

CADA UNO POR SU PARTE: MONÓLOGOS TRENZADOS Y CANTOS  
AMEBEOS EN LOS ALBORES DE LA COMEDIA NUEVA

HÉCTOR RUIZ SOTO (CLEA - Sorbonne Université / Casa de Velázquez)

CITA RECOMENDADA: Héctor Ruiz Soto, «Cada uno por su parte: monólogos trenzados y cantos amebeos en los albores de la comedia nueva», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 48-85.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.352>

Fecha de recepción: 29 de junio de 2019 / Fecha de aceptación: 27 de julio de 2019

RESUMEN

La acotación que indica la salida de dos personajes «cada uno por su parte» se encuentra en el corpus de Gondomar y en los manuscritos teatrales de Palacio en un número restringido de comedias y da pie a escenas que se rigen por un patrón común. A través del estudio de estas escenas en la *Comedia de Lucistela*, la *Comedia de los própositos*, la *Comedia de los amores de Albanio y Ismenia* de Lope de Vega, la *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*, además de la *Comedia intitulada Roncesvalles*, se demuestra la existencia de églogas amebeas que siguen todos un mismo modelo pastoril y elegíaco, que sin embargo admite parodias, de las que se ofrecen ejemplos entre las comedias citadas y en una loa de 1616, que muestra la pervivencia de este tipo de escenas en los primeros años de la comedia nueva.

PALABRAS CLAVE: égloga; género pastoril; cantos amebeos; Lope de Vega; comedia nueva.

ABSTRACT

In the corpus of the count of Gondomar's theatrical collection and the dramatic manuscripts of the Royal Library in Madrid (*manuscritos de Palacio*), the stage direction «cada uno por su parte» (each one from his/her side) appears in a small number of plays as an opening to scenes which are governed by a common pattern. Studying attentively this few scenes (in the *Comedia de Lucistela*, in the *Comedia de los própositos*, in Lope de Vega's *Comedia de los amores de Albanio y Ismenia*, in the *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*, as well as in the *Comedia intitulada Roncesvalles*), we prove the presence of *amoebaea* eclogues in this dramatic corpus. These eclogues obey the same pastoral and elegiac model – a model admitting, however, parodies. Some examples of these eclogues can be found in the plays previously cited and also in a *loa* of 1616 which demonstrates the survival of this type of scenes in the first years of the *comedia nueva*.

KEYWORDS: eclogue; pastoral genre; *carmen amoebaeum*; Lope de Vega; comedia nueva.

Uno de los primeros autores de comedias que tuvieron una relación profesional sostenida con Lope de Vega fue Gaspar de Porres (o Porras).<sup>1</sup> Nacido en torno a 1550, compró y representó piezas del Fénix durante el último cuarto del siglo xvi, hasta 1604, y en 1614 se encargó asimismo de supervisar la publicación de la *Parte IV* (García Reidy 2013:124, 322). Testigo de primera mano de la «revolución teatral del primer Lope» (Arata 2000:23), fue un personaje importante del panorama teatral del cambio de siglo. A partir de una loa perteneciente a su compañía, este artículo pretende estudiar una secuencia dramática característica de las fases iniciales de la comedia nueva, observable en el corpus todavía demasiado desconocido de los manuscritos de Palacio, en varias comedias anónimas y en una de Lope de Vega. Se trata de secuencias de monólogos en dúo, cuya colocación en las obras respeta algunas constantes, y cuya plasmación en el escenario sigue un patrón común y una organización métrica similar. Como se verá al hilo de los ejemplos y en la síntesis final de este artículo, estos monólogos documentan el paso de la teatralización de las églogas a la fórmula de la comedia nueva, poniendo el foco en la imbricación de módulos métricos y poéticos entre lirica y teatro.

En 1616 se publica en Valencia, en la imprenta de Felipe Mey, el *Norte de la poesía española ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos y de doce escogidas loas y otras rimas a varios sujetos*. Entre las loas, interpolada entre la portadilla y la comedia de *La bellígera española* de Ricardo de Turia, se encuentra la *Loa para el primer día que representó la Compañía de Porras en Valencia*. Como se ha señalado ya,<sup>2</sup> esta es la única loa dialogada de las doce que componen este volumen; si bien pertenece a la compañía de Gaspar de Porres, no hay datos sobre la fecha en que fue escrita o estrenada, ni sobre la obra a la que se destinaba.<sup>3</sup> El diálogo toma una forma peculiar, basada en un dispositivo escénico subrayado por la acotación inicial:

1. Agradezco a Florence d'Artois, Mercedes Blanco, Aude Plagnard y Elizabeth Wright su generosa lectura.

2. Véase el catálogo establecido por Nuria Plaza Carrero en su tesis doctoral [2017:661-662].

3. Ferrer Valls, *Diccionario biográfico de actores*, s. v. Porres (o Porras), Gaspar de.

*Salen Isabel y Mariana, cada una por su puerta*

4. Cada comedia empieza en signatura A[1]; la comedia de *La Bellígera española*, en cuyo cuaderno se encuentra la loa, es la sexta comedia del volumen. Se han seguido, en este caso y en los siguientes, los criterios de transcripción de PROLOPE (Tubau 2008).

La loa es toda entera la *captatio benevolentiae* que intentan desarrollar Isabel y Mariana: elogio de la ciudad que cada una trata de pronunciar en un canon lúdico, donde el empleo sistemático del hipérbaton<sup>5</sup> varía los términos sin cambiar la materia y la esticomitia, por la que cada intervención ocupa un verso, produce un ritmo tenso, en un juego capaz de atrapar la atención de la audiencia. La consabida petición del silencio no aparece de otra manera que en la riña de Isabel y Mariana: ninguna quiere oír ecos, ni voces distintas a las que cada una pronuncia en la escena. Su disputa llega a oídos de Salvador,<sup>6</sup> que sale al poco tiempo «con una guitarra en la mano» para calmar sus «confusas disonantes voces» (f. A[3]r). Tras ponerse los tres de acuerdo, todavía en endecasílabos sueltos, pronuncian tres octavas sucesivamente: «Pues ya que el breve tiempo nos oprime / y el fin dudoso de esta empresa grande / no diga cada cual más que una octava» (f. A[3]v). No hay acotaciones que indiquen si Salvador toca su guitarra y si estas tres estrofas fueron cantadas, pero el contraste entre el canon disonante de varias voces y la harmoniosa alabanza final pretende adoctrinar al público para que se comporte y merezca el elogio que recibe: «escuchando piadosa su querella / es la noble Valencia, ciudad bella» (f. A[4]r).

El dúo de Isabel y Mariana se basa en una escenografía que divide en dos el tablado: es probable que al salir «cada una por su puerta» permanezcan por un rato aisladas en células escénicas opuestas, a derecha e izquierda del escenario, cada una hablando por su parte. Solo comienzan a escucharse en el verso trece y no llegan a verse hasta diez versos después. Encontrándose recíprocamente “aparte”, pronuncian dos monólogos alternos, en un juego dramático que se repite más adelante en el siglo, en obras de Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla o Juan Bautista Diamante.<sup>7</sup> En el teatro publicado de Lope de Vega, la aco-

5. Es posible que la comicidad del hipérbaton, en especial en los versos «Celebrada del indo, moro y belga. / Del indo, moro y belga celebrada», contenga una alusión al estilo de Góngora y, en especial aquí, a su *Fábula de Polifemo y Galatea*. Difundida desde 1612 y conocida en la Corte ya en 1613, circulaba con una variante en el v. 408 («del perezoso Volga al Indo adusto»), que rezaba: «del perezoso Belga al Indo adusto». Véase Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, pp. 134-136 y 331-332.

6. Se ha querido asociar a este personaje con el actor Salvador de Ochoa, «miembro de la compañía de Porres en 1603 y probablemente en 1604», aunque no se sepa «si los nombres de los personajes eran los verdaderos nombres de los actores». Véase Ferrer Valls, *Diccionario biográfico de actores*, s. v. Porres (o Porras), Gaspar de.

7. Véase TESO, s.v. «cada uno por su puerta» o «cada uno por su parte». He usado el operador booleano “O” para cubrir todas las grafías u/v y los dos géneros uno/una.

tación «cada uno por su puerta» o «cada uno por su parte» no abunda, ni da inicio a semejantes dúos, de los que se ofrece a continuación un ejemplo en su producción conservada por transmisión manuscrita. La loa valenciana aísla la escena y le da una carga cómica, que más allá de la situación misma, aparece como una verdadera parodia. En efecto, en el teatro de los albores de la comedia nueva que nos transmiten los manuscritos de Palacio, de finales del siglo XVI, estos dúos forman una escena tópica, no tanto cómica como seria, y especialmente propicia al lamento y al estilo elevado. Su localización, descripción y análisis son el objeto del presente artículo, basado en los códices II-460, II-461, II-462, II-463 y II-464 de la Biblioteca Real.

#### LOS MONÓLOGOS EN DÚO EN LOS MANUSCRITOS DE PALACIO

Una lectura completa de los mencionados códices permite localizar seis escenas de monólogos en dúo en un corpus de cinco comedias. Son las siguientes:

BR, II-460, *Comedia de Lucistela*

- f. 100r, «Vanse y sale el príncipe y Lucistela y pónese cada uno a los cantos del tablado uno a las espaldas de otro».
- f. 106r, [Jornada tercera] «Sale Gregorio y Lucistela cada uno por su parte no se viendo».

BR, II-460, *Comedia de los propósitos*

- f. 123r, «Vanse y sale la princesa y el príncipe cada uno por su parte».

BR, II-460, Lope de Vega, *Comedia de los amores de Albanio y Ismenia*

- f. 335r, [Jornada tercera] «Salen Vireno y Ascanio cada uno por su parte».

BR, II-461, *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*

- f. 65v, [Jornada tercera] «Sale Alcino y tras de él Torrino y cada uno se pone a una parte».

BR, II-462, *Comedia intitulada Roncesvalles*

- f. 70v, «Sale el emperador destrozado por un lado y en el otro queda don Roldán cargado sobre su espada».

Como puede apreciarse, la escena es un recurso poco común, presente en cinco comedias y solo tres códices de un total de cincuenta y seis comedias, autos o farsas

repartidos en los cinco códices mencionados. Las comedias que incluyen este tipo de monólogos son mayoritariamente anónimas, salvo la *Comedia de los amores de Albanio y Ismenia*, de Lope de Vega (Arata 1989:43, 51, 54-56). Esta pieza se corresponde en efecto con *La pastoral de Albania*, que Lope cita en las dos listas de *El peregrino en su patria*.<sup>8</sup> Aunque la *Comedia intitulada Roncesvalles* ha sido alguna vez atribuida al propio Lope,<sup>9</sup> así como la *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*,<sup>10</sup> la autoría del Fénix es dudosa en ambos casos. Los estudios de Morley y Bruerton al respecto así lo indican, al tiempo que avanzan alguna hipótesis sobre la datación de estas tres obras. De entre 1591 y 1595 es la *Comedia de los amores de Albanio y Ismenia* de Lope (Morley y Bruerton 1968:76-77); de entre 1590 y 1605 o 1593 y 1606 la anónima *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada* (Morley y Bruerton 1968: 535-536); de entre 1595 y 1597 (probablemente de 1597, según Morley y Bruerton 1968:218), la anónima comedia de *Roncesvalles*. Esta última datación podría ser errónea, puesto que la comedia, aunque incompleta, tiene cuatro jornadas: puede ser por tanto anterior a 1585 o 1586, cuando se impuso la división de las comedias en tres jornadas. Luigi Giuliani la fecha de hecho «en los primeros años ochenta del siglo xvi» [1996:244]. La *Comedia de Lucistela* y la *Comedia de los propósitos*, del manuscrito II-460, no llevan fecha ni han sido fechadas; como las demás piezas salvo la de *Roncesvalles*, tienen tres jornadas. Estas dos comedias del manuscrito II-460 respetan sin embargo el mismo diseño gráfico que el conjunto de cuadernos del códice, dos de los cuales están fechados en 1595 (f. 51r, f. 185r), y otro en 1594 (Arata 1989:25 y 1996). Forman parte por tanto, a diferencia de los códices II-461 y II-462, del conjunto de comedias que perteneció a ciencia cierta a la biblioteca del conde de Gondomar, copiadas todas, según Arata, antes de 1597. En definitiva, es probable que el conjunto de estas cinco comedias sea fechable entre 1585 y 1595, o, excluyendo la *Comedia de Roncesvalles*, entre 1590 y 1595.

8. Oleza Simó, ARTELOPE, *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, s. v. Amores de Albanio y Ismenia, Comedia de, Los. En este repositorio aparecen consignadas dos ediciones modernas de la comedia.

9. Sobre esta atribución, véase Arata [1989:56] y López-Vidriero [1994:156].

10. Arata [1989:54] comenta que «Morley y Bruerton la consideran de dudosa autenticidad»; cf. Morley y Bruerton [1968:536]. En el proyecto de Greer, *Manos teatrales*, s.v. «Premio (El) riguroso y amistad bien pagada» y, en Oleza Simó, ARTELOPE, *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* (s.v. Premio riguroso y amistad bien pagada, Comedia de, El), se menciona la edición de esta comedia por Cotarelo en las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, I. pp. 307-355.

Los monólogos en dúo localizados en estas piezas siguen un patrón común. Tras un vacío escénico, dos personajes entran a derecha e izquierda del tablado. Esta estructuración del espacio, o proxemia, queda plasmada en tres de las alocuciones, que indican expresamente la separación de ambos monólogos, tanto por la situación respectiva como por la posición de los actores en la escena. En la *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*, «cada uno se pone a una parte», situándose a ambos lados de la escena. En la *Comedia de Lucistela*, la protagonista sale en dos ocasiones con otro personaje, siguiendo la proxemia indicada y reafirmándola con su lenguaje gestual: «pónese cada uno a los cantos del tablado uno a las espaldas de otro» y «cada uno por su parte no se viendo». Los dúos son en tres casos de galán y dama, en otros tres de personajes masculinos. Los protagonistas son quienes salen a monologar en dúo en la *Comedia de Lucistela*, la *Comedia de los propósitos* y la *Comedia intitulada Roncesvalles*. En la *Comedia de los amores de Albanio y Ismenia* y en la *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada* actúan personajes secundarios, pastores que se lamentan siguiendo la tradición bucólica, con una diferencia tonal entre ambas escenas: la primera es grave, la segunda burlesca, anunciando de alguna manera la parodia de Gaspar de Porres.

Una vez identificado este patrón común, a través de su reflejo didascálico, el artículo presenta sucesivamente una transcripción y un comentario de cada una de las escenas mencionadas, concluyendo con una descripción sintética de los rasgos comunes y de las particularidades de estas escenas en el corpus derivado de la excepcional bibliofilia del conde de Gondomar, así como en las obras coetáneas conservadas en los manuscritos de la Biblioteca de Palacio.

#### DOS MONÓLOGOS EN DÚO PARA LA *COMEDIA DE LUCISTELA*

En la *Comedia de Lucistela*, del código II-460 de la BR, el monólogo en dúo aparece en dos ocasiones, caso único en el corpus de estudio. En la primera, es el desenlace de la jornada primera. En la segunda, el inicio de la tercera.

La comedia comienza con la muerte del rey, que deja a sus hijos encomendado el reino, pidiéndoles que huyan de los vicios y ordenando al príncipe que encuentre para Lucistela un marido que la siente en un trono real. En el segundo cuadro, el

príncipe le confiesa su amor a su hermana y se dispone a forzarla. El tercer cuadro es un diálogo de tres cazadores, comentando que «algo quiere el rey hacer / pues que a caza nos envía» (f. 100r). A continuación comienza el cuadro cuarto, con el dúo de los hermanos incestuosos:<sup>11</sup>

*Vanse y sale el príncipe y Lucistela y pónese cada uno  
a los cantos del tablado uno a las espaldas de otro*

LUCISTELA      Oh, crudo hermano mío,  
más bravo y más cruel que dragón fuerte,  
¡lanzárasme en un río  
do padeciera muerte  
y no me deshonrraras de tal suerte!  
    ¿A dónde irá la triste,  
la mísera, cuitada y sin ventura?  
Pues tal fealdad hiciste  
venga la muerte dura  
y trágueme la triste sepoltura.

PRÍNCIPE      ¿Qué has hecho, crudo amor  
traidor, falso, rapaz y lisonjero?  
Pluguiera a Dios, traidor,  
[f. 100v]  
muriera yo primero  
que intentara un pecado que es tan fiero.

LUCISTELA      ¡Oh padre, si supieras  
el daño que hacías en dejar juntos  
a dos, que bestias fieras  
son propios los trasuntos,  
en el carnal pecado ya difuntos!

PRÍNCIPE      ¡Di, cómo me engañaste,  
traidor falso, rapaz desconocido,  
o cómo no miraste  
que habiendo cometido  
tan horrendo pecado iba perdido!

11. La digitalización del manuscrito se encuentra disponible en <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00460/index\(6\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index(6).html)>. Consulta del 10 de junio de 2019.

LUCISTELA      Si, padre, me dejaras  
 en parte que este hermano jamás viera,  
 si de él no confiaras,  
 jamás no cometiera  
 pecado contra Dios, ni tal hiciera.

PRÍNCIPE      Tráguele aquí la tierra,  
 consúmanme la carne mil gusanos,  
 hagan con ella guerra  
 tigres, osos y alanos,  
 pues tal pecado han hecho dos hermanos.

LUCISTELA      ¡Ay!

PRÍNCIPE      ¡Ay mi Dios!, ¿y quién será  
 quien tal suspiro fue a dar?  
 Quiero llegarme y veré  
 si es mi hermana la que fue  
 aquel suspiro a arrojar.<sup>12</sup>

*Aquí se vuelven cara a cara*  
*(Comedia de Lucistela, f. 100r-100v)*

El doble monólogo de los hermanos, en liras garcilaianas, se compone como un planteo simétrico, con recursos estilísticos parejos y mismo objeto: el pecado de incesto que han cometido juntos, ella forzada por su hermano, él por el niño amor. El discurso de ambos, levemente desequilibrado, comienza con dos liras de Lucistela y sigue con una sucesión de estrofas pronunciadas sucesivamente por cada uno: Lucistela ocupa cuatro liras en total, el príncipe tres. Los epítetos tristes, las enumeraciones enfáticas, las preguntas retóricas, los vocativos (al padre y al niño amor) y las hipérboles, que conectan los dos monólogos, los aúnan en un mismo tono patético. Sin embargo, los vocativos introducen cierta variedad en el discurso: tras las dos primeras liras en que Lucistela acusa a su hermano, el dúo se organiza simétricamente en una apelación a la memoria del padre por parte de la princesa y un apóstrofe al niño amor por parte del príncipe. Las dos primeras estrofas forman por tanto el preámbulo del monólogo cruzado: aunque se señalan por el recurso a la comparación, «más bravo y más cruel que dragón fuerte» y el vocativo al hermano,

12. A embebida.

que no se repiten en el resto de la escena, su imbricación con las estrofas siguientes es total tanto por el recurso a la lira como por la repetición, de la segunda lira de Lucistela a la tercera del príncipe, del deseo de morir: «venga la muerte dura / y trágume la triste sepoltura» – «Trágume aquí la tierra, / consúmanme la carne mil gusanos». Un grito o queja de Lucistela cierra el monólogo, iniciando un verso partido entre su réplica y la del príncipe, primer verso de una quintilla.<sup>13</sup> El cambio de un reparto estanco de las estrofas entre los dos personajes a una aceleración del intercambio, sumado al paso de la lira a la quintilla, señalan una ruptura: el príncipe descubre que no está solo, interrumpe su monólogo y a continuación se encuentra con la princesa.

En las cinco quintillas siguientes, de estructura variable en las rimas, el príncipe quiere consolar a su hermana, que se lamenta y le acusa de haberla dejado preñada, ante lo cual «Cáese desmayado el príncipe» (f. 100v). La oposición de sus monólogos entre la apelación al padre y al niño amor preserva para el espectador la sorpresa del embarazo de Lucistela, aumentando retrospectivamente la ironía trágica de esta revelación para el príncipe tras su protesta ante Cupido, «rapaz desconocido». Lucistela le recrimina su fragilidad: «Eso no es de caballero», y en otras diez quintillas en que prosigue el diálogo, el príncipe decide ir a Roma como peregrino a confesarse con el papa, dejando a Lucistela y a un senescal como regentes (f. 101r). Tras un último vacío escénico, dos pajés entran en el último cuadro de la jornada y comentan, en once redondillas, sus amores y la ausencia del príncipe en la corte. Así acaba el primer acto, del que la secuencia iniciada con el monólogo en dúo constituye el punto álgido.

Al inicio del acto segundo, Lucistela ordena al senescal que abandone a su hijo en el mar con una carta que cuenta que es fruto de un incesto. Un correo anuncia a continuación que el príncipe ha muerto en Roma, reconciliado con la Iglesia. El segundo cuadro se desarrolla en casa del villano Roselís, que ha adoptado a Gregorio, el hijo de Lucistela. En una disputa con el hijo de Roselís, Gregorio descubre su verdadero origen y, en penitencia por el pecado del incesto, resuelve «defender la fe en la guerra» (f. 103r). En el tercer cuadro Lucistela y el senescal comentan su guerra con Lucerno, «aquel impío, cruel, falso, tirano / maldito capitán y luterano» (f. 103v), y deciden pregonar que el campeón cristiano que lo ven-

13. El primer verso rima en asonancia con el segundo y el quinto de la quintilla.

za obtendrá títulos y tesoros. En el cuarto cuadro, después de un breve suspense, «Entra Gregorio armado con la cabeza de Lucerno en la mano» (f. 105r): su premio será casarse con Lucistela.

Ante este segundo incesto, la jornada tercera empieza con otro dúo:

Jornada tercera

*Sale Gregorio y Lucistela cada uno por su parte no se viendo*

GREGORIO      ¡Oh mundo caduco y triste<sup>14</sup>  
de penas y aficiones rodeado!  
Dime, ¿por qué subiste  
en tan supremo estado  
al que en tan gran pecado fue engendrado?  
Dime, ¿mejor no fuera  
[f. 106v]  
meterme en un desierto y ayunando,  
en gracia a Dios sirviera  
y no ansí reinando,  
en juegos y torneos festejando?  
LUCISTELA      ¡Oh redentor divino,  
do castidad consiste toda entera,  
cuán grande desatino  
el día cometiera  
que quebranté aquel voto que hiciera.  
    Juré siempre guardar  
la castidad, estado tan subido  
y ahora sin mirar  
cumplí lo prometido  
poniendo la promesa en tanto olvido.  
GREGORIO      ¿Cómo tendrá alegría  
el que había de vivir en afición  
gimiendo noche y día  
en continua oración,  
con ojos, alma, boca y corazón?

14. triste *em.* : fiero II-460

LUCISTELA      Pues eres Dios supremo,  
                   y a Pedro y Madalena has perdonado,  
                   ¡socorre en este estremo,  
                   inmenso Dios sagrado,  
                   borrando de tu libro mi pecado!

GREGORIO      ¡Oh tablas que aclarastes  
                   el horrendo pecado en que engendrado  
                   fui,<sup>15</sup> ¿por qué no dejastes  
                   que fuese declarado  
                   de cuáles padres fui al mar echado?

LUCISTELA      No mires, señor mío  
                   pues eres Dios inmenso y soberano  
                   el grande desvarío  
                   que cometió mi hermano  
                   mas teme de tu fuerte y santa mano.

GREGORIO      ¡Ay, ay!

LUCISTELA      Jesús, ¿quién suspiró  
                   con suspiro tan ardiente?

GREGORIO      Sabrás, señora, soy yo  
                   que en el alma me tocó  
                   un congojoso accidente.

(*Comedia de Lucistela*, f. 106r-106v)

La estructura métrica analizada en el dúo anterior se repite en este caso: los monólogos en dúo en liras, el momento de anagnórisis en una quintilla cuyo primer verso, una vez más, se encuentra partido entre la doble interjección de Gregorio y la réplica de Lucistela. Esta vez, la distribución de la materia es exactamente equitativa entre los dos personajes: ambos comienzan con dos liras, y se reparten a continuación otras dos cada uno. Anáforas y paralelismos, vocativos y preguntas retóricas, enumeraciones y epítetos: todos los recursos comentados anteriormente se repiten aquí en otro fragmento de estilo elevado, acorde con la lira de raigambre garciliásiana. El planteo lírico difiere sin embargo en su objeto: Gregorio se lamenta por su pecaminoso origen, Lucistela por haber roto la castidad con la que cumplía penitencia por el incesto con su hermano. Los dos discursos concuerdan sin embar-

15. fui *em.* : fuera II-460

go, como bien sabe el espectador y como señala sutilmente la rima: de estrofa en estrofa una asonancia en -a-o reúne progresivamente las liras de Lucistela y Gregorio, con la rima B de las tres últimas liras en -ado, -ado y -ano respectivamente, que unen el «pecado» del que se lamenta Lucistela con el «engendrado» pronunciado por su hijo.

Una vez que se reconocen, en un diálogo en quintillas, Gregorio le cuenta su preocupación a Lucistela, y esta, al descubrir los orígenes de su esposo, sufre un va-hido, en un claro paralelismo con el primer acto: «Desmáyase Lucistela» (f. 107r). Al decirle ella «yo soy tu madre, tía y tu mujer», Gregorio decide retirarse al desierto a hacer penitencia. En el segundo cuadro, dieciséis años más tarde, dos romanos buscan al ermitaño Gregorio, lo encuentran y le piden que les acompañe.<sup>16</sup> En el cuadro siguiente Lucistela viaja a Roma a confesarse con el papa, que no es otro que el propio Gregorio. Con él, su madre se confiesa y pide entrar en un monasterio. Él la absuelve y cierra la comedia: «Llegaos acá criados y veréis / a la madre y al hijo congregados / haced las alegrías que debéis / pues que somos por Dios aquí juntados / y al punto un monasterio fundaréis / de jaspe y alabastro edificado / do haréis encerrar doce doncellas / regirlas heis vos, madre, a todas ellas» (f. 109v). Esta comedia con dos incestos, con ecos edipianos y también de la historia de Dido —puesto que el enemigo Lucerno pide casarse con Lucistela a cambio de la paz—, concluye curiosamente con una absolución papal, dada por un pontífice que es hijo y culpable del pecado. Su recorrido de penitencia, primero como caballero que decapita al luterano, y después como ermitaño en el desierto, le permite redimir el pecado de su origen y el de su incesto, en cuyo cruce se sitúa su planto en el inicio de la tercera jornada.

Los plantos citados constituyen monólogos altamente emotivos, en los que el anónimo dramaturgo hace alarde de virtuosismo poético en dos escenas de tonalidad grave y seria, capaces de modular la intriga y de cambiar el destino de los personajes, incluido el de Lucistela, que le da título a la comedia. El mismo ambiente grave y la misma conexión con la intriga caracterizan el ejemplo siguiente.

16. Los romanos han sabido, por un pescador, que Gregorio está en una isla llena de fieras, y que se encadenó los pies él mismo. Durante el diálogo con el pescador, un «gran pez» pica: «¿qué trae en la boca este pez? / La llave es esta por cierto / de la prisión que se echó» (f. 108r). Los romanos lo consideran milagro. Acto seguido, «Dan vuelta al tablado y sale Gregorio con una cadena al pie y una túnica y dice de rodillas» (f. 108v). Los romanos y el pescador llegan donde está Gregorio, y los emissarios le piden que les acompañe, diciendo que es voluntad del cielo, probada por la llave de sus cadenas que el pez ha sacado del mar. Él acepta.

### MONÓLOGO EN DÚO DE GALÁN Y DAMA: LA *COMEDIA DE LOS PROPÓSITOS*

La comedia que sigue a la de *Lucistela* en el mismo códice II-460 también recurre al monólogo en dúo, esta vez en una posición central de la obra. Se trata de la *Comedia de los propósitos*.

Astolfo, hermano y heredero del rey de Francia, ha tenido que renunciar al trono por descubrirse que un villano, criado entre salvajes, era su sobrino y el príncipe heredero. La obra empieza cuando el criado de Astolfo le cuenta que la princesa española, prometida del heredero, va a llegar a la corte, y alaba su hermosura. Tras un intento fallido de conjurarse contra el príncipe, Astolfo logra sacar partido de la ignorancia que lo caracteriza por su villana educación: lo convence de que su prometida es tremadamente fea, hasta el punto de hacerle renunciar al trono. Después de deshacerse del heredero sobrevenido, intenta hacer matar al caballero con el que quería conjurarse, de nuevo sin éxito. Secuestra entonces al rey, finge que ha muerto e inculpa al príncipe desaparecido, acusándolo de ser un espía inglés. Llega a la sazón la princesa, y Astolfo sugiere que se nombre rápido a un heredero que pueda casarse con ella. En el cuadro siguiente, mientras Astolfo es nombrado rey, su criado Celio decide contarle la verdad a la princesa, ayudarla a disfrazarse de pastora y a huir del tirano. Así acaba el primer acto, y el segundo empieza con una intriga paralela, de los amores de unos caballeros de la corte, entre los que se encuentra aquel que Astolfo quería utilizar en su conjura y luego asesinar, porque se mantuvo fiel al rey legítimo. El segundo cuadro del segundo acto se inicia con el monólogo en dúo del príncipe y la princesa, exiliados ambos en el bosque y disfrazados de pastores:<sup>17</sup>

*Vanse y sale la princesa y el príncipe cada uno por su parte*

PRINCESA      Un mes ha, pobre princesa  
                   que tu traje cortesano  
                   en este tosco villano  
                   trocaste, y tu mal no cesa.

17. La digitalización se encuentra en <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00460/index\(7\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index(7).html)>. Consulta del 10 de junio de 2019.

- PRÍNCIPE      Un mes ha, príncipe pobre  
que de la corte saliste  
donde ningún bien tuviste  
ni hay mal que ya no te sobre.
- PRINCESA      Los reales edificios,  
pies tiernos, que habéis pisado,  
en cabañas se han<sup>18</sup> tornado  
de rústicos edificios.
- PRÍNCIPE      Dejé el palacio real  
y otra vez al bosque me entro,  
que como piedra en su centro  
he vuelto a mi natural.
- PRINCESA      De ti he estado ausente,  
corte, por no dar la mano  
de esposa a un fiero tirano  
que tu<sup>19</sup> suelo en ti consiente.
- PRÍNCIPE      Un mes ha que te perdí,  
corte, tus galas y ornato,  
por no sufrir un maltrato  
que veo se usa en ti.
- PRINCESA      Príncipe, de mí huiste  
creyéndote de ligero:  
pudo no ser verdadero  
porque tan presto creíste.
- PRÍNCIPE      Princesa, de ti huí  
porque entendí que eras fea:  
puede ser que no lo sea  
porque tan presto creí.
- PRINCESA      Con mucho descuido he hablado,  
que hay quien me pueda oír.
- PRÍNCIPE      (¡Qué mala cosa es venir  
la persona sin cuidado!  
Disimular quiero.) Dios  
os guarde, pastora hermosa.

18. han *em.* : a II-460

19. tu *em.* : su II-460

PRINCESA Si no mandáis otra cosa,  
galán, ansí haga a vos.

*Hace que se va*  
(Comedia de los propósitos, f. 123r)

Tras este intercambio el príncipe logra retener a la princesa, de la que se enamora sin conocer todavía su identidad. Llegan los caballeros fieles de su corte, lo reconocen y provocan la anagnórisis de la pareja, avisándola también de que Astolfo va a cazar en ese lugar: en efecto, el rey tirano llega, se encapricha de la princesa disfrazada de pastora que, haciéndose pasar por Bartola, acepta acompañarlo a la corte si también va con ellos el príncipe, que oculta su identidad bajo el nombre de Mingo. La jornada acaba con otro cuadro relativo a los amores de los caballeros de la corte. En la tercera jornada, la princesa consigue mantener a raya a Astolfo y a su criado Celio, que conoce su verdadera identidad; como el rey quiere que haya juegos en la corte, Bartola idea el juego de los propósitos (f. 131r), que le da título a la comedia, en que es nombrada reina y hace nombrar rey a Mingo el tiempo que dure el juego: desde el trono, resuelve los conflictos de los caballeros enamorados de la corte, y con su ayuda, concertada anteriormente, logra inculpar a Astolfo, hacer que se reconozca a Mingo como el príncipe que es, y la comedia concluye con la liberación del verdadero rey de su mazmorra.

En el centro de la obra, en el segundo cuadro del segundo acto, el monólogo en dúo de la pareja es el momento de mayor lirismo, aunque las redondillas rebajan el tono patético adecuándolo al género cómico que caracteriza la obra en su conjunto. En una esticomitia a nivel estrófico —cada réplica cubre cuatro versos hasta que se encuentran los protagonistas— los paralelismos de redondilla a redondilla enfatizan las figuras empleadas: principalmente apóstrofes (a sí mismos, de la princesa a su pies acostumbrados al palacio, de ambos a la corte, de cada uno al otro), anáforas («Un mes ha...»), epítetos («pobre princesa», «príncipe pobre») y repeticiones («tu mal no cesa»—«ni hay mal que ya no te sobre», «porque tan presto creíste»—«porque tan presto creí»). La materia misma que compone las estrofas se repite en un paralelismo estricto: las dos primeras estrofas comentan el tiempo pasado desde el abandono de la corte («un mes ha»); las cuatro siguientes el alejamiento de la misma; las dos últimas constituyen el razonamiento que le dará un vuelco a la obra, anuncian- do la peripecia de su enamoramiento. Este razonamiento, en ambos casos, se basa

en la estructura de la redondilla: los dos primeros versos cuentan el motivo por el que el príncipe rechazó a la princesa, primera premisa; el cuarto verso cuenta la segunda premisa, la invalidez del razonamiento previo; el tercer verso da la conclusión del silogismo, que contradice la primera premisa, con la que rima. La estrofa se divide así en dos partes que riman entre sí, entre una premisa y su contradicción.

Así se desarrolla un verdadero canon, en el sentido musical del término, en el que la redundancia de réplica a réplica enfatiza el lirismo de dos monólogos alternos, en una hábil mezcla de abundancia y variedad. El cierre del doble monólogo es una redondilla partida: como ocurría en la comedia anterior con los versos partidos, la ruptura de la autonomía estrófica indica el fin de la separación de los personajes, plasmándose el inicio del diálogo en réplicas que riman entre sí. Esta escena, que anticipa con su silogismo el enamoramiento, y que de hecho antecede a la escena en que se reconocen los protagonistas, es precisamente el punto de equilibrio a partir del cual la intriga da un vuelco a favor de la princesa y hacia la restauración de los reyes legítimos.

**EL MONÓLOGO EN DÚO CONTRA EL SILENCIO EN PAREJA:**  
***COMEDIA DE LOS AMORES DE ALBANIO E ISMENIA DE LOPE DE VEGA***

Si las comedias comentadas, la de *Lucistela* y la de *Los propósitos*, plasman en los monólogos en dúo aquellos momentos en que se da un vuelco a la acción, lo contrario ocurre en la comedia de Lope, *De los amores de Albanio e Ismenia*. En lugar de poner en escena a la pareja protagonista, el monólogo en dúo de esta obra recurre a personajes secundarios, limitando así el efecto de la secuencia en la intriga, pero conservándole el carácter serio y grave de los ejemplos anteriores.

Albanio e Ismenia, padrino y madrina de un bautismo de pastores, se enamoran, provocando los celos de Vireno y Ascanio. El primero quiere hacer desterrar a Albanio acusándole de alborotar el valle con sus amores. El segundo quiere matarlo, y como verdadero furioso, cierra el primer acto monologando sobre sus celos con un *sdrucciolo*: un verso más propio de tragedia que de comedia.<sup>20</sup> En el segundo acto

20. Recuérdese el *sdrucciolo* del *Atila Furioso* de Cristóbal de Virués, «Desde los cielos hasta los Antípodas...» (Virués, *Atila Furioso*, pp. 257-261). No cabe en este caso interpretar el esdrújulo en el sentido paródico y rústico que le dan algunos comentaristas italianos, estudiados por Eugenia Fosal-

el pastor Vireno ha logrado hacer desterrar a su rival. Con Ascanio, acuden a Ismenia, que dice estar dispuesta a entregarse a aquel que traiga un trofeo de la cueva de una esfinge, en los montes de Cuenca (ff. 331v-332r). Mientras, el padre de Ismenia se la lleva a los campos del Betis, donde tiene que ir a cobrar unas rentas para el conde. Allí, otros pastores la requiebran, y ella sigue amando a Albanio. Ascanio, que ha vencido a la esfinge, y Vireno, de vuelta a los campos del Tajo, inician el tercer acto con un planto amoroso a Ismenia.<sup>21</sup>

### Jornada tercera

*Salen Vireno y Ascanio cada uno por su parte*

VIRENO	Seco, agostado río, monte espinoso que en el fértil mayo pareces seco estío, flores cubiertas de mortal desmayo, ya el cielo no os esmalta después que Ismenia de vosotras falta.
ASCANIO	Campos tristes, más secos que en soberbia ciudad poblada calle, llenos de tristes ecos, ya iguala en soledad el bosque y valle con la sierra más alta, después que Ismenia de vosotros falta.
VIRENO	Mejor que en verde planta anida el ruiseñor en alta torre, ni la tórtola canta, huye el ciervo <sup>22</sup> veloz, el gamo corre ni el cabritillo salta, después que Ismenia de vosotros falta.

ba [2002a:152-154], aunque ni en Italia ni «tampoco en España puede decirse que su uso haya sido siempre burlesco». Véase también sobre el esdrújulo Tomás Navarro Tomás [1986:262]

21. Sáez Raposo ha estudiado la particular proxemia de esta escena [2016:421-422]. La comedia se encuentra digitalizada en <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00460/index\(16\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index(16).html)>. Cf. Lope de Vega [1916:24-25 y 1993:609-610].

22. ciervo *em.* : cielbo *II-460*

ASCANIO      Espinas dan las rosas,  
 cicuta las abejas y los prados  
 víboras ponzoñosas;  
 en huertas, en labranzas, en ganados  
 se conoce la falta,  
 después que Ismenia de vosotras falta.

VIRENO      Paréceme que he sentido  
 voz de alguno que se queja.

ASCANIO      Si no me engaña el oído,  
 de alguna amorosa queja  
 el eco responde herido.

VIRENO      Oh, hele allí donde está.  
 Pues Ascanio, ¿cómo va?

ASCANIO      Oh, Vireno, ¿dónde bueno?

VIRENO      A desistir el veneno  
 que aquella sierpe me da.

(*Comedia de los amores de Albanio e Ismenia*, f. 335r)

En cuatro estrofas con estribillo que recuerdan las églogas pastoriles de Garcilaso, Vireno y Ascanio recurren a los tópicos del lamento bucólico en una enumeración a dos voces de los animales y plantas tristes por la desaparición de Ismenia. La separación del espacio escénico y el paralelismo de los dos monólogos conlleva una coherencia tonal que de nuevo se expresa en la rima del pareado final de cada estrofa, reunido por el estribillo «después que Ismenia de vosotras/vosotros falta». Como en los casos anteriores, el reparto de las réplicas corresponde a una esticomitía a escala estrófica: cada réplica es un sexteto lira<sup>23</sup> de estructura pareja (7a-11B-7a-11B-7c-11C), hasta que los dos pastores se oyen. En ese momento el sexteto lira da paso a la quintilla, recurriendo solamente al octosílabo y simplificando la rima en dos estrofas que señalan sucesivamente el momento en que los pastores se oyen y el momento en que se ven, reconocen y comienzan a dialogar (8a-8b-8a-8b-8a; 8a-8a-8b-8b-8a).<sup>24</sup> El cambio prosódico y estrófico subraya el cambio de estructura,

23. Como escribe Tomás Navarro Tomás, que prefiere el nombre de estrofa alirada [1986:256]: «Sirvió en el teatro generalmente para escenas líricas, según muestran abundantes ejemplos de Vírués, Cervantes, Lope, Montalbán, etc.». Cf. Domínguez Caparrós [2014:199].

24. Según las estadísticas establecidas por Morley y Bruerton [1968:44-45], la lira representa el 4% del total de la comedia.

en el paso del monólogo cruzado al diálogo, y del planteo de estilo elevado a la conversación más llana de los villanos.

Después de esta escena, el galán Albanio vuelve al Tajo, así como la dama Ismenia, y rumores de infidelidades los mantienen separados hasta la reconciliación matrimonial del desenlace. Sin embargo, el momento en el que se vuelven a ver en el tercer acto es la ocasión de un juego escénico que contrasta con esta escena de dúo. En el f. 339v, Albanio e Ismenia se ven y enmudecen, sorprendiendo a los pastores que asisten a la escena: «Frondoso ¿Qué te demudas, / qué tiemblas?», «Daliso ¡Ea! ¿Qué os estáis mirando? / ¿No os habéis visto otra vez?». El público recordará en efecto otro encuentro de los protagonistas, en el primer acto, en el que Albanio e Ismenia «Quédanse helados mirándose» (f. 327r). Entre las dos escenas en que los protagonistas, probablemente a ambos lados del tablado, se miran sin hablar, y la escena en que los pastores celosos, sin mirarse, hablan a ambos lados del tablado, se establece un contraste en forma de quiasmo, que anuncia el desenlace matrimonial: quienes se ven se acaban amando, y se quedan solos los que hablan en soliloquios.

#### LA TRENZA Y EL DÚO: *COMEDIA DEL PREMIO RIGUROSO Y AMISTAD BIEN PAGADA*

Si en el códice II-460 de la BR hay cuatro monólogos en dúo en tres comedias, en el códice II-461 solo la *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada* repite la secuencia. En este caso, como en la obra de Lope, el canon abre el tercer acto y consiste en el lamento de tradición bucólica de dos pastores, enamorados ambos de Risela. Se trata una vez más de personajes secundarios, a diferencia de los monólogos en dúo de la *Comedia de Lucistela* y de la *Comedia de los propósitos*. El efecto de la escena en la intriga es por tanto mínimo, y el anónimo dramaturgo introduce un componente cómico que parodia la gravedad y la emotividad de la secuencia.

En la primera jornada el rey de Albania ha convocado unas justas para casar a su hija Excelsa con el campeón. El vencedor es el príncipe de Tesalia, que Excelsa odiaba pero al que perdona tras su victoria. El conde Anselmo, pretendiente desgraciado, se retira al campo chipriota en el segundo acto, donde conoce a «Risela, pastorcilla» (f. 60r), la requiebra, y provoca así los celos de los pastores Alcino y Torrino. Al pedirle estos a la pastora que declare quién será su esposo, esta le entrega a Al-

cino una trenza y le pide otra a Torrino, empatándolos y enzarzándolos en una disputa por saber qué prenda vale más. A la sazón, de un barco naufragado, llegan las damas Excelsa y Leonora: están en Chipre, tierra de un pretendiente desgraciado de la princesa, un tirano que avasalla a su pueblo y abusa de las mujeres. Risela es víctima del acoso del primo del rey, pero el conde Anselmo la salva. Mientras, el rey de Chipre encierra a los príncipes de Escocia y Tesalia, que han sobrevivido al naufragio. El desenlace de la segunda jornada, tras la primera marcada por las justas, es de tono lúgubre, con el rey de Chipre dispuesto a encontrar a la princesa Excelsa para forzar su amor, y prometiendo cárcel perpetua a su enemigo y rival en amores: «es tan imposible cosa, / traidor, tener libertad / como en el sol caber niebla / y en la gloria haber tiniebla / y en el limbo claridad».

La jornada tercera comienza con el lamento trenzado de los dos pastores pretendientes de Risela, que monologan en canon sin que la llegada del paje Albano, criado del príncipe de Tesalia escapado del naufragio, consiga interrumpirles.<sup>25</sup>

### Jornada tercera

*Sale Alcino y tras de él Torrino y cada uno se pone a una parte*

ALCINO	Prenda falsa fue el contento que contigo he recibido pues a la fin causa ha sido de doblarme mi tormento.
TORRINO <sup>26</sup>	Risela, ¿de qué sirvió hacerme un favor tan grande si ha de ser causa que ande penando y muriendo yo?
ALCINO	¿Que a tal desventura vine, que mi suerte es tan avara que una causa que es tan clara no haya quien la determine?

25. Véase la digitalización de la comedia en <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00461/index\(1\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00461/index(1).html)>, f. 54r ss. Cf. *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*, ed. Cotarelo y Mori [1916:327-328].

26. Torrino *em.* : Tirreno II-461

TORRINO      ¿Que está mi prenda en mi gloria  
                   y mi gloria está en mi prenda  
                   y no hay ninguno que entienda  
                   que llevo yo la vitoria?

ALCINO      Pues esta resolución  
                   no se concluye en el suelo  
                   da tú la sentencia, cielo,  
                   que eres juez sin pasión.

TORRINO      Si no hay pastor en cabaña  
                   que acierte a hacer esta paz<sup>27</sup>  
                   a este zagal pertinaz,  
                   cielo, tú lo desengaña.

*Sale Albano solo<sup>28</sup>*

ALBANO      ¿Cuál pastor es tan piadoso  
                   que socorre a un desdichado  
                   que una tabla lo ha escapado  
                   del rigor del mar furioso?

ALCINO      Dirás que no oyes mis quejas:  
                   no puedes, ni Dios lo mande,  
                   cielo, que pues eres grande,  
                   grandes ternas las orejas.

TORRINO      Cielo, en tu justicia fío  
                   que mi petición oirás,  
                   pues que no te pido más  
                   de que me des lo que es mío.

ALBANO      Por cierto, muy buen consuelo  
                   hallan mis tristes cuidados,  
                   pues estos hallo ocupados  
                   en pedir justicia al cielo.

Dame si está algo sobrado  
                   en tu zurrón, por ventura,

27. Esta rima, en los dos versos que concluyen con «paz» y «pertinaz», está escrita con grafía –as, testigo de un posible caso de ceceo del copista. Arata así lo comenta [1989:29]: «El manuscrito ha sido transcrita por un solo copista, originario probablemente de una región lingüísticamente ceceante y seseante como demuestran, en la grafía, las continuas confusiones entre sibilantes».

28. solo em. : sola II-461

pastor, que la hambre dura  
me trae debilitado.

ALCINO                    ¿No respondes, cielo justo?  
 TORRINO                ¿No aclaras ya esta verdad?  
 ALBANO                Para mi necesidad  
                          aquesto me viene al justo.<sup>29</sup>  
                           A esotro quiero llegarme.  
                           Pastor, gran hambre padezco.<sup>30</sup>

ALCINO                Dime ya si lo merezco  
                          o acabe ya de matarme.

ALBANO                En una tabla<sup>31</sup> escapé  
                          por milagro del mar fiero,  
                          pastor, y de hambre muero.

ALCINO                Ve, Torrino, dejamé  
                          que estoy justicia pidiendo  
                          al cielo: no que te dañe  
                          pero que te desengañe  
                          de lo que estás pretendiendo.

ALBANO                Pastor, óyeme tú un poco:  
                          un poco de pan te pido.

TORRINO                ¡Cielo, o cierras el oído  
                          o no lo sabes tampoco!

ALBANO                Pastor, dame algún consuelo,  
                          para pasar mi camino.

TORRINO                ¿No me dejarás, Alcino?  
                          ¡Sentenciará aquesto el cielo!

ALBANO                ¡Locos están los pobretos!

ALCINO                ¡Cielo, sentencia esta causa!

ALBANO                Debe ser una la causa  
                          y así lo son los efetos.  
                           ¿No me socorres, zagal?

29. Según el *Diccionario de Autoridades* s.v. «Al justo. Modo adverbial. Ajustadamente, o igualmente». El irónico donaire de Albano alaba la ayuda que no recibe, y significa asimismo que ese desamparo es, con respecto a su necesidad, ajustado e igual puesto que lo prolonga.

30. Se repite en esta rima el indicio de ceceo comentado anteriormente: la grafía elegida es <padesco>.

31. tabla *em.* : table II-461

TORRINO      ¿Alcino no me dejara?  
                   ¿Quiere que mire a la cara  
                   al que es causa de mi mal?  
 ALBANO        Ya este se va enojando,  
                   no me llego más a él.  
 ALCINO        ¿Hasta cuándo, cielo cruel,  
                   tengo de estarte esperando?  
                   Si en el suelo no hay pastor  
                   que dé en aquesto sentencia  
                   y en el cielo no hay clemencia,  
                   ¿de qué me sirvió el favor?  
 ALBANO        Pastor, dame, así te veas.  
 ALCINO        Toma, pastor importuno,

*Dale la trenza*

que pues no ha de ser más de uno  
 tú norabuena lo seas  
                   y vos, cielo ingrato y fiero,  
                   mira bien que soy Alcino.

ALBANO        Ya hay para ayuda al camino  
                   que al fin vale algún dinero:  
                   venderela donde hallare,  
                   como no pase de hoy,  
                   si no, por un pan la doy  
                   al primero que encontrare.

*Vase*

TORRINO      ¿No es locura esperar tanto  
                   a quien no hace este bien?  
                   ¿Y es seso<sup>32</sup> rogar a quien  
                   no se duele de mi llanto?  
                   Quédate, cielo, cruel.  
                   ¡Alcino, Alcino zagal!  
                   ¿Ves que está de pedernal  
                   y porfiás más con él?

32. Grafía: <sezo>.

ALCINO      Tienes razón. ¡Cielo ingrato,  
                   no quiero ya tu sentencia  
                   pues veo por experiencia,  
                   ay, que es grande desacato!

TORRINO      Amor nos priva el sentido  
                   y hace perder la vergüenza.

ALCINO      Torrino, dame mi trenza  
                   que ya estoy arrepentido.  
                   (*Comedia del premio riguroso*  
                   y *amistad bien pagada*, ff. 65v-66v)

Los lamentos amorosos en paralelo, con los que se inicia el acto, pronto dan paso a una lograda escena cómica con la aparición de Albano, después de las seis primeras redondillas del fragmento.<sup>33</sup> Este comenta la situación, el ensimismamiento de los dos pastores, su locura y enojo, y el paralelismo de los discursos y las actuaciones de ambos: «Debe ser una la causa / y así lo son los efectos». Así explicita la redundancia característica de esta estructura de doble monólogo, en la que él mismo introduce variedad permitiendo que se extienda la escena hasta la mayor amplitud observada en el corpus.

La trenza se convierte en metáfora de los dos monólogos cruzados: cuando Albano se va con ella, se rompe como por encantamiento la separación entre Torrino y Alcino. De hecho, la voz de Albano es precisamente la que trenza las réplicas de Torrino y Alcino entre sí, habida cuenta de que una trenza con dos hilos no puede atarse. Albano, tercer cabo de la trenza, se hace lógicamente con ella, en un juego que hace del don de Risela el emblema de la escena en su conjunto. El canon empieza en efecto con una apóstrofe de Alcino a la trenza, con un juego de palabras meta-teatral sobre el verbo “doblar”, repetir o duplicar: «Prenda falsa fue el contento / que contigo he recibido / pues a la fin causa ha sido / de doblarme mi tormento». En lo que queda de obra, el conde Anselmo mata al rey de Chipre y libera a sus prisioneros, se descubre que Risela es la hija de la dama Leonora y como tal queda prometida al conde. Los pastores siguen su pugna entremesil ante el conde que los ha derrotado a ambos y concluyen en tono jocoso la comedia. El título de la misma, sumando un «*premio riguroso*» a una «*amistad bien pagada*», subraya la última

33. Esta estrofa cubre el 63,9% de la obra según las estadísticas de Morley y Bruerton [1968:535].

peripecia: antes de que se sepa el origen noble de Risela, Leonora la promete al conde en matrimonio como recompensa por su ayuda, de manera que todos se indignan del premio que juzgan insuficiente, hasta que se revela su nobleza. Una vez concluida la obra de forma positiva, el único «premio» que mantiene su carácter «riguroso» es la trenza de Risela, convirtiéndose la interpolación de una intriga secundaria en un donaire conectado directamente al título de la comedia.

El dúo con que se inicia el acto juega con la paradoja del planto de pastores: las figuras patéticas que aparecen son las mismas que en los casos anteriores, con apóstrofes, paralelismos y preguntas retóricas. La paradoja podía no ser tal: la tradición bucólica ofrece célebres muestras de lamentos pastoriles, desde las *Bucólicas* de Virgilio hasta Sannazaro y Garcilaso. Sin embargo, en una evidente parodia de esta tradición, el doble monólogo se decanta pronto por un tono cómico, acorde con la situación tras la entrada de Albano. La primera réplica de Alcino ante el paje naufragado tematiza su propia sordera, mientras literaliza en tono burlesco su apelación al cielo: «Dirás que no oyes mis quejas: / no puedes, ni Dios lo mande, / cielo, que pues eres grande, / grandes ternás las orejas». También Torrino apela al oído del cielo en su primera réplica tras la intrusión de un Albano que ninguno de los pastores escucha: «Cielo, en tu justicia fío / que mi petición oirás, / pues que no te pido más / de que me des lo que es mío». El mismo juego se repite hasta la irónica desesperación de los pastores ante el «Cielo ingrato» y «cruel», cuando salen de su ensimismamiento sin haberse percatado de su propia crueldad para con Albano. Los dos pastores, buscando el desempate, actúan de forma exactamente simétrica, en una estructura que los iguala en un mismo fracaso de amores. Lo mismo ocurría en la obra de Lope con los pastores Vireno y Ascanio.

Aunque desplaza el foco hacia una intriga secundaria, el inicio del planto no es todavía cómico, sino que parece conectar, por encima del entremés que separaría ambos actos, el inicio del acto tercero con el triste final del segundo, extendiendo los lamentos desde la mazmorra de los príncipes hasta los villanos. La inflexión cómica de esta queja a dos voces anuncia el feliz desenlace de la obra, en la que intervienen de nuevo la pareja de pastores enamorados, casi como graciosos, no tanto por sus donaires sino por su caricaturesco fracaso de amores que subraya el éxito matrimonial de los demás.

Esta es la escena de mayor tonalidad cómica de las que se encuentran con esta estructura de canon en el corpus estudiado. Un último ejemplo, al contrario, recurre al patrón épico y le devuelve a la escena la gravedad que la caracteriza en los casos

anteriores, y que aquí aparece parodiada. La estructura de este último ejemplo difiere en varios puntos de las otras cinco escenas, pero mantiene semejanzas suficientes para servir de contrapunto trágico al monólogo trenzado.

## EL PLANTO DE LA DERROTA: *COMEDIA INTITULADA RONCESVALLES*

En el códice II-462 se encuentra la asociación del doble monólogo con la proxemía descrita hasta ahora, pero con una variante significativa. En la *Comedia intitulada Roncesvalles*, los monólogos no se cruzan sino que se suceden, al final de la jornada tercera, penúltima de la obra.

*Éntrase Montesinos al vestuario con su primo  
y sale don Roldán destrozado y dice*

### 34. Verso hipómetro.

### 35. flordelises *em.* : flores de lises II-462

Franceses,<sup>36</sup> cubríos hoy de triste lloro  
 pues todo vuestro bien se va acabando:  
 hoy perdéis gran suma de tesoro.  
 Mas, ¡ay! que el corazón me está temblando,  
 temblores son de muerte, triste suerte,  
 ¡qué sudor que me cubre o basca fuerte!

*Sale el emperador destrozado por un lado  
 y en el otro queda don Roldán cargado sobre su espada*

EMPERADOR      ¡Ay, miserable afligido,  
 ay de ti emperador,  
 morir te será mejor  
 que no salir tan rompido!  
 ¡Ay, Francia, Francia, ay París  
 ay doce pares nombrados,  
 pues fuistes<sup>37</sup> desbaratados  
 rómpase la flor de lis!  
 ¡Ay sobrino, don Roldán,  
 Montesinos y Oliveros,  
 ay Durandarte y Gaiferos  
 ay don Ricarte el galán,  
 ay dolor, ay pena brava,  
 donde estáis unos y otros  
 pues el mundo de vosotros  
 y aun el infierno temblaba!  
 ¿Qué enemigos combatiendo  
 hubo en valor tan constantes<sup>38</sup>  
 que al nombre de estos infantes  
 no revolviesen huyendo?  
 Que en<sup>39</sup> un caso tan terrible  
 quien<sup>40</sup> la batalla ha emprendido

36. franceses *em.* : franseces *II-462*

37. fuistes *em.* : fistes *II-462*

38. constantes *em.* : constante *II-462*

39. en *em.* : *om.* *II-462*

40. quien *em.* : quen *II-462*

con brazo divino ha sido,  
porque humano es imposible.<sup>41</sup>

  Espada mortal no pudo,  
  sobrinos, daros la muerte,  
  que jamás a<sup>42</sup> humana suerte  
  se domeñó<sup>43</sup> vuestro escudo.

  ¿Qué es aquesto, Carlomano,  
  qué es de tu brío y jatancia,  
  tu soberbia y arrogancia  
  de tu poderosa mano?

  ¿Este no es el brazo fuerte,  
  esta no es aquella mano  
  que con ella, mano a mano,  
  a tantos reyes dio muerte?

  Sí que es tal, mas ya no siento  
  que me va faltando el brío:  
  ¡qué sudor helado y frío  
  me corta el vital aliento!

  Santo Dios, ¡qué agonías  
  me cercan, tal inconsuelo!,  
  poderoso rey del cielo,  
  recibid el alma mía.

*Aquí se cay muerto dentro del vestuario y alza los ojos don Roldán  
y mira al emperador y dice*

ROLDÁN	<p>Santo Dios, ¿qué estoy mirando, no es este el emperador? ¡Ay mi tío y señor y cuán mal se va quejando!</p> <p><i>(Comedia intitulada Roncesvalles, ff. 70r-71v)</i></p>
--------	--

Estos dos monólogos, por contraste con los anteriores, no se cruzan. La estructura es distinta, aunque su representación efectiva, como se aprecia en la acotación

41. imposible *em.* : ynpasible *II-462*

42. a *em.* : *om. II-462*

43. domeñó *em.* : dominio *II-462*

«por un lado y en el otro», repite la bipartición del tablado propio del modelo. Tampoco se ven los personajes hasta el final del segundo monólogo. Teniendo en cuenta que el tema de ambos plantos es el *ubi sunt*, Roldán anhelando ver al emperador y este queriendo ver a su caballero, la escena se convierte en una preparación de la anagnórisis, acrecentando el dramatismo del reconocimiento final. El grandilocuente patetismo, en octavas y redondillas, se plasma en las mismas figuras de estilo y concluye con la misma agonía de ambos personajes. Como ha escrito Luigi Giuliani, en las redondillas de Carlomagno se encuentran ecos de la *Tragedia de los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva, debido «a un actor o un *autor de comedias* que quizás tuviera la *Tragedia de los infantes de Lara* en su repertorio y que, sabiéndose su texto de memoria, lo insertó (a sabiendas o por error) en un contexto similar (un planto fúnebre)» (Giuliani 1996:247-248). Esta interpolación muestra que los monólogos patéticos son un importante activo de las compañías de teatro, probando una vez más su compatibilidad con el gusto del público teatral de los años ochenta del siglo XVI.<sup>44</sup>

La sucesión de los monólogos se basa en una simetría proxémica y en un paralelismo discursivo —de materia, estilo y tono— así como gestual —los dos personajes no se ven y al acabar su planto caen malheridos—. La secuencia final del monólogo de Carlomagno, propiamente trágica, ilumina un patrón observado ya anteriormente: el paroxismo —grito o desmayo— concluye el monólogo, rompe la separación del espacio perceptivo de los dos actores y propicia la anagnórisis. La separación del tablado en células espaciales contiguas aparece así como una forma versátil de dramatizar monólogos patéticos y de crear la expectativa de la anagnórisis. Sin embargo, estos monólogos sucesivos no se corresponden tanto con el modelo del monólogo trenzado como con un recurso propio de la escenificación de las batallas, en que campeones de ambos bandos salen sucesivamente al tablado a narrar los combates que los ruidos y gritos, las cajas y trompas representan dentro. La peripecia que se desarrolla aquí es propiamente trágica: Carlomagno muere<sup>45</sup> y Rol-

44. El gusto por los monólogos patéticos del público de corral, comentado brevemente por Giuliani [1996:248], ha sido estudiado también por d'Artois [2017:47-93], a partir de varias fuentes entre las que se encuentra un papel de actor de una obra en cuatro jornadas sobre el mito de *Ero y Leandro*, «entre églogue et tragédie mythologique» [81 ss.], probablemente coetánea de la *Comedia de Roncesvalles*.

45. Caso extraño con respecto a la tradición, el hecho de que la comedia esté inacabada no permite verificar si en la cuarta jornada se confirma que Carlomagno ha muerto y no ha sufrido un

dán, incapaz de romper su espada Durindana para que ningún caballero pueda usarla tras él, muere junto a su emperador.

#### EL MONÓLOGO TRENZADO: ÉGLOGAS AMEBEAS EN EL TEATRO DE FINALES DEL SIGLO XVI

Tras este breve recorrido por los monólogos trenzados del corpus de los manuscritos de Palacio,<sup>46</sup> un patrón aparece, delimitado por una parte por la parodia de la loa de Porres y por otra por la fórmula trágica y bélica de la *Comedia de Roncesvalles*.

Todos los ejemplos, incluidos estos dos últimos, tienen en común unos mínimos rasgos como son la proxemia y su inscripción didascálica que divide el tabulado según la fórmula «cada uno por su parte» o variantes equivalentes. Con toda probabilidad los gestos de los actores también deben concordar, si han de posicionarse «no se viendo». Todos los ejemplos comparten también un mismo estilo elevado, marcado por las figuras y por el metro, con octavas en *Roncesvalles* y endecasílabos sueltos en la loa. La lira domina en los demás ejemplos, junto con quintillas y redondillas. La *dispositio* de los ejemplos mencionados ofrece dos posibilidades: o bien es un *incipit in medias res* para el tercer acto, como en el segundo caso de la *Comedia de Lucistela*, la *Comedia de los amores de Albanio y Ismenia* de Lope, y la *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*, o bien constituye un desenlace de un acto intermedio, el primero en la *Comedia de Lucistela*, el tercero y penúltimo en la de *Roncesvalles*. En todos los casos un vacío escénico antecede a estas escenas, motivo por el cual la loa puede retomar su función de *incipit* llevándola hasta el extremo de iniciar la representación con ella. La *dispositio* tras un vacío escénico y preferentemente a inicio del tercer acto de estos díuos permite hacerse una idea cabal de su potencial para captar al espectador con un discurso redundante y sin embargo variado, adecuado para vencer la distracción del público tras el segundo entremés. La capacidad de captar la atención del público también vuelve la escena lo suficientemente versátil para servir tanto de loa como de desenlace intermedio. La proxemia, la acotación, el estilo

---

desmayo equivalente al de Roldán unos versos antes.

46. En el códice MSS/14767 de la Biblioteca Nacional de España que recoge las comedias de santos de la biblioteca del conde de Gondomar, no he encontrado ninguna escena con las características de estos monólogos amebeos. Cf. Durá Celma [2016].

elevado y la *dispositio* son rasgos compartidos por todos los ejemplos, y definito-rios sin duda de estas escenas de canon o monólogos trenzados.

La *Comedia de Lucistela*, la de los *Propósitos*, la de los *Amores de Albanio y Ismenia* y del *Premio riguroso y amistad bien pagada* permiten profundizar un poco más en la definición de esta escena. Pese a la parodia del último caso, el tono de estos cinco monólogos en dúo concuerda, siendo en todos los casos lamentos de amores desgraciados. El protagonismo en los dos últimos ejemplos de dúos de pas-tores, y en la *Comedia de los propósitos* de un príncipe educado como villano y una princesa alejada de la corte, disfrazados ambos de pastores, le dan a la escena un claro tinte bucólico, confirmado por el recurso a la estrofa garciliásiana y a un rit-mo de las réplicas que puede definirse como *alternis versibus*: cantos alternos como los de la séptima bucólica de Virgilio.<sup>47</sup> Esta tradición es la del *carmen amo-e-baeum* o canto responsivo, que «consiste en una sucesión de coplas [...] de manera que a un cantante suceda el otro, y la copla del segundo mantenga un cierto vínculo [...] con la del primero, pero introduciendo al mismo tiempo una variación».<sup>48</sup> Este canto alterno de los pastores, explotado por Sannazaro en varias églogas de su *Arcadia*,<sup>49</sup> toma en la primera égloga de Garcilaso la forma de un diálogo con interlocutor ausente: Salicio se dirige a Galatea, Nemoroso a Elisa, en dos monó-logicos sucesivos inspirados esta vez por la octava bucólica de Virgilio. La misma estructura que en la *Comedia de Roncesvalles* se adapta al modo trágico, de tonalidad elegíaca acorde con los demás casos.<sup>50</sup> Los dúos bucólicos de estas comedias literalizan la alternancia de los cantos, no como sucesión sino como un verdadero trenzado de los monólogos. Estos cantos amebeos aparecen así como auténticas églogas insertas en las piezas.<sup>51</sup>

47. Virgilio, *Bucólicas*, VII, v. 18-19, «*alternis igitur contendere versibus ambo / coepere, alternos Musae meminisse volebant*» (Virgilio, *Eclogues*, p. 68). En la traducción de Tomás de la Ascensión Recio García, «Así pues comenzaron ambos a rivalizar en cantos alternados: querían las Musas que los recordaran alternando» (Virgilio, *Bucólicas*, p. 202).

48. Vicente Cristóbal López [2002:52]. Una panorámica sobre el canto amebeo de Garcilaso a Góngora en Jesús Gómez [2018]. Véase también López Estrada [1988:337].

49. Véase el catálogo establecido por Eugenia Fosalba de las «Composiciones poéticas insertas en la novela pastoril», donde un buen número de églogas de Sannazaro y otros autores son descritas como cantos alternos y cantos amebeos (Fosalba 2002a:159-182).

50. Sobre la tonalidad elegíaca como característica mayoritaria de la égloga, véase Begoña López Bueno [2002:18].

51. El marbete de égloga en la novela pastoril aparece asociado a la representación teatral de la misma, como ha demostrado Eugenia Fosalba [2002a:124-125].

La autonomía de esta inserción bucólica en las comedias queda patente en su diferenciación métrica en las comedias de *Lucistela* y de *Albanio y Ismenia*, que dedican estrofas aliradas al fragmento amebeo y quintillas o redondillas para el inicio del diálogo. La ruptura de la integridad estrófica de las redondillas por el ritmo de las réplicas cumple la misma función diferenciadora en la *Comedia de los propósitos*. Vista la relativa independencia estrófica o prosódica de estos fragmentos, es posible que alguno de estos monólogos trenzados fuera cantado. La discusión de Mariana e Isabela en la loa de la compañía de Porres deja la hipótesis en el aire, con Mariana interpretando que Isabela «a cantar sale» y ella rebatiéndola e indicando no tener guitarra: cierto es que ninguna de las acotaciones comentadas alude a música o instrumento alguno, aunque las arias a dúo en oratorios y en la incipiente ópera señalan la disponibilidad de estas escenas para una representación cantada. El propio juego de ecos mencionado en la loa («¿No resuenan los ecos entre peñas?»), de tradición bucólica, ha sido relacionado por la crítica con el nacimiento de la ópera,<sup>52</sup> y la *Selva sin amor* de Lope, «égloga pastoral que se cantó a su majestad» Felipe IV en 1627, incluye una escena amebea, correspondiente a la primera aparición del pastor Silvio y de la ninfa Filis, al inicio de la primera escena.<sup>53</sup> La convergencia de la rima entre los dos protagonistas que pronuncian el segundo monólogo amebeo de la *Lucistela* unifica melódicamente los dos discursos, así como el estribillo de la *Comedia de Albanio y Ismenia*. La forma expresa así una *igualdad* de los personajes que pronuncian el canto. Garcilaso anunciaba como «mancebos de una edad, d'una manera» a los protagonistas de su égloga tercera en forma de canto amebeo,<sup>54</sup> y Góngora en su segunda *Soledad* hizo lo propio al presentar las «dulcísimas querellas / de pescadores dos, de dos amantes / en redes ambos y en edad iguales».<sup>55</sup> Esta igualdad implica un uso restringido de esta forma en los albores de la comedia nueva. O bien sirve de preámbulo a la anagnórisis o bien plasma en forma

---

52. Véase al respecto Fosalba [2002b:89].

53. Lope de Vega, *La selva sin amor*, v. 160 ss.: «Verdes, altos laureles...».

54. Garcilaso de la Vega, *Égloga III*, v. 301. Herrera comentó el verso «cantando el uno, el otro respondiendo» (v. 304), como la expresión de «la naturaleza del verso amebeo». Véase Garcilaso de la Vega, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, p. 679.

55. Luis de Góngora, *Soledad segunda*, v. 516-518. Pedro Díaz de Rivas comentó la igualdad de los cantores amebeos con citas de Virgilio, Nemesiano, Garcilaso y Sannazaro en sus *Anotaciones a la Segunda Soledad* de 1617, §87, s.v. «en redes ambos y en edad iguales». Sobre el canto amebeo de la *Soledad Segunda* y la igualdad de los interlocutores tipificados como cantores pastoriles véase Mercedes Blanco [2012:155 ss.].

de égloga un empate entre los personajes que pronuncian los monólogos trenzados: Vireno y Ascanio igualados en su amor desgraciado por Albania en la comedia de Lope, y Alcino y Torrino enamorados de Risela en la *Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*. De esta manera, el canto amebeo sirve o bien como ornato y acrecentador del suspense previo a un reconocimiento entre protagonistas, o bien como un verdadero divertimento con personajes secundarios igualándose en una intriga menor. La elegía de amores, seria en la lírica, iguala en el fracaso a los pastores y se presta a la parodia como en la *Comedia del premio riguroso*.

Los casos estudiados permiten entender el juego paródico de la compañía de Porres, que retoma el estilo elevado, la estructura escénica y la alternancia de los monólogos en una forma burlesca, de ritmo atolondrado con esticomitia versal, anulando completamente el carácter elegíaco de sus modelos. La parodia de 1616 concuerda con la crítica de la tradición bucólica expresada en 1618 por la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora. En 1615, también Cervantes hace sangre de las doncellas y los mancebos que remedan zagalas y pastores «formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia».<sup>56</sup> Como es sabido, traían «estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camões en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado». Quizás estas escenas de monólogos amebeos sean indicios indirectos sobre la proxemia y escenografía de estas representaciones pastoriles en el paso del siglo xvi al xvii.<sup>57</sup> En todo caso, en los años 1590, los cantos bucólicos estudiados en los manuscritos de Palacio dan una prueba más del éxito de la égloga en el ámbito dramático, prolongando discretamente, a escala microtextual, la tradición de la comedia pastoril<sup>58</sup> en los albores de la comedia nueva.

56. Cervantes, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, capítulo 58.

57. Eugenia Fosalba aporta datos de gran interés al respecto en su artículo ya citado [2002a:135 ss.].

58. Sobre esta tradición véase Teresa Ferrer Valls [1994-1995] y Miguel Ángel Pérez Priego [2002]. Sobre la moda del bucolismo Ferrer Valls [1999]. Sobre el agotamiento del género de la égloga y su transformación en el paso del siglo xvi al xvii, véase el estudio de Pedro Ruiz Pérez [2002:319-400].

## BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «Teatro y colecciónismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-24.
- ARATA, Stefano, ed., Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Castalia, Madrid, 2000.
- d'ARTOIS, Florence, *Du nom au genre, Lope de Vega, la tragedia et son public*, Casa de Velázquez (Bibliothèque de la Casa de Velázquez 68), Madrid, 2017.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote*, ed. F. Rico, Instituto Cervantes, Madrid, 1997-2019, en línea, <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/default.htm>>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- Comedia de los propósitos*, Biblioteca Real, ms. II-460, ff. 112r-133v, en línea, <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00460/index\(7\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index(7).html)>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- Comedia de Lucistela*, Biblioteca Real, ms. II-460, ff. 98r-109v, en línea, <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00460/index\(6\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index(6).html)>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*, Biblioteca Real, Ms. II-461, ff. 54r-70r, en línea, <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00461/index\(1\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00461/index(1).html)>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada*, ed. E. Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, *Obras dramáticas*, tomo I, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, Madrid, 1916, pp. 307-355.
- Comedia de Roncesvalles*, Biblioteca Real, ms. II-462, ff. 55r-75v.
- Comedias varias*, BNE, MSS/14767, 346h., en línea, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186910&page=1>>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Las Églogas de Virgilio como modelo de un género», en *La égloga / VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 23-56.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Anotaciones a la Segunda Soledad*, eds. M. Romanos y P. Fes-

- tini, Obvil, París, 2017, en línea, <[http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617\\_soledad-segunda-diaz](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz)>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, UNED, Madrid, 2014.
- DURÁ CELMA, Rosa, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, tesis doctoral, dir. Teresa Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 2016, en línea, <<http://hdl.handle.net/10550/51899>>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- FERRER VALLS, Teresa, «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *Journal of Hispanic Research*, III (1994-1995), pp. 147-65.
- FERRER VALLS, Teresa, «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II», *Voz y letra. Revista de Literatura*, X 2 (1999), pp. 3-18.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Reichenberger, Kassel, 2008.
- FOSALBA, Eugenia, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», en *La égloga / VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002a, pp. 121-182.
- FOSALBA, Eugenia, «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro. Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?), y Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, VIII (2002b), pp. 81-120.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt Am Main, 2013.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Crítica, Barcelona, 1995.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, facsímil de la edición de Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, con estudio bibliográfico por Juan Montero, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.
- GIULIANI, Luigi, «Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva», *Anuario de estudios filológicos*, XIX (1996), pp. 241-248.
- GÓMEZ, Jesús, «Cantos amebeos: de Garcilaso a Góngora», *Revista de Literatura*, LXXX, 160 (2018), pp. 361-384.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2010.

- GÓNGORA, Luis de, *Poesía*, ed. A. Carreira, Obvil, París, 2016, en línea, <[http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica)>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- GREER, Margaret, dir., *Manos teatrales*, Duke University, BNE, Dicat, 2014-2019, en línea, <<https://manos.net/>>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- LOPEZ BUENO, Begoña, «La égloga, género de géneros», en *La égloga / VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 9-21.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco, «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro», *Anales de literatura española*, VI (1998), pp. 335-356.
- LOPEZ-VIDRIERO, María Luisa, dir., *Catálogo de la Real Biblioteca*, tomo 11, *Manuscritos*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1994, vol. 1.
- MORLEY, Silvanus Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Labor, Barcelona, 1986.
- Norte de la poesia española illustrado del sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos / sacado a luz, aiustado con sus originales por Aurelio Mey*, Felipe Mey, a costa de Filipo Pincinali, Valencia, 1616, en línea, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013076&page=1>>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- OLEZA SIMÓ, Joan, dir., *ARTELOPE, Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, Valencia, 2011-2019, en línea, <<https://artelope.uv.es/>>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La égloga dramática», en *La égloga / VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 77-89.
- PLAZA CARRERO, Nuria, *La loa entremesada del siglo XVII: aproximación bibliográfica y crítica*, tesis doctoral, dir. J. Huerta Calvo, Universidad Complutense, Madrid, 2017, en línea, <<http://eprints.ucm.es/46886/1/T39719.pdf>>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Nuevo Diccionario Histórico

del Español, 2012, en línea, <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta del 10 de junio de 2019.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «Égloga, silva, soledad», en *La égloga / VI Encuentro International sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 387-429.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, XXII (2016), pp. 409-431, en línea, <<https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v22-saez-raposo>>. Consulta del 10 de junio de 2019.

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO, TESO, ProQuest, 1997-2019, en línea, <<http://teso.chadwyck.com/>>. Consulta del 10 de junio de 2019.

TUBAU, Xavier, con la colaboración de Margarita FREIXAS, *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias. Criterios de edición*, Grupo de Investigación PROLOPE, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.

VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia de los amores de Albanio e Ismenia*, Biblioteca Real, ms. II-460, f.f 321r-342v, en línea, <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_00460/index\(16\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index(16).html)>. Consulta del 10 de junio de 2019.

VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia de los amores de Albanio e Ismenia*, ed. E. Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, *Obras dramáticas*, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», Madrid, 1916, vol. I, pp. 1-38.

VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia de los amores de Albanio e Ismenia*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, en *Comedias III*, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993, pp. 549-640.

VEGA CARPIO, Lope de, *La selva sin amor*, ed. M. Trambaioli, Clásicos Hispánicos, Núremberg, 2014.

VIRGILIO, *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice virgiliano*, trad. T. de la A. Recio García (*Bucólicas, Geórgicas*) y A. Soler Ruiz (*Apéndice virgiliano*), Gredos, Madrid, 1990.

VIRGILIO, *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*, trad. H. Rushton Fairclough, Harvard University Press (Loeb Classical Library, 63), Cambridge (MA), 2015.

VIRUÉS, Cristóbal de, *Atila Furioso*, en *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, ed. T. Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, pp. 209-266.