

Un anónimo literario entre la escena y el contrafactum: el Juego de la esgrima a lo divino (¿1587?)

Víctor INFANTES
Universidad Complutense de Madrid

«Que cresce en la Destreza la Osa-
día», Jerónimo de Carranza, *Philosophia
de las Armas*, preliminares [h. 5r].

El curso 1985-1986 fue el último año académico pleno de Francisco López Estrada en la universidad española, terminaba así una vida profesional dedicada a la docencia, a la investigación y a la confraternidad que dispensa el aula, el alumnado y los compañeros. Ese curso impartía yo por tercer año consecutivo mi *Seminario de Crítica Textual* (SCTUC): «Cómo se edita un texto literario»¹ que voluntariamente ofrecía a un puñado de alumnos de los últimos cursos y Doctorado de Filología Hispánica; en aquellas tardes complutenses se iba perfilando la formación de un interés por los problemas que suscita enfrentarse por primera vez a la tarea de editar un texto literario, a la vez que un trabajo en común daba pie a pensar en su publicación futura. Citado aquí en *Arcadia* para homenajear a mi director de Tesis Doctoral y conocedor benévolo de mis pasos iniciales por el devenir universitario, no podía menos que colaborar, precisamente, con la edición del texto que se gestaba en el mismo curso que don Francisco se despedía de la universidad. Es por tanto el homenaje de un grupo de alumnos, que lo fueron todos suyos, y el homenaje mío en su nombre y en el de los años fecundos y laboriosos que pasé a su lado. Firmo, pues, esta colaboración (*eximus vir inter mulieribus*) por el Seminario y en el nombre de: Nieves Almarza Acedo, Rosa C. Almoguera Gómez, M.^a Francisca Cuerpo Blanco, M.^a Carmen García Benito, M.^a Isabel Garmendia Gutiérrez, M.^a Lourdes C. Gómez Montejano, Elisa R. Marcos Labandeira, Marta A. Martín Fernández, Juana Moreno Jiménez, M.^a José Rodríguez Sánchez

¹ Una indicación de intenciones y propósitos se esbozaron en «Cómo se edita un texto literario. Seminario de Crítica Textual de la Universidad Complutense» en *Incipit*. V (1985), pp. 125-127.

de León, M.^a Gracia Sánchez Estévez, M.^a Angeles Sánchez Rivas y Emma M.^a de Torres Arnoldt.

Cada una de ellas estudió, investigó y se hizo responsable de un apartado específico de este trabajo (teatro, *contrafacta*, métrica, notas literarias y lingüísticas, variantes, etc.), amén del trabajo común de fijar el texto, y con todas las imperfecciones (y con toda la ilusión) se han mantenido; he limado, corregido y eliminado —aquí y allá— algunos aspectos meramente formales o juicios impetuosos propios de la novedad de enfrentarse con el primer trabajo que ve la luz y pido perdón por haber deslizado —también aquí y allá— los *vicios* ya adquiridos por el no neófito. Y así se presenta. Tal vez hubiera hecho falta más tiempo, más constancia y más crudición; pero se hubiera perdido el sentido *real* con el que se gestó esta edición: un aprendizaje, una rodadura, en el fondo, un primer acercamiento a la filología. Otorguen, pues, los lectores a ellas los parabienes y dejen para mi magisterio las críticas merecidas.

Puede ser que el origen de nuestra «obra» —vamos a denominarla genérica y provisionalmente así— arranque de la *confluencia* de dos *intereses* literarios (podrían ser, incluso, más) muy diferentes, sin que por ello debamos suponer una *influencia* necesariamente demostrable. La pieza que nos ocupa es una de tantas muestras de «literatura menor» que pululan a lo largo y ancho de nuestra cultura literaria y, por tanto, no podemos exhibir una copiosa bibliografía donde insertar nuestros juicios y, al paso, nuestra edición. Consideradas a veces como «infra/para/sub literatura»² y ajenas al ornato de otros textos de más fuste, estas obrillas, a cambio, lograron dos amables galardones que no tuvieron otras más celebradas: lectura y difusión. Nos consta su lectura que viene asegurada por una vía editorial que, como en otros de su cuerda, llega hasta bien entrado el siglo XIX; hecho que denuncia una andadura propia, ajena a *modas y modos*, siempre atenta a un público que no desdeña su presencia. Es normal contar casi 20 ediciones más o menos seguras en tres siglos y es probable que hubiera algunas más todavía en el limbo bibliográfico. En algunos casos razones de «calidad» o «belleza» las aleja y esconde de manuales y citas con harta razón, pero en otras no acertamos a explicar su reiterada ausencia de panoramas y evaluaciones; porque, como en nuestro caso, hay *oficio* poético, ingenio literario y, en última instancia, el débito retórico con una forma lúdica y moral de entender la validez de un texto literario. Así, su anónimo autor y

² Vid. algunas precisiones en Alberto Blecuá, «Fernando de Herrera y la poesía de su época», en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, II (Barcelona: Crítica, 1980), p. 429; en M.^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA: *Literaturas marginadas* (Madrid: Playor, 1983) y, tras Amorós, Ben-Amos, Caro Baroja, Díez Borque: *Linfraliteratura...*, Mouralis, Saraiva, etc., nuestras palabras para *pliegos sueltos* en «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)» en prensa para las *Actas del I Coloquio del Libro Antiguo Español* (1986).

su público establecen una corriente de mutua adecuación estética, *jugando* ambos al *entretenimiento* recompensado; mucho de ello hubo en nuestra pieza y mucho también de microcosmos literario de la época en que se gestó: la España finisecular del quinientos.

Mencionábamos antes varias *confluencias* literarias (dos al menos) de donde nuestro autor pudo tomar referencias seguras para *componer* su obra y lo repetimos con cierta reiteración dada la inexistencia de textos anteriores (*modelos* literarios) que puedan encerrar las raíces de su génesis, que hacia 1587 revisten una cierta *novedad* en nuestra poesía. Veamos brevemente por donde andaban los *tiros* literarios de nuestra obra. Creemos que la fecha *clave* para el *Juego de la esgrima a lo divino* está en 1582 con la aparición casi simultánea de dos obras de muy distinta condición y factura: el *Libro de Hierónimo de Carrança, que trata de la Philosophía de las Armas, y de su destreza de la aggresión y defensión christiana* y el *Vergel de Flores divinas* del Licenciado Juan López de Ubeda; salió la primera en la «Ciudad de Sanlúcar de Barrameda en Casa del mesmo Autor por mandado del Excellentíssimo Señor don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno Duque de Medina Sidonia...» y la segunda en las más seguras prensas complutenses de Juan Íñiguez de Lequerica. Tratemos a vuela pluma ambas ³.

El *tratado* de esgrima («libro de la Speculación de la Destreza»), bien arreglado de ilustres preliminares: Herrera, Mosquera de Figueroa, etc., es *algo más* que un tratado de esgrima, pues bajo la tapadera retórica del *diálogo ficticio* ⁴ entre Meliso (= *Mal Lara*), Filandro (= *Herrera*), Polmarcho (= *Doctor Peramato*) y Casilao (= *Carranza*) el autor desarrolla toda una meditación teórica y práctica sobre el ejercicio de las armas y su justificación y aplicación cristiana, con excursos sobre Medicina, Filosofía, Geometría, etc. Es obra compleja cuya deuda con sus modelos se amplía hacia

³ El libro de Carranza tiene un notable problema de fechación, ya que en su portada se indica: «Año de 1569. Imprimiósse en la Ciudad de Sanlúcar de Barrameda... Año de 1582», lugar del que no se tienen noticias tipográficas en esta fecha; Enrique de Leguina supone que «esta imprenta... debió establecerse con el objeto exclusivo de publicar la obra de Carranza» (en *Bibliografía e Historia de la Esgrima Española* [Madrid: Beltrán, 1904], p. 51). La obra incluye una «Declaración de lo que significa cada Vocablo de los que toca a la Theórica de la Arte» (fols. 281r-283r), que promete más de lo que enseña y hemos debido completarla para las notas con el texto de NARVÁEZ, *vid.* nota 7. El *Vergel*, aunque con problemas de *estados* de edición, es impreso más fiable; no tiene edición moderna, que la merece.

⁴ Bastante vamos conociendo hoy de esta nutrida remesa literaria a partir de Jacqueline FERRERAS: *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle au l'expression littéraire d'une nouvelle conscience* (Paris: Didier, 1985), 2 vols. (hay una Tesis Doctoral de Jacqueline SAVOYE: *Introduction à l'étude du «dialogue» au XVII^e siècle* (Lille: Université de Lille ¿1982?) para el siglo siguiente que se aleja de nuestros propósitos); *vid.*, fuera de las aportaciones individuales, los colectivos *Le Dialogue au temps de la Renaissance* (Paris: Jean Touzot, 1984) y *Dialogue: An Interdisciplinary Approach* (Amsterdam: John Benjamin, 1985).

una digresión moral y católica a modo de *manual* práctico sobre la actividad vital que el autor expone en una extensa «Carta/Prólogo» (fol. 26r-32v). Algo aporta en la nutrida nómina del «diálogo didáctico»⁵ y algo más en la parca bibliografía conocida de los *tractatus* de esgrima anteriores⁶, hasta el punto de poder considerarlo como el antecedente más importante de la obra de Luis Pacheco de Narváez, *Libro de las grandezas de la espada*, verdadero catón de los tiradores áureos y con el que anduvo en deudas y pleitos literarios que no interesan para nuestro *Juego*⁷. El asentadero temático (la esgrima, sus posturas, el concepto de *destreza*, los lances y movimientos, etc.) y la intencionalidad moral estaban servidas y el débito con la obra del sevillano es patente, faltaba la *envoltura* literaria y ésta vino (en realidad *estaba ya*) por el *contrafactum* poético.

La antología piadosa de López de Úbeda, antecedida del *Cancionero de la Doctrina Cristiana*⁸, fue un auténtico *best-seller* nacido al amparo de la piedad de la Contrarreforma y asentó y difundió la lírica «a lo divino» en la geografía poética española del fin de siglo⁹. La obra se abre con «Las festiuidades, y passos de la Passión, en cuyo loor ay cosas en este libro escritas,...» [h. 2v-3v] y en sus páginas desfila uno de los repertorios más

⁵ Aunque falte en las nóminas de Gabriel ANDRÉS: *Diálogos literarios del siglo XVI*. Tesis de Licenciatura de la Universidad Complutense (Madrid, 1986) y Jesús GÓMEZ: *El diálogo en el renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 217-234, merecería un estudio con *destreza y maestría*.

... ⁶ Poca materia ofrece el asunto, perdido el Jaime PONS: *La verdadera esgrima* (¿1474?) y el Francisco ROMÁN: *Tratado de la esgrima con figuras* (Sevilla: Bartolomé Pérez, 1532), pues desde los *tratados* de caballería del cuatrocientos (Pons de Menaguerra, Pedro de la Torre, etc.) con leves inclusiones en nuestro *arte* hasta Carranza, apenas se cuentan algunos manuscritos: *Ejercicios de las armas y Reglas para la lucha, uso de las armas y modo de atraer, acometer y defenderse del contrario* (ambos en ¿El Escorial?) o P. DE HEREDIA: *Tratado de las armas* y Cristóbal DE SAYAS: *Libro de la verdadera destreza* y lo incluido en los impresos de Juan QUIXADA DE REAYO: *Doctrina del arte de la caullería* (Medina del Campo: Pedro de Castro, 1548 = Madrid: Sancho Rayón ¿1872?) y Francisco ALCOCER: *Tratado del juego...* (Salamanca: Andrea de Portonaris, 1559), cap. V.

⁷ Es edición de Madrid, Luis Sánchez, 1600, con el título a nombre de Carranza y al final con atribución a Narváez, que tuvo larga vida editorial; debe leerse la curiosa *Carta contra Carranza de las Armas* de Luis Pacheco de Narváez (Madrid: s. i., 1618) para *desvelar* pertenencias; *vid.*, además, E. DE LEGUINA: *Bibliografía*, *op. cit.*, pp. 22-27.

⁸ Apareció en Alcalá de Henares por el mismo impresor del *Vergel* en 1579, con dos reediciones; hay edición moderna de Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1964) en dos vols.

⁹ *Vid.* Bruce W. WARDROPPER: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental* (Madrid: Revista de Occidente, 1958) y las aportaciones de John CROSBIE, tanto en su Tesis Doctoral, *A Study of lyric "A lo divino" in Spain, with particular reference to the second half of the sixteenth century* (Universidad de Oxford, 1976), como en sus artículos, «amoral "A lo divino" poetry in the Golden Age» en *MLR*, LXVI (1971), pp. 599-607 y «Medieval "contrafacta": a Spanish anomaly reconsidered» en *idem*, LXXVIII (1983), pp. 61-67; para nuestro interés, además: Michel DARBORD: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II* (Paris: Centre de Recherche de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965) y Alberto BLECUA: «El entorno poético de Fray Luis» en *Academia Literaria Renacentista*, I (1981), 77-99.

completos de la poesía religiosa de la época, facilísimo *vademecum* donde asentar la musa despierta: la alegoría, el simbolismo y la metáfora aplicados a la devoción tenían un utilísimo refugio para desarrollar el alambicado mundo poético del *contrafacta*. Nos consta, con parecido convencimiento, su posible lectura; incluso pensamos —con cierta provisionalidad— que se fijara en los «Diálogos del Nacimiento» que se encuentran incluidos en la obra (fols. 3r-6v, 54r-54v, 58r-58 v y 80r-80v), breves piececillas de tono menor cercanas —posiblemente— a unos hábitos *teatrales*, hoy apenas considerados ¹⁰.

Estas dos fuentes parecen seguras, pero tal vez algo más tramaba nuestro anónimo autor para delimitar el *espacio* literario de su obra: ¿qué género?, ¿qué extensión? y ¿qué metro? La fijación formal le venía dada por una estrofa que llevaba lustros dando vida a mucha literatura: la redondilla de 10 versos, mal llamada «quintilla doble», que había desarrollado una métrica *narrativa* propia compitiendo con el romance y que daba seguros pasos teatrales hacia alguna década ¹¹. Con el metro asegurado, la extensión venía marcada en el vehículo editorial apropiado: el *pliego suelto*. La constitución tipográfica de un pliego suelto básico (4hs. = 8 págs.) brindaba un apoyo seguro a los vuelos literarios de autor, amén de incluir el texto en el torrente comercial y editorial de esta literatura, afilando las aristas poéticas a un *espacio* físico que roza los 400 versos más los villancicos «al cabo» de rigor y/o las «obrilas» destinadas a *completar* las últimas planas ¹².

Nos caben pocas dudas de estos asertos, una métrica propicia y refrendada por una *tradición* y un cauce editorial acorde con los lectores, la trama y la intención moral; pero ¿qué es nuestro *Juego*?, ¿sólo una «obra poética»? ¿no se podría pensar en *algo* más? ¹³. Quizá la respuesta a nuestra primera pregunta venga envuelta en el complejo entramado teatral que antecede al éxito imparable de la *comedia nueva*, en los ribetes de *farsas*, *obras* y *autos*. Nos parece obvio que nuestro texto no se puede explicar *sola-*

¹⁰ Vid. en el colectivo *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Madrid: CSIC, 1983) el trabajo de Robert JAMMES: «La letrilla dialogada», pp. 91-119, con utilísimas consideraciones.

¹¹ Vid. Courtney BRUERTON: «La versificación dramática española 1587-1610» en *NRFH*, X (1956), pp. 337-364; hoy revisada para nuestros temas en el sustantivo trabajo de Nieves BARANDA: «Andanzas y fortunas de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego» en *Castilla*, 11 (1986), pp. 9-36, en particular, pp. 26-27.

¹² Vid. nuestra aportación «Los pliegos sueltos poéticos...», ya citado; pero baste recordar que Valencia en concreto es un centro comercial de primer orden en todo lo relativo a los pliegos, *vid.*, entre otros. A. RODRIGUEZ-MOÑINO: *Los cancionerillos de Munich (1589-1602) y las series valencianas del romancero nuevo* (Madrid: Estudios Bibliográficos, 1963); Giuseppe DI STEFANO: «Introducción» a *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974), pp. 13-29 y Carlos ROMERO DE LECEA: *La imprenta y los pliegos poéticos* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974), pp. 62-143.

¹³ Delinear a vuela nota los perfiles de un hipotético ¿subgénero? como el *Juego* (¿poé-

mente dentro de los parámetros —ya de por sí y en sí complejos— del *contrafacta*, por mucho que se escriba en el momento álgido de los mismos y en el medio propicio del pliego suelto; su tarea ideológica era clara y está definida por Wardropper como la de unos autores que «queriendo ensalzar la poesía y la religión sólo consiguen los poetas a lo divino rebajar una y otra. Ahora bien, su trabajo no era menospreciable. La tarea de los divinizadores no fue trascendental pero hicieron un trabajo concienzudo. Transformaron la devoción particular proporcionando al cristiano medio una visión de Dios humanizado. A la vez ensalzaron lo humano para relacionarlo con lo divino»¹⁴; pero sigue pendiente —en los casos necesarios— su adscripción a unos géneros específicos donde la alegoría utilizada para su función moral y didáctica se acoja al abrigo retórico de una tradición. En la «reconstrucción textual» de la pieza hemos devuelto al lector actual unos «interlocutores» *escondidos* entre las quintillas de la obra y, tal vez, con ellos una pieza teatral sumergida en los ambiguos lindes de la dramaturgia religiosa de la época¹⁵.

Tengamos presente además que los problemas textuales y literarios propios de un pliego de cordel se acentúan cuando, como en el caso de nuestro *Juego de la esgrima*, se puede reconocer su vinculación con el teatro religioso de la segunda mitad del siglo XVI. El desarrollo de la labor de determinados impresores —como Juan Navarro o Fernando Díaz, por ejemplo— y la amplia difusión de los principios ético-religiosos a través de los mismos, favorecieron que el pliego se convirtiera en un elemento clave para el adiestramiento del pueblo en las verdades de la fe. En Valencia y hacia 1585¹⁶ el drama religioso contaba ya con una tradición considera-

tico?), si es que éste existió fuera de los títulos, no ha lugar en esta ocasión; a lo más dejar la cita de Alonso DE LEDESMA: *Juegos de Noche Buena moralizados a la vida de Christo, martirio de Santos y reformation de costumbres* (Madrid: Alonso Martín, 1611) metidos en las listas de la Inquisición (vid. Alfredo VILCHEZ: *Autores y anónimos españoles en los índices inquisitoriales* (Madrid: Universidad Complutense, 1986), p. 67); los *Villancicos y Juguetes de diferentes autores* (Málaga: Iuan Regné, 1612 = Cieza: Pérez Gómez, 1965) o los propósitos quevedianos de los *Juguetes de la niñez...*

¹⁴ Son palabras de B. W. WARDROPPER: *Historia, op. cit.*, p. 327. (Esperamos las *Actas del VIII Seminario de Edad de Oro* dedicado a *La formación ideológica de España: Iglesia y Literatura* [1988].)

¹⁵ Vid. las aclaraciones pertinentes en su lugar —debido al uso de «personajes» en la edición de 1594— *resaltados* tipográficamente en las *entradas* del diálogo. Se deben tener en cuenta los panoramas del teatro peninsular de la época: J. P. W. CRAWFORD: *Spanish Drama before Lope de Vega*, edición de Warren T. MacCreedy (Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1967); *Historia del teatro en España I. Edad Media, siglo XVI, siglo XVII* dirigida por José M.^a Díez BORQUE (Madrid: Taurus, 1983) y, del mismo, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)* (Madrid: Taurus, 1987).

¹⁶ Fecha en donde inscribimos la génesis de nuestro texto y es, por tanto, la época que nos interesa destacar; la avalancha de *fuentes* nos conviene en cuanto su aceptación literaria y menos en cuanto a su operatividad crítica.

ble¹⁷; quedaban lejos las representaciones medievales en el interior de los templos características de otros siglos y los esfuerzos de los prelados Francisco de Navarra y Juan de Ribera por celebrar la fiesta del Corpus con una representación teatral¹⁸. Poco a poco el teatro se popularizaba siendo un eficaz vehículo de expresión del didactismo teológico y de la filosofía escolástica. La poesía dramática ofrecía la posibilidad de instruir en la moral y la religión y, en consecuencia, la de incitar a la devoción a una colectividad voluntariamente receptora. Pero al mismo tiempo el público se iba aficionando cada vez más al teatro como espectáculo y exigía que se prestara más atención a lo estrictamente teatral, es así como el drama sacro pone lo profano al servicio de lo religioso con el fin de educar y divertir al auditorio. Sin duda la presión del público fue provocando la salida del teatro de los círculos religiosos e impulsando la ficción escénica. Con Moratín podemos afirmar que primero «en el templo [...] y después en las plazas y corrales, se oyó la voz de Dios, la de Cristo, la de su divina Madre, la de los apóstoles y mártires: los ángeles, los diablos [y que] los vicios y las virtudes eran figuras comunes en aquellos dramas»¹⁹.

En esta rápida evolución es don Leandro quien pone el énfasis suficiente cuando se refiere a los vicios y virtudes como «figuras comunes», si bien la representación con toda su parafernalia garantizaba la recepción del sermón, la forma literaria que mejor podía exponerlo era la alegoría y mejor aún la de los *contrafacta*²⁰. La necesidad de formular postulados abstractos obligaba a elegir el medio más adecuado de concretarlos en la composición dramática, de modo que se creara un sistema que el público

¹⁷ Vid., esencialmente, Henry MÉRIMÉ: *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII^e siècle* (Toulouse: Privat, 1913 = Valencia: Alfons el Magnànim, 1985, 2 vols.) y *Spectacles et comedians à Valencia (1580-1630)* (Toulouse: Privat, 1913), más el colectivo *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano* (Valencia: Alfons el Magnànim, 1984) [hay un II. *La Comedia* (Londres: Tamesis Books, 1986)] y en él: Josep Lluís SIRERA: «Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)», pp. 43-60.

¹⁸ En nota al verso 7 citamos la bibliografía correspondiente, añadimos Juan BAUTISTA COMES: *Danzas del Santísimo Corpus Christi* (Valencia: Instituto Valenciano de Musicología, 1952) y en el otro contexto de nuestra obra, Vicente LLEÓ CAÑAL: *Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Diputación Provincial, 1975).

¹⁹ En Leandro FERNÁNDEZ MORATÍN: *Orígenes del teatro español* (París: Baudry, 1838), p. 55; añádase el reciente estudio de Luis QUIRANTE: *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI* (Valencia: Direcció General de Cultura, 1987).

²⁰ Vid. Marcel BATAILLON: «Essai d'explication de l'«Auto sacramental»», en *BHi*, XLII (1940), pp. 193-212, luego en *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid: Gredos, 1964), pp. 183-205; Jean-Louis FLENIAKOSKA: *La formation de l'auto religieuse en Espagne avant Calderon (1550-1635)* (Montpellier: Dehan, 1961) y Bruce W. WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón* (Salamanca: Anaya, 1967²).

podiera desvelar (y asumir) con facilidad ²¹. Los *personajes* Temor, Memoria, Deseo, Entendimiento, etc. y el paralelismo entre el juego de la esgrima y la lucha contra la tentación serán, en nuestro caso, los elementos que permitan la síntesis de lo material y lo espiritual.

Resuelta la dicotomía entre lo religioso y lo mundano, cabe preguntarse sobre el porqué de la elección del juego de la esgrima, aunque desde luego una respuesta venga dada por la constitución ya en sí *crisiana* del texto de Carranza, pero puede deberse a otros motivos o a otra tradición. Podríamos remontarnos a las celebraciones cortesanas y a los fastos de finales del siglo XV siguiendo con ello a Juan Oleza ²²; los fastos (y los *juegos* y diversiones ²³) que continuaron celebrándose a lo largo del siglo XVI recogían los elementos más representativos de la vida cortesana escenificando junto al banquete y los galanteos, el torneo, la batalla y el duelo. El teatro *representa* los modos de vida en la corte sin olvidar el interés por la escenificación de los textos dramáticos de índole didáctico-religiosa; la corte no es sino un escenario más para el drama religioso y una oportunidad de poner en funcionamiento una cuidada y compleja escenografía.

Las representaciones dramáticas relacionadas con la procesión del Corpus, cuya celebración en la ciudad de Valencia se fechan ya en 1355, favoreció la aparición del teatro como espectáculo. En estas ocasiones formaban parte de la procesión los llamados «roques» y «entremesos» que ayudaron, de alguna manera, a distribuir la primitiva concepción del espacio escénico; baste recordar que el valenciano Jaime Roig en el *Spill* aludía a la «roca diablera», es decir, a un carro que en la procesión servía para la representación del Infierno ²⁴. Sin embargo, las primeras puestas en escena de carácter profesional —de las que nuestro texto parece recoger algunos elementos— se realizaron a partir de 1570; de hecho las primeras

²¹ Vid. Donald T. DIEZ: *The Auto Sacramental and the Parable in the Spanish Golden Age Literature* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973); Louise FOTHERGILL-PAYNE: *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón* (Londres: Tamesis Books, 1978); Ricardo ARIAS: *The Spanish Sacramental Plays* (Boston: Twayne, 1980) y Domingo YNDURÁIN: «Los autos sacramentales», en *III Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1980* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1981), pp. 233-251 y, en particular, L. FOTHERGILL-PAYNE: «Del carro al corral. La comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI», en *RCEH*, VII (1983), pp. 249-261.

²² Vid. «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas...*, *op. cit.*, pp. 9-41.

²³ Vid., por ejemplo, *La fete et l'écriture: théâtre de cour, cour théâtre en Espagne et en Italie 1450-1530* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987) y en él: Jeanne BATTESII-PELEGRIN: «Le Libro de Motes de Damas y Caballeros de Luis Milán: le jeu rhétorique», pp. 95-119 y J. L. SIRERA: «El teatro en la Corte de los Duques de Calabria», en *Teatros y prácticas...*, *op. cit.*, pp. 259-280.

²⁴ En H. MÉRIMÉ: *L'art dramatique...*, *op. cit.*, p. 21; sùmense las páginas 11-77 de Carmen TORROJA y María RIVAS: *Teatro en Toledo en el siglo XV «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo* (Madrid: Real Academia Española, 1977).

noticias datan de los años 1570-1580 con las representaciones en la ciudad de Sevilla —lugar harto adecuado para nuestros propósitos— con textos de Juan de la Cueva ²⁵. Sabemos que en los últimos años del siglo XVI la aparición y desaparición de personajes, bien en vertical bien en horizontal ²⁶, y el ocultamiento tras las cortinas eran los principales medios de crear ilusión dramática. Pese a todo la antigua y constante afición de los valencianos por el teatro hizo que no se limitaran a atender exclusivamente a lo literario, pues desde 1590 «por diligencia de don Josef Ortí y Móles, del conde de la Alcudía y de otros ciudadanos ilustrados, se estableció en Valencia una academia, que entre otras cosas tenía por objeto el adelantamiento de la *música, danza y representación*, que son las tres artes que concurren al mayor decoro y perfección de los espectáculos teatrales» ²⁷.

Este acercamiento *literario* se vuelve a entremezclar y confluir con la endiablada historia textual de nuestra pieza y las múltiples cuestiones y preguntas que todavía necesitan de una respuesta satisfactoria y decimos esto —a pesar de las horas dedicadas a desentrañar su aventura— porque tal vez los problemas textuales y editoriales no sean del todo ajenos a la constitución retórica del *Juego* y con interferencias mutuas vayamos haciendo luz a ellas y a otras piezas parecidas. Comencemos por exponer que la primera edición conocida de la obra *completa* —versión que vamos a denominar *B*, compuesta de 380 versos más un villancico glosado— aparece en Valencia en las prensas de los Herederos de Juan Navarro en 1588 ²⁸; acompaña a nuestro texto un «Juego del axedrez» ²⁹ figurando en portada el conocido «agora nueuamente impressas» y en el colofón la noticia de poseer «licencia» para su impresión. Estos datos denuncian una posible impresión anterior y tal vez la propiedad de una licencia para edi-

²⁵ Vid. capítulo V de Otón ARRÓNIZ: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1977), pp. 160-193; pero debe sumarse ahora: J. L. SIRERA: «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del siglo XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», en *BCom.* 34 (1982), pp. 173-189 y para Sevilla: Jean SENTAURENS: *Seville et le theatre de la fin du moyen age a la fin du XVII^e siècle* (Lille: Université de Lille, 1987), 2 vols.

²⁶ Vid. William H. SHOEMAKER: *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries* (Princeton: Princeton University Press, 1935), aunque citamos por la edición española en *EE.* 2 (1957), pp. 11-154 y nota a verso 78.

²⁷ En Luis LAMARCA: *El teatro en Valencia desde sus orígenes hasta nuestros días* (Valencia: Ferrer de Orga, 1840), p. 27; *vid.*, ahora, J. L. SIRERA: «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento» en *Edad de Oro.* V (1986), pp. 247-270.

²⁸ Aprovechamos la nota para indicar que las descripciones bibliográficas se incorporan, en su lugar, más adelante y en ellas se incluyen todos los datos de localización, repertorios, ediciones y estudios específicos. La denominamos «alfa» por puro convencionalismo y distinción de siglas, por más que no sea habitual en las reconstrucciones ecdóticas.

²⁹ Está en h. 4r-h. 4v y nos ocupamos de su *sentido* en Pedro M. CÁTEDRA y Víctor INFANTES: *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)* —de ahora en adelante citado como: *Pliegos Thomas Croft*— (Valencia: Albatros, 1983), p. 150, con nota suficiente: no es extraña su incorporación aquí, pues entre versos anda el *juego*.

tar la obra precisamente en (el reino de) Valencia ³⁰. Debemos reseñar también que el «título» del pliego parece indicar un *planteamiento* literario y editorial previo o, al menos, un intento de ello: se indica que «Aquí se contienen dos obras a lo diuino contemplatiuas y de muy gran prouecho: do el Christiano podra tomar emienda en su vivir» como advertencia moral y explicativa para el lector/comprador y a continuación se expone que la «primera trata» —y creemos que el verbo aclara el *incipit*— del «juego de la esgrima a la tētación de nuestro Redemptor Jesu Christo, con vn villancico aplicado a la obra. La segunda del juego del axedrez». El villancico no está impreso a caja seguida del *Juego*, sino que se ha trasladado al final de la hoja 4v para «completar» la columna segunda de la plana, hecho que parece casual (o accidental), pero que bien podría deberse a otras intenciones ³¹; en cualquier caso poco aporta a lo que sucederá después. Nada en la disposición tipográfica revela la *constitutio textus* que el *editor* pretende ofrecer a sus lectores, sólo un calderón tipográfico cada diez versos señala el hábito métrico de la redondilla, siempre con la división interna en el quinto verso. No sabemos, pues, si el lector del pliego valenciano *reconoce* en el impreso un *texto teatral* que ha visto (ya) en escena o lee un *poema* «a lo divino» que desarrolla una premeditada alegoría de la esgrima; como no sabemos si esta edición copia fielmente (a plana y renglón) una anterior, aunque sospechamos que de existir sería similar a la que ahora poseemos ³². Nada sabemos tampoco, claro está, de su posible autor.

En Sevilla y en casa de Fernando Díaz aparece en 1594 de «nuevo» nuestra obra, pero en esta ocasión ha sufrido una delicada operación de cirugía literaria y editorial ³³. El título ha tenido una ligera modificación:

³⁰ Así como parece no haber duda en la veracidad de una nueva impresión, no es imprescindible poseer la licencia (*vid.* Jaime MOLL: «Problemas bibliográficos del libro en el Siglo de Oro», en *BRAE*, LIX (1979), pp. 49-107 y «El libro en el Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, I [1982], pp. 43-54); quizá la pieza por su *contenido* la necesitaba, lo que explica el celo sevillano años después.

³¹ Se observa un *arreglo* tipográfico, pues así las dos columnas de la hoja 4r quedan proporcionadas y a «caja»; cabe también el intento de adecuar el sentido del villancico a los dos textos (*Esgrima* y *Axedrez*) obteniendo así una «doble» lectura piadosa (*vid.* Mary Paulina St. AMOUR: *Study of Villancico Up to Lope de Vega: Its Evolution from Profane to Sacred Themes, and Specifically to the Christmas Carol* (Washington: The Catholic University of America Press, 1940 = New York: AMS Press, 1969).

³² Esta imprenta está especializada en esta *literatura*, *vid.* A. RODRÍGUEZ-MOÑINO: *Los cancionerillos...*, *op. cit.*, pp. 9-50, y su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970), pp. 46-53 y C. ROMERO DE LECHE: *La imprenta...*, *op. cit.*, pp. 83-140. Algo de su historia ofrece José Enrique SERRANO Y MORALES: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia...* (Valencia: F. Domenech, 1898-1899 = Valencia: París-Valencia, 1987), pp. 366-375.

³³ Juiciosas opiniones ya se expusieron en Arthur L. F. Askins en la «Introducción» a la edición facsímil de los *Pliegos Poéticos del siglo XVI de la Biblioteca Rodríguez-Moñino* —de ahora en adelante citado como: *Pliegos Rodríguez-Moñino*— (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1981), pp. 20-32 y en *Pliegos Thomas Croft*, pp. 146-155.

«Aquí se contienen dos obras muy deuotas y contemplatiuas: la primera es vn juego de [sic] esgrima espiritual que enseña Christo al christiano cathólico de la suerte y manera que ha de esgremir contra el demonio en qualquier tentació que se le ofreciere» y ahora acompaña al *Juego* una obrita en prosa de cierta extensión (h. 3r-h. 4v): «Y la segunda es vna oración muy deuota llamada tesoro y contemplación de nuestra señora para rezar y contemplar los dolores que sintió nuestra señora en la pasión de Christo nuestro Redemptor.»; los «interlocutores» están indicados en las entradas correspondientes del diálogo, aunque el calderón tipográfico sigue señalando la unidad estrófica; faltan los últimos cinco versos («Porque si bien batallays / contral demonio maluado /...») de la edición valenciana; el villancico mantiene el verso inicial («Entra Christiano al esgrima»), pero se reduce a tres quintillas (no a una «glosa» tradicional) y el texto comienza a partir del verso 156 («Agora quiero mostrar») de la versión *B* y que vamos a denominar *B1*, amén de notables variantes y lecciones diferentes.

En un principio parece que quien cercena el texto y decide «comenzar» *in media res* no lo hace tan *ocasionalmente* como se supone. En efecto, la obra desde el comienzo hasta este verso 155 es un extenso monólogo del personaje Temor (vv. 1-150) que describe el encuentro de Cristo y Satanás en el desierto «presentado en términos de un duelo», según acertadas palabras de A. L.-F. Askins³⁴, a quien contesta el Entendimiento *cerrando* de algún modo la exposición y dando pie a que de nuevo el Temor inicie («Agora quiero mostrar / a todas las criaturas...») una acción (¿teatral?) más viva, dando *entrada* a otros personajes (Memoria, Deseo, Juventud, etc.) con los que «agora» dialoga vivamente hasta el final. Este recorte, pues, sugiere que se ha evitado toda la prolongada *introducción* y se quiere presentar el texto en el *momento* más «dramático» y efectista. El elegir el «primer lugar» (= «la primera») en el pliego habla a las claras que *ésta* era la versión que se quería ofrecer y no otra, ya que hubiera sido fácil poder «completar» la edición con cualquier otra obrilla de repertorio; ¿quién decidió el *arreglo* literario? y ¿por qué?

Transcribamos el sorprendente colofón sevillano, inhabitual en pliegos sueltos de esta época; primero una censura: «Parésceme que estas dos obras no tienen error fuera de las cosas que va borrado», firmado por Fray Alonso de Ribadeneyra y a continuación una concesión de licencia: «Yo el Prouisor de Seuilla por la presente doy licencia a qualquier impresor desta ciudad Arçobispado para que pueda imprimir la obra en estos dos plegos contenida por quanto esta examinada por fray Alonso de ribadeneyra. Fecho en Seuilla a doze de febrero de mil y quinientos y ochenta y siete» referendada por Cristóbal Escudero, Nr. S. y El Licenciado Yñigo de Leziñana³⁵. Varias consideraciones saltan a la vista.

³⁴ En *Pliegos Rodríguez-Moñino*, p. 21.

³⁵ Como se indica en las notas al texto se ha «reconstruido un interlocutor», Temor, que no figura en el pliego para hacer *casar* el inicio de la edición sevillana de 1594.

En primer lugar, tal inserción parece indicar que se «copian» los datos incluidos (ya) en «otro» pliego anterior —probablemente cercano a la fecha de 1587— tal vez del mismo impresor que así exhibe su permiso; la observación es inmediata: si existió una edición sevillana de 1587 *reducida* —versión *B1*— la versión completa —*B*— tiene que ser *anterior* y ésta sería la edición valenciana antes mencionada de la cual la de 1588 declara ser «agora nueuamente» impresa, además es obvio pensar más fácilmente en una *reducción* de un texto ya disponible, que en una *incorporación* que antecede a una obra ya constituida. En segundo lugar, la censura indica «dos obras» y señala que algunas «cosas» han sido borradas; pero dada la extensión de las mismas —y a falta de conocer los «originales presentados»— no parece oportuno pensar en que se hayan *borrado* 150 versos, casi la mitad del *Juego* y sí, en cambio, suponer que se «suprimieron» menudencias ocasionales de doctrina y sentido (¿por ejemplo esos últimos cinco versos de *B*?). Y en tercer lugar, las palabras del Provisor indican «la obra en estos dos plegos contenida...»; creemos —provisionalmente— que «plegos» señalan hojas de papel, no «pliegos» de impresión, y que «obra» se refiere al conjunto —es decir los dos textos— como unidad editorial incluida en un *pliego suelto*, hecho que refuerza la existencia de *esta* versión *reducida* y no la *completa* publicada en Valencia ³⁶. Debemos, pues, suponer a falta de otros datos o ediciones que alteren nuestras sugerencias, que en Valencia, tal vez los mismos Herederos de Juan Navarro, con «licencia» publican antes de «febrero» de 1587 una edición de nuestro *Juego de la esgrima a lo divino* en su versión completa y que a comienzos de este mismo año «alguien», tal vez por razones estrictamente literarias, presenta a la censura sevillana una versión reducida para la que se concede licencia de impresión. Pero la historia lejos de aclararse se complicará unos años después *modelando* una tradición editorial y literaria que dura hasta bien entrado el siglo XIX ³⁷.

Años después, en el despertar del nuevo siglo, aparece en 1607 en Salamanca y en casa de Antonia Rodríguez un pliego suelto que contiene otro texto de larga y compleja transmisión y que une su destino editorial a nuestro *Juego de la esgrima*: (de nuevo) «Aquí se contienen dos obras maravillosas nueuamete compuestas. La primera es vna plática muy sen-

³⁶ Vid. «Los pliegos sueltos poéticos...», art. cit., con ejemplos y datos.

³⁷ Es precisamente en esta historia editorial y literaria donde puede observarse la preferencia de determinados temas y motivos y a la vez estudiar los cambios operados en su transmisión. El (somero) análisis de las *listas*, *catálogos* y *repertorios* de la literatura de cordel proporciona jugosas sorpresas y altera algunos panoramas (aparentemente) bien asentados. Vid. por ejemplo, Jaime MOLL: «Un catálogo de pliegos sueltos de la imprenta de Agustín Laborda y Campo», en *Cuadernos de Bibliofilia*, 8 (1981-1982), pp. 57-66 y «Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles» en prensa para las *Actas de An International Symposium Romancero y Cancionero Español* (1984).

tida entre el cuerpo y el alma. La otra es el Rosario de Nuestra Señora la Virgen sanctíssima»³⁸. La *Plática*, que es la obra que nos interesa y que se trata de otro texto «dialogado», ocupa una extensión similar al *Juego* completo (versión *B*) —unos 380 versos—, desde h. 1r hasta h. 4r, completando pliego la otra obrilla también de extensión similar al «juego del axedrez»: ambos textos figuran anónimos y parecen ser «primeras ediciones» de obras «nueuamente compuestas» presentadas en un pliego —al menos formalmente— derivado de la edición del *Juego* valenciana de 1588. No pasaría mucho tiempo cuando de nuevo en Sevilla en 1608 en casa de la viuda de Alonso de la Barrera aparece nuestro *Juego* en un pliego que reza en portada: «Aquí se contiene vna obra espiritual, y contéplatiua, que trata como Christo fue tentado en el desierto, es obra muy prouechosa para todo fiel Christiano» y a continuación: «Ay tabién quatro Romaces con vnos Villancicos muy curiosos coforme al tiempo Santo en que estamos»³⁹; la omisión en portada de la coletilla «aquí se contienen dos obras...» y el «ay también...» nos hace suponer que el interés es editar primordialmente el *Juego de la esgrima*, aunque la palabra «esgrima» no figure en el *incipit*, y al ver que no da para un pliego completo —es otra versión truncada— se añaden los romances y villancicos. Esta edición es de una sospechosa similitud a la anterior y nos atrevemos a sugerir que nació tomándola como *modelo* y aprovechando tal vez un momento de interés (inusitado) por estas obrillas dialogadas y teatrales. El pliego tiene censura y licencia del «señor Prouissor» —no sabemos quien—, trae la inimaginada sorpresa de un autor: «compuesto por un deuoto Religioso» —del que nada sabemos, pero del que nada nos extrañaría— y aporta una nueva versión; pues ahora el *Juego* se edita desde el comienzo hasta el verso 115 y se *completa* estrofa añadiendo cinco versos a modo de remate, que evidentemente no figuran en la versión *B*: «Dios permitió ser tentado, / con ser el Rey de victoria, / pues pidámosle de grado, / que nos libre de pecado, / y a la fin nos dé la gloria. / Amén.» y que la denominaremos versión *B2*⁴⁰.

Tenemos, pues, las tres versiones de nuestro texto en el cauce editorial

³⁸ Este pliego se conserva en The Public Library de Boston y es uno de los muchos utilizados en nuestro *work in progress* sobre el *Debate*. *vid.* V. INFANTES: «La transmisión literaria de la *Disputa del alma y el cuerpo*», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma: Bulzoni, 1982), II, pp. 1090-1091.

³⁹ Seguimos la descripción de Bartolomé José GALLARDO en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. I (Madrid: Rivadeneyra, 1863 = Madrid: Gredos, 1968), n.º 1117, ante la imposibilidad de conseguir el microfilm de The Hispanic Society of America donde mora (*vid.* Clara L. PENNEY: *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America* (New York: The Hispanic Society of America, 1967), p. 32) desde su pertenencia al marqués de JEREZ DE LOS CABALLEROS (*vid.* su *Catálogo* en la edición de A. Rodríguez-Moñino (Madrid: Librería para Bibliófilos, 1966), p. 13).

⁴⁰ La elección no es casual y no compromete ningún tipo de continuación, el *remate* se repite en toda la transmisión textual (A3, A6, etc.).

de la época con la particularidad sorprendente de que *jamás* se editó (ni se va a editar) *completo*, sino fragmentariamente; bien desde el inicio hasta el verso 115 con los versos de *remate* (= versión B2) más raramente, bien desde el verso 155 hasta el final también con versos *añadidos* (= versión B1) con más asiduidad, pero... *siempre*, en ambos casos, con la *Plática entre el alma y el cuerpo* del pliego salmantino de 1608. No obstante, esta hermandad literaria podría explicarse por varias razones (adecuación retórica, función moral, ubicuidad tipográfica en un pliego suelto, difusión asegurada...), pero lo que nos parece endemoniado de intentar explicar es el porqué existiendo ediciones sevillanas de ambas versiones incompletas (1594 y 1608), teniendo ambas censura y licencia y conociendo (evidentemente) ambas la versión completa (1588) no se edita la obra unitariamente nunca. Quizá sugerimos, por razones *externas* que vamos a exponer a continuación, que años después (hacia 1625) lo que interesa *más* es la *Plática*, una vez superada la fiebre de los *contrafacta*, y entonces se pone de relieve en la historia editorial de la misma *completarla* con una versión reducida (da igual B1 que B2) del *Juego*, que pasa «agora» en el «aquí se contienen dos obras...» a ocupar el *segundo lugar*, cediendo el interés literario (pero no el lector) a la muy «sentida» *Plática del alma y el cuerpo* ⁴¹. Pero... queda una última sorpresa.

Dos copleros de fuste, harto conocidos desde los años setenta del siglo XVI, van a entrar en el primer tercio del siglo siguiente a formar parte de nuestro relato dando nombre a las sucesivas ediciones de las dos obritas a lo largo de 200 años ⁴²; así en 1628 en Sevilla e impreso por Pedro Gómez de Pastrana Mateo Sánchez de la Cruz va a figurar como autor de la *Plática* y el *Juego* (en la versión B1) en un *modelo* editorial de pliego que tendrá en el mismo siglo cuatro ediciones (conocidas), desapareciendo su nombre y cualquier mención de autoría en otras tres de finales de siglo y comienzos del siguiente y apareciendo en una sola ocasión a nombre de un desconocido «Joseph de Bascones» que suponemos simple *preparador* tardío de nuestros textos para públicos alejados (ya) de su nacimiento ⁴³. A Sánchez de la Cruz le creemos responsable del *invento* editorial de imprimir la *Plática* y el *Juego* en su versión B1, pues debía andar en los entresijos del mercado popular del consumo literario de entre siglos o quizá, dada su fama como hábil vate de piezas de cierto aliento (*La Renegada de Valladolid*, *La*

⁴¹ La *Plática* tendrá otra versión famosa y difundida en el siglo XVIII de la pluma del andaluz Lucas DEL OLMO («Oigan el clarín sonoro/que con ecos compasivos...»), *vid. Pliegos Thomas Croft*, pp. 156-157; pero sigue editándose con nuestra obra el texto anónimo del XVII.

⁴² *Vid. Pliegos Thomas Croft*, pp. 150-158. La cuestión podría venir de antes, pues su nombre figura en un pliego *tremendista* impreso por los «herederos de Juan Navarro» a finales del siglo XVI: es el n.º VII de los descritos por M.ª C. GARCÍA DE ENTERRÍA en «Más pliegos poéticos del siglo XVI» en *IS*, VII (1982), pp. 9-28, en particular, pp. 21-22.

⁴³ *Vid.*, más adelante todas las descripciones con sus citas.

vida de la galera, etc.) algún avisado editor usurpó su nombre para dar relieve a dos obras lisiadas de paternidad y que a todas luces mal parece que salieran de una pluma acostumbrada a otros menesteres. (Dejemos también aquí la noticia de que este *modelo* prolongó su vida editorial y literaria en tres pliegos portugueses tardíos del siglo XIX ⁴⁴.)

Mateo de (la) Brizuela, en cambio, no mal *arreglador* de segundas partes y más difuminado en el parnasillo áureo del cordel, se afirma como autor desde 1667 (aunque, al igual que su cofrade, tal vez antes) de la *Plática* y el *Juego* en su versión *B2*, teniendo más corta existencia editorial que el primero, pues apenas contamos con dos ediciones tardías del siglo siguiente ⁴⁵; parece que este otro *modelo* editorial tuvo menos fortuna.

Después de todo lo expuesto parece obvio que la opción textual estaba clara: editar la versión completa *B* incorporando un cuerpo de variantes con todas las otras ediciones manejadas; las interpolaciones ajenas a la estructura del texto base se incluyen al pie y en su lugar correspondiente. El análisis de variantes posibilita filiar los textos y observar las elisiones voluntarias en secuencias perfectamente programadas que *acuchillan* la versión principal suprimiendo momentos del diálogo que contienen explicaciones alegóricas del argumento central, pero siempre con el cuidado de no perder el hilo narrativo básico. Es aquí donde pensamos que la obra se alejó de la escena —si es que en ella estuvo alguna vez— y entró en una *lectura* editorial cuyos remiendos poco importaban ya a un lector ajeno de los hechos de su nacimiento.

Los textos utilizados son los siguientes ⁴⁶:

Alfa: Aquí se contienen dos obras a lo/diurno contemplatiuas y de muy gran prouecho: do el Chri =/stiano podra tomar emienda en su viuir. La primera trata/del juego de la esgrima a la tétacion de nuestro Redemptor/Iesu Christo, con vn villancico aplicado a la obra. La/segunda del juego del axedrez. Agora nueua = /mente impressa en Ualencia año/de M. D. Lxxxviiij. [Grabadito de dos jugadores de damas y, a ambos lados, taquitos con soldado y demonio.]

⁴⁴ Se conservan en The British Library y han sido estudiadas por Edward M. WILSON: «Samuel Pepy's Spanish Chap-books, Part I» en *TCBS*, II (1955), pp. 126-154; «Samuel Pepy's... Part II» en *idem*, II (1956), pp. 228-268 y «Samuel Pepy's... Part III» en *idem*, II (1957), pp. 305-322; la cita en II, p. 233. (A esta *prolongación* no son ajenos otros muchos textos de las épocas medievales y áureas y pueden verse algunos en [el Catálogo] «Literatura de cordel» en *BIBLB*, XI [1970], pp. 9-178, del que manejamos separata (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970).)

⁴⁵ Y casi exclusivamente en imprentas catalanas (*vid.*, más adelante, citas) donde parecé constituirse en *tradicón* editorial.

⁴⁶ Seguimos las normas de descripción que expusimos en V. INFANTES: «Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI): noticia de dos volúmenes de impresos españoles», en *BRAE*, LXI (1981), pp. 497-516, en particular, pp. 499-500. En todos los casos que siguen damos localización, repertorios o trabajos más importantes que citen o estudien la pieza y edición si la hubiera.

A continuación del texto, a dos columnas.

[h. 1r-h. 4r] Dos maestros os señalo/que tiene el hobre terreno

[h. 4r-h. 4v] Juego del Axe =/drez a lo diuino.

El Rey blanco eternal/con el negro canceruero

[h. 4v] Uillancico.

¶ Entra Christiano al esgrima/de fe y charidad armado

[h. 4v] Impresso con licencia en Ualencia por los herederos de/
Iuan Nauarro junto al molino de la Rouella. /Año M. D. L.-
xxxvii].

[Valencia, Herederos de Juan Navarro], 1588. 4hs., gót., sgnt.: Aij + 1⁴⁷.

- A: Aquí se contienen dos obras muy deuotas/ y contemplatiuas: la primera es vn juego de esgrima espiritual/que enseña Christo al christiano catholico de la suerte y manera/que ha de esgrimir contra el demonio en qualquier tentacio que/se le ofreciere. Y la segunda es vna oracion muy deuota llamada/tesoro y contemplacion de nuestra señora para rezar y contem/plar los dolores que sintio nuestra señora en la passion de/Christo nuestro Redemptor. [Dos grabaditos entre orlas verticales con escenas de la Anunciación de la Virgen y la Pasión de Cristo.]

A continuación el texto, a dos columnas.

[h. 1r-h. 2v] Temor,/¶ Agora quiero mostrar/a todas las criaturas

[h. 3r-h. 4r] ¶ Sigue se la segunda obra./[Prosa] ¶ O virgen gloriosa y buena =/uenturada que por el remedio/...

[h. 4v] [Censura y licencia de 1587.] Fueron impressas en Seuilla en casa de Fernado/diaz en la calle de la Magdalena, Año de xciiij.

[Sevilla, Fernando Díaz, 1594.] 4 hs., gót. 48.

- A1: APARTAMIENTO DEL CVERPO: Y DEL ALMA./Compuesto por Mateo Sanchez de la Cruz. [Dos grabaditos entre orlas verticales con Virgen con Niño y escena de la Pasión de Cristo.]

A continuación el texto, a dos columnas.

[h. 1r-h. 4r] ¶ Introito./Christiano y redimidos./por lesus nuestra clemencia.

[h. 4r-h. 4v] Esgrima a lo diuino./Christo nos quiere mostrar/a todas las criaturas.

[S. l., s. i., s. a.] 4 hs., con reclamos 49.

⁴⁷ Biblioteca de Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO: *vid. Pliegos Rodríguez-Moñino*, pp. 19-23 y facsímile III (pp. 17-24) exento y *Pliegos Thomas Croft*, pp. 150-153.

⁴⁸ Biblioteca de The University of Harvard (The Houghton Library); *vid. Pliegos Thomas Croft*, pp. 146-158 y facsímile exento sin paginar. Para el impresor puede verse Francisco ESCUDERO: *Tipografía hispalense...* (Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1894), pp. 28-29.

⁴⁹ Biblioteca Nacional de Madrid, sin ninguna cita. Carece de la referencia a nuestra obra en portada y nos parece pliego sevillano del XVII, sin poder precisar más datos; indudablemente deriva de A y tiene parecida distribución tipográfica a la *serie sevillana* (A1, A2, etc.), la imposibilidad de su fechación nos hace otorgarle esta sigla y no un *orden* cronológico explícito.

- A2: Apartamiento del Cuerpo, y del/Alma, con vn Iuego de Esgrima a lo diuino. Compuesto por Ma/teo Sanchez de la Cruz. Impresso con licencia, en Seuilla por/Pedro Gomez de Pastrana. En este año de mil y/seys-cientos y veynte y ocho. [Dos grabados entre orlas verticales con escenas de Virgen con Niño y Pasión de Cristo.]

A continuación el texto, a dos columnas.

[h. 1r-h. 3v] ¶ Introito./Christianos y redimidos/por Iesus nuestra clemencia.

[h. 3v-h. 4v] ¶ Comiença la Esgrima./Christo nos quiere mostrar/a todas las criaturas.

[Sevilla, Pedro Gómez de Pastrana, 1628]. 4 hs., con reclamos ⁵⁰.

- A3: Tratado, en el qual se contienen/DOS OBRAS MVY PROVECHOSAS. Y DE BVEN/exemplo para los Christianos. La primera, trata del muy doloroso apartamiento, y lastimosa despedida que haze el Alma y/el Cuerpo al punto de la muerte, quando se aparta el vno del/otro. La segunda, de vn juego de Esgrima a lo Diuino, que tra-/ta de la tentacion de Christo, quando en el desierto fue/tentado por el Demonio. Compuesto por Mateo/de Brizuela, natural de Dueñas, y/vezino de Xatafe. [Grabadito de la Crucifixión de Cristo.]

A continuación el texto, a dos columnas.

[h. 1r-h. 4r] Christianos y redemidos/por Iesus suma clemencia,

[h. 4r-h. 4v] Comiença la obra de la Esgrima/à lo diuino./Dos Maestros os señalo/q tiene el hõbre terreno,

[h. 4v] Con licencia, en Barcelona, en la Imprenta administrada por Rafael/Figuerò, en la calle de los Algodoneros, Año 1667.

[Barcelona, Rafael Figueró, 1667]. 2 hs., con reclamos ⁵¹.

⁵⁰ Biblioteca Nacional de Madrid: *vid.* M.^a C. GARCÍA DE ENTERRÍA: *Catálogo de pliegos poéticos del siglo XVII*. t. II de su Tesis Doctoral, inédito, de la Universidad de Barcelona, 1970, n.º 374 (el t. I: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid: Taurus, 1973) es de todos conocido). En The Hispanic Society of America se conservan dos copias manuscritas del pliego (*vid.* A. RODRÍGUEZ-MOÑINO y María Brey Mariño: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)* (New York: The Hispanic Society of America, 1965), II, n.º CCVIII y CCIX) una procedente del marqués de Jerez de los Caballeros y la otra posiblemente de Enrique de Leguina, quien conoce sin duda el pliego ya que lo cita en su *Bibliografía...* *op. cit.*, pp. 21 y 109. Para el impresor, *vid.* F. ESCUDERO: *Tipografía hispalense...* *op. cit.*, p. 42.

⁵¹ Biblioteca del Archivo Municipal de Barcelona (Casa del Arcediano): *vid.* M.^a GARCÍA DE ENTERRÍA: *Catálogo*, *cit.*, n.º 41 a quien debemos y agradecemos la fotocopia del pliego. Parece faltarle dos hojas que afectan al *Apartamiento* (h. 2 y 3), pero contiene completa la versión B2 del *Juego*, que aquí inaugura —a falta de otra edición anterior— la tradición de titularlo *Tratado* y atribuirlo a Mateo de (la) Brizuela. Este pliego adelanta algo la fecha del taller de Rafael FIGUERÓ, *vid.* Marcelino GUTIÉRREZ DEL CAÑO: «Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII», en *RABM*, III (1899), pp. 662-671; *idem*, IV (1900), pp. 77-85, 267-272, 667-668 y 736-739; la cita en III, p. 667 y el estudio citado en nota 54.

- A4: AQVI SE CONTIENEN DOS OBRAS/maravillosas, nuevamente compuestas. La primera es vna/platica muy sentida entre el cuerpo, y el alma. La otra./vn juego de esgrima a lo Diuino, de/mucho sentido. [Dos grabaditos entre orlas verticales con escenas de la Asunción de la Virgen y la Pasión de Cristo.]
 A continuación el texto, a dos columnas.
 [h. 1r-h. 3v] Introito./Christianos y redimidos./por Jesus suma clemencia.
 [h. 3v-h. 4v] Comiença el juego de esgrima./Christo nos quiere mostrar/a todas las criaturas.
 [h. 4v] En Seuilla, por Juan Vejarano, a costa de Lucas Martin de Hermosa, Mercader de Libros, en calle de Cenoua.
 [Sevilla. Juan Vejarano. s. a.] 4 hs., sgnt. A2 + 2, con reclamos ⁵².
- A5: AQVI SE CONTIENEN/DOS OBRAS MARAVILLOSAS./La Primera, vn Dialogo entre el Cuerpo/y el Alma./La Segunda, vn juego de Esgrima/à lo Divino./ [Grabadito de la Crucifixión entre orlas verticales y todo el conjunto entre orla completa.]
 A continuación el texto, a dos columnas.
 [h. 1r-h. 3v] INTRODVCION/Christianos, y redimidos por Jesus, suma clemencia.
 [h. 3v-h. 4v] JVEGO DE ESGRIMA/Christo nos quiere mostrar/a todas las criaturas.
 [h. 4v] Con Licencia: en Sevilla; por FRANCISCO DE/LEEFDAEL, junto la Casa Professa de la Compañia/de JESVS.
 [Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a.] 4 hs., sgnt.: A2 + 2, con reclamos ⁵³.
- A6: [Grabadito de moribundo.] TRATADO, EN EL QUAL SE/CONTIENEN DOS OBRAS MUY PROVECHOSAS./ y de buen exemplo para los Christianos. La primera tra-/ta del muy doloroso apartamiento, y lastimosa despedi-/da que haze el Alma, y el Cuerpo al punto de la muer-/te, quando se aparta el uno del otro. La segunda, de un/juego de Esgrima à lo Divino, que trata de la ten-/tacion de Christo quando en el Desierto fue/tentado por el Demonio./Compuesto por Matheo de Brizuela, natural de Dueñas.

⁵² Biblioteca de The Magdalene College of Cambridge; *vid.* E. M. WILSON: «Samuel Pepy's... Part II», art. cit., pp. 232-233, quien lo data hacia «1681-3», *vid.* F. ESCUDERO: *Tipografía hispalense...*, *op. cit.*, p. 45 que propone «1682» como fecha de comienzo del impresor y «1685» como inicio de la actividad de Lucas Martín (de Hermosilla) también impresor, pp. 45-46; pensamos que al actuar en nuestro pliego como librero pueda retrasarse la fecha hacia 1685.

⁵³ Biblioteca de la Academia de Ciencias de Lisboa, *sin ninguna cita*. El impresor es bien conocido por numerosas ediciones populares, *vid.* F. ESCUDERO: *Tipografía hispalense...*, *op. cit.*, pp. 47-48, quien lo sitúa entre 1701 y 1733. Parece que por la ubicación debería ser impreso de su primera época, por tanto, hacia 1705; aquí a la *Plática* se la denomina *Diálogo*.

A continuación el texto, a dos columnas.

[h. 1r-h. 3v] Christianos, y redemidos./por Jesus suma clemencia.

[h. 3v-h. 4v] Comienza la obra de la Esgrima/a lo Divino./Dos Maestros os señalo/que tiene el hombre terreno.

[h. 4v] Barcelona: En la Imprenta de los Herederos de Juan Jolis, en la calle/de los Algodoneros.

[Barcelona, Herederos de Juan Jolis, s. a.] 4 hs., con reclamos ⁵⁴.

A7: [AQUI SE CONTIENEN DOS OBRAS MARAVILLOSAS.—LA PRIMERA/UN DIALOGO EN EL CUERPO Y EL ALMA, Y LA SEGUNDA UN/JUEGO DE ESGRIMA A LO DIVINO.]

[?/?] Introduccion./Cristianos y redimidos/Por Jesus, suma clemencia.

[?/?] JUEGO DE ESGRIMA./Cristo nos quiere mostrar/A todas las criaturas.

[?] En Madrid, por Luis Siges, sin año/de impresion.

[Madrid, Luis Siges, s. a.] 4 hs ⁵⁵.

A7': AQVI SE CONTIENEN/DOS OBRAS MARAVILLOSAS: LA PRIMERA,/vn Dialogo entre el Cuerpo, y el Alma: la segunda, vn/Juego de Esgrima a lo Divino. Compuestas por el Bachiller don Joseph de Bascones./Con licencia: En Madrid, por Francisco Sanz, Impressor del Reyno, Ven-/dese en su casa, en la Plazuela de la Calle de la Paz. [Grabadito de la Crucifixión con adornos tipográficos.]

A continuación el texto, a dos columnas.

[h. 1r-h. 3v] INTRODVCCION/Christianos, y redimidos/por Jesus, suma clemencia.

[h. 3v-h. 4v] JVEGO DE ESGRIMA/Christo nos quiere mostrar/a todas las criaturas.

⁵⁴ Biblioteca de The British Library y Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino; don Antonio daba cuenta de este pliego en su famosa *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Castalia, 1968²), p. 52. Sobre la famosa saga de impresores, *vid.* el trabajo de Enrique RODRÍGUEZ CEPEDA: *Romancero impreso en Cataluña (Imprenta de J. Jolis a Viuda Pla)* (Madrid: Porrúa, 1984) I, p. 187, quien lo fecha de «1760 a 1770». El grabadito de portada es fácilmente identificable en la hoja n.º 225 del repertorio de la imprenta editado (en tirada de cinco ejemplares) para uso particular a comienzos de este siglo, *vid.* E. RODRÍGUEZ CEPEDA: *Romancero...*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁵ Hemos copiado la descripción del t. XXXV de la BAE: *Romancero y Cancionero sagrados* preparado por Justo de Sancha (Madrid: Rivadeneyra, 1855), pp. 392-395. La cita de este impresor y la fecha de «hacia 1605» arrojada por Antonio PALAU en su *Manual del librero...* I y VI (Barcelona: Palau, 1948 y 1953, n.º 14313 y n.º 98782) a través de un famoso *Catalogue des livres anciens et modernes, manuscrits et imprimés, designs, estampes, lithographies, sur l'esgrime et le duel composant la collection de M. José Ramón García Donell* (París: Ch. Bosse, 1926), p. 17, ya quedó aclarada por nosotros con el *Catalogue* de la subasta bien consultado (*Pliegos Thomas Croft*, p. 170) y es ¿1705? Ante la ausencia del original, tal vez el mismo visto por E. DE LEGUINA: *Bibliografía...*, *op. cit.*, p. 109 y perdido desde la puja, seguimos el texto de la BAE corrigiendo algunas de las *peculiaridades* de las ediciones decimonónicas.

[Madrid, Francisco Sanz, s. a.], 4 hs., con reclamos ⁵⁶.

No han entrado en el cotejo los siguientes:

- *1608: [Aqui se con/tiene vna obra espiritual, y/conteplatiua, que trata como Christo fue tentado en el desier/to, es obra muy prouechosa pata todo fiel Christiano. Ay ta/bien quatro Romaces con vnos Villancicos muy curiosos co/forme al tiempo Santo en que estamos, Compuesto/por vn deuoto Religioso. Vistas y examina/das, e Impressas con licencia del señor/prouisor. Año de 1608. [Grabado en madera con tres pequeños a cada lado.] Al fin: Fue Impresso en Seuilla. En casa de la viuda de Alonso de/la Barrera, junto a las casas de don Pedro de/Pineda, Este año de mil y seys/cientos y ocho.]

[Sevilla, Viuda de Alonso de la Barrera, 1608.] 4 hs ⁵⁷.

- *1652: [Aqui se sienten dos obras/marauillosas, nueuamente compuestas por Mateo Sanchez de la/Cruz. La primera, es vna platica muy sentida entre el Cuerpo/y el alma. La otra es vn juego de esgrima a lo diuino, de mucho sentido. Impressas con licencia en Ma/drid en la Imprenta Real./Año 1652./Vendese en casa de Iuan de Valdes, enfrente del Colegio de Atocha. Grabado en madera.]

[Madrid, Imprenta Real, 1652] 4 hs., con reclamos ⁵⁸.

- *1664: [Aqui se contienen dos obras muy maravillosas. La primera, es una platica muy sentida entre el Cuerpo, y el Alma. La otra es un juego de esgrima a lo divino. En Zaragoza, por Manuel Roman, Impressor de la Universidad, en la Calle del Sepulcro.]

[Zaragoza, Manuel Román, s. a.] 4 hs ⁵⁹.

⁵⁶ Biblioteca Universitaria de Cagliari; *vid.* Paola LEDDA y Marina ROMERO: *Catalogo dei «pliegos sueltos poeticos» della Biblioteca Universitaria di Cagliari* (Pisa: Giardini, 1985), n.º 3 y agradecemos desde aquí a Covadonga García Torano y M.ª Dolores García Sánchez la paciente transcripción paleográfica del pliego. La imposibilidad de incorporar esta edición al cuerpo de variantes ya establecido nos ha obligado a incluirla al final y otorgarle la sigla A7, ya que con toda probabilidad es anterior a A7 (= Madrid ¿1705?), pues parece que Francisco Sanz cesó su actividad hacia 1699 (*vid.* M. GUTIÉRREZ DEL CAÑO: «Ensayo...», art. cit., IV (1900), p. 83; pero ampliar los datos con J. MOLL: «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las «Relaciones de comedias»» en *Segismundo*, XII (1965), pp. 143-167 y *Pliegos Thomas Croft*, pp. 120-121), de ahí nuestra fechación: ¿1690?

⁵⁷ Biblioteca de The Hispanic Society of America; *vid.* nota 39.

⁵⁸ Biblioteca de The Hispanic Society of America: la descripción en B. J. GALLARDO: *Ensayo...*, *op. cit.*, IV (1889), n.º 3840 y C. L. PENNEY: *Printed Books...*, *op. cit.*, p. 497. También de imposible inclusión.

⁵⁹ La cita en A. PALAU: *Manual...*, *op. cit.*, XIX (1967), n.º 295275 y hoy en paradero desconocido; Manuel JIMÉNEZ CATALÁN en su *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII* (Zaragoza: La Académica, 1925), p. 49 opina que este impresor no empieza su labor hasta «1684», de donde es fácil deducir una posible errata.

*1780: [Tratado, en el qual se contienen dos obras. La primera, trata del apartamiento del Alma y el Cuerpo [en] el punto de la muerte. La segunda de un juego de Esgrima a lo Divino... de Christo quando en el Desierto, fue tentado por el Demonio. Barcelona, por Bernardo Pla.]

[Barcelona, Bernardo Pla, s. a.] 4 hs. ⁶⁰.

*1854: [Madrid, José Marés, 1854] ⁶¹.

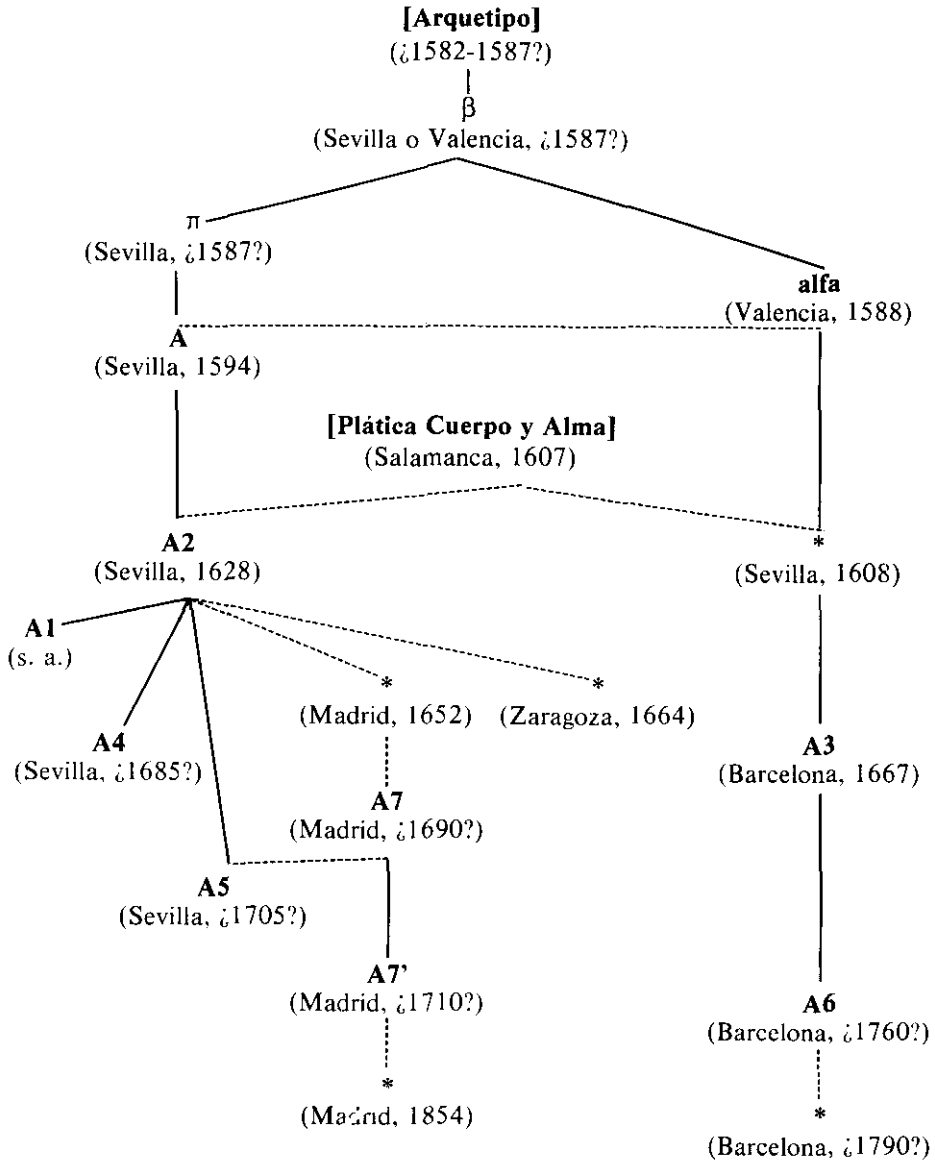
El cotejo de los textos, el análisis de las ediciones y las lecturas y errores comunes permiten adelantar el *stemma* provisional de la página siguiente.

Con estas vinculaciones pueden establecerse algunas características del entramado literario (y editorial) de nuestra obra. En primer lugar, parece necesaria la existencia de una edición de la versión *B* a finales de 1586 o comienzos de 1587, *loci* de donde la posible edición sevillana (perdida) de «febrero» de 1587 *reduce* y, en cambio, la edición valenciana mantiene; es lógico suponer —por razones literarias— que la existencia de *A* (Sevilla, 1594), repitiendo censura y licencia, confirma esta hipótesis. En segundo lugar, a partir del siglo XVII parecen claras dos líneas de transmisión textual: la versión *B1* y la versión *B2*, una vez establecido que no se edita la versión completa. La primera de ellas se va a dividir en dos ramas: la sevillana y la madrileña, prolongándose ambas por espacio de más de dos siglos. La edición sobre la que es posible establecer la partida ecdótica es *A2* (Sevilla, 1628) de donde derivan * (Madrid, 1652) y * (Zaragoza, 1664); es el texto más fidedigno y más relacionado con *A*. Por otro lado, *A4* (Sevilla, ¿1680?) y *A5* (Sevilla, ¿1705?) en el contexto sevillano y *A7* (Madrid, ¿1690?), *A7* (Madrid, ¿1710?) y * (Madrid, 1854) en el contexto madrileño, son los representantes de un asentamiento editorial tardío ya perfectamente definido. En tercer lugar, la versión *B2* una vez establecido el paradigma textual de * (Sevilla, 1608) con su vinculación a la *Plática del Cuerpo y el Alma* (Salamanca, 1607) se transmite homogéneamente en una rama barcelonesa donde se denomina *Tratado* y, sin relación ni contaminación con la aventura editorial de la otra versión.

Por último, ambas transmisiones establecen también dos autorías para cada versión y, en este caso, suponemos que pueda reflejar con *veracidad*

⁶⁰ Citado por A. PALAU: *Manual...*, *op. cit.*, I (1948), n.º 36059, sin localización. El impresor, emparentado con la saga de los Jolís, ha sido tratado por E. RODRÍGUEZ CEPEDA: *Romancero...*, *op. cit.*, p. 20 y ss. y es bien conocido a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX; pueden leerse datos en Agustín DURÁN Y SAMPERE: «Editores y libreros de Barcelona...» en *Centenario de la librería Bastinos 1852-1952* (Barcelona: José Bosch, 1952), pp. 7-83, en particular, p. 14; por tanto: hacia 1790.

⁶¹ Biblioteca Central de Barcelona, según E. M. WILSON: «Samuel Pepy's...», Part II», art. cit., p. 233, pero sin localizar hasta la fecha a pesar de los esfuerzos de nuestro amigo Bienvenido Morros a quien agradecemos sus atenciones. Es edición tardía de escaso valor textual para nuestra obra.



los hábitos tradicionales de la literatura de cordel. En la primera (B1). Mateo Sánchez de la Cruz apadrina la obra durante casi todo el siglo XVII —A. A2, * (1652) y * (1664)— apareciendo anónima en el cruce con la centuria siguiente —A4, A5 y A7— o añadiendo un *arreglador* tardío como el Bachiller Joseph de Bascones —A7'—, algo también habitual en el uni-

verso de los pliegos. En la segunda versión (B2), la atribución a Mateo de (1a) Brizuela, a partir del siglo XVII, es unánime en todas las ediciones: A3, A6 y * (¿1790?).

Los criterios generales seguidos en la edición son los siguientes ⁶²:

— No consideramos variantes las mayúsculas que no aparecen en alfa y sí aparecen en el resto de los impresos.

— En los casos de —u— intervocálica mantenemos la grafía original y no consideramos variantes la alternancia u/v. Eliminamos la v con valor vocal por u no fonético, sino tipográfico.

— La h- inicial cuando no aparece se considera variante.

— La alternancia i/y la consideramos variantes cuando existen diferencias respecto a alfa; consideramos también variante los casos en que no aparecen. Mantenemos el mismo criterio en el caso de x/s.

— Normalizamos la alternancia aleatoria de —c/z/s— intervocálicas.

— Las grafías y grupos cultos las mantenemos y, en su caso, añadimos la nota correspondiente.

— Consideramos variante la d del imperativo, así como su ausencia; en uno y otro caso, siempre respecto de alfa.

— *Porque* no se separa con el fin de respetar los hábitos tipográficos.

— Se suplen mayúsculas de original si fuera necesario.

— Los enclíticos se editan por separado considerándolos variantes en el caso que aparezcan juntos.

— Desarrollamos las tildes en cursiva y las abreviaturas, en el caso de «Xpo» la actualizamos.

— Se ha actualizado la puntuación en un intento de acercar el texto al lector actual y, así, suplimos las carencias y errores evidentes en corchetes; normalizamos las grafías vacilantes y los tipos no utilizados hoy en la tipografía moderna (s alta, etc.), con igual criterio hemos separado las aglutinaciones que son errata evidente ⁶³.

En fin, los manuales y obras de uso continuo en las notas se citan por abreviaturas comunes ⁶⁴, así como los textos más conocidos y utilizados ⁶⁵.

⁶² Hemos tenido en cuenta, entre otras normas, las expuestas por Elisa RUIZ: «Crítica textual, edición de textos» en *Métodos de estudio de la obra literaria*, coordinado por J. M.^a Díez Borque (Madrid: Taurus, 1985), pp. 67-120, en particular, pp. 109-114 y Luis ASTEY: *Procedimientos de edición para la Biblioteca Novohispana* (México: El Colegio de México, 1985), pp. 14-22.

⁶³ En el asunto de la puntuación hemos contado con los trabajos de Emma SCOLFS: «Criteri ortografici nelle edizioni critiche di testi castigliani e teoria grafematiche» en *SLS*, III (1966), pp. 1-16 y José Manuel BLECUA: «Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento», en *Homenaje a Julián Marías* (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), pp. 119-130. De reflexiones prácticas sobre este asunto surgidas al hilo de las discusiones del Seminario salió nuestra ponencia en el I Congreso de AISO: «La edición de textos clásicos (s. XVI-XVII)», titulada «Isagoge para una teoría de la edición poética» (1987).

⁶⁴ Así: J. DE CARRANZA: *Philosophía de las Armas*, op. cit. (= Carr.); Joan COROMINAS y José Antonio PASCUAL: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1980-1984), 5 vols. (= Cor.); Gonzalo CORREAS: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales 8(1627)*, ed. de Louis Combet (Lyon: Université de Bordeaux, 1967) (= Cor.); Sebastián DE COVARRUBIAS: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española (1611)* (Madrid: Turner, 1979) (= Cov.); *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Francisco del Hierro, 1726-1739, 6

Esta es a grandes rasgos —tantos como permiten nuestros conocimientos y los datos que hoy poseemos— la historia literaria y editorial de nuestro *Juego de la esgrima a lo divino*, motivo de algunos desvelos filológicos a lo largo de muchas horas de Universidad Complutense ⁶⁶.

ts. = Madrid: Gredos, 1984, 3 ts.) (= *Aut.*; *Diccionario de la lengua española* (Madrid: RAE, 1984²¹), 2 ts. (= *DRAE*); Abraham ESTEVE SERRANO: *Estudios de teoría ortográfica del español* (Murcia: Universidad de Murcia, 1982) (= A. ESTEVE: *Estudios*); Rafael LAPESA: *Historia de la lengua española* (Madrid: Gredos, 1981⁹) (= R. LAPESA: *Historia*); Ramón MENÉNDEZ-PIDAL: *Manual de gramática histórica española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1980¹⁶) (= R. MENÉNDEZ-PIDAL: *Manual*) y B. W. WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. op. cit.* (= *Wardropper*).

⁶⁵ Así; Juan DE ÁVILA: *Epistolario espiritual*, ed. de Vicente García de Diego (Madrid: Clásicos Castellanos, 1912); Guillén DE CASTRO: *Las modedades del Cid*, ed. de Luciano García Lorenzo (Madrid: Cátedra, 1982³); Miguel DE CERVANTES: *El Quijote*, ed. de Luis Andrés Murillo (Madrid: Castalia, 1982-1984³, 2 vols.), *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio (Madrid: Castalia, 1981²), y *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce (Madrid: Castalia, 1982, 3 vols.); Diego HURTADO DE MENDOZA: *Guerra de Granada*, ed. de Bernardo Blanco-González (Madrid: Castalia, 1970); *Lararillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico (Madrid: Cátedra, 1987); Fray Luis DE LEÓN: *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas (Madrid: Cátedra, 1977); Juan DE VALDÉS: *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani (Madrid: Cátedra, 1982) y Luis VÉLEZ DE GUFVARA: *La Serrana de la Vera*, ed. de Enrique Rodríguez Cepeda (Madrid: Cátedra, 1982).

⁶⁶ Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la imprenta por las atenciones y cuidados que han tenido con las dificultades específicas de este trabajo. (Añadimos corrigiendo pruebas que las *Actas* citadas en notas 2, 12 y v 116 han aparecido (Salamanca: Universidad de Salamanca, etc., 1988) y el trabajo ocupa las pp. 237-248; es necesario citar para notas 10, 13 y 15 a J. M.^a DÍEZ BORQUE: «Teatralidad y denominación en el siglo XVI: propuestas de investigación» en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey* (Ottawa: Ottawa Hispanic Studies, 1989), pp. 111-118 y recordar el «catálogo» (n.º 2, 3 y 43) que incluye A. RODRÍGUEZ-MOÑINO en *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)* (Madrid: Estudios Bibliográficos, 1962), pp. 33-35 para la nota 42.)

INTERLOCUTORES

TEMOR	MEMORIA
ENTENDIMIENTO	DESEO
HOMBRE	JUVENTUD

- [TEMOR:] Dos maestros os señalo
que tiene el hombre terreno:
vno summamente bueno
y otro summamente malo,
5 malo, y de maldades lleno.
Contra el maestro maligno
conuiene a los pecadores
ser diestros esgrimidores
y del maestro diuino
10 tomar diuinos primores.
¶ El maestro del profundo,
con destreza no pequeña
y malicia alagüeña,
a los que siguen el mundo
15 tiempos de vicios enseña.
- Fue el primer tiempo que hizo
este peruerso gigante,
quando con maldad pujante
por sí, como traydor quiso,
20 ser(à) al gran Dios semejante.
¶ El toque deste traydor,
con que tocó [a] Adán y Eua,
tal ponçoña lleuó y lleua,
que la llaga y el dolor
25 en los hijos se renueua;
de sus golpes y heridas

Desde el verso 1 hasta el verso 115 sólo tenemos A3 y A6

- 3 A3 sumamente // A6 uno sumamente
4 A3 sumamente // A6 sumamente (y)
6 A3 malino
7 A6 conuiene
8 A3, A6 Esgrimidores
9 A6 Divino
10 A3 ganar // A6 diuinos
12 A3 presteza // A6 prestesa
13 A3, A6 halagueña
15 A3, A6 tiempo
17 A3 soberuio // A6 sobervio
22 A3, A6 à
23 A6 ponçoña
24 A3, A6 las llagas
25 A3 en sus hijos las renueua. // A6 en sus hijos las renueua.

poca gente se escapaua,
 tan soberuios toques daua,
 que las almas y las vidas
 30 a sus pies las derribaua.
 ¶ Uiendo quan brauo y cruel
 andaua aqueste traydor,
 acordó el summo señor
 venir a esgrimir con él
 35 en traje de pecador,
 y por mostrarnos quien es
 y su poder y destreza,
 salió armado de firmeza.

cubierto el diuino arnés
 40 de nuestra naturaleza.
 ¶ Salió el maestro sagrado
 con Satán al desafio,
 do mostró su poderío
 permitiendo ser tentado
 45 todo para exemplo mio;
 con soberano concierto
 hizo el diuino Messias
 contra Satán valentías,
 ayunando en el desierto
 50 lo esperó quarenta días.
 ¶ Satán el plazo cumplido
 azia el desierto camina
 y de saber determina,
 si el que allí hambriento vido
 55 era persona diuina,
 y con furia endiablada
 desembaynó con codicia

27 A6 escapava.
 28 A3 golpes // A6 sobervios golpes dava.
 29 A3, A6 sus vidas
 30 A6 derribava.
 31 A6 bravo.
 32 A6 andava
 33 A3 sumo // A6 Sumo
 35 A6 traje
 36 A3 Por mostrar Dios bien quien es // A6 Por mostrar Dios bien quien es.
 38 A3, A6 flaqueza.
 39 A3 cubriendo // A6 cubriendo el Divino arnez
 40 A3, A6 [cõn]
 45 A3, A6 [por]
 47 A6 Divino
 50 A3 quarenta noches y dias // A6 quarenta noches, y dias
 52 A3, A6 [para]
 54 A3 si Christo auia deprendido // A6 si Christo havia deprendido
 55 A3 allá en la escuela diuina. // A6 allá en la Escuela Divina.

el arma de su malicia
 y Christo sacó la espada
 60 de su poder y justicia.
 ¶ El demonio se afirmó
 diciendo que buelua en pan
 las piedras que allí están,
 mas Christo desbarató
 65 esta punta de Sathán:
 a las piedras en comida
 Christo no se las conuierte
 y al pan con potencia fuerte
 lo conuierte en pan de vida
 70 por dar vida a nuestra muerte.
 ¶ Y por quel malo se assombre
 díze: «pan sólo no puede
 dar vida ni la concede,
 mas es la vida del hombre
 75 el bien que de Dios procede».
 Sintiendo el autoridad
 con que Christo lo hirió,
 en la torre se subió
 el maestro de maldad
 80 y en segunda se afirmó:
 ¶ «si tú hijo de Dios eres
 déxate de aquí caer,
 que no te podrá empecer,
 mis Angeles si tú quieres,
 85 te vendrán a guarecer».
 Hirió Christo a Sathanás
 con su saber infinito
 diziéndole: ¿no está escrito
 a tu Dios no tentarás

57 A3, A6 la codicia
 58 A3, A6 la espada
 62 A6 diciendo, que buelue en pan
 64 A3, A6 [y]
 65 A3, A6 furia
 66 A3, A6 [Que]
 67 A6 conuierte,
 68 A3, A6 y el pan de
 69 A3, A6 le
 71 A3 Porque el malvado se assombre. // A6 Porque el malvado se assombre.
 75 A3 (de)
 76 A3, A6 la autoridad
 77 A3, A6 le
 78 A3, A6 en el Templo le Subió,
 79 A6 [la]
 80 A3 y segundo se afirmó. // A6 y segundo se afirmó.
 84 A3, A6 [los]
 87 A3, A6 poder

90 porqués muy graue delicto?»

¶ Uisto quan poco valían
su primer tiempo y segundo,
sacóle el Rey del profundo
a vn monte donde se vian

95 todos los reynos del mundo,
y affirmado en esta guerra
dixo el demonio al sin par:
«el mundo te quiero dar
si derribado por tierra

100 me quisieres adorar».

¶ Uiéndole Christo affirmado
en postura tan maligna,
darle toque determina,
viendo quel toque ha guiado

105 a la persona diuina,
y dixole el Redemptor:

«jarrédrate Sathanás!,
porque escrito hallarás,
a tu Dios como señor

110 solamente adorarás.»

¶ El demonio temeroso,
aqueste golpe sintiendo,
del campo salió huyendo
y a Christo muy victorioso

115 quedan Angeles sirviendo;

ansi que al summo saber
hemos todos de imitar,
pues él nos viene a enseñar
contra el falso Lucifer

88 A3 que está escrito // A6 que está escrito,

89 A3, A6 [que]

90 A3 gran delito. // A6 grande delito.

91 A3, A6 Viendo

92 A3, A6 al

94 A3 do se vehían // A6 a un monte dó se veían

97 A3 al

101 A3, A6 Viendo

102 A3 malina

103 A3, A6 darle lo que determina

104 A3 el Señor no lo aceptado, // A6 el Señor no lo aceptado

105 A3, A6 porque es cosa que abomina.

107 A3 arriedrate Satanas, // A6 derribate Sathanás.

108 A3, A6 porque cierto hallarás.

109 A3, A6 que

113 A3, A6 salió del campo huyendo,

114 A3 y assi Christo victorioso // A6 y assi Christo victorioso.

115 A6 sirviendo.

- 120 el herir y reparar.
¶ Mira quién es el señor,
llamando por vuestras puertas
con sus entrañas abiertas,
desseando pecador
- 125 que viuas y te conuiertas;
el maestro de la luz
con misterios soberanos,
clauados los pies y manos
tocaua dende la cruz
- 130 con vnos toques galanos.
¶ Con estos toques diuinos
en la cruz tocó al ladrón
y también al Centurión
y al ciego viejo Longinos
- 135 le tocó en el corazón:
tocó, según hemos visto,
a sus discípulos sagrados
y fueron también tocados,
que ellos amaron a Christo
- 140 amándole y siendo amados.
¶ De charidad encendido,
puesto en la cruz padeciendo,
nos mostraua lo rompido
contra Sathán esgrimiendo
- 145 hasta dexarle vencido:
dieron por nuestra salud
heridas al Rey de gloria
y la obra meritoria
en ellas obró virtud
- 150 para conseguir victoria.
[ENTENDIMIENTO:] ¶ ¡O santíssimo temor!
vuestra plática, aunque corta,
santamente nos importa,
con temor y con amor
- 155 de Dios las almas conforta.
[TEMOR:] Agora quiero mostrar
a todas las criaturas
vnos tiempos y posturas

Aquí A3 incorpora (siguiendo el pliego de 1608) esta estrofa de remate: «Dios permitió ser tentado./ con ser el Rey de victoria./pues pidamosle de grado./que nos libre del pecado, y a la fin nos dê la gloria./Amen.»

Desde el verso 115 hasta el 155 falta en todos los textos, excepto en alfa.

Desde el verso 156 tenemos los textos: A, A1, A2, A4, A5, A7

156 A1, A2, A4, A5 Christo nos quiere mostrar // A7 Cristo nos quiere mostrar

158 A1 osturas // A7 Unos

159 A1 que quiriendolas vsar, // A4, A5 vsar // A7 usar,

- que queriéndolas obrar
 160 viuan las almas seguras.
 [ENTENDIMIENTO:] ¶ Con lo que nos enseñáys
 queda el alma fuerte y rica,
 mas por ver como se aplica
 suplicoos que me digáys,
 165 la espada qué significa.
 [TEMOR:] La espada sola siente,
 por estado virginal,
 arma ques tan principal,
 que al enemigo le offende
 170 y le causa mucho mal.
 [HOMBRE:] ¶ Consoladas van con esto
 las almas y coraçones,
 ¡ay Dios qué dulces razones!
 [TEMOR:] Y dentendimiento al puesto
 175 tomaréys vuestras liciones.
 Por lo mucho que nos quiere
 está el diuino Señor
 en el blanco mirador
 por joya del quesgrimiere.
 180 contral demonio mejor.
 ¶ Si tentación o soçobras
 hiere Satán el Christiano
 con ánimo más que humano,
 la espada de buenas obras
 185 tenga desnuda en la mano;
 pues ves Lucifer cual anda,
 anda tú con buen compás

-
- 160 A1 A2 viuen // A1 biuan // A4 viuan // A5 vivan // A7 Vivan
 161 A1 *En Jesu Christo, tened* // A [y] // A2 Es Jesu Christo entiende // A4 Es Jesu Christo, entended,
 // A5, A8 Es Jesu-Christo, atendè. // A7 Es Jesucristo, atended.
 162 A1, A4, A5, A2 el Maestro de dulçores, // A7 El maestro de dulzores;
 163 A1 ca venid pecadores // A2 ca venid pecadores, // A4 ca venid esgrimidores // A5 venid, pues,
 Esgrimidores // A7 Venid pues, esgrimidores,
 164 A suplico que me digáys // A2 a la escuela de la Fè. // A1, A5 à la Escuela de la Fè, // A7 A la
 escuela de la fe. // A4 à la escuela de la Fé,
 165 A1 A5 que es de diuinos primores. // A2 que es de diuinos primores. // A4 que es de Diuinos pri-
 mores. // A7 Que son diuinos primores.
 166 A1 A2 Por la Espada se entiende // A4 Por el espada se entiende // A5 Por la Espada, aqui se
 entiende // A7 Por la espada aqui se entiende
 167 A1 el estado Virginal, // A2 el Estado Virginal, // A4, A5 el estado virginal, // A7 El estado vir-
 ginal, // A [el]
 168 A1 arma tan fuerte triunfal, // A2 arma tan fuerte y triunfal // A7 Arma tan fuerte y triunfal, //
 A4, A5 arma tan fuerte, y triunfal,

Desde el verso 168 hasta el verso 195 inclusive, sólo aparece en alfa y en A

- 180 A1 mejor
 181 A1 çobras

- y porque lo entiendas más
de lo que Christo te manda,
190 no buelvas jamás atrás.
¶ El buen compás es aquesto:
yr firme siempre y no vario,
yendo con gracia bien puesto
no temas a tu aduersario,
195 ten firme el braço siniestro.
[ENTENDIMIENTO:] ¿Si con dudas del infierno
te acometiere o te espera?
[TEMOR:] Firme assí desta manera
confiessa del padre eterno
200 poder y causa primera.
[ENTENDIMIENTO:] ¶ ¿Y si del hijo arguyendo
su juego el contrario funda?
[TEMOR:] Derribate tú en segunda
que Dios es hijo creyendo,
205 porquel traydor se confunda.
[ENTENDIMIENTO:] ¿Y si en demanda tan fiera
me persigue tanto, tanto?
[TEMOR:] Para que le dés espanto,
con amor ponte en tercera
210 del sacro Espiritu santo.
[ENTENDIMIENTO:] ¶ ¿Si de Dios hijo tratando
te pide cómo es aquesto?
[TEMOR:] Para remediar de presto,
ponte en quarta confessando:
215 Dios y hombre en vn supuesto.

Desde el verso 196 el texto aparece ya en A, A1, A2, A4, A5, A7

- 196 A1 A2 Si con impetu moderno // A4 Si con impetu moderado // A5 Si el cruel rigor del Infierno
// A7 Si el cruel rigor del infierno
197 A1 te acometiere, le espera. // A me acometiere o me espera // A2 te acometiere, o espera. // A4 te
acometiere, lo espera // A5 te acometiere, le espera // A7 Te acometiere, le espera
198 A1, A2 firmate desta manera. // A5 firme assí sobre manera. // A7 Firme así sobremanera.
199 A1, A2, A4, A5 con fuerza del Padre Eterno. // A7 Conforme del Padre eterno
201 A1 Si viniendote hiriendo. // A4, A5 Y si viniendote hiriendo. // A2 Si viniendote hiriendo // A7
Y si viniendote hiriendo.
202 A4, A5, A7 (el)
203 A4 derribale tu en segunda;
205 A1, A5, A7 traidor
206 A1, A2, A4, A5, A7 Y si con mañ ligera
207 A1 ves que te persigue tantó. // A2 ves que te persigue tanto. // A4 vès que le confunda tanto. //
A5 vès que te confunda tanto. // A7 Ves que se confunde tanto.
210 A spiritu // A5 del Santo Espiritu Santo.
211 A1 Y si estando peleando. // A2, A4, A5, A7 Y si estando peleando
212 A me // A5 pregunta, què como es esto. // A7 Para remediarlo presto.
214 A5 ponte en cuenta: confessando // A7 Ponte en cuenta, confesando
215 A, A2 hombre y Dios en vn supuesto. // A4, A5 Hombre, y Dios en vn supuesto. // A7 Hombre y
Dios en un supuesto.

- Con esto sentaréis vos
y estudiad estos primores,
que son luz de pecadores.
- [ENTENDIMIENTO:] Gracias al hijo de Dios
220 y al maestro y los señores.
- [TEMOR:] ¶ Puesta en Dios *vuestra* eficacia
toma la espada *Memoria*,
dando a Dios toda la gloria
con el compás de la gracia
225 podréis salir con victoria.
- [MEMORIA:] ¿Qué es la capa y la espada?
- [TEMOR:] Son los perfectos casados
quen amor de Dios fundados
con la vida moderada
230 resisten a los pecados.
- [MEMORIA:] ¶ ¿Quándo del mal pensamiento
me tirare vna estocada?
- [TEMOR:] Desuía de manotada,
teniendo en el Sacramento
235 tu alma toda empleada.
- [MEMORIA:] ¿Y si la vista me tapa,
porqué charidad no obre?
- [TEMOR:] No aguardes a que te sobre,
mas manpara con la capa
240 dándola por Dios al pobre.
- [MEMORIA:] ¶ ¿Y si punta de codicia
el contrario me metiere?
- [TEMOR:] Por el contrario le yere
desuiando su malicia.

Desde el verso 215 hasta el 226 sólo está en alfa y en A

- 217 A y estudia destes primores
222 A coje

Desde el verso 226 está otra vez en: A, A1, A2, A4, A5, A7

- 226 A1 La capa con la espada // A2, A4 La capa con el espada // A5 La capa, pues y la Espada // A7
La capa pues y la espada
- 228 A1, A2, A4, A5, A7 juntados
- 231 A6 Quando de mal pensamiento
- 232 A1, A2, A4, A5 te tirare // A7 Te tirare una estocada.
- 233 A1, A2 desvia // A4 desvia de montantada, // A7 Desvia
- 235 A1 toda tu alma emplea.
- 236 A1, A4, A5, A7 te // A2 te atapa,
- 237 A1 porque Caridad no obres, // A caridad // A2 porque Caridad no obres // A4, A5 porque caridad no obres, // A7 Porque caridad no obres;
- 238 A1 porque de Dios fuerça cobres // A2, A4, A5 porque de Dios fuerça cobres,
- 239 A1, A2, A4, A5 amparate con la capa, // A7 Ampárate con la capa,
- 240 A1, A2 dandola por Dios a pobres. // A4, A5 dandola por Dios à pobres. // A7 Dándola por Dios à pobres.

- 245 haciendo lo que Dios quiere.
 [MEMORIA:] ¿Si con obras deshonestas
 quiere herir de reués?
 [TEMOR:] Cruza con entrambos pies,
 tomando tu cruz a cuestras
 250 obra las cosas que ves;
 ¶ senta con lo *que* hauéys visto
 vuestros sentidos estén
 para estudiallo muy bien.
 [MEMORIA:] Gracias hago a Jesu Christo
 255 y a los señores también.
 [TEMOR:] Asid la espada y rodela
 y poned mano en la espada
 con vida bien compassada
 y no salgáys de la escuela
 260 de la escriptura sagrada.
 [HOMBRE:] ¶ ¿Espada y rodela viene?
 [TEMOR:] A los Dotores sagrados,
 que aunque sabios y auisados,
 con lo que la yglesia tiene

Desde el verso 241 al 245 sólo aparece en A, A1, A2, no aparece ni en A4, A5, A7

- 241 A2 Y si punta de cudicia
 242 A2 te
 243 A, A1, A2 hiere
 244 A1, A2 desviando
 245 A, A1, A2 queriendo lo que Dios quiere.

A partir del verso 246 aparece ya en A, A1, A2, A4, A5, A7

- 247 A1, A5 herirte de revés. // A2 quiere herirte de reves. // A4 quiere herirte de rebés. // A7 Quiere
 herirte de revés,
 248 A1 cruza conjunta de pies. // A2, A4, A5 cruza con junta de pies. // A7 Cruza con junta de piés.
 249 A1, A4, A7 la // A2, A5 la Cruz acuestras
 250 A1, A2 la obra que crees. // A4 que crées. // A5, A7 que crees.

Desde el verso 251 hasta el verso 261 falta en A1, A2, A4, A5, A7.

Sólo está en alfa y en A

- 251 A que aueys
 252 A [y]
 256 A Assi
 257 A poned mano en la espada
 259 A jamas salgas del escuela
 260 A del scriptura sagrada

En el verso 261 comienza otra vez en A1, A2, A4, A5, A7

- 261 A1, A4 El broquel, yespada viene // A Espada y rodela a quien vienes // A2 El broquel y Espada
 viene // A5 El Broquel, y Espada viene // A7 El broquel espada viene
 262 A1 a sus
 263 A1, A4, A5, A7 avisados
 264 A1, A4, A5, A7 Iglesia
 265 A1, A2, A4 bien armados // A5 están todos bien armados // A7 Están todos bien armados

265 tienen de estar reparados.
[HOMBRE:] ¿Si de firme a firme estando
de culpa quiere herirme?

[TEMOR:] Da rodela, quiés oýrme,
y si boluiere tentando

270 en el bien te halle firme.

[HOMBRE:] ¶ ¿Y si me tira a la cara
con falsa y mala opinión?

[TEMOR:] Puesto en Dios tu coraçón
con destreza te manpara
cathólica corrección.

[HOMBRE:] ¿Si el maluado preualece
y en algo me halla falto?

[TEMOR:] Da del mal al bien vn salto
y con viua fe agradece

280 las mercedes del muy alto.

[HOMBRE:] ¶ ¿Si de altabaxo me encara
con las riquezas del suelo?

[TEMOR:] Mejora pie y sin recelo
vñas arriba repara,

285 amándo tú las del cielo;

-
- 266 A1, A2, A4 Y si te viene buscando, // A5, A7 Y si te viene buscando
267 A1, A2 y te quiere en culpa herir, // A4 y te quiere culpa herir, // A5 la culpa, y te quiere herir, //
A7 La culpa, y te quiere herir,
268 A1, A4 da rodela que es huir, // A2 da Rodela que es huir, // A5 da rodela, que es huir, // A7 Da
rodela, que es huir,
269 A1 por si viene tentando, // A2, A4, A5 por si boluiere tentando, // A7 Por si voluiere tentando
270 A1 no te halle por do asir // A2, A4 no halle de do te asir, // A5 no te halle donde asir, // A7 No
te halle dónde asir,
271 A1, A2 y si te tira a la cara // A Y si me tira a la cara // A4, A7 y si te tira a la cara // A5 Y si te tira
a la cara
272 A1, A2 intencion
273 A4, A7 corazon
274 A4 con la destreza te ampara, // A5, A7 te repara
275 A1 y con Santa correccion, // A catolica correccion,
276 A1 Y si el contrario te empece, // A1 preualesce // A2, A4, A7 Y si el contrario te empece,
277 A1 y te hallare algo falto // A2 y te halla algo falto // A4 y te halla en algo falto, // A5 y te halla en
algo falto, // A7 Y te halla en algo falto,
278 A7 Da del mal al bien un salto
279 A1 (y) viva // A fue agradece // A2 con viua Fè, y agradece // A4 con una fè, y agradece // A5
con buena Fè, y agradece // A7 Con buena fe, y agradece
280 A1 as

Desde el verso 281 ya no aparece en A1

- 281 A Si de alto abaxo me encara // A2 Si atapa tu vista clara // A4 Si tapa tu vista clara // A5, A7 Si
ciega tu vista clara
282 A5, A7 la riqueza
283 A2, A4 firmemente te repara, // A5 con destreza te repara, // A7 Firmemente te repara,
284 A2, A4 y vñas arriba te ampara, // A5 vñas arriba te ampara, // A7 Uñas arriba te ampara,
285 A2 tras las del cielo, // A4 tras la del Cielo, // A5 armado tras la del Cielo, // A7 Armado tras la
del cielo.

- senta y con esto poquito
 estudiaréys cada día
 la lición de Dios y mía.
 [HOMBRE:] Gracias a Dios infinito
 290 y a toda la compañía.
 [TEMOR:] ¶ Desseo, pues cada día
 lición hauéys desseado,
 veys el montante parado.
 [DESEO:] Bien lo veo, mas querria
 295 saber su significado.
 [TEMOR:] Se entiende por el montante
 el estado religioso,
 do derriba el virtuoso
 por tierra al fiero gigante
 300 de Satán el cauteloso;
 ¶ con gracia que vida presta
 echaréys mano al montante,
 con compás bien importante
 la cruz en alto bien puesta
 305 la punta hazia delante.
 [DESEO:] ¿Si de afirmado afirmado
 tira estocada de vicio?
 [TEMOR:] Rompe con santo exercicio,
 estando siempre ocupado
 310 en el diuino seruiçio.
 [DESEO:] ¶ ¿Y si con falsa luxuria
 me tentare el importuno?

La estrofa 286-295 solo aparece en alfa y A

- 289 A infinitas
 292 A aueys

Desde el 296 ya está en A, A2, A3, A4, A5, A7

- 296 A (Se) // A2 Entiendese por montante // A4 Se entiende por el amante
 298 A2 que derriba al humildoso. // A4, A5 que derriba el humildoso // A7 Que derriba el humil-
 doso
 299 A2, A4, A5 al feroz Gigante. // A7 el feroz gigante.
 300 A Sathan. // A2 Satanás tan ponçoñoso. // A4 Satanás tan ponçoñoso. // A5 Satanás, aspíd
 dañoso. // A7 Satanás. aspíd dañoso.
 301 A preste
 302 A5 echará // A7 Echarás
 303 A2 con el compas importante. // A4, A5 en el compás importante. // A7 En el compás impor-
 tante,
 305 A adelante // A2 Y la punta hacia adelante. // A4 y // A5 (y)azia // A7 Y la punta hácia adelante.
 306 A2, A5, A7 Y si el contrario dañado // A4 Y si el contrario dañado
 308 A2 tanto // A7 ejercicio.
 310 A exercicio // A4 en él ayuno, y cilicio. // A5 rezando el Divino Oficio. // A7 Rezando el divino
 oficio.
 311 A2 Si con tajo de luxuria. // A4 Si con tajo de luxuria // A5 Si con rayo de luxuria // A7 Si un
 rayo de lujuria
 312 A2, A4 te tirare de importuno. // A5 te acometiere importuno. // A7 Te acometiere importuno.

- [TEMOR:] No tengas temor ninguno,
mas desbarata su furia
315 con la oración y el ayuno.
- [DESEO:] ¿Y si me viere cercado
por delante y por detrás?
- [TEMOR:] Aquesta regla harás:
siendo en tus reglas reglado
320 al pecado vencerás.
- [DESEO:] ¶ ¿Y si en algo me corrompe
para no ser obediente?
- [TEMOR:] Humildad es excelente,
tan excelente que rompe
325 qualquier mal inconueniente.
Senta *contemplando*, hermano,
que al demonio y a sus redes
no lo resisten paredes.
- [DESEO:] Gracias a Dios soberano,
330 y a todas vuestras mercedes.
- [TEMOR:] ¶ Saca con gracia el puñal
y espera con buen reposo
con vn compás virtuoso,
sed couarde para el mal
335 y para el bien animoso.

313 A2, A5, A7 alguno,

314 A5 desvarata

315 A2 con oraciones y ayuno. // A4, A5 con oraciones; y ayuno. // A7 Con oraciones y ayuno.

316 A2, A4, A5, A7 Y si te tiene cercado

318 A2 regla del reglado haras, // A4 regla de lo reglado haràs // A5 regla de regalo haràs, // A7 Regla de regalo haràs,

319 A2 que siendo en reglá reglado, // A4 que siendo en regla reglada, // A5 que siendo en todo reglado, // A7 Que siendo en todo arreglado,

320 A2, A4 al demonio // A5 al Demonio // A7 Al demonio

321 A2 Si con sobervia te rompe // A4 Si con sobervia té rompe, // A5, A7 Si con sobervia te rompe,

322 A2 por no aver sido obediente, // A4, A5 por no aver sido obediente, // A7 Por no haber sido obediente,

323 A excelente // A5 [la] // A7 La humildad pon excelente,

324 A2, A4 y tan fuerte, que corrompe // A5 que fuertemente corrompe // A7 Que fuertemente corrompe

325 A inconuiente // A4 inconveniente // A5, A7 grande inconveniente.

Desde el verso 326 al 335 solo aparece en alfa y an A

330 A vuessas

Desde el verso 336 aparece ya A, A2, A4, A5, A7

336 A2, A4 Y significa el puñal // A5 Se entiende por el Puñal // A7 Se entiende por el puñal

337 A el noço que en vida viciosa // A2 [al] // A4 mozo // A7 El mozo en vida oficiosa,

338 A4, A5 osa

339 A estando tan junto al mal // A2, A5 estar junto con el mal, // A4 estar junto con el alma, // A7 Estar junto con el mal.

- [JUVENTUD:] ¿Qué significa el puñal?
 [TEMOR:] El moço en vida viciosa
 que sin temor de Dios osa,
 si está junto con el mal
 340 es arma muy peligrosa.
 [JUVENTUD:] ¶ ¿Si puñal viene metiendo
 de inuidias al corazón?
 [TEMOR:] Cruza con santa intención
 y haz presa siempre teniendo
 345 de tí mismo compassión.
 [JUVENTUD:] ¿Si me hallare sin armas?
 [TEMOR:] Darte consejo que aprueues:
 si en amar a Dios tenbeues
 al demonio le desarmas
 350 quando hazes lo que deues.
- [JUVENTUD:] ¶ ¿Si de mala compañía
 me dañare Sathanás?
 [TEMOR:] Saca de presto el pie atrás
 y huye, ques valentía,
 355 que huyendo vencerás.
 [JUVENTUD:] ¿Si de cobdiciar muger
 al rostro me tira punta?
 [TEMOR:] No esté la ocasión tan junta
 que presa pueda hazer,
 360 mas mira dónde te apunta.
 ¶ Senta *con* muy buen gouierno
 y parad continuo mientes
 en tretas tan excellentes.
 [JUVENTUD:] Gracias a Dios sempiterno

-
- 340 A2, A4, A5, A7 [que]
 341 A2 Si ves que viene hiriendo // A4, A5 Si vés que te viene hiriendo // A7 Si ves que te viene hiriendo
 342 A2, A4, A5 de embidia en el corazón. // A7 De envidia en el corazón.
 343 A2, A4, A5 buelve // A7 Vuelve
 344 A2 y haras presa siempre, auiendo // A4 y harás presa siempre, aviendo // A5 y harás presa siempre, aviendo // A7 Y harás presa siempre, habiendo
 345 A4 misma // A7 compassión.
 346 A2 Si trae dobladas las armas. // A4, A7 Si trae dobles las armas. // A5 Si traes dobles las armas,
 347 A coura // A2 darte e conjejo que aprueves // A4 darte he consejo que apruches. // A5 darte hè consejo que aprendas. // 47 Darte he consejo que apruebes;
 348 A2 si en la pelea te embeves. // A4, A5 si en la pelea te mueves. // A7 Si en la pelea te mueves,
 350 A4, A5 debes // A7 Cuando haces lo que debes.
 351 A2, A4, A5 A7 Si en tajo de fantasia
 352 A2, A4 te dañase Satanas. // A5 te dañase Satanàs. // A7 Te dañase Satanàs.
 355 A4, A5, A7 [porque]
 356 A2 Y sí por te hazer caer // A4, A5 Y sí por te hazer caer. // A7 Y sí, por te hacer caer.
 357 A2, A4, A5 con tajo de gula apunta. // A7 Con tajo de gula apunta.
 358 A4, A5, A7 la boca
 359 A2, A4, A5 que pueda presa hazer. // A7 Que pueda la presa hacer;
 360 A2 y desví con la punta.

- 365 y al maestro y a las gentes.
 [TEMOR:] Ya veys que aqueste traydor,
 el maestro del pecado,
 es tan peruerso y osado,
 que conuiene al pecador
 370 jamás viuir descuydado.
 ¶ Por sus tretas y trayciones
 conuiene siempre veléys
 y, pues destreza tenéys,
 todos juntos las liciones
- 375 será bien que batalléys;
 porque si bien batalláys
 contral demonio maluado,
 el cielo hos está guardado,
 y si mal, hos condenáys
 380 y hos entregáys al pecado.

FIN

Desde el verso 361-380 solo aparece en alfa y en A

- 363 A excelentes
 364 A gras a Dios sempiterno
 370 A descuidado
 373 A y porque auiso teneys

Desde el verso 375-380 sólo aparece en alfa

Sin posibilidad de incorporar en el cuerpo de variante la *aparición* de A7 —*vid.* nota 56— y dado que lee en común con A4, A5, y A7, indicamos aquí las lecturas divergentes:

- 200 poder, y causa Primera
 205 porque el traydor se confunda
 210 del Sacro Espiritu Santo
 212 para remediarte presto
 226 *La capa, pues y la Espada*
 231 Quando de mal pensamiento
 244 tomando la Cruz a cuestras
 270 no te halle de donde asir
 276 *Y si al contrario te empece*
 277 y te halla en algo falto
 282 con la riqueza del sueldo
 302 echarás mano al Montante
 320 al demonio vencerás
 323 la humildad es excelente
 338 que sin temor de Dios, osa
 344 y harás presa siempre, aviendo
 346 *darte hē consejo que apruches*

Los versos de *remate* en A4, A5, A7 y A7' son los siguientes y seguimos A4:

«Alma, sirve al Redemptor,
 que con tan santas ficiones
 puede el buen esgrimidor
 vencer su competidor.

Uillancico

¶ Entra Christiano al esgrima
de fe y charidad armado
y vencerás al pecado.

¶ El ayuno y penitencia
5 es verdadera lición,
oír la missa y sermón
con muy grande diligencia;
con estas armas de estima
10 *y vencerás al pecado.*

¶ La espada de autoridad
que has de traer a esta escuela,
es que mantengas la tela
con virtud y castidad;
15 *con esto le pondrás grima
si está el contrario afirmado
y vencerás al pecado.*

¶ Otra regla de abstinencia
harás si entras a jugar,
20 *y es que has de descargar
limpiamente tu consciencia;
si codicia se te arrima
no tengas della cuydado
y vencerás al pecado.*

5 *y todas sus tentaciones.
Con estas santas liciones
os ruego que me enseñeis,
buen Jesus, y me libreis
del malo, y sus tentaciones,
10 y vos mi Dios me ayudeis.
Y en punto de tanta estima,
me hazed salid con victoria
incomparable de estima,
porque en tal juego de esgrima
15 gane mi alma la gloria.»*

- 2 A5 lecciones
5 A5, A7 y A7' las
6 A5, A7 y A7' educaciones
9 A5, A7 y A7' de sus traiciones
11 A5, A7 y A7' grima
12 A7' vitoria
13 A5, A7 y A7' y de
15 A5, A7 y A7' Gane mi al la Gloria

Villancico en A:

¶ Entra christiano al esgrima
 del maestro Dios sagrado,
 que el que está en Christo afirmado
 al demonio pone grima
 y los trae por tierra echado.
 ¶ La perfecta charidad
 en esta escuela se aprende,
 que defiende y aun ofende
 al maestro de maldad
 que derribar nos pretende;
 ¶ La fe biua es treta fina
 para vencer al pecado,
 que al que está en christo afirmado
 al demonio pone grima
 y lo trae por tierra echado.

NOTAS AL TEXTO

1 Suponemos este *discurso* en boca del personaje TEMOR y así lo indicamos con corchetes, pues nada figura en el texto; se hace necesario para entender la *contestación* del ENTENDIMIENTO (vv. 151-155) y las llamadas que aparecen en el pliego de 1594. A lo largo de la obra nos vamos a encontrar con una serie de menciones *teatrales* que corresponden a un movimiento o postura del juego de la esgrima, menciones que tal vez irían acompañadas de un gesto por parte de los actores, suponiendo, claro está, un contexto dramático donde se desarrolla la *acción*. Los lances de este juego podrían no ser conocidos por los teóricos espectadores que asistieran a la *representación*; así, parece que las palabras alusivas al tema —dichas por los *dramatis personae*— constituyen una información dirigida al público en general con el fin de facilitar una comprensión más completa de estos lances, instrumentos y posturas adoptados en el escenario, aparte de los valores literarios del sentido «a lo divino». Haremos alguna precisión al respecto, pues puede ser que las alusiones también vayan dirigidas —como guía o ayuda— a los actores que las representarán (vid. vv. 52, 186, 294). *Maestros*: «El que es docto en cualquier facultad de ciencia, disciplina o arte, y la enseña a otros dando razón de ella, se llama maestro: porque si esto falta ha usurpado el nombre de maestro» (Cov.). Se juega con la evidente alusión a *Maestro* de esgrima (recuérdese el título de la obra de Pacheco de Narváez) y se enfrentan los dos *saberes*, al modo de una *contienda* medieval y no podemos olvidar que la obra convivió dos siglos con el *Debate del Alma y el Cuerpo*, que estructuran los elementos dialógicos del discurso poético que se desarrollarán en la obra.

3 *sumamamente*: adverbio de modo. «Según lo sumo, a que se puede llegar» (*Aut.*); grupo culto latino —*mm*—. Expone Lapesa: *Historia*, «Todo el periodo áureo es época de lucha entre el respeto a la forma latina de los cultismos y la propensión a adaptarlos a los hábitos de la pronunciación romance» (p. 249); véase, *infra*, v. 33 (Vid. A ESTEVE SERRANO: *Estudios*, pp. 369-380 y, más general, C. C. SMITH: «Los cultismos literarios del Renacimiento, breve adición al *Diccionario crítico etimológico* de Corominas» en *BHi*, LXI (1959), pp. 236-272.)

6 *maligno*: cultismo. «Como muchas voces cultas ofrecen grupos de consonantes extrañas a la lengua popular, resultan de pronunciación difícil que se tiende a simplificar. Esta simplificación fue admitida en el habla literaria; los poetas, hasta el siglo XVII, hacían consonar *malino* y *divino*», *Manual*, p. 11; en el siglo XVIII la Academia impone formas latinas rechazando las formas romances y optan por *maligno* y no *malino*. *Maestro malino* es una de las muchas denominaciones del Demonio (· El Maligno), vinculada a la idea de las «fuer-

zas del Mal», *vid.* S. LASNE y A. PASCAL: *A Dictionary of Superstitions* (Englewood Cliffs: A Spectrum Book, 1984), pp. 29-30.

8 *diestros*: no sólo en el sentido de «hábil, experto en un arte u oficio», incluso «sagaz» (*DRAE*), si no con el evidente significado de el que «juega bien a las armas y con destreza» (*Cov.*). Comienza la comparación de la nomenclatura de la esgrima con la alegoría religiosa de la obra; «estado en destreza es el perfil en que queda el cuerpo después de haber herido, reparado o desviado...» (*Carr.*), mencionando a continuación «engaño en la destreza, línea espiral en destreza, estrechar en destreza» etc. (*Vid.* vv. 12, 274 y 373.)

10 *primores*: en el sentido de «destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer u decir alguna cosa» (*Aut.*).

11 *maestro del profundo*: otra designación clásica del Diablo/Demonio relacionada con su «reino de las profundidades»; pueden verse estos sinónimos en R. H. ROBBINS: *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology* (New York, Crown Publs., 1970⁷) *passim.* (*Vid.* vv. 79, 93, 300, etc.)

13 (*h*)*alagüeña*: bondadosa, también con el sentido de adulación (Juan DE VALDÉS: *Diálogo de la lengua*, por ejemplo) y *halago* (*Cor.*): la contraposición con «malicia» remite a las «artes» de las que se vale el Demonio para atraer a los hombres.

15 *tiempo*: continúa la relación alegórica de términos propios de la esgrima usados como aplicación del sentido moral y religioso de los actos del hombre; «tiempo es medida del movimiento. Calidad es la fuerza que se pone en el movimiento natural que es el acto segundo que hace la espada en el tajo o en el revés con que hieren...» (*Carr.*), habla luego de «movimiento violento, remis, circular, mixto, valiente, propio...». Recordamos que el carácter edificante de la obra de Carranza está en la base del texto, que propone desde el título un «juego», con la seguridad del conocimiento del tratado de armas. (*Vid.* vv. 16, 92, 158 y 247.)

17 *este perverso gigante*: en el v. 11 ya se nombra a Satanás con la metáfora *maestro del profundo*. El demonio es uno de los personajes que aparece en la evolución del teatro religioso más frecuentemente y que contará a un gran porvenir dramático (*vid.* las diferenciaciones históricas en J. B. RUSSELL: *The Devil, Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), *Satan, The Early Christian Tradition* (*idem.* 1981) y *Lucifer, The Devil in the Middle Ages* (*idem.* 1984), para luego llegar a su presencia teatral: J. P. W. CRAWFORD: «The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega», en *RR*, I (1910), pp. 302-312 y 374-383; J. L. FLECNIAKOSKA: «Les rôles de Satan dans les pièces du *Codice de autos viejos*», en *RLR*, LXXV (1963), pp. 195-207; P. CHECCA: *The Role of the Devil in Golden Age Drama* (Tesis de The Pennsylvania State, 1975) y J. ROMEU: «Diablos al teatro català antic (Segles XIV-XVI)», en *SO*, 20 (1985), pp. 1-5). Aquí nos lo encontramos citado con una evidente carga espectacular dada por la palabra *gigante*: la explicación la encontramos en el paso de elementos del Corpus Christi al teatro valenciano, entre los que podría estar la presencia de los gigantes, que en las procesiones realizaban la danza principal; véase, entre la abundante bibliografía, H. CORBATÓ: *Los misterios del Corpus de Valencia* (Berkeley: University of California, 1932); F. G. VERY: *The Spanish Corpus Christi Procession, A Literary and Folkloric Study* (Valencia: Tipografía Moderna, 1962) y E. A. LLOBREGAT, y F. JARQUE: *El Corpus à Valencia* (Valencia: Tres i Quatre, 1978). Wardropper indica que «los gigantes van en la procesión danzando en señal de que todo se rinde al verdadero Dios» (p. 59), motivo principal de nuestra obra. Todavía hoy, en fiestas populares, aparecen estos gigantes representando las más diversas figuras, entre ellas la del diablo; recordamos que en v. 35 se indica que éste salía vestido de forma monstruosa; quizá no sea desmesurado interpretar la presencia de actores-gigantes moviéndose por el escenario (*vid.* J. AMADES: *Imatgeria popular catalana. Gegants i Nanos i altres entremesos* (Barcelona: Orbis, 1934) con abundante iconografía).

20 *toque*: otra evidente referencia a la esgrima, en este caso al efecto físico del «tocado», que entendemos como la tentación o la incitación al pecado, desarrollado en los versos siguientes con el ejemplo de nuestros primeros padres, pero haciéndolo luego extensivo (vv. 25-27) a todo el género humano que «derriba» con los «toques» a sus pies. (*Vid.* vv. 102, 130-131, etc.) (No parece ajeno a esta estratagema Fray José BELTRÁN Y RÍUS con su *Camino para*

ir al cielo, arma para pelear contra el demonio, y estímulo para servir a Christo... (Tortosa, J. Cid, 1784), gracioso folletito al servicio de la piedad y la alegoría.)

35 *en traje de pecador*: no hemos encontrado referencias concretas sobre la indumentaria usada por los actores en el auto teatral del Siglo de Oro, *vid.*, no obstante, Vicente ESQUERDO, «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», en *BRAE*, LVIII (1978), pp. 447-554. Si damos una doble interpretación a estas palabras, podemos pensar que es Cristo quien se presenta al demonio en *traje de pecador* o bien éste quien aparece vestido así. En el primer caso, entenderemos que Cristo se ha desprendido de cualquier tipo de vestidura adjudicada específicamente a su personaje (túnica, manto, etc.), y se ha cubierto como un hombre normal de la época, y como más adelante se nos indica: *cubierto el divino arnés de nuestra naturaleza*. Si el pronombre *él* situado al final del v. 34 alude a Satanás, la interpretación cambia radicalmente; WARDROPPER: *Introducción...*, señala que «el demonio iba vestido de caballero viejo, con cuernos a la cabeza y pies de cabra» (p. 59). Puede compararse como la alegoría implícita del texto se enfrenta con la *representación* gráfica que los propios pliegos ofrecen; véase para el *Pecador* la recogida en *Pliegos de Thomas Craft...*, pp. 99-109 y para el Diabolo la que recogen nuestros propios textos en sus portadas o el gracioso *cartel* editado en Valencia: París-Valencia, 1980 sobre pliegos valencianos de esta época.

38 *armado de firmeza*: en este caso *firmeza* no es sólo «constancia y perseverancia en una cosa o actitud», sino «acometer al contrario de punta firmemente, sin tirar golpe sino tan solamente ir barrenando con la estocada» (Cov.).

39 *arnés*: «conjunto de armas defensivas que se acomodaban al cuerpo» (Cor.) quien lo documenta ya en 1383, con el análisis de su origen francés; Luis VÉLEZ DE GUEVARA: *La Serrana de la Vera* lo utiliza con el sentido restrictivo de «la espada y el casco de esgrima» (*Vid.* M. DE RIQUER: *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals* (Barcelona: Ariel, 1968) y «Las armas en el *Amadís de Gaula*», en *BRAE*, LX (1980), pp. 331-427, ahora ampliado, en *Estudios sobre el Amadís de Gaula* (Barcelona: Sirmio, 1987), pp. 55-187 y A. SOLER DEL CAMPO: *El armamento medieval hispano* (Madrid: A-Z, 1987), entre otros.)

43 *do*: «lo mismo que donde y tiene todos sus usos y modos. Es una voz antigua...» (*Aut.*) *vid.* v. 298.

48 *valentías*: vale tanto como «hazaña heroica, excusada con valor» (*Aut.*) y en este caso con relación a los «toques» en un contexto de juego de armas alegórico, como «viveza de la imaginación, con que se discurre gallardamente, y con novedad en alguna materia» o «acción de esfuerzo, u vigor, que excede a las fuerzas naturales, por el estado en que se halla el que las ejecuta» (*Aut.*); en esta última acepción casa con el sentido del episodio evangélico sobre el que discurre el texto.

52 *azia el desierto camina*: alusiones como ésta sobre el traslado de los personajes por el escenario aparecen, en gran número, en las obras dramáticas de la época. Generalmente, estas acotaciones e instrucciones tienen la finalidad de dirigir a los actores en escena y marcar sus acciones en el momento preciso, lo que nos revela que la obra no fue concebida para su representación por actores profesionales, que conocerían bien su oficio y no necesitarían de ellas. No sabemos si es éste el caso, ni siquiera si por el *atrezzo* sería una obra de gran riqueza y aparatosisidad. En caso negativo, las acotaciones podrían solamente limitarse a presentarnos el movimiento de los personajes de un lugar a otro, como información dirigida al público, no a los actores (*Vid.*, v 78, 94, 113, 178, etc.)

57 *desembayno*: «sacar la espada de la vaina; y también significa determinarse a hazer algún castigo» (Cov.).

61 *afirmó*: no sólo en el sentido de «dezir con ahinco y certidumbre una cosa» (Cov.), sino en el de «ponerse en posición» (Carr.) de efectuar cualquier suerte de espada; lo que se corresponde con el v. 65 (Satan ha echado una «punta») y sigue conservando para el lector atento el «combate» alegórico que se establece desde el comienzo.

65 *punta*: «el extremo agudo de algún instrumento, con que se puede herir» (*Aut.*), obviamente, aquí, la espada; se entiende que «tira la punta» por «tira una estocada» (Carr.), «herir de punta» es «herir de estocada» (Cov.) (No confundir con «punto»: «es la punta de

la espada respecto a la cantidad» (Carr.), que es término para otras definiciones.) En este sentido va a aparecer en otras ocasiones (v. 305: «la punta hazia delante»; 357-358: «¿Si de cobdiciar muger/al rostro me tira punta?»), pero no en v. 241.

67 *se*: dativo de interés; *vid.* E. ALARCOS LLORACH: «Valores de /se/ en español», en *Arch.* XVIII (1968), pp. 21-28; y D. W. FOSTER: «A transformational analysis of spanish *se*», en *Lin.* LXIV (1970), pp. 10-25.

68 *potencia*: «la facultad para executar alguna cosa, o producir algún efecto» (*Aut.*), se puede usar por «autoridad» o «poder»; no tiene razón aquí el término de esgrima: «estar la espada en potencia es estar parada» (Carr.).

76 *el autoridad*: derivado de *autor*. El artículo femenino «del latín *-illa ela* abreviado en *la*, generalmente, salvo ante nombres que empiezan por vocal *a-*, con los cuales se abreviaba en *el. ell* (ejems. el alimosna, el otra); Nebrija aún podía decir de tres modos: la espada, el espada, ell espada, pero luego se admitió *el* tan sólo en el caso de que siguiese *á-* acentuada». *Manual*, p. 261 (*Vid.* R. LAPESA: «Del demostrativo al artículo», en *NRFH.* XV (1961), pp. 23-44.)

78 *en la torre*: puede hacer referencia al episodio evangélico o, tal vez, alusión directa de una acción teatral, donde hubiera una *torre* escénica; es elemento de decoración teatral abundantemente usado en la época, amén de su clara simbología literaria (*Celestina*, *Cárcel de amor*, etc.), *vid.* las menciones en los estudios clásicos sobre el tema, W. H. SHOEMAKER: *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth Centuries* (Princeton: Princeton University Press, 1935) con traducción española en *EE*, 2 (1957), pp. 11-154; N. D. SHERGOLD: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1967); E. CARILLA: *El teatro español de la Edad de Oro. Escenarios y representaciones* (Buenos Aires: Centro Editor, 1968); O. ARRÓNIZ: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1970), etc.

80 *segunda*: postura del juego de la esgrima, que se utiliza —si hubiera lugar, *vid.* v. 61— en un nuevo combate, *vid.*, además, v. 92.

83 *empecer*: «dañar, perjudicar, hacer mal» (Cov.), aunque quizá aquí valga «sujetar» (Juan DE ÁVILA: *Epistolario espiritual*).

84-85 Satán se refiere claramente a sus «Ángeles», *compañía* que conocemos perfectamente por el trabajo de B. J. BAMBERGER: *Fallen Angels* (Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1952) y, mejor aún, por el excelente repertorio de G. DAVIDSON: *A Dictionary of Angels including the fallen angels* (Nueva York: The Free Press, 1967); pero esta *lectura* no coincide con el texto evangélico («Te encomendará a sus ángeles y te llevarán...», Mateo, 4, 1-11 y «... a sus ángeles ordenaré que te guarden...», Lucas, 4, 1-13), que si viene refrendado por las variantes de A3 y A6: «los». *Vendrán*: esta forma alterna con *vernán*, en casos de asimilación de *-rr-* hasta finales del siglo XVI en que impone la forma actual *-ndr-*, *vid.* C. HERNÁNDEZ ALONSO: «El futuro absoluto de indicativo», en *Arch.* XVIII (1968), pp. 29-39.

90 *delicto*: grupo culto latino *-ct-*, *vid.* v. 3; actualmente tenemos *delito* ya que al ser voz muy divulgada no le alcanzó la imposición del grupo culto que hizo la Academia para evitar irregularidades, *vid.* F. LÁZARO CARRETER: *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740)* (Madrid: RAE, 1972), p. 49.

94 *monte*: aunque sigue la narración evangélica podemos —de nuevo— interpretar un elemento escénico, *vid.* v. 78 y, más adelante, v. 178.

97 *sin par*: nominación utilizada para referirse a Dios, que quizá venga condicionada por necesidades de rima; también «sin aver quien le iguale» (Cov.), *vid.*, vv. 33, 47, 126, 147 y 219.

102 *postura tan maligna*: se está refiriendo (*vid.* v. 96) al inicio de una nueva suerte de la esgrima («Postura de proporción, angular, extrema, ultimada... Postura comprende lo que hacen el cuerpo y la espada juntos» (Carr.) con muchas más especificaciones), de ahí que el verso siguiente aclare la respuesta de Cristo, que le contesta con un «toque».

107 *arrédrate*: «imperativo derivado de *arredrar ad-retro* que significa "hacer retroceder, apartar, separar, rehacer, amedrentar"» (Cor.); en el siglo XVI convive con la forma dipton-

gada *arriedra* y así en Fray Luis y Diego Hurtado de Mendoza.

108 *escrito*: sigue aquí al pie de la letra el relato evangélico, pero también suponemos —con las reservas expuestas— una posible acción teatral, ya que no era infrecuente la utilización de cartas, epístolas y mensajes en los *autos* de la época; *vid.*, por ejemplo, el valor dramático de las *cartas* en el *Auto llamado Luzero de nuestra salvación*, de Ausias IZQUIERDO (¿Sevilla, 1582?), en *Pliegos de Thomas Croff*, pp. 110-127 (y en la edición del mismo, preparada por este Seminario, en prensa) y, más general, H. RECOULES: «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», en *BRAE*, LIV (1974), pp. 479-496.

116 A3 incorpora aquí, *vid.* variantes, una quintilla de *remate* a la obra que no se encuentra en los restantes textos; viene del pliego de 1608 (Sevilla, 1608), según deducimos en *Pliegos de Thomas Croft...*, pp. 151-153 (cf. A. L. F. ASKINS: *Pliegos de Rodríguez-Moñino*, pp. 21-22 y 43). Evidentemente la versión recogida en A3, independientemente de su *elección literaria* (versión desde el comienzo o versión desde el verso 156) sirve para *completar* pliego y adecuar el *producto editorial* a dos piezas para el lector; esta *técnica* no nos parece tan *fortuita* como en un principio se supone para tantos *remates* de pliegos renacentistas (cf. F. J. NORTON, y E. M. WILSON: *Two Spanish Verse Chap-Books...* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), pp. 55-60 y nuestra ponencia «Los *pliegos sueltos poéticos*: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», en el *I Coloquio del Libro antiguo español* (1986), en prensa para sus *Actas*). Los casos que hemos estudiado casi siempre *coinciden* —sospechosamente— con una división interna de la estructura orgánica de la pieza en cuestión; en este caso observamos que en el verso 115 *termina* de algún modo el «episodio» de la tentación de Cristo con la huida de Satanás (vv. 110-115), la versión básica (alfa) encabeza la quintilla siguiente («ansí...») a modo de conclusión, antes de abordar el largo *discurso* («plática» se denominará después) donde se exponen las aplicaciones morales del suceso evangélico. Por tanto el *seleccionador* de la extensión ha tenido cuidado de *cutar* el texto en un lugar adecuado, que *además* coincide con la extensión tipográfica disponible.

120 *reparar*: utiliza el autor para su enseñanza moral otro término típico de esgrima: «Reparo perfecto a de nacer de la herida y a de ser de su misma especie» (Carr.). Con este verso termina la exposición del *episodio* del combate entre Cristo y Satán y comienza una extensa *narratio* (vv. 121-150) a modo de exortación moral sobre lo sucedido (¿en escena?); la utilización del verbo en tercera persona «Mira...» puede —legítimamente— interpretarse como una *declamatio* hacia los lectores / ¿espectadores? de la acción literaria. Con este sentido escénico podemos, asimismo, suponer que las *llamadas* de algunos versos posteriores (v. 136: «según hemos visto» y v. 143: «nos mostraua») hacen referencia explícita, no sólo al *texto literario*, si no al *texto/contexto teatral* y esta interpretación encontraría acomodo en la *respuesta* del Entendimiento, *vid.* v. 152, que denomina a esta tirada poética: «plática».

127 *misterios soberanos*: amén del sentido obvio de secreto y arcano, puede referirse el poeta a «misterio» como «cada uno de los pasos de la sagrada vida pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo» (*DRAE*), dando razón al verso siguiente; para el adjetivo seguimos a Covarrubias: «El altísimo y poderosísimo, que es sobre todos».

129-130 La utilización del verbo remite directamente a la suerte de la espada (cf. v. 20) con el fin de reforzar el sentido, que viene corroborado con el adjetivo: «Discreto, oportuno, ingenioso y conveniente» (*Aut.*), incluso «hábil» en Cervantes, *Novelas ejemplares*, que casa con la intención del «toque».

134 *al ciego viejo Longinos*: se ha identificado a San Longinos, isaúrico de nacimiento, soldado romano muerto en Cesárea, s. I, con el que atravesó a Cristo en el costado; pero no era ciego, aquí está usado en un sentido metafórico, ciego a la luz de Dios y así aparece en algunos autores de la época, por ejemplo en el prolífico Alonso DE LEDESMA: *Epigramas y Hieroglíficos* (Madrid, 1625), fol. 17r («A la lançada de Longinos, y a la vista que cobró») en los *Conceptos espirituales* (Madrid, 1600), p. 52 («A la lançada de Christo Nuestro Señor») y, sobre todo, en el poema «A Christo entre dos ladrones» incluido en sus *Juegos de Noche Buena* (Madrid, 1611), p. 109, donde, aun no refiriéndose directamente a Longinos, llama «ciegos y tiznados» (y esta acepción sólo la encontramos en el padre Juan DE TORRES: *Philosophía Moral de Príncipes* (Burgos, 1596), 15, 6) a todas las personas que no creen en Dios:

también se menciona en los *Diuinos versos* de Miguel COLODRERO DE VILLALOBOS (Zaragoza, 1656), fol. 14v («Al bote de lança, que dio Longinos a Christo Redemptor Nuestro»).

141 *encendido*: no sólo en el sentido de «inflamar, enardecer y avivar a uno» (*Aut.*), si no —probablemente— como una de las nominaciones de Cristo, en Fray Luis: *De los Nombres de Cristo*, por ejemplo.

151 Hemos supuesto que esta quintilla es contestación a todo lo expuesto hasta aquí por lo dicho en el verso siguiente: «vuestra plática»; en alfa nada figura respecto a los posibles interlocutores del «diálogo», pero en A el verso 156 aparece claramente encabezado por el TEMOR (*vid. infra*). *Plática*: «conversación o diálogo que uno con otro tiene» (Cov.) parece un sentido ajustado a nuestro texto.

156 *agora*: alfa y A ofrecen esta lectura común, que relaciona lo que se va a narrar a continuación con lo sucedido antes en el texto; A1 introduce la quintilla precedida de un calderón tipográfico y con el interlocutor en línea separada. Hasta aquí la versión B1 de nuestra obra, el resto de los pliegos comienzan en este lugar su texto, la llamada versión B2, pero claro está cambiando el lexema de entrada («*agora/Cristo*») para dar *entidad* al nuevo arreglo sin necesidad de remitir al lector/espectador a lo sucedido con anterioridad; el *ensamblaje* producido hacia la mitad del texto *encaja* perfectamente con la extensión habitual de la *segunda obra* de un pliego de la época, entre 200 y 250 versos. A partir de este momento mantenemos los interlocutores según se indica en A.

163 *por ver*: «algunas veces se toma el ver por entender» (Cov.).

165 *la espada*: en el texto alterna con «el espada», *vid.* nota a v. 76; es normal en la época, en el *Quijote* aparecen ambas formas. Los distintos personajes que aparecen a partir de ahora van a *preguntar* abiertamente el *sentido* de los términos fundamentales del juego de la esgrima, a fin de que las respuestas aclaren a los lectores/espectadores inequívocamente la alegoría del *contrafactum*.

166 *sentiende*: forma de aglutinación normal del pronombre personal átono antepuesto.

174 *entendimiento al puesto*: podemos suponer la aglutinación de la preposición y el artículo referida al personaje ENTENDIMIENTO y, por tanto, en su *lugar* el HOMBRE toma las «liciones» (puesto: «lugar o sitio»); pero también se puede interpretar como simple sustantivo y el sentido del verso (endemoniado, de todas maneras) cobra una explicación más complicada, que requiere dotar a la preposición del valor «en» o «por», al estilo y modo cervantino.

175 *liciones*: parece incluir aquí el autor varios sentidos al término, pues tanto vale como «la doctrina del maestro» (Cov.) que como «la lectura del breviario» (*Aut.*): en el primer caso se puede fácilmente remitir al contenido del aprendizaje del esgrima (y para *Maestro*, *vid.* v. 1) y con el segundo hace bien visible (de nuevo) el elemento moral. Todo vuelve a presentarse más tarde, v. 288 («la lición de Dios», *deseada* por el DESEO, v. 292), v. 374 («Todos juntos las liciones») e incluso, como conclusión, en el Villancico final, vv. 4-5 «El ayuno y penitencia/es verdadera lición».

178 *en el blanco mirador*: nos resistimos a no calificar de elemento escénico esta alusión apoyada por el verbo del verso anterior; tendría además sentido teatral preciso una *doble acción* en el escenario el parlamento del TEMOR y el ENTENDIMIENTO con los demás personajes y la *presencia* de Cristo confirmando la escena sobre un *mirador* (*vid.* W. H. SHOEMAKER: «Windows on the spanish stage in the sixteenth century», en *HR*, 2 (1934), pp. 303-318).

179 *por joya del quesgrimiere*: metafóricamente le atribuimos el sentido de premio o recompensa por alguna acción de habilidad o destreza (CERVANTES en las *Novelas ejemplares*), que tiene por galardón «el diuino Señor».

181 *soçobras*: del latín *subsuprare*: «volver lo de abajo arriba» (*Manual*, p. 120), con equivalencia s = ç en posición inicial, después habría una asimilación (*çoçobras*) y posteriormente una disimilación (*soçobras*).

186 *qual anda*: otra probable alusión al movimiento escénico del personaje en un segundo plano de la acción dramática (*vid. supra*, v. 178) y baste recordar que estamos en la *segunda parte* de la pieza, posterior a la extensa *escena* primera de la tentación; quizás el *actor* que encarna a Lucifer (= Satán) *marcaría* con un gesto o ruido la indicación del texto (*¿vid.*

H. RECOULES: «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», en *BRAE*, LV (1975), pp. 109-145?.

187 *compás*: es término de esgrima (Carr.: «Compás recto es cuando el pie va por la línea que atraviesa el círculo por medio. Compás curvo es cuando el pie se pone de algún lado de la circunferencia.») aplicado siempre a una postura de los pies (Guillén DE CASTRO: *Las Mocedades del Cid*, habla de «compas de pies», y CERVANTES: *Quijote*, de «con gentil compás de pies»). El origen es siempre de *medida* —con una clara connotación esotérica— y así se entiende en casi todos los contextos, baste recordar que fue el escudo tipográfico de Plantin (vid. L. VOËT: *The Golden Compasses...* (Amsterdam: Vangendt, 1969), 2 vols.). Véanse vv. 191, 224, 258, 303 y 333.

192 *firme* y *vario*: el primer término vuelve a indicar la *firmeza* del buen tirador de esgrima y el segundo, por oposición, «inconstancia» (*Aut.*) en el desarrollo del compás, es decir del movimiento.

193 *gracia*: la multiplicidad de significados de este vocablo pueden resumirse, para este caso, siempre con la intención del movimiento («yendo»), así vale «garbo, gallardía, donaire y despejo en la ejecución de alguna cosa» (*Aut.*).

202 *fundar*: por traslación del sentido original: «deshacer alguna cosa, y volverla a hacer, para que tenga la perfección que le faltaba» (*Aut.*).

206 *demanda*: «su significado originario latino *demando-as* es encomenda y cometer» (Cov.), aunque quizá aquí el sentido cabal sea el de «pregunta» en relación con los versos 201-202.

209 *tercera*: postura de esgrima (vid. v. 80 y, más adelante, v. 216).

213 *de presto*: de *prisa*, así en Lope DE RUEDA: *El Deleitoso*.

220 *y al maestro y los señores*: esta respuesta del ENTENDIMIENTO a modo de gratitud por la aclaración de sus preguntas se va a repetir posteriormente *cerrando* —de alguna manera— el diálogo sobre cuestiones concretas; no interesa resaltar esta técnica por lo que supone de *acotación* teatral, que pensamos lo es, sino por la referencia a los *personajes* que *están* en *escena* y a los que indudablemente se dirige: *maestro* (vid. v. 1), *señores* (tienen que ser a la fuerza *alguien* más que los simples interlocutores); posteriormente se repiten estas llamadas: *y toda la compañía* (v. 290), *y a todas vuestras mercedes* (v. 330) y, *al maestro y a las gentes* (v. 365).

221 *eficacia*: «virtud, actividad, fuerza y poder para obrar» (*Aut.*).

222 *toma la espada Memoria*: creemos que es una llamada teatral evidente de la aparición del personaje, que se introduce así en escena —acompañada de un *gesto* («toma...»)— para comenzar su actuación.

226: *capa y la espada*: es una forma de combate: «aplicación de la capa con la espada, que toma para sí el desvío, y dexa a la espada con el reparo» (Carr.), que pensamos dio origen a un *tipo de comedia* perfectamente conocido y codificado posteriormente (vid. W. C. ATKINSON: «Studies in Literary Decadence. II. *La comedia de capa y espada*», en *BSS*, 4 (1927), pp. 80-89, y K. C. GREGG: «Toward a definition of the *comedia de capa y espada*», en *RN*, XVIII (1977-1978), pp. 103-106).

228 *fundados*: tal vez con el sentido de unidos, aunque se puede aplicar —metafóricamente— una de las acepciones más comunes: «establecer alguna Religión o Comunidad, juntando compañeros y señalándoles el instituto y reglas que deben observar» (*Aut.*); tendría relación con la metáfora del verso anterior («son los perfectos casados») referida a la *unión* de la capa y la espada, baste recordar los versos gongorinos: «y los olmos casando con las vides/mientras coronan pámpanos a Alcides» (*Soledad primera*, vv. 828-829).

232-233 Tirar una estocada es atacar con la espada en «línea recta», aunque se puede atacar en otras líneas («sagita», «paralela», etc.); desviar de manotada es una «herida que consta de tres movimientos del brazo, y dos de la espada» (Carr.) luego la contraposición moral, v. 244.

239 *manpara*: no sólo en el sentido de «amparar» (*Aut.*), sino en el de la «defensa que se hace con la mano teniendo en ella arma» (Cov.); no obstante como en otros lugares de la

obra, el sentido lato del término viene corroborado más tarde (*vid.* v. 274) una vez establecida la alegoría con la esgrima.

247 *herir de revés*: es un ataque en «línea circular» que consiste en «abatir la espada, cargándola hazia el suelo» (Carr.).

249 *tomando tu cruz a cuestras*: puede entenderse con el sentido de tomar el «peso o carga intolerable, presión, pena y trabajo» (*Aut.*) y la relación semántica con la *cruz* del Señor quedaría implícita dentro del significado general del *contrafactum*; pensamos que también integra —como alegoría— la *cruz* de la espada, que se relaciona con el movimiento indicado en el verso anterior: «con entrambos pies», *vid.* la confirmación en v. 304 («la cruz en alto bien puesta»).

251 *sentá*: por aféresis: *asentar* con multiplicidad de sentidos, valgan para las intenciones del autor el de «afirmar, dar por cierta y verdadera alguna cosa» o «presuponer alguna cosa para lo que se ha de decir o razonar» (ambos en *Aut.*), pero creemos que se ajusta más a la intención del contexto, apoyado —en este caso— por el verso 253 («estudiallo»), el de «anotar y escribir alguna cosa para que no se olvide» (*Aut.*); aunque tal vez esta última acepción sirva para el verso 286 («sentá y con esto poquito»/«estudiaréys cada día/la lición de Dios y mía») y no para los versos 326 («sentá contemplando») y 361 («sentá con muy buen gobierno»), donde remitimos al significado general. También puede valer «assentar la espada»: «dexar el juego, y poner la espada en el suelo» (Carr.).

256 *rodela*: «escudo redondo que cubre el pecho; arma española, que con ella y con la espada se suele pelear animosamente» (Cov.); evidentemente con sentido de protección, acentuado en vv. 261 y 268.

259-260 *escuela de la escritura sagrada*: metáfora de la Biblia como «escuela de la vida» (y el sentido de «escriturario»: «el que hace profesión de enseñar la Sagrada Escritura» que utiliza CERVANTES: *Quijote*) y quizá haciendo velada referencia a la «escuela de las armas», lugar donde se aprende la esgrima.

262 *dotores*: «título que da la Iglesia a aquellos santos que con especial afecto se emplearon en enseñar los misterios de nuestra Santa Fe...» (*Aut.*).

265 *reparados*: «poner alguna defensa contra el golpe, para defenderse de él. Defender, resguardar o precaver algún daño o perjuicio» (*Aut.*).

266 *firme a firme*: *vid.* v. 38.

271 *tirar a la cara*: es un tipo de estocada de ataque arrojada con la mano en posición de engaño, lo que concuerda con la intención del verso siguiente.

275 *cathólica corrección*: debemos entender «la enmienda o la fraterna que se da al que ha errado» (Cov.) apoyada por el sentido del adjetivo.

281 *altabaxo*: golpe de espada que «hiriendo de tajo, coge a la persona a quien se tira de alto hasta abaxo: esto es desde la cabeza, u hombro hasta las piernas, por lo cual le dieron el nombre, y oy se dice tajo vertical» (*Aut.*); en CERVANTES (*Quijote*) y con *esquivo* de Maese Pedro aparece ya como *altibaxo*, forma documentada en adelante.

283 *mejora pie*: adecuar la posición de defensa, *mejorando* la postura.

284 *uñas arriba*: «alzar el brazo hacia la parte del cuello con el qual movimiento se haze el reparo» (Carr.), es estocada que se da volviendo la mano y los gavilanes (= «las dos varetas de la guarnición que hazen la cruz [de la espada], que son las alas del gavlán quando las tiende» (Cov.), entre otros) hacia arriba.

293-294 *veys/veo*: es normal en los textos teatrales de la época la reiterada apelación de los personajes a lo que se está *viendo*... en escena, remarcado, en este caso, por el *bien* que intensifica (para el espectador) la acción dramática.

296 *montante*: «espada ancha y con gavilanes (*vid. supra*) muy largos que manejan los maestros de armas (*vid. nota a v. 1*) con ambas manos, para separar las batallas en el juego de la esgrima. Tomóse su forma y su nombre de las espadas antiguas, que se jugaban con dos manos» (*Aut.*), se entiende, además, que su forma de *cruz* refuerza el sentido de la explicación poética; nuevamente aclarada en los vv. 304-305.

299 *gigante*: Cov., «hombre de mayor estatura de la ordinaria»; *Génesis*, cap. 6: «Los gigantes nacieron del ajuntamiento de los hijos de Seth con las hijas de Caín, fueron pode-

rosos y tiranos. Por la fábula de aver los gigantes tenido guerra con los dioses, y queriendo alzar con el cielo, poniendo un monte sobre otro»; Macrobio: lib. I *Saturnales*, cap. 20, y Cicerón: lib. II *De Natura Deorum*: «Lo entienden moralmente de los hombres locos, soberbios, impíos y bestiales, que no levantan el pensamiento un dedo de la tierra, de la qual se llaman hijos: y por eso fingen tener los pies de colas de dragones [vid. portada del pliego y nota en v. 17], porque no pensavan cosa derecha y recta en su proceder; y lo demás es burla y destinos». Metafóricamente lo entendemos como *soberbia* atenuado con el apelativo del verso siguiente.

319 *reglado*: «templado» (Cov.), amén del juego establecido con la anáfora.

325 *inconveniente*: alterna con *incoviniente*, forma con *i* por inflexión de la *yod*.

328 *redes*: en sentido metafórico del ardid o engaño para atraer y conquistar a otros, *tirar sus redes*, etc.

331 *puñal*: «dentro de puño, la daga, porque se coge con el puño» (Cov.).

348 *tenbeues*: «contener, encerrar, incluir en sí y dentro de sí alguna cosa. Por translación incorporar, incluir, contener una cosa dentro de sí» (Aut.).

362 *contino mientes*: es un resto de ablativo latino de circunstancia con comitante que no lleva preposición. Los adverbios modales románicos en *-mente* proceden de ablativo que en un principio indicaba el temple, ánimo o propósito con que el sujeto realizaba la acción. La conciencia de su composición, muy viva en todo tiempo, se manifiesta en español antiguo mediante una repetida separación gráfica del adjetivo y *mente*, *mientras* o *mient*, *ment*. Vid. R. LAPESA: «Los casos latinos: restos sintácticos y sustitutos en español», en *BRAE*, XLIV (1964), pp. 57-105.

363 *tretas*: «el concepto, o pensamiento, que forma qualquiera de los batalladores para la defensa propia, u ofensa de su contrario, y acción correspondiente a él» (Aut.); en Carranza se hallan recogidas una buena tipología de las *tretas* que se pueden utilizar: *de primera*, *de segunda*, *formadas*, *doble*, *sencilla*, *universal*, *particular*, *de atajo*, *de aviso*, etc. Tampoco podemos olvidar el sentido de «artificio sutil, o ingenioso, para conseguir algún intento» (Aut.), que hace bien al texto, como se presenta también en v. 371.

364 *sempiterno*: «lo que es eterno y ha de durar para siempre» (Aut.), es adjetivo utilizado frecuentemente formando alocución.

367 *maestro del pecado*: vid. v. 1, aquí el autor, finalizando ya la obra, nos presenta el diablo como encarnación de una *maestría* que conduce a la perdición del cristiano y prepara así el *remate* admonitivo de la pieza.

378 *hos*: la *h-* es una ultracorrección para el pronombre, vid. A. SALVADOR PLANS: «El grafema H en los tratadistas del Siglo de Oro», en *AEF*, V (1982), pp. 167-178.

NOTAS AL VILLANCICO

Villancico: Wardropper señala que «la costumbre de cantar al final de cualquier fiesta religiosa un villancico de contenido eucarístico, tendía a convertir tanto las seudomoralidades como los seudomisterios en dramas eucarísticos, en autos sacramentales» (*op. cit.*, p. 214) y estamos de acuerdo (Vid. la *versión* de A recogida en el cuerpo de variantes, que apenas modifica el contenido, aunque prefiera la quintilla, sin glosa, para su conveniencia). La versión de alfa que mantenemos es un caso de glosa métricamente pura, proveniente del siglo XV y usada generalmente para temas filosóficos y religiosos. Comprende, al modo usual, una poesía temática que se glosa —se la denomina *texto* y las estrofas que desarrollan el tema, la glosa propiamente dicha, en donde se *interpreta* el contenido; la repetición de los versos del *texto* lleva implícito el elemento enfático y ha de insertarse de tal manera que quede incorporado orgánicamente a éste por el sentido y la rima. Derivada de las llamadas *canciones* de Gómez Manrique pretende plasmar el pensamiento analítico por la variación de los motivos centrales de la condensación lírica del *texto*. Vid. H. JANNER: «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», en *RFE*, XXVII (1943), pp. 181-232, en particular, pp. 226-227 y *La Glosa en el Siglo de Oro. Una antología* (Madrid: Nueva Época, 1946).

5 *lición*: en el mismo sentido, ya explicado, de v. 175.

9 *contino*: *continuamente* (en Fray Luis, *Lazarillo*, CERVANTES, etc.).

11 *escuela*: tanto a la de esgrima, como al aprendizaje de la vida.

12 *tela*: en el sentido de «competir» y con los *Entremeses* cervantinos «medirse con alguien, hacerle la competencia».

15 *grima*: el sentido remite a una postura de escorzo aplicado metafóricamente a la esgrima, pues el verso siguiente supone al «contrario afirmado»: Covarrubias define el término como «horror y espanto que se recibe de ver alguna cosa horrenda, de que un hombre queda pasmado» y lo amplía a una alegoría artística: «assi los pintores llaman grimazos unas posturas extraordinarias de escorçados».

21 *codicia*: se refiere, obviamente, al pecado de, sin que podamos suponer un *personaje* posible del *auto*.

[Todavía a tiempo y por gentileza de la imprenta podemos añadir que las *Actas* citadas en nota 14 han aparecido ya (Madrid, 1989) y que nos interesa —aunque no *directamente* para nuestra obra— el trabajo de M. FRENK, «Lírica popular a lo divino», pp. 107-116; precisamente en p. 114 menciona y cita (*vid. Corpus de la antigua lírica popular hispánica...* (Madrid: Castalia, 1987), n.ºs 1622A, 1678C, 1683A y 1722) unos bellos «Juegos de amor» relacionados con la Navidad y para la misma nota hay que añadir: A. REDONDO, «La religion populaire espagnole au XVI siècle: un terrain d'affrontement?», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos* (Madrid: Universidad Complutense/Casa de Velázquez, 1986), pp. 329-369. Aunque en mucho esta *addenda* se justifica por el agradecimiento (impreso) a José Luis Canet y Josep Lluís Sirera que se han leído paciente —y abnegadamente— este trabajo; algunas de sus atinadas observaciones es de ley y obligación anotar. Vaya, en primer lugar, la opinión (casi) común de una «cierta teatralidad» en la pieza con las mismas —o parecidas— precauciones que nosotros mismos tenemos; de todas formas la «estructura global del texto, con el largo parlamento/monólogo inicial, el diálogo siguiente y el villancico como cierre, tiene una estructura tópicamente teatral» y que «un diálogo de estas características podía haber estado concebido para su representación una forma semejante a lo que acontece con los diálogos, razonamientos o debates que no faltan en el teatro escolar del XVI, siguiendo en esto una tradición de teatralidad que iría a hundirse en la poesía dialogada medieval tan bien representada en nuestros cancioneros». En v 42 nos parece acertadísima la precisión sobre este tipo (probable) de «actuación» que supone la «existencia de determinados actores mudos que representarían lo que se nos dice a través del monólogo o del diálogo» y aceptamos la discrepancia de que «los actores no profesionales necesitaban no tanto acotaciones «implícitas» sino explícitas, y bien explícitas. Esto es lo que ocurre en el teatro medieval catalán (y europeo en general: la acotación inicial del *Jeu d'Adam* donde se indica cómo deben recitar los actores para que se les entienda es un buen ejemplo de ello). Precisamente uno de los factores que hemos utilizado para determinar la evolución desde un espectáculo más cortesano con actores no profesionales hasta otro con representantes plenamente profesionalizados es el grado de explicitación y detallismo de las acotaciones». En v 134 y para la ceguera (física/moral) de Longinos nos parece lógico la existencia de alguna enfermedad ocular, refrendada por la *Leyenda dorada*, de Jacobo de VORÁGINE (Madrid: Alianza, 1982), I, pp. 198-199. El pretérito «nos mostraua», v 143, de existir el referente plástico que indicamos, debería ser «nos muestra», independiente de la *acumulatio* verbal. Para vv 177-178 la sugerencia de no tratarse de un «teatro o corral» («¿Y si se hubiese representado en alguna iglesia, casa o convento? La solución escénica hubiese sido entonces diferente» reafirma una «acción representada» y no una «afirmación tópica». Repetimos, pues, nuestro agradecimiento por saber leer tan inteligentemente este *Juego* —al fin— de la *esgrima*.]