicos / con pastoril zampona, melancólicos»: formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas* (1604)”, *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 253-281.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, edición, introducción y notas de M. Á. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991.
- OHERLEIN, Josef, “El actor en el Siglo de Oro”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, 1989, pp. 17-34.
- OLEZA, Joan, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la Égloga”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 189-217.
- OLEZA, Joan, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas I: el*

- Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 243-257.
- OLEZA, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, London, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 249-308.
- OLEZA, Joan, “Adonis y Venus: una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, London, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 309-324.
- OLEZA, Joan, “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés, *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 325-335.
- OLEZA, Joan, “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, X, 1990, pp. 203-220.
- OLEZA, Joan, “La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana”, *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, X, 1998, pp. 13-30.
- OLEZA, Joan, “El primer Lope: un haz de diferencias”, *Ínsula*, 658, 2001, pp. 12-14.
- OSUNA, Rafael, “El *Dictionarium* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, 1968, pp. 265-269.
- OSUNA, Rafael, “*La Arcadia*” de Lope de Vega: *génesis, estructura y originalidad*, Madrid, BRAE, 1972.
- OSUNA, Rafael, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- OVIDIO MASÓN, Publio, *Arte de amar*, ed. de V. J. Herrero Llorente, Madrid, Aguilar, 1963.
- OVIDIO MASÓN, Publio, *Metamorfosis*, ed. y trad. de C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997, 2^a ed.
- OVIDIO MASÓN, Publio, *Amores*, trad. de A. Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2001.
- PARKER, Alexandre A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PEDRAZA, Pilar, “Algunos aspectos de la esfinge en la cultura moderna”, en C. Moya, L. Rodríguez y C. Iglesias (coords.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1984, pp. 173-190.

- PELLEGRINI, S., “In torno al vasallaggio d’amore nei primi trovatori”, *Cultura Neolatina*, IV-V, 1994-95, pp. 21-37.
- PÉREZ-ABADÍN, Soledad, “*Resonare silvas*”. *La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad, 2004.
- PÉREZ BOSCH, Estela, *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta*, Barcelona, Glosa, 1977.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Juan del Encina y el teatro de su tiempo”, en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 139-145.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “La égloga dramática”, en B. López Bueno (ed.), *La égloga. Actas del VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidades de Córdoba y Sevilla, 2002, pp. 77-89.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.
- PETRARCA, Francesco, *Concordanze del «Canzoniere»*, Florencia, Academia della Crusca, 1971, 2 vols.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. de R. Bettarini, Turín, Einaudi, 2005.
- PIERI, Marzia, “Il «Pastor Fido» e i comici d’Arte”, *Biblioteca Teatrale*, 17, 1990, pp. 1-15.
- PLINIO, *Historia natural*, trad. de F. Hernández, Madrid, Universidad Nacional de México-Visor Libros, 1998, 3 vols.
- POESSE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty ‘Autograph’ Plays of Lope de Vega*, Bloomington, Indiana University Press, 1949; 2ª ed., Nueva York, Haskell House, 1973.
- POGGI, Giulia, “El color de los celos: un topos lírico en el teatro de Lope, Góngora, Tirso de Molina”, en R. Morales Raya y M. González Dengra (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 de noviembre, 2006)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 301-314.
- PORRATA, Francisco, *Incorporación del Romancero a la temática de la comedia española*, New York, Plaza Mayor, 1972.

- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, “Métrica y semántica en *La pastoral de Jacinto*”, en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2009 (Colección “Olmedo Clásico” 4), 2010, pp. 823-834.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, “Influencias y reelaboraciones clásicas e hispánicas en la comedia pastoral de Lope de Vega”, en N. Fernández Rodríguez (ed.), *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Bellterra, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 11-46.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, “La estructura verbal de *La pastoral de Jacinto* de Lope de Vega”, *Garozza*, 10, 2010, pp. 203-214.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, “Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega”, *Anagnórisis*, número 2, diciembre de 2010, pp. 83-104.
- POZZO, Giovanni da, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Milán, Vallardi, 2006.
- PRESOTTO, Marco (coord.), *IX Parte de comedias de Lope de Vega*, Lérida, Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, 3 vols., I, pp. 7-32.
- PROFETI, Maria Grazia, “Appunti bibliografici sulla collezione *Diferentes Autores*”, *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1969-1970, pp. 123-186.
- PROFETI, Maria Grazia, “Appendice III: Le parti di Lope: Edizioni ed esemplari”, en *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 172-211.
- PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes Autores»*, Reichenberger, Kassel, 1988.
- PROFETI, Maria Grazia, “Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos”, *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, 1, 1993, pp. 261-274.
- Proverbios. Eclesiastés. Cantar de los cantares*, ed. de J. R. Wright, Madrid, Ciudad Nueva, 2008.
- QUEROL, GAVALDÁ, Miguel, *La música en la obra de Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

- RAMOS JURADO, Enrique Ángel, “Comedia mitológica y comedia histórica. La tradición clásica en Lope de Vega”, en E. A. Ramos Jurado (ed.), *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española. Lope, Blasco, Alberti y María Teresa León y la novela histórica*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001, pp. 11-41.
- RAVASINI, Ines, “Lope y la tradición piscatoria”, *Anuario Lope de Vega*, XII, 2006, pp. 211-231.
- REDONDO, Augustin, “Du *Beatus ille* horacien au *Mèpris de la Cour et éloge de la vie rustique* d’Antonio de Guevara”, en A. Redondo (ed.), *L’humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, 1979, pp. 251-265.
- RENNERT, Hugo, *The Spanish Pastoral Romances*, Philadelphia, 1912.
- RESTORI, Antonio, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Genève, 1927.
- REYES CANO, Rogelio, “*La Arcadia*” de Sannazaro en España, Sevilla, Universidad, 1973.
- REYES CANO, José María, “Tratados de amor y literatura”, *Ínsula*, 542, 1992, pp. 11-13.
- RICCIARDELLI, Michele, *L’Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega*, Nápoles, Fausto Fiorentino, 1966.
- RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970.
- RILEY, Edward C., “A Premonition of Pastoral in *Amadís de Gaula*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 226-229.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, “Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías”, en A. A. Nascimento y C. Almeida (coords.), *Literatura Medieval. Actas del IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991)*, Lisboa, Cosmos, II, 1993, pp. 73-80.
- RIQUER, Martín de, *Jordi de Sant Jordi*, Granada, Universidad de Granada, 1955.
- RIVERS, E. L., “A note on love’s prison: from Quirós to Garcilaso”, en A. Méndez y V. López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 543-547.
- RODRIGUES VIANNA PERES, Lygia, “La magia en el teatro de Calderón”, en T. Reichenberger (coord.), *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 337-353.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, 2 vols.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, “Comedia y loa inéditas de *La gran pastoral de Arcadia*”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 23, 1998, pp. 171-242.
- RODRIGO MANCHO, R., “La teatralidad pastoril”, en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 165-187.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de P. E. Russell, Madrid, Castalia, 1993.
- Romancero general*, ed. de A. Durán, Madrid, Rivadeneira, 1851.
- ROMANOS, Melchora, “Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega”, en A. Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, Madrid-Frankfurt, Iberonamericana-Vervuert, 2006, pp. 539-544.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, “Apuntaciones sobre viejas fórmulas castellanas de saludo”, *Romanic Review*, XXI, 1930, pp. 218-223.
- ROMOJARO, Rosa, “Lope de Vega y el mito clásico (humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos)”, *Analecta Malacitana*, VIII, 1985, pp. 267-292.
- ROMOJARO, Rosa, “El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII, 1986, pp. 37-75.
- ROMOJARO, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad, 1998.
- ROSO DÍAZ, José, “El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, II, 1999, pp. 115-126.
- ROSO DÍAZ, José, *El engaño y la acción en el teatro de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.
- ROSO DÍAZ, José, “Engaños a la manera de Lope”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXV, 2002, pp. 445-460.

- RUANO DE LA HAZA, José María, “La escenografía del teatro cortesano”, *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, X, 1998, pp. 137-167.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUEDA, Lope de, *Pasos*, ed. de J. L. Canet, Madrid, Castalia, 1992.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, “Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Támesis, 1989, pp. 143-154.
- SALAZAR Y BERMÚDEZ, María de los Dolores, “Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega”, *Revista de Bibliografía Nacional*, III, 1942, pp. 208-216.
- SALINAS, P., *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la Comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret et fils, 1965.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, ed. de F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, ed. de F. Tateo, Madrid, Cátedra, 1993.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.
- SANTA CRUZ DE DUEÑAS, Melchor de, *Floresta española*, Barcelona, Crítica, 1997.
- SERÉS, Guillermo, “El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca”, *Anales de Literatura Española*, X, 1994, pp. 207-236.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SERÉS, Guillermo, “Argel fingido y renegado de amor. Lope entre Garcilaso y Ariosto”, en M. Zugasti (ed.), “Calamo corriente”: Homenaje a Juan Bautista de Avall-Arce, *RILCE*, XXIII, 2007, pp. 207-221.
- SERÉS, Guillermo, “El uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito: la *Trecena parte de comedias* y el *Arte nuevo*”, en I. Arellano (ed.), *Actas del Congreso sobre el “Arte nuevo”*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, en prensa.
- SERÉS, Guillermo, “El «disfraz y librea» tricolor de la *Noche oscura*. Tradiciones y coincidencias”, en J. P. Étienvre (ed.), “Verde gabán”. *La symbolique des couleurs dans la littérature espagnole des siècles d'or*, en prensa.

- SERRANO DEZA, Ricardo, “Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable”, en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. II, pp. 1529-1536.
- SHARRER, Harvey, “La fusión de las novelas artúrica y sentimental a finales de la Edad Media”, *Crotalón: Anuario de Filología Española*, I, 1984, pp. 147-157.
- SHEPARD, S., *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- SMITH, Dawn, “Women and Men in a World Turned Upside-Down : an Approach to Three Plays by Tirso”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, pp. 247-260.
- SOMMAIA, Girolamo de, *Diario de un estudiante de Salamanca*, ed. de G. Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- SOUFAS, Teresa Scott, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, Universidad de Missouri, 1990.
- SOUVIRON LÓPEZ, Begoña, *La mujer en la ficción arcádica. Aproximación a la novela pastoril española*, Frankfurt, Vervuert, 1997.
- STROSETZKI, Cristoph, “Las fronteras de la Arcadia: naturaleza y estado natural”, en A. Blecua, I. Arellano y G. Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2009, pp.441-454.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes [1615]*, ed. de M. Jalón, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, 2 vols.
- TEÓCRITO, *Idilios*, ed. de A. González Laso, Madrid, Aguilar, 1963.
- TERRÓN GONZÁLEZ, Jesús, *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1990.
- TEXTOR, Juan Ravisio, *Officinae Ioannis Ravisis Textoris. Tomus primus, y Tomus secundus*, Lyon, Sebastien Honoré, 1572.
- TIMONEDA, Juan, *Segunda parte del “Sobremesa y alivio de caminantes” [Zaragoza, 1563]*, en Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (eds.), *Buen aviso y portacuentos. El Sobremesa y alivio para caminantes. Cuentos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- TOMÁS MONTORO DEL ARCO, Enrique, “La fraseología popular en el Siglo de Oro: el análisis de la *Segunda Parte del Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna”, en M. L.

- Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. II, pp. 1343-1353.
- TORO-GARLAND, Fernando, “El *entremés* como origen de la *comedia nueva* según Lope”, en M. Criado del Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 103-109.
- TRABADO CABADO, Juan Manuel, “Poética y manierismo en *La Arcadia* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 347-357.
- TRAMBAIOLI, Marcella, “La figura de la Amazona en la obra de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, XII, 2006, pp. 233-262.
- TRAMBAIOLI, Marcella, “Lope de Vega ante la tragicommedia de Giovan Battista Guarini”, en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 1013-1023.
- TRAMBAIOLI, Marcella, “«Lo trágico y lo cómico mezclado» en *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas”, en A. Ferry y M. Torres (eds.), *Tragique et comique lies, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Publications numériques du CÉRÉdl, 2012, on line.
- TRUEBLOOD, Alan S., “The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*”, *Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 135-141.
- TRUEBLOOD, Alan S., “Some Observations on the Early Pastoral Plays of Lope de Vega”, en A. S. Trueblood, *Letter and Spirit in Hispanic Writers*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 85-103.
- TUBAU, Xavier, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- TUBAU, Xavier, “Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617), de Pedro de Torres Rámila”, *Revista de Filología Española*, 90. 2, 2010, pp. 303-330.
- UZQUIZA González, José Ignacio (ed.) *Comedia pastoril española (s. XVI)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1990.

- VALENCIA LÓPEZ, Natividad, *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Complutense, 2000.
- VAREY, J. E. y N. D. SHERGOLD, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y Estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books Limited, 1989.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amar sin saber a quién*, ed. de A. Milton Buchanan y B. Franzen-Swedelius, New York, Holt, 1923.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La bella malmaridada*, ed. de D. McGrady y S. Freeman, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1986.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1993.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo del discreto*, ed. de W. L. Fichter, New York, Instituto de las Españas, 1925.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2001, 2ª ed.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Circe*, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de J. M. Bleca, Barcelona, Planeta, 1989, 2ª ed., pp. 849-1225.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. de M. Presotto, en M. Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2007, vol. 3, pp. 1293-1466.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Del mal, lo menos*, ed. de G. Padilla, en M. Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2007, pp. 829-928.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Del monte sale quien el monte quema*, ed. de A. M. Porteiro, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dragontea*, ed. de A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario*, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, Aldus, vols. I-IV, 1935-1943.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las ferias de Madrid*, ed. de D. McGrady, Juan de la Cuesta, Delaware, Newark, 2006.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La francesilla*, ed. de D. McGrady, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuente Ovejuna*, ed. de V. Dixon, Warminster, Aris & Philips, 1989.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuente Ovejuna*, ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1993.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El galán de la Membrilla*, ed. de D. Marín y E. Rugg, Madrid, RAE, 1962.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Gatomaquia*, ed. de C. Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosa Alfreda*, ed. de M. A. Giovannini, en M. Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2007, vol. 2, pp. 929-1046.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mármol de Felisardo*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega, XXX, Comedias novelescas*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, CCXLVII), 1971, pp. 339-404.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mejor alcalde, el rey*, ed. de N. Roig Fisas y B. Morros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mejor mozo de España*, ed. de W. T. McCready, Salamanca, Anaya, 1967.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La moza del cántaro*, ed. de J. M. Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La noche de San Juan*, ed. de A. K. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, I*, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca de Autores Españoles), 1916-1930.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, II*, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca de Autores Españoles), 1916-1930.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, ed. de P. Ambrosi, Kassel, Reichenberger, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. de A. Carreño, Barcelona, PPU, 1991.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. de V. Dixon, Londres, Tamesis, 1981.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. de A. Carreño, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El príncipe despeñado*, ed. de H. W. Hoge, Bloomington Universidad de Indiana, 1955.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Prosa III*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los amigos*, ed. de L. Byrd Simpson, Berkeley, Universidad de California, 1934.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los ingenios*, ed. de J. Molina, en M. Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2007, vol. 1, pp. 39-164.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, ed. de W. L. Fichter, New York, Modern Language Association of America, 1944.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. de F. Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *¡Si no vieran las mujeres...!*, en *Comedias escogidas*, ed. de J. E. Hartzenbusch, II, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, XXXIV), 1855.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El silencio agradecido*, en *Obras de Lope de Vega*, IX, Madrid Real Academia Española, 1930.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El verdadero amante*, ed. de A. M. Porteiro, Barcelona, Anagnórisis, 2012.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El villano, en su rincón*, ed. de G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Séptima Parte*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona-Milenio, 2008, 3 tomos, I, pp. 69-197.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Sobre los colores que se ven y se oyen en la comedia nueva”, en Y. Germain y A. Guillaume-Alonso (eds.), *Les Couleurs*

- dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, Paris, Presses de l'Univ. Paris-Sorbonne, 2012, pp. 159-186.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, "Erudición trasmutada, tradición e innovación en la *querelle des femmes* de *La Arcadia* de Lope de Vega", *eHumanista*, 24, 2013, pp. 240-254.
- VILLENA, Enrique de, *Traducción y glosas de la Eneida*, edición y estudio de P. Cátedra, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Bucólicas*, ed. bilingüe de V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eclogues; Georgics; Aeneid I-VI*, trad. Rushton Fairclough, revisada por G. P. Goold, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, trad. de J. de Echave, Madrid, Gredos, 1992.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Geórgicas*, ed. bilingüe de J. Velázquez, Madrid, Cátedra, 2012.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988 (2^a ed. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France Ibérie Recherche, 1990).
- VITSE, Marc, "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*", en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- VOSTERS, Simon A., "Lope de Vega y las damas doctas", en C. H. Magis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (26-31 de agosto de 1968)*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 909-921.
- WILLIAMSEN, Vern, "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", en F. López, J. Pérez, N. Salomon y M. Chevalier (coords), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, pp. 883-891.
- WRIGHT, Leavitt O., *The -ra Verb Form in Spain*, Berkeley, Universidad de California, 1932.
- YNDURÁIN, Domingo, "Enamorarse de oídas", en E. Alarcos *et al.* (ed.), *Serta Philologica in Honorem F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 589-603.
- YNDURÁIN, Francisco, *Los moriscos y el teatro en Aragón. Auto de la destrucción de Troya y Comedia pastoril de Torcato*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.

ZUGASTI, Miguel, “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, en F. Cazal, C. González y M. Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro (Actas del VII Coloquio del GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 583-619.

ZULUAGA, Alberto, “Sobre las funciones de los fraseologismos en los textos literarios”, *Paremia*, 6, 1997, pp. 631-640.

