



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento
ex D.M. 270/2004*)
in Lingue e letterature europee,
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Comedia de las traiciones de Pirro

Edición crítica

Relatore

Ch.ma Prof.ssa María del Valle Ojeda Calvo

Correlatore

Ch.mo Prof. Florencio del Barrio de la Rosa

Laureanda

Moira Peron
Matricola 823379

Anno Accademico
2013 / 2014

Índice

1	Introducción	1
2	Estudio textual	3
	2.1 Descripción del manuscrito.....	3
	2.2 Usos gráficos del copista.....	4
	2.2.1 Vocalismo.....	4
	2.2.2 Consonantismo.....	4
	2.2.3 Mayúsculas, puntuación y división de las palabras	6
	2.3 Rasgos lingüísticos relevantes.....	7
	2.4 Criterios editoriales.....	9
3	Estudio métrico	12
	3.1 Res métrica.....	12
	3.2 Formas métricas.....	14
	3.3 Métrica y estructura.....	18
	3.4 Cuadros.....	23
4	Resumen del argumento	29
5	Género de la comedia	32
6	Técnica teatral	36
	6.1 Proyecto de espectáculo.....	36
	6.1.1 Acotaciones.....	36
	6.1.2 Palabra.....	38
	6.1.3 Cuadros.....	41
7	Comedia de las traiciones de Pirro: edición crítica	47
	Jornada primera.....	49
	Jornada segunda.....	68
	Jornada tercera.....	83
	Jornada cuarta.....	93
8	Notas al texto	108
9	Bibliografía	117

1 Introducción

En este trabajo se presenta la edición crítica de la *Comedia de las traiciones de Pirro*, una comedia inédita conservada en un manuscrito único del fondo teatral de la Real Biblioteca de Madrid.

La edición del texto va acompañada del aparato crítico, de las notas aclaratorias y de un estudio introductorio. En este estudio lo primero que se hace es la descripción del manuscrito y el análisis de los usos gráficos del copista (centrándose en las vocales, en las consonantes, en el uso de las mayúsculas y de la puntuación); después se pasa al estudio de los rasgos lingüísticos relevantes y se explican los criterios editoriales que han sido adoptados para editar críticamente la comedia. La parte introductoria sigue con el estudio de la métrica, donde primero se señalan los versos hipométricos e hipermétricos presentes en la obra y se indican las posibles lagunas, luego se analizan las formas métricas empleadas en la *Comedia de las traiciones de Pirro* y cómo los varios cambios métricos pudieron servir para la estructuración de la obra. Se resume brevemente el contenido de la comedia, se intenta establecer a qué género pertenece y se acaba esta parte inicial con el análisis de las acotaciones implícitas y explícitas presentes en el texto.

A través del análisis de las formas métricas empleadas, la comedia ha sido fechada aproximadamente entre 1575 y 1585 y, por lo tanto, pertenece, como se puede suponer también por otros elementos de la obra (la mezcla de elementos trágicos y cómicos, por ejemplo), a una época de grandes transformaciones en el teatro español, que es el periodo de gestación de la comedia nueva, cuyo creador no es Lope de Vega como tradicionalmente se creía. El dramaturgo madrileño es quien consolida la comedia nueva, el que da una forma definitiva a este tipo de teatro que los varios dramaturgos de finales del siglo XVI van poco a poco creando; “la comedia, como toda expresión artística, no es la milagrosa, improvisada y aislada invención de un genio por naturaleza, ni tampoco es la impersonal manifestación de una raza o de una nación, sino que se forma en el surco de una tradición literaria constituida por obras de distintas personalidades creadoras, las cuales, interpretando humanas exigencias, no constituyen

el objeto de la historia, sino su inteligente sujeto animador”¹ afirma a tal propósito Rinaldo Froldi. A partir de la segunda mitad de la década de los años setenta del siglo XVI empiezan varias transformaciones, en las que la influencia de los italianos fue fundamental, por parte de dramaturgos entre los cuales se señalan Lupercio Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda, Juan de la Cueva y Cristobal de Virués que aportaron novedades en la articulación de las obras teatrales, en el uso de la polimetría en sus obras y abatiendo las fronteras genéricas entre la comedia y la tragedia. Como se verá por sus características, es precisamente dentro de este contexto de experimentaciones teatrales donde se puede colocar la *Comedia de las traiciones de Pirro*.

¹ R. Froldi, 1973, p. 158.

2 Estudio textual

2.1 Descripción del manuscrito.

El único testimonio conocido de la *Comedia de las traiciones de Pirro* es una copia manuscrita conservada en la Real Biblioteca de Madrid. Se trata del manuscrito II-460 (*olim* VII-D-5) en 4° (215x150 mm); la comedia pertenece a un códice de doce loas y de otras dieciséis comedias (*El Grao de Valencia, Los naufragios de Leopoldo, Las grandezas del Gran Capitán, El valor de las letras y las armas, Lucistela, Los propósitos, Velardo el Furioso, Las burlas de Amor, La descendencia de los marqueses de Mariñán, Los donaires de Matico, María la pecadora, La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón, Las justas de Tebas y reina de las amazonas, La Platera, Los amores de Albanio e Ismenia, Los infortunios del conde Neracio*) que, junto a otro códice, el Ms. II-463² constituye el núcleo más importante del fondo teatral manuscrito de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La *Comedia de las traiciones de Pirro* ocupa los folios del 52r al 62r. Según Stefano Arata, “originariamente cada comedia debió constituir un cuadernillo independiente. [...] El manuscrito tiene foliación moderna a lápiz (ff. 1-372); otra foliación antigua y en tinta, en el séptimo cuaderno (ff. 113-133). En la transcripción de los textos han intervenido por lo menos cuatro amanuenses. Las letras son de finales del siglo XVI y de principios del XVII. [...] Todos los textos han sido redactados conforme a un mismo diseño gráfico bien definido”³. De hecho en la *Comedia de las traiciones de Pirro*, como en todas las otras del manuscrito, en el recto del primer folio aparece “en letras grandes y redactado con una cierta elegancia”⁴ el título de la obra y el elenco de los personajes; el texto de la comedia, que empieza en el segundo folio, está dispuesto en dos columnas divididas por una línea vertical, cada estrofa es señalada al comienzo del primer verso con el signo «V» y todas las acotaciones están delimitadas por dos rayas horizontales.

² El códice contiene las siguientes piezas: *La gran pastoral de Arcadia, Los contrarios de amor, La montañesa, El hijo de Reduán, El ganso de oro, Gravarte, Los vicios de Cómodo emperador romano, Las locuras de Orlando, Los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, Los enredos de Martín, La cueva de los salvajes, La descendencia de los Vélez de Medrano, El príncipe melancólico, Los carboneros de Francia.*

³ Arata, 1989, p. 25.

⁴ *Ibidem*.

2.2 Usos gráficos del copista

2.2.1 Vocalismo

Analizando las grafías se puede notar que el copista hace un uso bastante moderno de las que representan los fonemas vocálicos, con la única excepción de la grafía *y* que se encuentra regularmente con valor vocálico a principio de palabra (*yntención, ynterés, yngratitud, ynfiernos, yngrato, ynocente, ynformación, ymaginada, ylustre...*); además se halla en el cuerpo de algunas palabras, inmediatamente después de otra vocal (*trayciones, donayre, reyno, cuydado, pleyto, ayrado*) y, menos frecuentemente, en algunos verbos que se refieren a la segunda persona plural del presente de indicativo o de subjuntivo (*mostráys, poseáys, llamáys, seáys*).

2.2.2 Consonantismo

Por lo que concierne a los fonemas /b/ oclusiva y /v/ fricativa, en el periodo en que se puede colocar esta comedia ya no existía ninguna diferencia, se pronunciaban de la misma manera; se trata de un fenómeno que se puede documentar desde la Edad Media, pero su generalización se cumple sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Es ésta probablemente la razón por la cual el signo gráfico que se utiliza para palabras como *voz, viento, vulgar, verano, valor, vida, blando, belleza, robó, sabia, bastó, bien*, etc. es sistemático a lo largo de toda la comedia; este uso gráfico era común en la época, como subraya Cano Aguilar: “hay que tener en cuenta, en lo que se refiere a los manuscritos (sobre todo, los de letra cursiva procesal), la extrema dificultad de distinguir las letras *b* de *v* [...] De los manuscritos parece hoy que [...] sólo los autores más cultos y cuidadosos mantenían la distinción gráfica”⁵.

En cuanto al fonema fricativo interdental sordo /θ/, el copista utiliza varios signos gráficos para representarlo. Los más frecuentes son *ç* y *z* (*prinçipe, naturaleza, belleza, corazón, mereçia, esforçado, luz*); se utilizan bastante indistintamente, pero la tendencia es la de utilizar *ç* delante de los diptongos: *neçio, Veneçia, condiçión, palaçio, ofreçiendo*,

⁵ Cano Aguilar, 2005, p. 829-30.

negociar... En algunos casos, siempre para representar este fonema, se utiliza también el signo *ß* (*belleßa, luß, ßena, deßir*...) o *ʒ* (*alteʒa, limpieʒa, envejeʒe, coʒina, veʒes*...). Hay que destacar el uso de la grafía *s* en algunas palabras como *peresosa, obedesco, alcansé, regosijada*... para representar sonidos que corresponderían al fonema /θ/.

El último signo gráfico al que se ha hecho referencia con respecto al fonema /θ/ es el mismo que se utiliza para representar el fonema fricativo velar sordo /x/ (*oreʒas, ʒentileza, meʒor, paʒe, linaʒe, ʒamás, ʒente*, etc.) junto a la grafía *x* en muchísimos otros casos: *quexa, quexaste, dixo, maxadero, executar, executiva*... Solamente dos son las palabras en toda la comedia en que este fonema es representado por el signo *g*: *ángel* y *muger* (que aparece también como *muʒer*).

Analizando la letra *h* se puede notar como se omite casi siempre cuando se trata del verbo *haber*: *a de moverte, e dado, e contado, abía, ube*... Se utiliza en casi todas las palabras cuando procede de F- o H- latinas (*hermoso, hermosura, hombre, herrero*, etc.) y en muchísimos otros casos hay una vacilación entre el escribirla y el omitirla: *ablemos, hablaste, onra, honra, desaga, haga, aréis, hizo*...

Delante de *b* o *p* la grafía que se encuentra sistemáticamente es la *n*: *tiempo, hombre, sombrero, nonbre, tenplar, linpias, conpañía, sienpre, senblante*...

La grafía *n* se encuentra también cada vez que el copista utiliza la palabra *ansí*; se trata de una variante vulgar de *así* que “se debe a un influjo de la preposición *en*, empleada en muchas locuciones adverbiales (*entonces, en ante, en uno, en contra, en suso*, etc.)”⁶.

La letra *q* se utiliza a lo largo de todo el texto delante de la letra *u* para representar el fonema velar sordo /k/ en palabras como *quan, quanto, qualquiera, quando, quanta, quenta*... en las que hoy en día se utiliza la letra *c*.

⁶ Corominas, 1954, p. 301.

El fonema vibrante múltiple /R/ en la mayoría de los casos es representado a través de la letra mayúscula *R*, tanto al comienzo (*Robó, Rara, Reyno, Responde, Rostro, Rincón...*) como en el cuerpo de las palabras (*aRiba, coRida, queRía,*); sin embargo hay que señalar que este mismo fonema a veces es representado por *rr*: *rrendida, borrarme, corriendo, rresponder...* y una misma palabra el copista en algunas ocasiones la escribe de una manera y en otras la escribe diversamente: *PiRo, Pirro, honrra, honRa...*

En cuanto a los grupos consonánticos cultos (*ct, pt, x...*), aparecen siempre simplificados en el manuscrito (*conceto, estremos, perfeto...*). Según Cano Aguilar, durante los siglos XVI y XVII son habituales “las vacilaciones entre simplificar en los ‘cultismos’ los grupos consonánticos según las reglas del idioma o mantenerlos en su forma latina [...]. Mientras escritores y gramáticos más conscientes de la naturaleza del español emplearán *conceto, efeto, lección, dino, coluna, pronto*, los más latinizantes seguirán apegados a *concepto, efecto, lección, digno, columna, prompto*”⁷.

2.2.3 Mayúsculas, puntuación y división de las palabras

En cuanto a las mayúsculas, se puede notar como el copista casi no las utiliza; se usan en muy pocas ocasiones con los nombres propios de Pirro y Galindo, para referirse al príncipe y al rey (aunque en este caso podría tratarse de la grafía que representa el fonema vibrante múltiple). Tampoco se utilizan al comienzo de las frases, salvo en raros casos, mientras que algunas veces se emplean en el medio de la frase, sin razón (*no es bien que dejéis al señor Por el criado, ¡Vaya de mi Presencia!*). Nulos son también los signos de puntuación en esta copia manuscrita.

La separación de las palabras es bastante regular, aunque a menudo se quitan los espacios entre una palabra y otra (*sialgúntiempo deamorosasquejas*) o se ponen donde no deberían estar (*puesto en bo cade mujer*).

⁷ Cano Aguilar, 1988, p. 241.

2.3 Rasgos lingüísticos relevantes

En cuanto a la situación lingüística del manuscrito, además de lo que ya se ha subrayado en el apartado anterior (utilizo de la letra *h*, falta de distinción entre /b/ y /v/...), hay que llamar la atención sobre el hecho de que en muchas palabras haya una vacilación, típica del castellano de los siglos XVI y XVII, entre el uso de las vocales *e/i*, *a/e* y *o/u*; se trata de variaciones vocálicas que “afectan de forma casi exclusiva a la sílaba átona”⁸. Por lo tanto nos encontramos ante palabras como *asiguré*, *sigún*, *siguridá*, *siguro*, *asconde*, *codicia* y a la conjunción *u* que casi siempre es utilizada en lugar de *o*.

Otra característica de la lengua utilizada en el manuscrito es la desaparición de la *d* final que, como subraya Cano Aguilar era muy frecuente en el español clásico: “La debilidad de la *-d* final desde antiguo es bien conocida. En el Siglo de Oro fue observada por algunos gramáticos (Torquemada o Bonet; el primero denuncia además «una de las principales faltas de la ortografía» consistente en casi no sentirla y no escribirla: *verdá*, *virtú*)”⁹. En cuanto a las formas verbales, “la pérdida en el imperativo plural (*esecutá*, etc.) fue normal desde Garcilaso”¹⁰; de hecho en la *Comedia de las traiciones de Pirro* se hallan palabras como *decí*, *siguridá*, *ciudá*...

En cuanto a los pronombres hay que señalar que, excepto raras ocasiones, la mayoría de las cuales están relacionadas al imperativo negativo (*no se acordando*, *no me oiga*...), la posposición al verbo es la situación que el autor elige con más frecuencia: *escúchemela*, *darémosle*, *díjole*, *darele*, *vámosle*, *harase*, *dadme*... Si se trata de un verbo compuesto el pronombre se encuentra entre el auxiliar y el participio: *¿has me entendido bien?*... En los casos en que el pronombre se posponga a un infinitivo siempre hay asimilación: *estallo*, *querella*, *negallo*, *pedilla*, *ponello*, *hablalle*, *miralle*... “La asimilación de la /-r/ final de infinitivo y la /-l/ inicial del pronombre átono de tercera persona, acusativo y dativo (*dexallo*, *dezille*) era un hecho normal en la lengua medieval,

⁸ Cano Aguilar, 2005, p. 826.

⁹ Cano Aguilar, 2005, p. 850.

¹⁰ *Ibíd.*

pero desde el primer tercio del siglo XVI, según Juan de Valdés, va a quedar como recurso del verso, mientras que la solución no asimilada (*dezirle, dexarlo*) se identificará con la prosa y la lengua hablada”¹¹. En los casos del imperativo al que se unen los pronombres *lo/le/la* siempre se realiza una metátesis: *sacalde, matalde, llevalde...*

Otro elemento sobre el que hay que llamar la atención es el empleo de los demostrativos *aquese* y *aqueste*, que en la lengua medieval habían sido enfáticos, pero en el Siglo de Oro ya no lo eran; Girón Alconchel afirma que “Cervantes escribe las formas largas -sin énfasis- para caracterizar el habla arcaica y Calderón, sólo cuando necesita alcanzar el cómputo silábico, lo que prueba que ya eran arcaísmos (poéticos o vulgares), como venían acreditando los testimonios gramaticales desde finales del siglo XVI”¹².

En cuanto al verbo *haber* hay que decir que sólo en un caso se utiliza con valor transitivo, es decir con el significado de *tener* (*harto mejor me estuviera si esa mejoría hubiera al tiempo que yo escogí*), ya que se había empezado a utilizarlo sólo como auxiliar desde hace mucho tiempo.

El uso de la palabra *do* en lugar de *donde* es un fenómeno que se repite en muchas ocasiones a lo largo de toda la comedia; *do*, según se refiere en Corominas, equivalía a *de o y*, como *o* significaba *de donde*, tenía una idea de procedencia, pero con el paso del tiempo *do* empezó a utilizarse tanto en el sentido de procedencia, cuanto en el sentido de ‘en donde’.

En el manuscrito se encuentran varios casos de leísmo y de laísmo y de esto se puede deducir que el autor de la comedia (o el amanuense que llevó a cabo la actividad de copiar) era un habitante de la zona central o setentrional de España, ya que este fenómeno lingüístico no es propio de las zonas meridionales.

¹¹ Cano Aguilar, 2005, p. 866-7.

¹² Cano Aguilar, 2005, p. 864.

2.4 Criterios editoriales

A continuación se indican los criterios que han sido adoptados para editar críticamente la *Comedia de las traiciones de Pirro*:

-Se han modernizado las grafías, pero sólo en los casos en que la modernización no implicaba un cambio fonético (*quexas=quejas, reyno=reino, príncipe=príncipe, holbida=olvidar, quenta=cuenta*), incluido el grupo consonántico *np* que se ha transformado en *mp*: *tienpo=tiempo, nonbre=nombre, sonbrero=sombrero...*

-Se ha mantenido la alternancia en el timbre vocálico típica de la época (*cludicia, sigún, asconder...*).

-Se ha mantenido la simplificación del grupo culto: *perfeto, conceto, extremo...*

-Se han resuelto las abreviaturas.

-Se han desarrollado sin indicarlo todas las contracciones con *que* y con la preposición *de* seguida de un pronombre: *della=de ella, deso=de eso, del=de él, ques=que es, quella=que ella, quen=que en, queso=que eso...*

-Se ha restituido gráficamente la llamada *a embebida* (*empesado anochecer=empesado a anochecer*) anotándolo a pie de página.

-Según la norma actual se han unido o separado las palabras del texto.

-Se han puestos los acentos y los signos de puntuación, que en el manuscrito son prácticamente nulos.

-Se ha modernizado el uso de las mayúsculas.

-En cuanto a la disposición del texto, se ha actuado de la siguiente manera:

-Los nombres de los personajes que hablan se han puesto a la izquierda.

-No se ha sangrado el comienzo de cada estrofa, sino sólo los cambios métricos.

-La numeración de los versos va de cinco en cinco en el margen derecho.

-Las acotaciones van en cursiva y en el centro.

-Se han realizado correcciones en los puntos del manuscrito en los que se pueden observar errores evidentes del copista y se ha indicado en las notas a pie de página lo

que se lee en el manuscrito, así que el lector puede reconstruir la versión exacta del único testimonio hasta ahora conocido de la *Comedia de las traiciones de Pirro*. Los errores corregidos son de varios tipos:

a) Por adición (sobran signos), *ditografía* o *duplografía*:

fabrricó (v. 144). fabricó
de estada dama (v. 237). de esta dama
¡Que me place, señor! Yo voy corriendo (v. 481). . . Este verso, que se repite dos veces en el manuscrito, se ha escrito sólo una vez.
Llegén (v. 648). llegue (hay también la omisión de la *u*)
quitan (v. 653). quita

b) Por omisión (falta de signos), *haplografía*:

repues (v. 165). respuesta
bie (v. 205). bien
vistes (v. 316). visteis
mastrisala (v. 401). maestresala (hay también la sustitución de la *í*)
sueno (v.689). sueño
hasta que los ladrillos de la sala (v. 743). hasta que a los ladrillos de la sala
alberge(v. 882). albergue
senora (v. 1175, 1325 y 1407). señora
quí (v. 1188). aquí
tata (v. 1264). tanta
trecho (v. 1276). estrecho
enganada (v. 1337). engañada
comzada (v. 1364). comenzada
po (v. 1383). por

c) Por alteración del orden de las palabras:

Dí caro el Conde Pirro que en el suelo (v. 31). . . .Dí, caro Pirro,el Conde, que en

el suelo

d) Por sustitución:

compáz (v. 143). compás
sacarme (v. 278). sacaros
que Conde (v. 286). ser Conde
luztre (v. 332). lustre
u decir verdad (v. 360). a decir verdad
ves (v. 361). vez
peresosa (v. 362). perezosa
grugir (v. 441). crugir
empesado (v. 493). emezado
Archiles (v. 518). Aquiles
tenéis (v. 577). teméis
propósito (v. 598). propósito
rijor (v. 874). rigor
ees (v. 1053). estoy
pación (v. 1409). pasión

-El texto se presenta con notas textuales a pie de página y al final hay un apartado de notas que intentan aclarar vocablos, referencias de la época, alusiones etc., con el propósito de aclarar la comprensión de la obra.

3 Estudio métrico

3.1 Res métrica

Hay muchísimos casos en esta comedia en que no se produce sinalefa; la mayoría de las veces esto pasa con palabras terminantes en vocal y otras que comienzan por *h-*, pero ocurre también en casos de palabras terminantes en vocal y otras que empiezan por vocal. A continuación se dan algunos ejemplos:

que andas todos los días (v. 88)
Aunque andes mal criado (v. 191)
donde hay tanta hermosura (v. 218)
de lo que en vos he hallado (v. 264)
que, como es cosa hurtada (v. 291)
A mí me cumple que habléis al Conde (v. 470)
que has de hacer luego otra jornada (v. 737).

En cuanto a los versos hipométricos hay que decir que algunos, como se ha indicado en nota, son tales porque pertenecen a pasajes que, como se puede deducir por la métrica y por el sentido, son deturpados, mientras que otros se pueden explicar sólo si no se produce sinalefa, como se acaba de comentar, o, como se ve en algunos ejemplos aquí abajo, si se aplica la diéresis, es decir si se separan las vocales de un diptongo:

¡Oh sabia, honesta criatura! (v. 13)
de aquí no más de media milla (v. 1288).

Por el contrario hay varios versos hipermétricos que pueden no ser considerados tales si se aplica la sinéresis, la unión de dos vocales que no forman diptongo; véanse algunos ejemplos:

a vos con vida, quitaría la nuestra (v. 623)
una mentira podría desculparnos (v. 1284)
que del que desea tu muerte (v. 1413).

En fin se señala la presencia de algunos versos hipermétricos en la comedia que no se pueden explicar:

y vos también perderéis la mejor parte (v. 490)
nos mandó, que, sacándote con palabras (v. 601)
te diésemos muerte, al cual lugar llegaste (v. 604)
Pidionos en señal de que quedabas muerto (v. 611)
si la de Galindo aquí no la estorbare (v. 617)
Y, aunque me parece que en la tierra veo (v. 693)
El Conde se salió al campo con nosotros (v. 700)
y metiendo el cuerpo en un salado estanque(v. 709)
y tuve mancilla de quitalle miembro (v. 713)
no para tu vida sino para siempre (v. 732)
y hasta que no vuelva no osará salirse (v. 748)
Buscaré a Pirro, dó quiera que se haya ido. (v. 1141)
media milla de aquí, poco más estrecho (v. 1276)
y en entender que su deseo haya cumplido (v. 1369)
Irémonos donde nadie no nos halle (v. 1384)
Contra tu señor traidor. Habéis llegado (v. 1474)
Y yo, ¿en qué os he ofendido Conde que mandastes (v.
1489)
¡Dios sabe cuanto me pesa haberla dado! (v. 1505)

y de otros hipométricos, igualmente sin explicación:

y tú, Pirro, quédate conmigo (v. 736)
¡Sacalde aquesa lengua! ¡Vaya (v. 1482)
De mi presencia! ¡Tira, llevalde! (v. 1483).

Para concluir este análisis hay que decir que se puede hipotizar que entre el verso 316 y el verso 317 existiese un verso que el copista por alguna razón se olvidó de copiar ya que la forma métrica empleada en estos versos es la redondilla, pero entre dos redondillas se encuentran tres versos, del 315 al 317, con rima aba:

porque se vendrá a enfadar
 de tener por güesped de ella
 a quien ha de entretenella
 con solamente llorar.
 PRÍNCIPE El Conde os dejó señora,
 por mi paje, como visteis.
 <...>
 Dejad la princesa agora.
 FLORISTA Príncipe, ¿qué será aquesto
 que con mil muertes peleo?
 Sabes que al Conde no veo,
 aunque haya de volver presto.

(vv. 311-322)

Por último se señalan dos redondillas que no tienen la rima abba, como debería ser según la norma:

Y porque el Conde paciente
 tenga má siguridad
 de que guarde la amistad
 aquesta banda que te doy.

(vv. 1101-04).

Y llegándola a hablar
 de tu valor y quien eres,
 dice que en balde la quieres
 y que en balde es tu pena

(vv. 1430-33).

3.2 Formas métricas

A continuación se analiza la métrica de la *Comedia de las traiciones de Pirro* (que no es muy variada), resumida en algunas tablas al final de este apartado. Como se verá, se

emplean solamente cinco formas métricas: la redondilla, los endecasílabos sueltos, la estancia, la octava real y los tercetos encadenados; las formas estróficas empleadas suman un total de 1508 versos divididos en cuatro jornadas, cada una de largueza diferente: 492 versos en la primera jornada, 384 en la segunda, 252 en la tercera y 380 en la última.

Redondilla: se trata de la estrofa predominante en la comedia analizada (suma un total de 1100 versos, el 72,94% del total); la redondilla, estrofa de cuatro versos octosílabos, todos con rima consonante, puede ser de rimas abrazadas (abba) o de rimas cruzadas (abab) y el primer tipo es el único que se utiliza en la *Comedia de las traiciones de Pirro*. Este tipo de redondilla, más antiguo que el otro, existe a partir del Siglo de Oro y su máximo florecimiento empieza a partir de 1575. “Su triunfo en el teatro se inicia con Juan de la Cueva: en *El tutor* (1579) las redondillas constituyen el 92% de las formas de estrofas empleadas; en *la Isla Bárbara* de Miguel Sánchez ascienden al 95,5%. Sigue siendo la principal forma de estrofas en las obras de Lope, Tirso, Guillén de Castro y Montalbán, y también se cultiva ampliamente en la lírica como en el caso de Baltasar del Alcázar y de Juana Inés de la Cruz”¹³.

Endecasílabos sueltos: hay un 17,63% de los versos de la *Comedia de las traiciones de Pirro* que tienen once sílabas y están unidos para formar estrofas más o menos largas sin ninguna rima entre un verso y otro.

Estancia: los versos que pertenecen a estancias en esta comedia son el 3,44% del total. La estancia es la unidad estrófica más importante de la canción y “en España, como versos de esta canción se usan sólo endecasílabos y heptasílabos; y su mezcla es obligatoria”¹⁴; las rimas que se utilizan son consonantes y hay una gran libertad en su disposición. Este tipo de estrofa empleada en la canción fue introducido en España por Boscán y Garcilaso fue el que le dio por primera vez importancia poética en su poesía. En cuanto a la

¹³ Baher, 1970, p. 243-4.

¹⁴ Baher, 1970, p. 344.

Comedia de las traiciones de Pirro, las estancias en total son cuatro y tienen una mayoría de heptasílabos. Como una vez que se ha empleado un determinado esquema para una estancia en una obra, éste tiene que ser el mismo por todas las otras estancias de aquella misma obra, podemos suponer que al comienzo de la tercera jornada, que es donde se usa esta forma estrófica, faltan algunos versos o parte de ellos y sobran otros, como se ha indicado en las notas correspondientes. El esquema utilizado para las estancias, que son de trece versos y terminan todas con la repetición de los mismos dos versos, es el siguiente: 7a7b11C7a7b11C7c7d7e7d11E7f11F.

Octavas reales: hay un 3,18% de los versos de esta comedia que pertenecen a octavas reales (llamadas también octavas rimas, octavas heroicas o octavas italianas): estrofas de ocho versos endecasílabos, de los cuales los primeros seis riman de forma alterna (ABABAB) y los últimos dos de forma pareada (CC). Esta estrofa se desarrolló a partir del siglo XII en Italia y otra vez quien tuvo un papel fundamental por su introducción en España fue Boscán; “en la poesía dramática desde Juan de la Cueva [...] es una de las formas estróficas predilectas. En el teatro nacional no se emplea en tan gran proporción, aunque sí se usa con notable constancia. Sirve con frecuencia para realzar algunas partes de la obra”¹⁵.

Tercetos encadenados: los primeros cuarenta y dos versos de la comedia (el 2,78 % del total) pertenecen a estrofas de tres versos llamadas tercetos dantescos (o tercetos encadenados); los versos son endecasílabos y el esquema de las rimas es fijo (ABA BCB CDC). Normalmente, “como ninguna rima debe quedar sin correspondencia, la poesía en tercetos termina en un cuarteto de rimas alternas (YZYZ) o en un verso aislado que rima con el interior de la estrofa precedente (YZY Z)”¹⁶. Pero en la comedia analizada lo que se encuentra al final de la serie de tercetos es:

y con temor del padre su enemigo
trújola, Pirro, aquí y tiene con ella

¹⁵ Baher, 1970, p. 289.

¹⁶ Baher, 1970, p. 233.

fe de casado y título de amigo.
Mucho fue el amor de él y más fue el de ella,
pues no miró en su atria ni en su nido
bien quince años de edad ni en ser doncella.
(vv. 37-42)

Es una solución diferente; a pesar de que no hay una rima consonante llana como todas las otras, hay una asonancia entre *amigo* y *nido* que permite que ninguna rima (*nido* en este caso) quede sin correspondencia.

En la combinación de las diferentes formas estróficas se puede notar una alternancia bastante regular entre el empleo de metros españoles y el de metros italianos y su disposición en el texto da lugar a 19 cambios métricos; estos cambios son motivados en tres casos por el cambio de jornada, en cinco casos por la salida de uno o más personajes, en cuatro casos por la entrada de uno o dos personajes, en dos casos por un momento de vacío escénico, cuando salen todos los que estaban hablando y entran otros, en cuatro casos el cambio métrico se da en el medio de los diálogos entre los personajes y en un caso el cambio se da incluso dentro del discurso de un mismo personaje, Pirro.

La métrica empleada en una comedia, junto con otros elementos, puede ayudar a formular una hipótesis sobre la fecha de composición de la obra. Si tenemos en cuenta su breve extensión (1508 versos como ya se ha dicho, pero podrían ser más considerando las posibles lagunas comentadas anteriormente) y el número de las jornadas, la *Comedia de las traiciones de Pirro* se puede colocar aproximadamente entre 1575 y 1585. Es éste el lapso temporal en el que, según Crawford, se puede colocar el paso de las comedias en cinco actos a las comedias, como la que se analiza aquí, en cuatro. Volviendo a las formas métricas, que es lo que se trata en este apartado, hay que llamar la atención sobre el hecho de que el periodo en el que se pasa a las comedias en cuatro jornadas es el mismo periodo en que, según Morley, hay un proceso de

transición de un teatro monométrico a un tipo de teatro polimétrico (o poliestrónico); él coloca este periodo precisamente entre 1575 y 1587. En la *Comedia de las traiciones de Pirro* hay poca variedad métrica (se utilizan sólo cinco formas) y por esto se puede suponer que la obra fue escrita en una fecha bastante temprana dentro de esta fase de transición, cuando el paso a la polimetría acababa de empezar. En realidad lo que afirma Morley en su estudio es que en un primer momento se privilegió el uso de metros italianos en lugar de los españoles, pero lo que se puede notar en la comedia analizada es, por el contrario, una prevalencia de metros españoles (hay más del 70% de los versos en redondillas); al respecto podemos tener en cuenta lo que afirma Bruerton: “no en todas las comedias de 1579-1585 hay predominio de versos italianos. Siete de las de Cueva tienen de 8,3% a 43%, y todas ellas son del año 1579. Tres comedias de contemporáneos suyos tienen entre 35% y 48,6%. *El tutor* de Cueva, con 8,3% de versos italianos, y *El degollado*, del mismo autor, con 19,7%, son presagios de lo que ocurrirá después de 1588”¹⁷. Sobre la base de lo que se acaba de decir por lo tanto la *Comedia de las traiciones de Pirro* podría pertenecer a este grupo considerado casi una excepción en este periodo en que en las comedias generalmente predomina el metro italiano. Josefa Badía Herrera en su tesis doctoral “*Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*” coloca cronológicamente esta comedia en los mismos años en que se ha situado aquí: dentro del grupo más antiguo de obras del *corpus* analizado, que según ella es anterior a 1585-86.

3.3 Métrica y estructura

La *Comedia de las traiciones de Pirro* está compuesta por cuatro jornadas, como ya se ha dicho en el apartado anterior, y cada una de estas jornadas se puede dividir en unidades menores que aquí se han llamado bloques, los cuales a su vez pueden ser considerados como la unión de varias secuencias.

Cada bloque se puede concebir de manera similar a la que Ruano de la Haza define el “cuadro”: “Un «cuadro» puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que

¹⁷ Bruerton, 1956, p. 357.

tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos, aunque esto último no es siempre fundamental [...] Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico¹⁸. De hecho entre cada bloque de cada jornada de la comedia analizada, como se puede ver en los cuadros al final de este apartado, hay un momento de tablado vacío y una interrupción espacial (entre los dos bloques de la primera jornada se pasa de la acción en una calle a la acción en un espacio indeterminado, entre los dos bloques de la segunda jornada se pasa de un espacio itinerante que llega hasta un bosque a un espacio fuera del palacio, mientras que en cuanto a los bloques de la tercera y cuarta jornada se pasa de la selva al palacio en el primer caso y viceversa en el segundo). Pero no siempre el tablado vacío permite una división de los bloques: hay una excepción que comentamos abajo.

En cuanto a los cambios métricos, se puede notar como en dos casos evidencian el pasaje entre un bloque y otro: en la segunda jornada donde se pasa de redondillas a endecasílabos sueltos y en la tercera donde se pasa de estancias a redondillas. En cambio hay una continuidad métrica entre los dos bloques de la primera y de la última jornada; en la primera, en mi opinión, a pesar de que las redondillas se emplean tanto al final del primer bloque como al comienzo del segundo, los bloques no pueden ser considerados como una sola unidad ya que cambia el lugar, los personajes en escena y también el asunto del que tratan. En la última la métrica da una continuidad, porque tanto en el primer bloque como al comienzo del segundo se utilizan las octavas reales para las lamentaciones de dos personajes, pero creo que el tablado vacío, el cambio de lugar y de actores permiten considerarlos como dos unidades distintas y el uso del mismo metro señala el paralelismo de la situación dramática de los dos personajes.

En esta primera segmentación en bloques se puede ver por lo tanto como se complementan el criterio espacial y el criterio métrico, del que Vitse esalta la

¹⁸ Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294.

“preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas”¹⁹ pero subrayando que “dar la prioridad (provisional) a un elemento constituyente de una obra no significa exclusión ni negación (definitivas) de los demás elementos constituyentes de la misma”²⁰; a veces la segmentación se hace sobre la base de uno de estos criterios, a veces sobre otro. Pero muchas veces actúan contemporáneamente: por ejemplo, a pesar de que entre el verso 1324 y el verso 1325 el tablado quede momentáneamente vacío, la continuidad métrica (redondillas) junto a la espacial (los personajes están en una selva) permiten considerar todo como un bloque único; el tablado vacío por sí solo no es suficiente para indicar la separación de dos bloques.

Si se analiza una segunda subdivisión, la de los bloques en secuencias menores, se puede ver como otra vez el método “métrico-estructurante” de Vitse pueda ser considerado válido para una segmentación de la obra; de hecho, partiendo de la misma pregunta de la que parte el citado investigador, “por qué, en un momento dado, cambia un poeta de comedia la forma métrica hasta entonces utilizada por él”²¹, se puede ver cómo casi siempre cuando hay un cambio de forma métrica lo hay por una razón precisa que permite dividir la acción en unidades menores.

En la primera jornada el paso de tercetos encadenados a redondilla sirve para marcar el paso de una situación en la que habla casi siempre el Príncipe de su amor hacia Florista y de la belleza de ésta a una situación en que el Príncipe dialoga con Pirro sobre las maneras en las que podría conquistar a la mujer, que poco después llega a palacio con el Conde; el cambio métrico indica por lo tanto el paso de una parte que es casi un monólogo a una parte dialogada. En el segundo bloque el cambio métrico indica el paso de una situación bastante ligera, en las que los criados hablan de la vida de palacio, a la entrada del Príncipe que en endecasílabos sueltos les ordena que maten al Conde; en cuanto a este tipo de metro, consultando los cuadros finales se puede notar como en más de una ocasión se utilice en pasajes de la obra en que se habla de traiciones, de muerte o de órdenes de matar a alguien. De hecho también el último

¹⁹ Vitse, 1998, pp. 45-63.

²⁰ Vitse, 2010, p. 38.

²¹ Vitse, 1998, p.45-63.

cambio métrico de la cuarta jornada o el paso de redondillas a endecasílabos sueltos y viceversa de la segunda jornada tiene que ver con lo que se acaba de decir: redondillas cuando se desarrolla la acción principal y endecasílabos sueltos cuando se habla de muerte. Cuando se pasa de las redondillas a las octavas reales, como al final de la segunda jornada, o viceversa, como al comienzo de la cuarta, es porque se pasa de la acción principal²² a lamentaciones de carácter amoroso por parte de personajes de las clases sociales más elevadas (el Príncipe o el Conde). Tienen la misma función las estancias a través de las cuales habla el Conde en el primer bloque de la tercera jornada; esta estrofa se usaba en general para asuntos de amor; en las estancias una “proporción alta de endecasílabos confiere a la canción un carácter grave y solemne (canción grave); por el contrario, el predominio del heptasílabo expresa una intención estilística menos elevada, propia para evocar ambientes elegíacos y bucólicos (canción ligera)”²³. De hecho en la *Comedia de las traiciones de Pirro* el único personaje que habla a través de estancias, en las que prevalecen los heptasílabos, es el Conde en un monólogo en el cual se queja por su situación amorosa mientras se encuentra en una selva y al hablar hace referencia a elementos típicamente bucólicos: selva, arboleda, agua cristalina, sauces, serenas aguas, árbol tierno, valle...

Sobre la base de lo que se acaba de decir vemos cómo muy a menudo se utiliza la misma forma métrica para situaciones dramáticas semejantes y vuelvo a repetir la validez, en mi opinión, del método “métrico-estructurante” de Vitse que, cuando habla de *El alcalde de Zalamea* afirma: “las mutaciones métricas desempeñan el mismo papel que la música en el cine sonoro: el de marcar auditivamente las secuencias o fases (mayores y/o menores) de la frase dramática que es toda comedia”²⁴.

Pero si es verdadero lo que se acaba de decir es verdadero también que en cuanto a las variaciones métricas “no todas tienen un valor estructurante, no todas tienen un

²² En la redondilla, como afirma Rudolf Baehr en su *Manual de versificación española*, no hay limitación de asuntos, aunque en el *Arte nuevo* Lope de Vega la recomienda sobre todo para «cosas de amor», pero eso será sólo a partir de 1609. Es la estrofa más empleada a lo largo de toda la comedia y por lo tanto su uso es muy variado.

²³ Baehr, 1970, p. 344.

²⁴ Vitse, 2010, p. 57.

valor estructurante idéntico. Conviene, en efecto, hacer una doble distinción. La primera diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto 'citado' como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas). Pero, por otra parte –es la segunda distinción anunciada–, nadie confundirá esta función 'tonal' con el papel estructurante de los cambios métricos [...]”²⁵. Por ejemplo se puede notar más veces en la comedia como las redondillas son una forma englobadora y los endecasílabos sueltos, en cambio, una forma englobada; esto se puede ver en la tercera y en la cuarta jornada en las que las partes en endecasílabos sueltos (con la excepción de la última que concluye la obra) se encuentran siempre entre partes en redondillas y los cambios métricos que causan no son funcionales para dividir una determinada unidad de acción en unidades menores.

²⁵ Vitse, 1998, pp.49-50.

3.4 Cuadros

JORNADA I						
Tiempo dramático	Espacio dramático	Bloque	Versificación	Secuencia	Acción	Personajes
Indeterminado	La acción se desarrolla en una calle muy cerca del palacio, como se puede deducir de lo que en un determinado momento dice el Príncipe: "Pirro, súbete a palacio u en esta calle te asconde" (vv. 199-200).	A	1-42 (tercetos encadenados)	1	Los personajes son dos, pero si se quitan los únicos tres versos en los que interviene Pirro se puede casi considerar un monólogo del Príncipe; se trata de lamentaciones por su situación amorosa.	El Príncipe y Pirro.
			43-378 (redondillas)	2	Pirro y el Príncipe dialogan del amor de este último hacia Florista y de las maneras en que podría conquistarla.	El Príncipe y Pirro (vv. 43-190).
					Llegan el Conde y Florista y el Príncipe despide a Pirro.	El Príncipe, Pirro, el Conde y Florista (vv. 191-203).
					El Príncipe le pide al Conde que Florista se quede en el palacio porque la Princesa quiere verla.	El Príncipe, el Conde y Florista (vv. 204-306).
					Florista y el Príncipe hablan a solas y él le confiesa su amor.	El Príncipe y Florista (vv. 306-378).
Escenario vacío						

Indeterminado	Indeterminado	B	379-462 (redondillas)	1	Los dos hablan de la vida de palacio.	Pirro y Galindo.
			463-492 (endecasílabos sueltos)	2	El Príncipe ordena a sus criados que maten al Conde.	Pirro, Galindo y el Príncipe.

JORNADA II						
Tiempo dramático	Espacio dramático	Bloque	Versificación	Secuencia	Acción	Personajes
Noche: el Conde al comienzo de la jornada dice: "Ya ha empezado a anochecer" (v. 493).	Espacio itinerante fuera de palacio: "con el dulce hablar hemos dejado el lugar y en medio de un bosque entramos" (vv. 570-1-2).	C	493-592 (redondillas)	1	El Conde reflexiona entre sí sobre el hecho de volver a palacio a ver a Florista.	El conde (vv. 493-512).
			593-642 (endecasílabos sueltos)	2	Pirro y Galindo comunican al Conde la intención del Príncipe, pero deciden no matarlo.	El Conde, Pirro y Galindo (a partir del v. 513).
			643-690 (redondillas)	3	El Conde se queja por su situación.	El Conde.
Escenario vacío						
Noche	Fuera de palacio ("tú, Galindo, súbete a palacio" dice el Príncipe en el v. 735).	D	691-752 (endecasílabos sueltos)	1	Pirro habla al Príncipe de la muerte del Conde.	Pirro, Galindo y el Príncipe.
			753-868 (redondillas)	2	El Príncipe antes reflexiona solo en voz alta y después le dice a Florista que el Conde la ha dejado allí para que él la tentase, para ver si el amor de su amada era verdadero o fingido.	El Príncipe (vv. 753-772). El Príncipe y Florista (a partir del v. 773).
			869-876 (octava real)	3	El Príncipe se queja porque Florista está rendida al Conde.	El Príncipe.

JORNADA III						
Tiempo dramático	Espacio dramático	Bloque	Versificación	Secuencia	Acción	Personajes
Indeterminado	Selva	E	877-928 (estancias)		Lamentaciones del Conde.	Conde.
Escenario vacío						
Indeterminado	Palacio	F	929-1040 (redondillas)		Pirro confiesa que está enamorado de Florista.	Pirro (vv. 929-988).
					Florista pide licencia para ver al Príncipe.	Pirro, el Príncipe y Florista (vv. 989-1040).
			1041-1052 (endecasílabos sueltos)		Galindo comunica al Príncipe que la Princesa quiere verlo.	Pirro, el Príncipe, Florista y Galindo (vv. 1042-1052).
			1053-1128 (redondillas)		Pirro le dice a Florista que el Príncipe le ha mandado al Conde que esté fuera de la ciudad para poderse holgar con ella. Se van a buscar al Conde.	Pirro y Florista.

JORNADA IV						
Tiempo dramático	Espacio dramático	Bloque	Versificación	Secuencia	Acción	Personajes
Noche ("Mientras se acerca la tiniebla oscura y el templado sereno se avecina" dice el Conde en los vv. 1161-1162)	Palacio	G	1129-1144 (octavas reales)		Lamentaciones del Príncipe que se da cuenta de que Pirro y Florista se han ido.	El Príncipe.
Escenario vacío						
Noche	Selva	H	1145-1168 (octavas reales)	1	Lamentaciones del Conde.	El Conde.
			1169-1244 (redondillas)	2	Pirro y Florista se encuentran con el Conde.	Pirro, Florista y el Conde.
			1245-1296 (endecasílabos sueltos)		El Conde pide perdón a Pirro por haber sospechado de él y éste propone que él y Florista se vayan a esconder a una cueva, ya que el Príncipe seguramente los estará buscando.	
			1297-1364 (redondillas) Hay un momento de tablado vacío entre los vv. 1324-1325.		El Conde decide seguirlos. Se van a la cueva y Pirro comunica a Florista que hay una traición.	El Conde (vv. 1297-1324). Pirro y Florista (vv. 1325-1417).
			1365-1389 (endecasílabos sueltos)		Pirro cuenta a Florista que el Conde quiere que la mate; él le dice que no lo hará y le pide que se casen, para pagarle su amor.	

			1390-1473 (redondillas)		Florista quiere que Pirro la mate si ésta es la voluntad del Conde. Llegan a la cueva el Príncipe y el Conde; Pirro intenta matar al Príncipe.	Florista, Pirro, el Príncipe y el Conde (vv. 1418-1473).
			1474-1508 (endecasílabos sueltos)	3	Salen a la luz las traiciones y se cree que todas son de Pirro; se ordena que sea ajusticiado. El Conde y Florista se casarán y el Príncipe será el padrino.	Florista, Pirro, el Príncipe, el Conde, Galindo y otro paje.

Resumen de las diferentes formas estróficas

Redondillas	1100 vv.	72,94%
Endecasílabos sueltos	266 vv.	17,63%
Estancias	52 vv.	3,44%
Octavas reales	48 vv.	3,18%
Tercetos encadenados	42 vv.	2,78%
	<hr/>	<hr/>
	1508 vv.	99,97%

4 Resumen del argumento

Jornada primera

La comedia se abre con un diálogo entre Pirro, uno de los pajes, y el Príncipe que se está quejando por su situación amorosa: está casado con la Princesa, pero, después de haber visto a Florista, se ha enamorado de ésta. Se trata de una joven mujer, que él define como “la mayor belleza que tuvo el mundo ni robó la muerte” y que el Conde ha robado en Venecia a un consul del senado vistiéndola como un hombre para que nadie se diese cuenta de que la estaba llevando consigo. El Príncipe no sabe cómo puede conquistar a Florista y Pirro le sugiere que intente a través de sus incontables riquezas o secuestrándola por la vía ejecutiva. Llega Florista con el Conde, que el Príncipe había mandado llamar a través de Pirro, y este último se va. El Príncipe, después de alabar la hermosura de Florista, le pide al Conde que su dama se quede allí durante aquel día con la Princesa, su esposa, ya que después de haber oído hablar sobre su belleza quería verla y conocerla. El Conde en cuanto vasallo tiene que obedecer a su señor y deja allí a Florista, prometiendo volver por la noche para sacarla de aquel “aprieto”. El Conde se va y el Príncipe hablando con Florista le dice que la quiere y que con ella, a causa de su amor, tiene que portarse más como amador que como caballero, pero la mujer se muestra firme en su sentimiento hacia el Conde. Los dos se van y el tablado queda vacío; salen Pirro y Galindo, el otro paje, que hablan de lo que supone para ellos la vida de palacio; al final sale el Príncipe que concluye la jornada mandando a sus criados que maten al Conde.

Jornada segunda

Esta jornada se abre con el Conde que habla consigo mismo reflexionando si es hora o si tiene que esperar para volver a palacio a ver a Florista. Se encuentra con Pirro y Galindo que, armados, por orden del Príncipe lo están buscando; los tres hablan durante un rato hasta que el Conde decide despedirse para ir a palacio, pero Pirro lo detiene explicándole que el Príncipe les había mandado que lo matasen y que le llevasen algo de su cuerpo o de su hábito como prueba de que lo habían hecho. El criado, de acuerdo con Galindo, decide que no lo matarán, y le pide algo suyo como prueba de su muerte.

Galindo le ruega que no vuelva a palacio, si no el Príncipe los mataría por no haberle obedecido. Queda el Conde solo y habla entre sí, razonando sobre el hecho de que lo que quiere el Príncipe es apropiarse de Florista y va adentrándose en un bosque. La acción se traslada a palacio donde Pirro y Galindo le cuentan al Príncipe que han matado al Conde y como prueba le muestran una banda que le pertenecía; el Príncipe queda solo y poco después llega Florista que había salido a pasear. Éste le dice que el Conde lo había suplicado que la tentase para ver si su amor era verdadero o fingido y, después de hablar un rato con ella, se da cuenta de que está verdaderamente rendida al Conde y que él no tiene muchas posibilidades.

Jornada tercera

El Conde solo se queja por su situación y decide ir a palacio para ver a Florista, corriendo el riesgo de que el Príncipe quiera matarlo. El Conde se va y sale Pirro que confiesa que está enamorado de Florista; ésta pide licencia al Príncipe para ver al Conde, pero él se la niega. La mujer queda sola con Pirro que le dice que el Conde está lejos de la ciudad porque se lo había ordenado el Príncipe para poderse holgar con ella; le dice también que el Conde le había pedido que la llevara allá para que pudiesen verse (le muestra la banda como prueba) y la jornada se concluye con Pirro y Florista que se van.

Jornada cuarta

Pirro y Florista encuentran al Conde y deciden separarse de él, dado que el Príncipe seguramente los estará buscando y si están todos juntos es mayor el peligro de que los halle. Los dos se encaminan hacia una cueva para esconderse y el Conde, poco después, no soportando la ausencia de su amada decide seguirlos. Pirro, a solas con Florista, le cuenta que el Conde le había mandado que la matase, temiendo haber quedado sin honra a causa del Príncipe; él le asegura que no lo hará y le pide, en cambio de su amor, que lo reciba por esposo. Pero la mujer, firmemente enamorada del Conde, dice que si esto es lo que su amado quiere, ella, para no ofenderlo, quiere morir. Llega el Príncipe, que Pirro intenta matar con su daga, y poco después el Conde, que consigue salvar al Príncipe; este último ordena que Pirro sea asesinado. La comedia se concluye con la comprobación por parte de los personajes de que las traiciones son todas de Pirro

(aunque en realidad la decisión de matar al Conde había sido del Príncipe y el criado no la había cumplido) y con la decisión de la boda entre Florista y el Conde, siendo el Príncipe el padrino.

5 Género de la comedia

Antes de intentar establecer a qué género pertenece la *Comedia de las traiciones de Pirro* hay que decir que el periodo en el que se puede colocar esta obra (1575-1585), como ya se ha comentado, es un periodo de grandes transformaciones, un periodo en el que se puede hablar de una abolición de las fronteras genéricas entre comedia y tragedia.

Las características que normalmente se consideraban propias de la tragedia eran un asunto sacado de la historia o de la mitología, personajes pertenecientes a clases sociales altas, la ambientación en un espacio y un tiempo lejanos y un conflicto dramático que iba de una situación feliz a la infelicidad; por el contrario la comedia se caracterizaba por tener un asunto inventado, personajes provenientes de las clases más bajas de la sociedad, cercanía al espectador desde el punto de vista espacio-temporal y el paso de la infelicidad a una situación feliz.

Las primeras transformaciones habían empezado en Italia con Giraldo Cinzio, el cual tuvo poca influencia en los dramaturgos españoles de finales del siglo XVI; entre las novedades que aportó hay que llamar la atención sobre la articulación de la tragedia como si fuese una comedia, sobre la materia y sobre el concepto de “tragedia a lieto fine”. En cuanto a la materia, lo que él sostenía era que en una tragedia se podía presentar una historia inventada: “essendo le tragiche tra le illustri azioni per venire elle dalle persone onde vengono, non pare che esse possano essere condotte in iscena che non se n’abbia avuta notizia prima. Ma ben si possono fingere gli avvenimenti privati; perché per la maggior parte non escono delle lor case, e se ne muoiono fra poco tempo. Laonde ha qui largo campo il poeta fingendo quel ch’egli vuole, di far venire nuove queste favole in iscena [...] io tengo che la favola tragica si possa così fingere dal poeta, come la comica”²⁶. Esta novedad en la materia de la fábula la encontramos en varias obras más o menos contemporáneas a la *Comedia de las traiciones de Pirro*, como *La cruel Casandra* y *La infelice Marcela* de Virués o como *Los amantes* de Artieda. La otra gran novedad es la tragedia cuyo conflicto dramático se resuelve bien; a tal propósito vemos lo que Giraldo Cinzio afirma con respecto a las tragedias: “[...] sono due sorti: ve

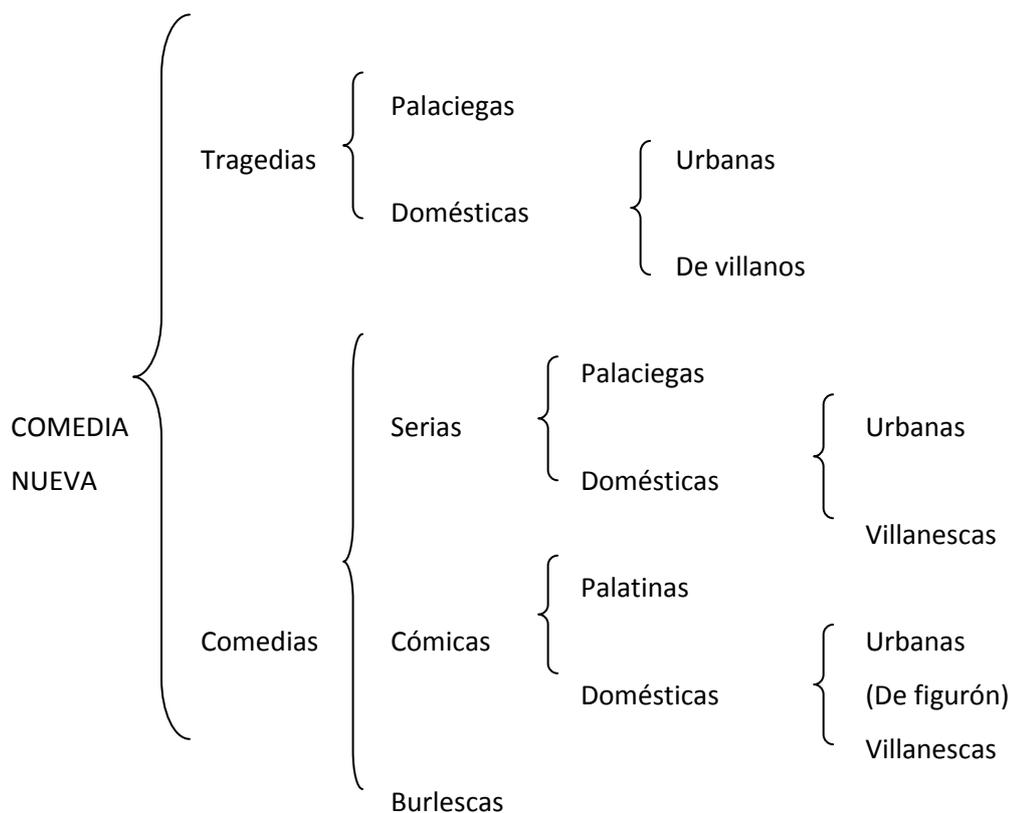
²⁶ Giraldo Cinzio, 1975, p. 14.

n'è una che finisce in dolore, l'altra che ha lieto il fine [...] Si debbono nondimeno far nascere gli avvenimenti di queste men fiere tragedie in guisa che gli spettatori tra l'orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il qual poscia riuscendo allegro gli lasci tutti consolati"²⁷.

En cuanto a la obra analizada aquí, si consideramos sus características principales, podemos ver como se puede colocar perfectamente dentro de este periodo de transformaciones, ya que tiene elementos que son una mezcla de la comedia y de la tragedia en su concepción tradicional: personajes altos (el Príncipe y el Conde) y bajos (Pirro y Galindo), espacio lejano (se supone que la acción se desarrolla en Italia), un tiempo indeterminado (pero nada deja imaginar que sea un tiempo lejano) y un asunto inventado; en cuanto al conflicto dramático, podemos ver cómo se desarrolla hacia un "lieto fine" porque al final el único personaje que muere es el malo a los ojos de todos los otros personajes, a quien se considera el artífice de todas las traiciones.

Centrándonos ahora sobre el género específico dentro del cual podríamos insertar nuestra comedia, podemos hacer referencia a la categorización que Marc Vitse hace de la producción dramática áurea. Por un lado coloca las tragedias, que se sitúan en la que él define una perspectiva de sueño, y por el otro las comedias, "más reales"; dentro de estas últimas distingue entre comedias serias, cómicas y burlescas, dependiendo de si el elemento cómico es presente de una forma esporádica, más difundida o si invade completamente el texto. Después, sobre la base de otros dos criterios, que son la ubicación espacio temporal y la extracción social de los personajes, hace otra categorización que se puede ver resumida en un esquema que la profesora Ojeda presenta así en su artículo "*Creación del Teatro Nacional. Lope de Vega*":

²⁷ Giraldi Cinzio, 1975, p. 32-34.



Teniendo en cuenta esta clasificación la *Comedia de las traiciones de Pirro* se puede colocar dentro de las comedias serias, ya que la comicidad en la obra analizada es casi ausente, y, según la segunda subcategorización, dentro de las comedias palaciegas: “los protagonistas son personajes de alta extracción social, su cuadro de acción son las cortes y palacios fuera de Castilla, y están enmarcadas en una atmósfera de atemporalidad”²⁸. Aunque considerando las *dramatis personae* nuestra comedia se acerca más a las palatinas, en las que se alternan protagonistas de la alta y de la baja sociedad, en realidad hay que centrarse más sobre la primera distinción que hace Vitse, aquella basada en la comicidad; de hecho las comedias palatinas son caracterizadas por un tono mucho más lúdico del que caracteriza la *Comedia de las traiciones de Pirro*.

Josefa Badía Herrera en su tesis doctoral sobre los géneros dramáticos en la génesis de la comedia refiriéndose a la *Comedia de las traiciones de Pirro* emplea varias

²⁸ Ojeda Calvo, 1996, p. 102.

expresiones; en primer lugar dice lo mismo que se acaba de afirmar aquí, es decir que nos encontramos, según la clasificación de Vitse, delante de una comedia palaciega. La estudiosa dice también que, si se toma en consideración la subdivisión de Oleza (aquella que hace sobre la producción del primer Lope de Vega) la obra se puede considerar un drama palatino; pero teniendo en cuenta lo que es el drama para Oleza, es decir el género que “se caracteriza por pretender interesar al público en las enseñanzas convenientes al buen regimiento de los ciudadanos y por ser el territorio mismo de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento y también de la interrogación sobre la condición humana”²⁹, un género donde el tono y la atmósfera son trágicos, no creo que se pueda considerar válida la clasificación que Oleza hace del primer Lope para definir la comedia aquí analizada. La otra expresión que Josefa Badía utiliza para referirse a la *Comedia de las traiciones de Pirro* es “una tentativa frustrada de comedia palatina”, pero sobre la base de la clasificación de Vitse comentada arriba la obra no se puede definir de tal manera ya que para hablar de comedia palatina deberíamos encontrarnos delante de un texto caracterizado por una comicidad difundida y éste no es el caso de la obra en cuestión.

Recapitulando, sobre la base de todo lo que se acaba de decir, se puede afirmar que “comedia palaciega” es el género que define con más exactitud la *Comedia de las traiciones de Pirro*.

²⁹ Ojeda Calvo, 2003, tema 52.

6 Técnica teatral

6.1 Proyecto de espectáculo

6.1.1 Acotaciones

Con el término acotación hacemos referencia, utilizando las palabras del profesor Francisco Florit Durán, a cualquier “indicación escénica, de instrucciones dadas por el poeta dramático, o por otros, a los intérpretes de la obra [...], es decir, aquella que sirve en el teatro no sólo para indicar el movimiento o el gesto que ha de hacer el actor o la actriz, sino también para caracterizar a un personaje, para definirlo físicamente y vocalmente, para la descripción de los elementos decorativos y técnicos, etc”³⁰. Hablando de acotaciones hay que hacer una distinción entre las acotaciones explícitas y las acotaciones implícitas; las primeras son aquellas que no pertenecen al discurso de los personajes mientras que las segundas, por el contrario, son todas aquellas indicaciones para la puesta en escena que se pueden extrapolar de los diálogos mismos, del discurso dramático.

En la *Comedia de las traiciones de Pirro* se puede notar (véanse los cuadros al final de este apartado) como el número de las acotaciones explícitas sea muy escaso: en toda la obra se cuentan sólo veintiocho acotaciones y llama la atención el hecho de que todas ellas nos dan informaciones sobre la entrada y la salida de los personajes y poquísimas de ellas añaden algo más. Las categorías en las que se han clasificado las acotaciones explícitas en los cuadros son tres:

Movimiento. – Con esta palabra en realidad, como se acaba de decir, se hace referencia sólo a las entradas y a las salidas de los actores y no a otros tipos de movimiento como pueden ser los gestos o la mímica del rostro de los actores. De hecho en este tipo de acotaciones se utilizan sólo palabras como “*entra*”, “*sale*”, “*vase*” y “*vanse*”; es solamente en la última acotación de la cuarta jornada donde se indica algo diferente, es decir la salida de un personaje que se realiza por parte de otros y que nos hace entender que este personaje, como había ordenado el Príncipe, había muerto: “*Meten a Pirro allí*

³⁰ Blecua *et al.*, 2009, p.177.

dentro". Como se puede ver se trata solamente de indicaciones sobre quién entra y quién sale durante la representación y no hay nada que sea más complejo de esto, nada que se parezca a las acotaciones de movimiento como aquellas analizadas por ejemplo en *El hijo de la cuna de Sevilla* por la profesora Ojeda de las que que pongo aquí algún ejemplo para que se vea la diferencia con la *Comedia de las traiciones de Pirro*:

Escóndese y salen Clorinda y Florinda que se acaban de apearse en un coche en la sierra y dos escuderos con ellas. (v. 384)

Sale el Duque tirando de la ropa a la Duquesa y ella defendiéndose. (v. 939)

Sácale Zaide la espada al Príncipe y, con ella en la mano y Muley con la suya, se la ponen al Príncipe al pecho. (v. 2244)

Vestuario. – Hay sólo tres acotaciones explícitas que hacen referencia al vestuario de los personajes en la comedia y las encontramos todas en la primera jornada. Entre estas tres una es "más explícita" que las otras: "*Entra el Conde y Florista vestida de paje*"; las otras son diferentes porque no tienen ninguna expresión del tipo "vestida de", pero leyendo al comienzo "*Sale el Príncipe y Pirro*" ya podemos imaginar la diferencia entre la ropa que lleva el actor que hace el Príncipe y la ropa del actor que hace Pirro. Del mismo modo, cuando leemos "*Sale Pirro y Galindo paje*" ya tenemos alguna información sobre la ropa que debía de llevar el actor que interpretaba Galindo.

Accesorio. – Se hace referencia con este término a lo que Ruano de la Haza define como "todo objeto o utensilio movable o portátil (aparte de decorados y vestuario) utilizado por los actores con una función dramática"³¹. Hay solamente una acotación explícita de este tipo en la segunda jornada y hace referencia a las armas de los criados, armas con las cuales tendrían que matar al Conde.

No hay ninguna otra acotación explícita que se refiera a otros elementos como pueden ser por ejemplo el espacio, el sonido, el tiempo, el decorado, etc.

³¹ Ruano de la Haza, 1989, p. 326.

Sobre la base de este análisis se puede decir que la *Comedia de las traiciones de Pirro* es un texto bastante pobre desde el punto de vista de las acotaciones. Florit Durán afirma que muchos estudiosos creen que “un manuscrito con pocas indicaciones escénicas explícitas sería un texto concebido para ponerlo sobre las tablas al estar destinado a las gentes del oficio que sabían bien de qué iba la cosa y no necesitaban de largas y prolijas explicaciones por parte del comediógrafo”³² y no un texto pensado para la lectura donde un mayor número de acotaciones sería indispensable para que el lector pueda entender con más facilidad cómo se desarrolla la acción. Aunque el profesor subraya que se trata de una generalización, éste podría ser el caso de la comedia analizada en este trabajo.

6.1.2 Palabra

La palabra en la *Comedia de las traiciones de Pirro*, como en toda la producción áurea, tiene un papel importantísimo por su múltiple funcionalidad. Como se puede ver en los cuadros finales donde se resumen las acotaciones implícitas de la obra, a través de la palabra los personajes nos dan muchas más informaciones de las que aparecen en las acotaciones explícitas. Vamos a ver los diferentes tipos de informaciones que los actores nos proporcionan a través de sus diálogos:

Determinación de tiempo y de lugar. – Este tipo de información está completamente ausente en las acotaciones explícitas de la obra; son los personajes que nos informan, a través de adverbios temporales como “ayer” o de referencias a los varios momentos de la jornada (“Ya ha empezado a anochecer” v. 493) y a través de frases en las que dicen donde se encuentran o hacia donde se mueven, del tiempo y del lugar en que se desarrolla la acción.

Movimiento. – Son muchísimas las referencias a los movimientos de los personajes en los diálogos entre ellos y son muy diferentes de las acotaciones explícitas que, en cuanto al movimiento, sólo indicaban la salida y la entrada de los personajes. Indican que los

³² Blecua *et al.*, 2009, p.178.

personajes se mueven en escena y casi siempre nos dan informaciones también sobre los lugares en los que o hacia los que se mueven:

[...] con el dulce hablar /hemos dejado el lugar /y en medio de un bosque entramos (vv. 570-572)

quiero entrar en esta arboleda quedo (v. 1446)

y vamos luego a palacio (vv. 1505-1506)

Gesto. – Indica las maneras en que se realizan ciertas acciones; casi siempre, como se puede ver en los cuadros, se puede percibir que los actores hacen determinados gestos porque al mismo tiempo hay referencias a objetos (“accesorios”), que pasan de un actor a otro.

Accesorio.- En cuanto a los objetos presentes en una posible representación de esta comedia, solamente las armas de los criados son mencionadas en las acotaciones explícitas. Es a través de las palabras de los personajes que nos damos cuenta de que los objetos en escena eran varios y en particular en las acotaciones implícitas se habla de la banda del Conde, que es un elemento fundamental para el desarrollo de la acción.

Decorado. – A través de las referencias al lugar y del uso que los personajes hacen de los deícticos se puede imaginar algo sobre la posible escenografía de la representación.

Sonido. – Se trata de elementos en los discursos de los personajes que nos hacen imaginar el acercamiento de algunos actores a los que ya estaban actuando en el tablado.

Hay además una referencia implícita a la entrada de un personaje, sin que éste sea introducido por una acotación explícita como en todos los otros casos: “Hola Galindo” dice el Príncipe al comienzo de la cuarta jornada, indicando que el paje acababa de salir.

En casi todos los casos en esta comedia las acotaciones implícitas nos dan informaciones nuevas y mucho más detalladas con respecto a las informaciones que se dan de forma explícita, así que se puede decir que la palabra llega a desempeñar aquí un papel más importante que las indicaciones explícitas.

6.1.3 Cuadros

ACOTACIONES EXPLÍCITAS

Jornada primera

Nº VERSO	ACOTACIÓN	CATEGORÍA DE LA ACOTACIÓN
1	Sale el Príncipe y Pirro.	movimiento, vestuario
191	Entra el Conde y Florista vestida de paje.	movimiento, vestuario
203	Vase Pirro.	movimiento
307	Vase el Conde	movimiento
379	Vase y sale Pirro y Galindo paje	movimiento, vestuario
463	Entra el Príncipe y dice:	movimiento
487	Vanse y queda el Príncipe solo.	movimiento

Jornada segunda

Nº VERSO	ACOTACIÓN	CATEGORÍA DE LA ACOTACIÓN
493	Sale el Conde y dice:	movimiento
513	Entra Pirro y Galindo, paje, armados.	movimiento, accesorio
643	Vanse y queda el Conde solo y dice:	movimiento
691	Vase y sale el Príncipe y Pirro y Galindo	movimiento
753	Vase Pirro y queda solo el Príncipe y dice:	movimiento
773	Entra Florista y dice:	movimiento
869	Vase Florista y dice el Príncipe:	movimiento

Jornada tercera

Nº VERSO	ACOTACIÓN	CATEGORÍA DE LA ACOTACIÓN
877	Sale el Conde solo y dice:	movimiento
929	Vase y entra Pirro y dice:	movimiento
989	Sale el Príncipe y Florista.	movimiento
1041	Entra Galindo y dice:	movimiento
1053	Vase el Príncipe y Galindo.	movimiento

Jornada cuarta

Nº VERSO	ACOTACIÓN	CATEGORÍA DE LA ACOTACIÓN
1129	Sale el Príncipe y dice:	movimiento
1145	Vase el Príncipe y entra el Conde solo y dice:	movimiento
1169	Entra Pirro y Florista.	movimiento
1297	Vase Pirro y Florista.	movimiento
1325	Vase y sale Pirro y Florista.	movimiento
1418	Entra el Príncipe.	movimiento
1446	Entra el Conde y dice:	movimiento
1474	Entra Galindo y otro paje.	movimiento
1484	Meten a Pirro allá dentro.	movimiento, indicación de que la acción sigue sin un personaje, espacio escénico

Nº DE ACOTACIONES EXPLÍCITAS

	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Jornada IV	Totales
Movimiento	7	7	5	9	28
Vestuario	3				3
Accesorio		1			1

Nº TOTAL DE ACOTACIONES: 7 (Jornada I)+7 (Jornada II)+5 (Jornada III)+9 (Jornada IV)=28

ACOTACIONES IMPLÍCITAS

Jornada primera

Nº VERSO	ACOTACIÓN	CATEGORÍA DE LA ACOTACIÓN
7-8-9	Quiso, que no debiera, ayer mi suerte que vi, oh Pirro, la mayor belleza que tuvo el mundo ni robó la muerte.	determinación de tiempo
47	Hablándole al Conde ayer	determinación de tiempo
191-194	Aunque andes mal criado por la calle, paje amigo, en igualarte conmigo y en no quitarte del lado,	movimiento, determinación de lugar
199-200	Pirro, súbete a palacio u en esa calle te asconde,	movimiento, determinación de lugar
233-234	que no quiero hablar con vos, porque os tornéis a cubrir.	gesto
275-277	Y a la noche os prometo [...] de volver por vos	determinación de tiempo
375	conviene, Florista, entremos	movimiento
472	Sacalde fuera de estos anchos muros	decorado, determinación de lugar

Jornada segunda

Nº VERSO	ACOTACIÓN	CATEGORÍA DE LA ACOTACIÓN
493	Ya ha empezado a anochecer	determinación de tiempo
509-510	Este es palacio, y deciende gente; quiérome apartar	determinación de lugar, movimiento, sonido
520	Si aquestas armas llevara	accesorio, gesto
530	Vamos, Conde, a pasear	movimiento
532-533	¿Armados van a guardar monumentos?	accesorio
570-572	que con el dulce hablar hemos dejado el lugar y en medio de un bosque entramos.	movimiento, determinación de lugar, decorado
626	¡Ves aquí, Pirro, la pedida	gesto, accesorio

	prenda!, aquesta banda que me adorna el cuello.	
687-688	Y en este bosque vecino me iré a tratar lo que queda	movimiento, determinación de lugar, decorado
715-716	Le quité esta banda; en señal, ves aquí, señor, la traigo.	gesto, accesorio
733	esta cadena llevará Galindo	gesto, accesorio
735-736	Y tú, Galindo, súbete a palacio y tú, Pirro, quédate conmigo	gesto, determinación de lugar
742	Abre con esta llave la ancha puerta	gesto, accesorio
767	siento venir a Florista	sonido

Jornada tercera

Nº VERSO	ACOTACIÓN	CATEGORÍA DE LA ACOTACIÓN
877-879	¡Dichosa y verde selva! Entre vos, arboleda, se anda espaciando un nufero templado	movimiento, determinación de lugar, decorado
888-889	Es la selva adonde perdió su bien y su Florista el Conde	determinación de lugar, decorado
913	harase mi sepulcro en este valle	determinación de lugar
977-978	El Príncipe sale hablando con Florista	sonido, movimiento
981	Quiérome apartar aquí	movimiento, determinación de lugar
1048-1049	Galindo, vente aquí conmigo y con este mi paje quede Pirro	movimiento, gesto
1093-1095	El Conde me dio [...] esta banda	gesto, accesorio
1104	Aquesta banda te doy	gesto, accesorio
1115-1116	¿qué más paga quiero yo que echarme esta banda al cuello?	gesto, accesorio
1121-1122	Salgamos de esta ciudá por dentro de esta escalera	movimiento, gesto
1125	Salgámonos por aquí	movimiento, gesto

Jornada cuarta

N° VERSO	ACOTACIÓN	CATEGORÍA DE LA ACOTACIÓN
1137	¡Hola Galindo!	presencia de un personaje
1161-1162	Mientras se acerca la tiniebla oscura y el templado sereno se avecina	determinación de tiempo
1166	y en la yerba de aquesta verde encina	determinación de lugar, decorado
1206	aquesta banda querría	gesto, accesorio
1209	Aquí, señor, la tenéis	gesto, accesorio
1233-1234	Aquesta misma banda la di a Pirro y él a vos	gesto, accesorio
1294-1295	Vamos y, pues aquesto es cerca, por más siguridadá vamos corriendo	movimiento
1317	mientras que Pirro se aleja	movimiento
1347	¿Qué hablas mirando allá?	gesto
1446-1447	quiero entrar en esta arboleda quedo, que es tan espesa que puedo sin que me vean escuchar.	movimiento, determinación de lugar, decorado
1454	!Daga concluye mi intento!	movimiento, accesorio
1468-1469	Pirro y su daga, que es la que está en nuestras manos.	accesorio
1505-1506	y vamos luego a palacio	movimiento, determinación de lugar

7 Comedia de las traiciones de Pirro: edición crítica

COMEDIA DE LAS TRAICIONES DE PIRRO

Figuras siguientes:

El Príncipe

Pirro, su criado

El Conde

Florista, su dama

Galindo, criado

Otro criado

	Y a tan gran necio descubrir secretos	25
	esta sola respuesta merecía.	
	¡Cuán caros valen los que son discretos!	
	Salid a luz sangrienta historia mía,	
	no me oiga Pirro, escúchemela el cielo,	
	no con el rostro con que a Tisbe oía.	30
	Dí, caro Pirro, el Conde, que en el suelo	
	podrá llamarse el más aventurado	
	de caricias de amor y de consuelo,	
	robó en Venecia a un consul del senado	
	esta bella señora de quien digo,	35
	a quien mi alma y corazón he dado	
	y con temor del padre su enemigo,	
	trújola, Pirro, aquí y tiene con ella	
	fe de casado y título de amigo.	
	Mucho fue el amor de él y más fue el de ella,	40
	pues no miró en su patria ni en su nido	
	bien quince años de edad ni en ser doncella.	
PIRRO	¿Y adónde viste esa dama	
	que tan presto te rindió?	
PRÍNCIPE	Adonde quiera bastó,	45
	Pirro, para quien bien ama.	
	Hablándole al Conde ayer,	
	en no sé qué niñería,	
	preguntele si tenía	
	damas que llevarme a ver.	50
	Mostrome, Pirro, un criado	

31 *Di caro el Conde Pirro.*

	hermoso sobre manera, el cual dijo el Conde que era la dama que te he contado, que como falsó la puerta de su padre y la robó, como hombre la vistió, porque anduviese encubierta. Mas yo no me aseguré si era dama o caballero hasta que por el sombrero el cabello le tenté y descubrile al tocar cabello tan soberano, que apreté luego la mano y entró el alma en su lugar; y al fin yo tengo intención de dar medio a mis dolores, o librado por amores o cometiendo traición. ¿Y hablaste tú mismo al Conde?	55
PIRRO	Señor, sí, y vendrá corriendo que se quedaba vistiendo.	
PRÍNCIPE	¿Tan secamente responde?	
PIRRO	No me parece que pudo responder mejor ni fuera razón que el Conde viniera	75

61 Hay una abreviatura tachada sobre la *p* de *por*.

71 Hay una tachadura entre *mis* y *mo*.

	a tu palacio desnudo, que puestos todos, señor, en carnes como nacemos,	80
	poca diferencia habemos del príncipe al labrador; ansí que si por su nombre el Conde llamado ha sido,	
	razón que venga vestido, que desnudo no es más que hombre.	85
PRÍNCIPE	Al día te encomiendo, que andas todos los días cantando filosofías donde ves que estoy muriendo.	90
PIRRO	En siendo uno enamorado y empezando a querer, todo se va en hacer milagros de su cuidado. Ahora me espantaré	95
	de ver que Amor le cautiva, que no hay rincón do no viva, ni lugar donde no esté. Pésame, a fe de vassallo, de verte preso, y no más	100
	de porque ya que lo estás te pesa tanto de estallo.	
PRÍNCIPE	No me faltaban a mí, Pirro, más veces agora que olvidar a mí señora	105

89 Antes de *cantando* hay una *d* emborronada.

por darte respuesta a ti.
 ¡Ay dama a quien tanto quiero!
 No dudo más, ¡vive Dios!,
 de que sois un ángel vos
 cuanto Pirro un majadero. 110
 Mal he dicho.

PIRRO No lo dores;
 bueno es que tras cada día
 entre la majadería
 a vuelta de los amores.

PRÍNCIPE ¡Oh Conde, si tú quisieses 115
 remediar la pena mía,
 tantas villas te daría
 cuantas tú, Conde, quisieses!
 Caballos cargados de oro,
 que cualquiera que los tenga 120
 por guerras hará que venga
 a besar tus pies el moro;
 Pirro, daremosle más,
 u dime cómo ha de ser.

PIRRO Que le des a la mujer 125
 lo que al marido le das,
 que ella se vendrá a la mano
 y la atará la cudicia.
 ¿No ha venido a tu noticia
 lo del herrero Vulcano? 130

EL PRÍNCIPE ¡No a fe!

PIRRO Pues sabrás que un día
 Vulcano, con gran sosiego
 y un hierro templado al fuego,

	diversas cosas hacía.	
	Díjole un enamorado:	135
	“¿Qué me queréis apostar que no acertáis a templar un corazón muy airado?”.	
	Dudó un poco el dicho herrero y al cabo vino a entender	140
	que si se había de hacer era con solo dinero; y con un corto compás fabricó un rubio doblón	
	con que templó un corazón que destempló lo demás.	145
PRÍNCIPE	Mucho hay de eso Pirro y creo que con sólo el interés han sabido más de tres satisfacer su deseo;	150
	mas yo no quiero ser de ellos ni tengo tal condición, porque si es una afición traída por los cabellos, y más, que si venzo así,	155
	pongo en peligro mi fama, pues podrá decir mi dama que hizo bajesa por mí.	
PIRRO	Mejor será que se diga de ti lo que de un villano, que se le pasa el verano	160

143 *compaz*.

144 *fabrrico*.

	a la puerta de su amiga y está esperando el almario que vaya a misa la fiesta y con demanda y respuesta hace su pleito ordinario. ¿No es mejor que ella reciba y el necio la empiece a dar, pues la puede secrestar por la vía ejecutiva?	165
PRÍNCIPE	Yo entiendo que eso sería en otro cualquier lugar, que se ha de negociar por afición con la mía y aun si ella está mansa y queda con el Conde por amor.	170
PIRRO	¿Por qué no hay competidor que entre ofreciendo moneda? Ni aquel amor que ha mostrado tengas a mucha firmeza, porque no sabe tu alteza lo que al Conde le ha costado, porque tienen por tesoro las damas y por blasón que les digamos que son tan bonitas como un oro. Y aquesta causa, señor, es muy fácil de entender	180
		185

165 *repues.*

y es porque a su parecer
es el oro lo mejor. 190

Entra el Conde y Florista vestida de paje.

CONDE Aunque andes mal criado
por la calle, paje amigo,
en igualarte conmigo
y en no quitarte del lado,
no por eso he de reñir 195
porque sé que más no puedes,
que estás hecho a hacer mercedes
y no aciertas a servir.

PRÍNCIPE Pirro, súbete a palacio
u en esta calle te asconde, 200
que lo que he de hablar al Conde
es secreto y va despacio.

PIRRO Que me place.
Vase Pirro.

PRÍNCIPE ¡Oh, Conde amigo,
lo que te he deseado ver
se me puede bien creer 205
sin que te traiga testigo!
¡Oh qué paje tan hermoso!
¡Descreo de mi linaje,
si vi jamás tan buen paje
ni Conde tan venturoso! 210
Que donde hay tanto valor

197 *hecho hacer; a embebida.*

205 *bie.*

210 *so de venturoso está interlineado y escrito sobre una tachadura.*

	cualquier discreto podría hacer mucha cortesía por el paje a su señor.	
	Digo que la vistidura le está muy al natural.	215
	¿Mas qué puede estarle mal donde hay tanta hermosura?	
	Mas para, entre todos tres vuestro paje tan querido	220
	baste lo que paje ha sido; sea otro rato lo que es.	
	¡Señora, aquesa belleza a cuántas cosas obliga!	
CONDE	El Príncipe os habla, amiga.	225
FLORISTA	¿Qué es lo que manda tu alteza?	
PRÍNCIPE	Dejad la crianza agora ansí os goce quien os ama, porque os hablo como a dama, no como a paje, señora.	230
	Más no lo puedo sufrir: hablemos, Conde, los dos, que no quiero hablar con vos, porque os tornéis a cubrir.	
	Dile ayer a la princesa cuenta de vuestra ventura, de esta dama y su hermosura y tráeme, Conde, a gran priesa que se la lleve a enseñar	235

237 *destada dama.*

	<p>porque es ordinaria cosa, 240 siendo una mujer hermosa, querella todos mirar. Y tendré por cortesía, Conde ,pues ves lo que pasa, que quede la vuestra en casa 245 hoy por güesped de la mía. ¿Queréis vos?</p>
CONDE	<p>Gran liviandad fuera, Príncipe, negallo, porque no puede el vassallo hacer a su voluntad. 250 Y solo se ha de hacer que hasta la tarde se quede, porque a la noche no puede, que será acá menester.</p>
PRÍNCIPE	<p>Ansí será.</p>
FLORISTA	<p>Mejor fuera 255 que yo ahora lo deshaga, porque ninguno no haga la cuenta sin la ventera. Pues, ¿cómo, Conde, ansí os vais? Huya, que hacéis ausencia. 260 No pidiréis la licencia, que sin pedilla tomáis. Sabéis que puedo decir de lo que en vos he hallado: que me habéis hecho criado 265 por poderme despedir.</p>

CONDE	Nunca Dios quiera, señora, que yo en jamás os despida, ni que durase mi vida en vuestra desgracia un hora. 270
	La princesa quiere veros. Y, aunque os dejo, amor, agora, obedezco a mi señora; no desminuyo el quereros.
	Y a la noche yo os prometo, 275 si hasta allá me aguarda Dios, alma, de volver por vos y sacaros de este aprieto.
	Ten, señor, mucho cuidado, como yo de ti lo espero, 280 de hacer como caballero en regalar mi criado, porque el paje que te doy, sigún de bien me parece,
	que, aunque es paje, más merece 285 ser Conde que yo lo soy. Y manda si eres contento que tu gente no lo sienta, ni la princesa consienta
	que salga de su aposento, 290 que, como es cosa hurtada, importa mucho el secreto.
PRÍNCIPE	Lo uno y otro os prometo,

273 *obedesco*.

278 *sacarme* en el ms. Probablemente se trata de un error porque por el sentido sería *sacaros*.

286 *que Conde* en el ms. Posible error por atracción; corrección por conjetura.

	Conde, sin faltar en nada. ¿Queréis acaso otra cosa?	295
CONDE	Despedirme de esta dama, porque ella me quiere y ama y es muy grande melindrosa.	
PRÍNCIPE	Aqueso lo tendrá ella a mi parecer por mal, que despedirse es señal de no tornar presto a vella.	300
CONDE	No importa, quedaos, adiós alma, y él es buen testigo, que, aunque os dejo, vais conmigo.	305
FLORISTA	Y que no quedo sin vos. <i>Vase el Conde.</i>	
[FLORISTA]	Mi señora la princesa, aunque en <...> me ha mostrado tener de mi gran cuidado, por otra parte me pesa, porque se vendrá a enfadar de tener por güesped de ella a quien ha de entretenella con solamente llorar.	310
PRÍNCIPE	El Conde os dejó señora, por mi paje, como visteis. <...>	315

308 Hay una palabra entre *en* y *me* que no se puede leer a causa de una tachadura o mancha de color.

316 *vistes*.

317 Como se puede ver por la métrica se trata de un pasaje deturpado.

Dejad la princesa agora.

FLORISTA Príncipe, ¿qué será aquesto
que con mil muertes peleo? 320
Sabes que al Conde no veo,
aunque haya de volver presto.

PRÍNCIPE ¿Quién andando por el mundo
os enseñó, caballero,
llorar el amor primero 325
en presencia del segundo?
¿Alguno os ha revelado
que entrastes en mi poder
no a servir ni obedecer
sino a recibir criado? 330
¡Oh qué hermosas colores
tenéis, que lustre tan alta!
Una cosa sólo os falta,
que es tener buenos amores,
no poner el pensamiento 335
tan bajo ni el afición
en un Conde que al rincón
saltáis cada paso ciento;
un príncipe os convenía
con quien señora viváis 340
y en alteza convirtáis
el nombre de señoría,
¿no os parece?

FLORISTA Señor sí.
Harto mejor me estuviera

321 *Labes.*

332 *luztre.*

	si esa mejoría hubiera	345
	al tiempo que yo escogí.	
	Y más, como el daño está hecho	
	y ningún remedio hay ya,	
	ningún príncipe podrá	
	borrarme al Conde del pecho.	350
PRÍNCIPE	¡Oh, que firme enamorada	
	os mostráis! Y es por demás	
	que esas que encarecen más	
	dan más presto cantonada.	
FLORISTA	Dejemos Príncipe agora	355
	eso para otro lugar,	
	que debe ya de aguardar	
	la princesa mi señora	
	y yo por ninguna cosa,	
	a decir verdad, quisiera	360
	que de esta vez me pusiera	
	título de perezosa.	
PRÍNCIPE	Florista, aunque debo al Conde,	
	mas que deciros sabré,	
	por la afición y la fe	365
	con que a mis cosas responde,	
	es tanto lo que yo os quiero	
	y tan perfeto mi amor	

345 Hay una tachadura antes de *mejoría*.

360 *u decir verdad*.

361 *ves*.

362 *peresosa*.

que he de hacer como amador
y no como caballero. 370

Yo tengo una condición
y para decir que miedo
turbado estoy y no puedo
juntar razón con razón;
conviene, Florista, entremos 375
y con mi esposa estaréis,
que hasta que más me tratéis
no quiero hacerlos estremos.

Vase y sale Pirro y Galindo paje.

PIRRO Ah Galindo, ¿qué os parece
de esta vida de palacio? 380

GALINDO Mala, si va tan despacio,
que en ella el hombre envejece.
Yo, señor, tengo por ley
que mejor vida se pasa
en la cocina de casa 385
que en los palacios del rey,
porque, aunque vemos a otros
mejorados en oficio,
no fueron en el servicio
de pajes como nosotros, 390
mas decid que habéis medrado
de ser paje.

PIRRO Que cada mes
tengo sarna hasta los pies
y estoy dos veces pelado.

369 *que de hacer.*

GALINDO	Otra cosa me decí, señor Pirro, que ese mal ha sido muy general en vos y en otros y en mí. Harto peor me parece enviar enhoramala	395 400
	un hinchado maestresala que tanto se ensoberbece, que estaba anoche cenando unas probes gullorías por vengarme de otros días que se pasan ayunando. Llegó a tiempo el camarero cuando, Dios y enhorabuena, mandome quitar la cena porque serví con sombrero.	405 410
PIRRO	Galindo, aquestos dolores todos los hemos sufrido. Mas decidme, ¿habéis perdido vuestro puntillo de amores?	415
GALINDO	Señor Pirro, no hay persona tan hombre como yo en eso, porque no me he visto preso	420

395 Hay una tachadura después de *decí*.

	más que en cárcel de fregona y es porque en ciertas disputas que hubo en contienda de amor estas llevaron la flor	425
	de ser más limpias y enjutas. Y yo, a uso de buen paje; en esto de moras tiernas busco limpieza de piernas como otros de linaje.	430
PIRRO	Pensamientos hartos bajos, señor Galindo, mostráis, que con fregonas tratáis; gana tenéis de zancajos. Y aun dice el paje Ledesma, que como aquesas bellacas están llenas de espinacas andan oliendo a cuaresma. ¿Hay monacordio que pueda ser más suave de oír	435
	como es el oír crugir basquiña o ropa de seda? Una mujer bien vestida con solo miralla paga.	440
GALINDO	Esa buen provecho os haga y del mío se despida; no es para mi condición mujer de seda o brocado sino de manto doblado	445

441 *grugir*.

	que trae echo el colchón.	450
	Decidme, ¿hay mayor contento	
	que con la mujer tratar,	
	que la pared u el portal	
	puede servir de aposento?	
	Que como agora os decía,	455
	haré cualquiera bajeza	
	por tratar donde hay limpieza.	
PIRRO	Bien se os parece a fe mía,	
	que con todo ese gobierno	
	de lo que andáis recatado,	460
	Galindo, os veo medrado	
	de unas bubas cada invierno.	
	<i>Entra el Príncipe y dice:</i>	
PRÍNCIPE	Debajo de esta llave encadenada	
	aquella ninfa que la suya tiene	
	el corazón del Príncipe y el alma...	465
	¡Ay Pirro y Galindo, a cuán buen tiempo	
	os ven delante mis dichosos ojos!	
	No os vengo a encomendar más que mi honra;	
	mi honra, digo, pongo en vuestras manos.	
	A mí me cumple que habléis al Conde	470
	con palabras blandas y amorosas.	
	Sacalde fuera de estos anchos muros	
	y en un secreto y apartado bosque,	
	con duros yerros le sacad el alma.	
	Paréceme que os he hablado escuro:	475
	digo que le matéis, ¡matalde amigos!,	

460-1-2 Hay una mancha de color que cubre parte de estos versos.

	que, cuando deis la vencedora vuelta, sabréis la causa de esto y el principio. No sabéis que quisiera que partiesedes sin me hablar ni responder palabra. 480
PIRRO	¡Que me place, señor! Yo voy corriendo y en la armería de tu buen palacio me haré un San Jorge y a la vuelta trairé del Conde, pérfido, villano, las manos, piernas, brazos o cabeza. 485
GALINDO	Y yo también señor haré lo mismo. <i>Vanse y queda el Príncipe solo.</i>
PRÍNCIPE	Ansí Florista, tan airado pecho, a un coronado príncipe se muestra. Pagallo tiene vuestro necio conde y vos también perderéis la mejor parte, 490 pues no veréis las deseadas bodas cuya cudicia os trajo de Venecia.

479 Hay una tachadura al comienzo del verso.

481 Este verso se repite dos veces en el ms.

JORNADA SEGUNDA

Sale el Conde y dice:

CONDE Ya ha empezado a anochecer
y me parece que es hora
que a Florista, mi señora, 495
la vaya a palacio a ver;
que, según me encomendó
la brevedad en aquesto,
no podré volver tan presto
cuanto Florista mandó. 500
Desde arriba a abajo habrá
vístola bien la princesa,
y aún sospecho que le pesa
de habella llevado allá,
que, viendo su rostro allí 505
de color tan linda y bella,
tendrá tanta envidia de ella
cuanta el Príncipe de mí.
Este es palacio, y deciendo
gente; quiérome apartar 510
y al que pasa preguntar
en lo que el Príncipe entiende.

Entra Pirro y Galindo, paje, armados.

GALINDO Pirro, pues tanto has andado
y a Italia tienes corrida,
¿has visto en toda tu vida 515
capitán más esforzado?

493 *empesado anochecer; a embebida.*

501 *arriba abajo; a embebida.*

	De buena gana apostara que nunca Aquiles le diera al troyano muerte fiera si aquestas armas llevara.	520
PIRRO	Galindo, tienes razón, mas el que es buen caballero no quiere llevar de acero sino solo el corazón. Y aunque el Príncipe nos manda -lo que no sé que ha de ser- por fuerza se habr[á] de hacer o morir en la demanda.	525
CONDE	¿Adónde bueno soldados?	
PIRRO	Vamos, Conde, a pasear.	530
CONDE	Mas entiendo que a guardar algún monumento. ¿Armados van a guardar monumento? Desengáñeme ya de ello.	
PIRRO	No, Conde, sino a hacello.	535
GALINDO	Es por dicha mal intento.	
CONDE	Bueno o malo no quería de vuestro intento saber, mas señores que ofrecer, si importa, mi compañía, porque yo para conmigo tengo por cierto, señores, que en los peligros mayores ha de ir el mayor amigo.	540

PIRRO	Señor Conde,el que se ofrece con tan buena voluntad, no pagalle el amistad ingratitude me parece y así tengo yo por bien de apercebir el ayuda,	545 550
CONDE	Mal o bien, allá en la muestra, se verá con juramento, que mi bien y mi contento pierdo, Pirro, a causa vuestra; que es una dama que quiero más que a mí y ella me adora, y el dejar de vella agora llevó a reñir -¡mal agüero!-. Mas, si pretendéis señores que un Roldán en mí se vea, haced que la causa sea alguna cuestión de amores, porque lo tengo jurado, después que empecé a querer, de servir y obedecer a cualquier enamorado. Pero, ¿qué digo? Volvamos, que con el dulce hablar hemos dejado el lugar y en medio de un bosque entramos.	555 560 565 570
PIRRO	¡Oh qué grande trevimiento es éste y qué gran maldad	

	dar en pago de amistad	575
	tan mal agradecimiento!	
CONDE	¿Y quién es por quien teméis atreveros por contrario?	
PIRRO	Éste es, Conde, un adversario que os pesará si vencéis.	580
GALINDO	Vámosle a dar fiera muerte a aquesta montaña fiera.	
PIRRO	Sale el cielo, si quisiera se trocara en mí la suerte.	
CONDE	Señores, por ser tan tarde no puedo más aguardar; dad vuelta luego al lugar, que tengo allá quien me aguarde. ¡Queda con Dios!	585
PIRRO	Esperad, que, aunque forzados venimos, es temor a quien servimos; forzará la voluntad.	590
	Sabrás, pues, Conde, que el soberbio Príncipe, no se acordando de tus raros hechos ni del valor de tu persona y sangre, metiéndonos ayer en su recámara con una falsa y poderosa plática, me dio a entender tener firme propósito de darte muerte como tengo dicho.	595

577 *tenéis*.

582 *aquesta; a* embebida.

598 *propozito*.

599 La *c* de *dicho* está interlineada.

	En cómo ejecutar su cruel intento	600
	nos mandó, que, sacándote con palabras	
	al campo, te sacásemos nosotros,	
	y en el lugar más escondido y solo	
	te diésemos muerte, al cual lugar llegaste;	
	luego nosotros, como fieles súditos,	605
	prometiéndote ponello por la obra,	
	Dios me es testigo, Conde, que pudiera	
	haberte muerto sin hablar palabra,	
	si tu mucho valor no lo estorbara	
	y el ser quien eres, noble caballero.	610
	Pidionos en señal de que quedabas muerto	
	alguna prenda de tu cuerpo y hábito;	
	yo me holgaré, Conde, que vais libre	
	conque de vuestro cuerpo una presea	
	me des para engañar al loco Príncipe.	615
	Esta es mi voluntad postrera y última	
	si la de Galindo aquí no la estorbare.	
GALINDO	Yo digo, Pirro, que, en dar vos la vuestra,	
	haré cuenta que distes la de entrambos,	
	y vos, Conde, no os volváis a palacio	620
	ni hagáis servicio a tan ingrato Príncipe	
	y más porque es tal que, si os hallare	
	a vos con vida, quitaría la nuestra,	
	pues ya veréis que no será buen pago	
	ni de un amigo fiel que tanto os quiso.	625
CONDE	¡Ves aquí, Pirro, la pedida prenda!,	
	aquesta banda que me adorna el cuello.	

604 La *r* de *lugar* y la *t* de *llegaste* están interlineadas.

621 La *r* de *ingrato* parece escrita sobre una tachadura.

Ésta podrás llevar por la más cierta
 que sea más conocida de mi hábito,
 aunque otra me queda acá en el alma 630
 como es agradeceros bien tamaño,
 mas yo os lo pagaré cuando en la corte
 u allá en mi tierra nos veamos juntos.
 Lo que el Príncipe quiere bien entiendo:
 no es más, señores, que usurparme un paje 635
 que tiene mío, el más hermoso y bello
 que ha dado el cielo a las humanas gentes,
 mas quédese con él, el Rey, si puede,
 que a mí el cielo me hará justicia.

PIRRO A dar esta respuesta importa, Conde, 640
 que yo y Galindo nos partamos luego.
 Ved que nos mandas.

CONDE El cielo os guíe.

Vanse y queda el Conde solo y dice:

CONDE ¡Oh Príncipe, cuán mal pago,
 qué ingrato premio me das
 por la prenda en que tú estás, 645
 por servicios que te hago!
 ¡Mi prenda más estimada
 te llegue a suelta rienda!
 ¿Pensaste que por ser prenda
 se te quedaba empeñada? 650
 ¡Oh, mi señora Florista,

630 *quedacá; a* embebida.

634 Hay una tachadura entre *bien* y *entiendo*.

645 La *e* de *en* se presenta emborronada.

648 *llegen*.

cuán bien lo hará mi suerte,
 si ya que me quita el verte
 me quita también la vista!
 Porque no estando conmigo, 655
 pueda engañar mi deseo;
 diré porque no lo veo,
 no porque no estás conmigo.
 Todas las cosas pasadas,
 Florista, me represento, 660
 que las cosas de contento
 son malas para olvidadas.
 El verme apartado de ellas
 me pone tanto cuidado
 que diera el placer pasado 665
 por no haber gozado de ellas;
 no lloro en particular
 lo que me solías querer,
 no el descanso ni el placer
 con que me solías mirar, 670
 no el contento en que me vi
 ni éste en que me veo agora;
 todo lo dejo, señora,
 en pensar que me perdí.
 Viéneseme al pensamiento 675
 si para el mal que me han dado
 habrás por ventura dado,
 Florista, consentimiento.
 Mas, viéndote tan fiel

654 *quitan*.

670 En el ms. hay *con que me quería y ría* está tachado.

este pensamiento tuyo, 680
que mi pensamiento es tuyo,
haz lo que quisieres de él,
pues fuera traición pensar
que contra mí te volviste,
pues tanto al fin me quisiste 685
que me enseñabas a amar.
Y en este bosque vecino
me irè a tratar lo que queda,
porque acaso el sueño pueda
aliviarme este camino. 690

Vase y sale el Príncipe y Pirro y Galindo.

PRÍNCIPE ¡Oh, como creo que me traéis, Pirro,
la espada llena de condesa sangre!
Y, aunque me parece que en la tierra veo
bajar del Conde el alma a los infiernos,
si no lo has hecho ¿cómo no respondes?, 695
si lo has hecho ¿cómo no me pides
todo mi reino en posesión, de albricias?

PIRRO Príncipe y señor y aun más, he hecho
de lo que tú mandaste y yo quería.
El Conde se salió al campo con nosotros, 700
bien engañado de palabras blandas
de que pusimos una larga copia,
y yo al salir de la primera puerta,
no hube dejado al muro las espaldas
cuando a los ojos me subió una ira 705
-dibió de ser en ver que te agradaba-

686 *enseñabas amar* en el ms.; *a* embebida.

689 *sueno*.

y revolviendo dos pesados golpes
humillé al Conde y dejele el alma,
y metiendo el cuerpo en un salado estanque,
y viendo que sonaba un gran ruido, 710
mirando por tu fama y por tu honra,
tapé con tierra el rastro de la sangre,
y tuve mancilla de quitalle miembro
o parte alguna del difunto cuerpo
y por secreto le quité esta banda; 715
en señal, ves aquí, señor, la traigo.
Mas dime, Príncipe, pues esto es hecho,
¿por qué delito y ocasión mataste
al más antiguo y al más fiel vassallo
que en nuestros tiempos poseió tu corte? 720
PRÍNCIPE Si pudiera decirte, amigo Pirro,
diera el cargo de ello a mis justicias
y en público dejar lo degollara.
Lo que en secreto has hecho te agradezco
y los vestidos que quitaste al Conde 725
como ganados en campal batalla
son tuyos y en nombre de vitoria
sírreme desde hoy de maestresala.
Muérase, Pirro, el título de paje,
y fuera de esto que parece honra 730
dos mil ducados gozaras de juro,
no para tu vida sino para siempre,
y esta cadena llevará Galindo
por la buena compañía que te ha hecho.
Y tú, Galindo, súbete a palacio 735
y tú, Pirro, quédate conmigo,

que has de hacer luego otra jornada.
 En esta sala donde está el tesoro
 tengo encerrado, Pirro, el de mi alma
 y para entre nosotros es la dama 740
 que trujo de Venecia el muerto Conde.
 Abre con esta llave la ancha puerta
 hasta que a los ladrillos de la sala
 llegue la luz del descubierta patio
 y salga a pasearse aquella ninfa 745
 por los jardines de mi real casa,
 porque ella espera muy despacio al Conde
 y hasta que no vuelva no osará salirse.

PIRRO Que me place, señor; yo iré corriendo
 y de camino te trairé a la vuelta 750
 la cédula de juro que me has dado,
 si eres contento <...>.

PRÍNCIPE Sí, Pirro.

Vase Pirro y quéda solo el Príncipe y dice:

PRÍNCIPE Terrible esta fuerza, Amor,
 cuando sujetas un pecho,
 pues tan brevemente has hecho 755
 de un príncipe un gran traidor.
 ¡Oh Conde y cuánto me holgara
 que el mal que me desespera
 algún alivio tuviera
 sin que tu vida costara, 760
 pues allá donde tú estás
 ya me ternás perdonado,

743 hasta que los ladrillos.

752 Como debería ser un endecasílabo suelto, se trata de un verso incompleto.

porque como enamorado
 verás que no pude más!
 No quiero yo más hablar, 765
 porque al volver de la vista
 siento venir a Florista
 que se sale a pasear
 y creo sabré hacer
 que no me pierda el respeto, 770
 porque me hice discreto
 en empezando a querer.
Entra Florista y dice:
 FLORISTA ¡Válame Dios! ¡Cómo tarda
 el Conde en venir por mí
 y cuán fuera está de sí 775
 quien un largo tiempo aguarda!
 Si el que está en ausencia tiene
 más perfeta la afición,
 ¿qué será, Amor, la razón
 que por mí el Conde no viene? 780
 Y si al revés no hay quien tenga
 amor cuando se ausentó,
 ¿qué es la razón porque yo
 deseo tanto que venga?
 PRÍNCIPE Florista, es terrible aprieto 785
 que en mi casa habéis tenido,
 señora mía, ha nascido
 de no saber un secreto.
 Bien sé que os habrá espantado

776 Hay una mancha de color sobre la *g* de *aguarda*.

los servicios que os he hecho	790
y que entienda vuestro pecho	
lo que el mío no ha pensado.	
Sabé que el Conde ha querido	
con mi ayuda y favor	
entender si vuestro amor	795
es verdadero o fingido.	
Suplicome que os tentase	
y así ha sido menester,	
señora Florista, hacer	
que aquí a mi casa os llevase,	800
y en la bondad y limpieza	
que tan bien mostrado habéis	
nos muestra que decendéis	
de real naturaleza.	
Yo le diré luego al Conde	805
la virtud que hallo en vos	
aunque no entiendo, por Dios,	
dónde está u dónde se asconde.	
Yo, Florista, soy casado	
con una princesa hermosa,	810
que no le falta otra cosa	
sino un novio más honrado.	
Bien podéis estar sigura	
que no os puedo yo agraviar,	
aunque el tiempo y el lugar	815
me ofrece la coyuntura.	

813 En el ms. la *n* de *bien* está tachada y hay una abreviatura sobre la *e*.

FLORISTA Yo, Príncipe, muy bien creo
 que, aunque me tengas amor,
 tu grandeza y tu valor
 refrenara tu deseo, 820
 porque la sangre real,
 aunque te alargue la mano,
 tarde, señor, u trempano
 volverá a tu natural.
 Mas dime, por vida tuya, 825
 ¿qué quiere el Conde tentarme
 y agora al cabo probarme,
 si soy muy de veras suya?
 Pues deje yo de gozar
 el bien que yo deseare, 830
 si esta maldad me llevare
 al otro mundo a penar.
 Podrale decir tu alteza,
 que, aunque en poco me tentó,
 en eso poco halló 835
 poca fe, menos firmeza.
 Y pues quiso saber él,
 si era su Florista honesta,
 llevarase esta respuesta
 y sabré lo que hay en él; 840
 que prometo al cielo santo
 de en seis días no hablalle,
 si el contento de miralle
 me diese lugar a tanto.
 Mas amor ya me arrepiento 845
 porque a cosa tan pesada

	no es bien quedar obligada con voto ni juramento. ¿Dónde está el Conde?	
PRÍNCIPE	Señora, ¿qué hay de nuevo?	
FLORISTA	No hay más; que jure no velle más y quisiera velle luego, porque el amoroso fuego a que rendida me hallo no cumplo sin quebrantallo, sino le quebranto luego.	850 855
PRÍNCIPE	¿Qué más penas y dolores puede darme el ciego Amor que entretener mi dolor al son de ajenos favores? Ahora, señora, yo voy a hacer que os llamen al Conde. ¡Hola! ¿Ninguno responde por muchas voces que doy? Y entretanto será bueno, porque al Conde satisfaga, os vais arriba, no os haga, señora, mal el sereno.	860 865
	<i>Vase Florista y dice el Príncipe:</i> ¡Este negocio se dilata en vano! Florista al muerto Conde está rendida; yo le voy a decir que está en su mano	870

850 *Señora* es tachado al comienzo de este verso.

870 *da de rendida* está interlineado.

mi penar, mi vivir, mi muerte o vida.

Y si el rostro me muestra algo inhumano

será por fuerza o por rigor vencida,

pues para aquesto sólo el triste hecho

875

sacará al Conde el alma de su pecho.

873 *mano de inhumano* está interlineado.

874 *rijor*.

pues es la selva adonde
perdió su bien y su Florista el Conde.
 ¡No puede ser, o cielo,
 que tales cosas mandas!
 ¿Que Pirro con traición me haya engañado 905
 por quitarme el consuelo
 y con entrañas blandas
 estar de mi señora enamorado?
 Que el Príncipe picado
 pueda bien declarallo 910
 <...>
 <...>
 harase mi sepulcro en este valle,
pues es la selva adonde
perdió su bien y su Florista el Conde. 915
 Yo quiero aventurarme
 de ir a palacio luego
 do el Príncipe, mi ingrato rey, mora
 y si él quiere matarme
 yo mismo me iré al fuego 920
 con tal que vea primero a mi señora.
 Verá que quien la adora,
 y tanto más la quiere,
 y tiene por amigo
 y, si no me creyere, 925

911-2 En el ms. estos versos son *el trocado vestido* y *y ya que me he perdido*, pero como se nota por el sentido y por la métrica son versos que sobran; no se tienen los versos que deberían ocupar esta parte del ms.

918 Después de *do* hay una *n* tachada en el ms.

darele aquesta voz, que por testigo,
*pues es la selva adonde
perdió su bien y su Florista el Conde.*
Vase y entra Pirro y dice:

PIRRO ¡Oh cómo vive engañado!
¡Cuán al descubierto yerra 930
quien en cosas de la tierra
pretende seguir estado!
No puede estar la esperanza
de los hombres tan perfeta
que deje de estar sujeta 935
a una natural mudanza.
Cuando tú, Platón, decías
que la más rica fortuna
era no tener ninguna,
adivinabas la mía; 940
que, cuando mi suerte mala
por otra mejor troqué
y ,siendo paje, alcansé
título de maestresala,
pudiera vivir contento 945
y alegre vida pasara
si un nuevo amor me dejara
en paz con mi pensamiento;
que, siendo paje abatido,
en duro extremo me vi 950
ni se acordó Amor de mí
ni quise ni fui querido.

943 *alcansé.*

Agora te vengarás,
 Amor, pues has aguardado
 a cogirme descuidado 955
 porque lo sintiese más.
 En quien puse mi afición
 a todos hará reir
 y aun a mí me hará decir
 que se ríen con razón 960
 porque -¡por Dios!- que no es menos
 que Florista, aquella dama
 a quien el Príncipe ama,
 la de los ojos serenos,
 que, como a nadie enamora, 965
 Amor, sin poner delante
 una condición bastante
 de alcanzar a mi señora,
 díjome a mí que daría
 remedio para mi daño, 970
 habiendo en ella un engaño
 que al postrero pagaría.
 Iba a decillo y no oso,
 que, juro a fe de quien soy,
 que no sé dónde me estoy 975
 ni si hay aquí algún chismoso.
 El Príncipe sale hablando
 con Florista; no querría
 que saque la afición mía
 por lo que estoy razonando. 980
 Quiérome apartar aquí,
 porque si ella le responde

que no ha de olvidar al Conde
es hacerme Conde a mí,
porque no hay gozo mayor 985
para el triste enamorado
que entretener su cuidado
con el del competidor.
Sale el Príncipe y Florista

PRÍNCIPE Oh, ¿qué descuido ha tenido
y qué culpa le pondrán 990
al Conde, vuestro galán?
El no haber por vos venido
yo he tenido por muestra
y el no haber venido a veros
es que no debe quereros 995
con tanta fe como muestra,
sino que él debe de amar
en otra parte otra dama,
que una mujer que bien ama
es muy fácil de olvidar. 1000

Yo, Florista, le tenía
al Conde amor tan extraño
que, en reinando el primer año,
le hice Conde y señoría.
Pero este mal que os ha hecho 1005
lo he tomado tan mal yo
que luego se me arrancó
toda la afición del pecho.

FLORISTA Príncipe mío y señor,

1006 La o de yo está interlineada y después de la y hay una tachadura.

	si alguna vez has estado	1010
	de veras enamorado	
	y sabes lo que es Amor,	
	también sabrás si en ausencia	
	quisieras y eres servido.	
	Veré al Conde, mi marido,	1015
	Príncipe, con tu licencia.	
	No te quiero encarecer,	
	que me tiene mi ventura	
	que será desenvoltura	
	puesto en boca de mujer;	1020
	pues, si tu mi bien deseas,	
	haz que al Conde dé una vista.	
PRÍNCIPE	¡No premita Dios, Florista,	
	que tú tan presto le veas!	
FLORISTA	¿Cómo no?	
PRÍNCIPE	Como yo creo	1025
	que tiene tan poco amor	
	que te sería peor	
	cumplir aqueese deseo	
	y a lo que agora decías,	
	que al Conde querías ver,	1030
	digo que no eres mujer	
	para pedir niñerías,	
	y si el Conde a tu presencia	
	tu guarda me encomendó,	
	¿quién Florista te enseñó	1035
	a pedir esta licencia?	
	Ya no se podrá tardar	
	el Conde y, si acaso fuere,	

Florista, que no viniere,
yo le inviaré a buscar. 1040

Entra Galindo y dice:

GALINDO Príncipe, la princesa mi señora
te suplica, vayas luego
allá a su sala.

PRÍNCIPE Nunca falta
en mi casa algún chismoso
que cuente a la princesa lo que hago; 1045
pedirme ahora celos de esta ausencia,
que no es menos celosa de este grado.
Galindo, vente aquí conmigo
y con este mi paje quede Pirro,
que luego doy la vuelta. Pirro, ¿entiendes? 1050

PIRRO A buen entendedor pocas palabras.

PRÍNCIPE Eso me falta.

PIRRO Engañado vives.
Vase el Príncipe y Galindo.

PIRRO Señora, yo estoy atento
a vuestros llantos y quejas,
y entrose por las orejas 1055
hasta el alma el pensamiento,
cierto que, si no pudiera
remediar lo que buscáis
de lo que vos os quejáis,
yo sin quejas no muriera 1060
de un secreto, que quiero
quedaréis desengañada

1053 ees en el ms. en lugar de *estoy*.

y quedaréis obligada
que os pida albricias primero.
¿Sabe que el Conde está ausente 1065
dos millas de esta ciudad?
Y, para decir verdad,
desterrado, aunque inocente;
y no salga de los dos,
el Príncipe le ha mandado 1070
que se esté allá desterrado
por poderse holgar con vos.
Enviome hoy a llamar,
Florista, señora mía,
diciéndome que tenía 1075
un negocio que tratar,
y yo, por ser tan su amigo
del Conde y serville a él,
he usado cosas con él
que él las negará conmigo. 1080
Partí luego en un caballo
al lugar que me mandaba
y hallele, dama, que estaba
preso así como vassallo
y suplicome llorando 1085
que aparte allá te llevase
y que te representase
como quedaba acabando.
Y, aunque yo todos mis días
el ser piadoso perdí, 1090
no quise, porque entendí
que tu no me creerías.

	Y al fin el Conde me dio, Florista, señora mía, esta banda que traía	1095
	en señal que me invió, y otro galardón no quiero del trabajo que he tomado, sino que haya aprovechado haber sido yo el tercero.	1100
	Y porque el Conde paciente tenga más siguridad de que guarde la amistad aquesta banda te doy.	
FLORISTA	¿Oh Pirro, en qué obligación tan verdadera me has puesto? Si no recibes por esto paga de buena intención, sácame de este lugar, Pirro, y de aqueste quebranto,	1105 1110
	que temo al Príncipe tanto que no te acierto a hablar; y aunque aventuras en ello la vida que Dios me dio ¿qué más paga quiero yo que echarme esta banda al cuello?	1115
PIRRO	Dama tan enamorada, que tan bien sabe sentir, ¿no puede dejar de ir contenta y regocijada?	1120

1107 *resibes.*

1120 *regosijada.*

Salgamos de esta ciudá
por dentro de esta escalera
que es por donde el rey va fuera
cuando sale a pasear,
salgámonos por aquí, 1125
que aunque mucho me aventuro,
yendo con vos voy seguro.

FLORISTA No quede, Pirro, por mí.

1124 *Sale* aparece dos veces, la segunda tachada.

1128 La última *e* de *quede* está interlineada y después de la *d* hay una tachadura.

JORNADA CUARTA

Sale el Príncipe y dice:

PRÍNCIPE ¿Que tuvo, Pirro, tanto atrevimiento
que un paje mío, a quien quise tanto, 1130
le haya quitado del real asiento
dejando a su señor en triste llanto?
¿No estima Pirro en nada mi contento?
¿Mi poderío no le pone espanto?
Pues mire, Pirro, el daño que me ha hecho 1135
y guarde el corazón dentro del pecho.
¡Hola Galindo!, dame algún vestido
para ir al campo y haz que esté abierta
secretamente y sin hacer ruido
de este postigo la pequeña puerta. 1140
Buscaré a Pirro, dó quiera que se haya ido.
Y, si el hallarlo a dicha se concerta,
no quiero de Florista mayor gloria
que de quien la llevó llevar vitoria.

Vase el Príncipe y entra el Conde solo y dice:

CONDE En descubriendo el resplandor la luna, 1145
mientras templado se mostrare el cielo,
podré, si quieres desigual fortuna,
meterme en mi ciudad y antiguo suelo;
y pues la clara noche solo es una,
en quien espero todo mi consuelo, 1150
dejad llegar la dura noche mía,
pesadas horas y cansado día.

Si os rogare en la mar el marinero
que el sol entorno poseáis la tierra,
con tal del grave mal de que yo muero 1155
y él sacara el dolor que en mí se encierra
y pues me quitan ya la que más quiero
y quien por verme todo el bien destierra,
dejad llegar la dura noche mía,
pesadas horas y cansado día. 1160
Mientras se acerca la tiniebla oscura
y el templado sereno se avecina
y fuere tiempo de probar ventura,
si otra que la pasada me encamina
al nacimiento de esta fuente pura, 1165
y en la yerba de aquesta verde encina
quizá que os dejara mi fantasía
pesadas horas y cansado día.

Entra Pirro y Florista.

PIRRO Bien se os parece que estáis,
aunque no os coja sigura, 1170
pues que en esta coyuntura
tan poco, Florista, andáis.
¡Anda un poco más, Florista!,
y entended por vuestra vida
que andáis, señora, perdida 1175
hasta que os perdáis de vista.
Confesad que Pirro ha hecho
todo cuanto ser podría

1159 *dura* está interlineado.

1167 Entre *fanta* y *sía* hay una tachadura.

1175 *senora*.

	y que os trae, señora mía, siendo ajeno este provecho.	1180
	De esto quiero ser pagado; dadme dama el galardón, pues no me falta afición ni punto de enamorado.	
FLORISTA	Lo que habéis hecho por mí me obliga a cosas mayores y que hayas tenido amores no entra el propósito aquí, que lo que paga llamáis, si en amor lo merecistes	1185 1190
	y si enamorado fuistes, o lo sed o no lo seais.	
CONDE	¿No es este el mismo semblante de Florista en el andar? ¿Quién me ha de querer burlar? ¿Yo no la tengo delante? ¡El cielo sea contigo! ¿Es cierto aquesto que veo? ¿Qué es esto, señor, deseo? ¿Andas burlando conmigo?	1195 1200
	Mas mi Florista pasada, mi bien y mi gloria, ¿adola? Era mi Florista sola, no Florista acompañada. Caballero, en paz y en bien aquesta banda querría,	1205

1188 *qui.*

	porque me han dicho que es mía.	
FLORISTA	Y aún quien la trae también. Aquí, señor, la tenéis con que me restituiáis un abrazo, si mandáis, que ha días que me debéis.	1210
CONDE	Caballero, ¡enhorabuena! Si os le debo veisle aquí, porque no digan por mí que me llevo hacienda ajena, mas ¡por Dios! -que ya me siento- ¡corrid, o amiga Florista, que hacer la primera vista con tanto comedimiento!	1215 1220
FLORISTA	Por merced me habéis de hacer de darme otro abrazo luego, que por Dios que no sosiego hasta que os torne a deber. Que me place de emprestalle, pues que me le habéis pedido, pero estad apercebido que he de tornar a cobralle.	1225
CONDE	Dama, con el alegría me he olvidado de saber cómo está en vuestro poder esta banda que era mía. Porque aquesta misma banda la di a Pirro y él a vos, y, pues anda entre los dos, no es banda sola la que anda	1230 1235

y no entendáis que sospecho,
 Florista, que no me amas
 ni que en algún tiempo hayas
 obras de agraviarme el pecho; 1240
 mas temo alguna traición,
 que el hombre, Florista hermosa,
 no tiene más leal cosa
 que su mismo corazón.

PIRRO ¡Cuán mal pagas, Conde, un limpio pecho! 1245
 ¿Esa es la amistad con que respondes
 a la bondad y obras de tu Pirro?
 Túvete compasión y con tu banda
 saqué a tu dama del real palacio,
 de un gran peligro, que [en] su fama y honra 1250
 no fuera mucho que cayera mancha;
 el Príncipe tu rey a rienda suelta
 no procuraba ni pedía menos.
 Pregúntale a Florista si me ha oído
 en deshonra tuya una palabra 1255
 por descuido en mi inocente boca.

FLORISTA Nunca temiera, Conde, ofensa tuya
 si como hay uno, hubiera dos mil Pirros.
 Pirro es en nombre, condición y traje
 el que tienes delante fe aguardado 1260
 con tanta lealtad la ley de amigo;
 erraste mucho en fabricar escrúpulo
 y lo puedes perder para delante.

1245 *cho* está interlineado.

1261 En *tanta* la última sílaba está interlineada.

CONDE	Con tanta información, amigo Pirro, te pido, y con razón, que me perdones	1265
	y, aun tú la tienes, Pirro, de no hacello; conozco tu ventura que ha venido por medio del lugar do me dejaste cuando a ti y a Galindo di la banda y agora acabo de entender tu intento.	1270
PIRRO	Pues porque entiendas que hasta verte puesto en paz y en salvo, Conde, y sin peligro no se me puede sosegar el pecho, quiero que vamos juntos a una cueva que está escondida al pie de un hondo valle	1275
	media milla de aquí, poco mas estrecho, porque quedaba el Príncipe de suerte que debe y ha de andar en nuestra busca.	
CONDE	Vamos.	
PIRRO	No vamos juntos a la cueva, porque ya sabes, Conde, que el ruido	1280
	en este caso es grave impedimiento; vamos Florista y yo a la cueva solos, porque si el Príncipe a los dos nos halla una mentira podría desculparnos y viéndote a ti siendo de lejos;	1285
	este es mi parecer, no sé si es bueno.	
CONDE	Siendo como me dices la jornada de aquí no más de media milla	

1264 *tata*.

1267 *conosco*.

1276 *trecho*.

1287 Hay una tachadura al comienzo del verso.

	y por ser tan prudente tu consejo, haré, aunque con peligro, lo que mandas.	1290
	Señora mía, dadme este contento, id a esconderos donde os lleva Pirro, que yo os iré siguiendo con los ojos.	
FLORISTA	Vamos y, pues aquesto es cerca, por más siguridá vamos corriendo.	1295
	Adiós Conde.	
CONDE	Adiós hermosa ninfa.	
	<i>Vase Pirro y Florista.</i>	
CONDE	No es bueno que di licencia a Florista para ir y no puedo ya sufrir los sobresaltos de ausencia.	1300
	Unas veces se me antoja que me la están codiciando y que su rostro alabando venga alguno y me la coja; cualquiera me pone celos.	1305
	Al fin éste es un cuidado que a cualquiera enamorado le mando yo negros duelos, mas si Dios me trae a estado en que siguro me vea	1310
	pienso encerrarme en mi aldea y ir a gozar mi condado. Iranse desde hoy mis pajes y mis caballos donde yo tengo vassallos,	1315

	no en cortes do agora estoy. Y mientras que Pirro se aleja, ¿quién me dirá lo que haré? Por mi fe que no lo sé, sigún la ausencia me aqueja, 1320 mas, pues es ida Florista, seguilla es mejor acuerdo, que hago cuenta que la pierdo cuando la pierdo de vista. <i>Vase y sale Pirro y Florista.</i>	
PIRRO	¿Tanto señora te cansa un camino tan pequeño?	1325
FLORISTA	Sí, porque atrás queda el dueño con que mi alma descansa y esto, Pirro, no te espante, porque los pasos que doy 1330 tan lejos del Conde voy que no echo el pie delante; y así el caminar me pesa tanto que hay alguna vez que adonde pongo los pies 1335 temo poner la cabeza.	
PIRRO	¡Qué engañada estás a fe! ¿Por qué quieres tanto al Conde?	
FLORISTA	Por merecerlo y ser donde puse mi afición y fe. 1340	

1325 *senora*.

1337 *enganada*.

1339 La segunda *e* de *merecerlo* no se lee porque hay una tachadura o una mancha de color.

PIRRO	¿Por qué has criado, Amor ciego, en mi pecho manso y tierno de maldades un infierno y de pena un vivo fuego? Pues traidor y enamorado, ¿qué cosa no intentara?	1345
FLORISTA	¿Qué hablas mirando allá?	
PIRRO	Estoy confuso y turbado.	
FLORISTA	¿De qué Pirro?	
PIRRO	Que no hay cosa que sea estable y segura y que le falta en ventura lo que te sobra de hermosa.	1350
FLORISTA	¿Pues qué hay de nuevo en el Conde? ¿Ha mudado el afición?	
PIRRO	Peor, es una traición, que el falso en su pecho asconde y para ejecutalla, Florista, te envió conmigo; sabe el cielo y me es testigo si me pesa aún de pensalla.	1355 1360
FLORISTA	Cuenta la imaginada traición, que estoy ya confusa y entre sabios no se usa dejar razón comenzada.	
PIRRO	Sabrás, Florista, que tu amigo el Conde, ese a quien todos llaman señoría	1365

1356 *de* está interlineado.

1364 *comçada*.

y él que más que a tu vida y alma quieres,
no sé si receloso del mal Príncipe
y en entender que su deseo haya cumplido,
quedándose con vos y vos sin honra 1370
y él sin honra y sin vos y sin contento,
me mandó que al campo te sacase
y en el lugar más escondido y solo
te diese muerte, al cual lugar llegaste.
Prometí de ponello por la obra, 1375
no porque tal haré, quiero ni pienso,
sino porque si yo se lo negase,
lo pudiera mandar a otra persona,
y que cumpliendo el mandado os diese
muerte cruel; este temor sincero, 1380
del cual si nuestro en ello alguna parte,
y si este limpio amor quieres pagarme
recibiéndome dama por esposo.
Irémonos donde nadie no nos halle,
ni el Conde, ni el Príncipe, ni su gente. 1385
Pues el Conde que a mí me invió a esto
míralo: ¿qué haría si os topase?
Ya señora sabes todo mi intento,
dad la respuesta a vuestro gusto.
FLORISTA Pues es su gusto del Conde 1390
que yo muera de esta suerte,
vida me será la muerte
que por matarme se asconde.
¡Mátame Pirro!, que entiendo

1383 *po.*

	por eso que dicho has	1395
	que el vivir un punto más	
	de lo que quiere le ofendo,	
	que yo no quiero estorballe	
	al Conde con mi vivir	
	el gusto que ha de sentir	1400
	cuando aquí muerta me halle.	
	Y temo tanto enojallo	
	que, pues a la muerte vengo,	
	ya con la vida que tengo	
	parece que no me hallo.	1405
PIRRO	Afición mal empleada	
	es esa, señora mía,	
	tanto que es más frenesía	
	que pasión enamorada,	
	que con más alegre suerte,	1410
	señora, serás querida	
	del que desea tu vida	
	que del que desea tu muerte.	
	Conmuévate ya a quererme,	
	pues me ves en tal extremo	1415
	que solo el perderte temo,	
	porque en ello he de perderme.	
	<i>Entra el Príncipe.</i>	
PRÍNCIPE	Parece que suena gente	
	por aqueste despoblado;	
	pésame de haber dejado	1420
	atrás mi caballo y gente,	

1407 *senora*.

1409 *pación*. Entre *ena* y *morada* hay una tachadura.

mas ventura que pensado
en el camino he tenido.
Florista, ¿dónde habéis ido
o el galán dó os ha llevado? 1425

PIRRO Señor, a ninguna parte,
que si al campo la saqué,
ilustre Príncipe, fue
para en algo contentarte
y llegándola a hablar 1430
de tu valor y quien eres,
dice que en balde la quieres
y que en balde es tu pena
sino su gusto es el Conde,
pensando que vivo está; 1435
háblala, quizá querrá,
porque a mí no me responde.

PRÍNCIPE Déjame a solas a hablar.
PIRRO A Florista.
PRÍNCIPE Aunque mi muerte
me lo estorbe de esta suerte 1440
quizá la podré ablandar,
que en aquesta espesura...
¡Ay de mí!

FLORISTA ¿Quién lo ha hecho?
PIRRO Dama, moved ese pecho,
no seais tan ingrata y dura. 1445

Entra el Conde y dice:
CONDE Gente suena, quiero entrar

1430 *llegandola hablar*; a embebida.

en esta arboleda quedo,
 que es tan espesa que puedo
 sin que me vean escuchar.

PRÍNCIPE Mirad, señora, mi estado 1450
 y lo que vos merecéis,
 que no es bien que dejéis
 al señor por el criado.

PIRRO !Daga concluye mi intento!
 !Mueve ya mi brazo Amor! 1455

CONDE Tente, ¿qué haces traidor?

PIRRO Traidor, Conde, ¿qué es tu intento?
 Dar querías bien enemigo
 al Príncipe muerte cruda,
 ¿no ves que es Pirro en su ayuda 1460
 que al Príncipe trae consigo?

PRÍNCIPE Conde, ¿por qué lo intentaste?

CONDE Señor, Pirro es el traidor
 y el Conde tu defensor,
 pues por él vivo quedaste. 1465

PRÍNCIPE ¿Cuál es de los dos villanos?
 Darele su justa paga.

PIRRO El Conde.

CONDE Pirro y su daga,
 que es la que está en nuestras manos.

PRÍNCIPE No hay negar Pirro a pie junto 1470
 que tu daga es buen testigo;
 dale muerte, Conde amigo,
 contra el Príncipe en tal punto.

1452 Hay una y al comienzo del verso en el ms.

Antes, en pago del servicio hecho
pedid la merced, Conde, que quisieredes,
que yo os empeño mi real palabra
para la obra y cumplimiento de ella. 1500

CONDE Esa palabra prendo y te suplico
me des a mí Florista por esposa
y seas tú a las bodas el padrino.

PRÍNCIPE En mi palabra no puede haber falta,
¡Dios sabe cuanto me pesa haberla dado!, 1505
y os la concedo, Conde, y vamos luego
a palacio y dar orden a las bodas,
dando con esto fin a la comedia.

FINIS

1504 *ta* está interlineada.

1505 *dado* está escrito debajo de *haberla*.

8 Notas al texto

3 *orejas*: “por metonimia se entiende el oído” (*Autoridades*).

5 *mover*: “significa también alterar, o conmover” (*Autoridades*).

6 *blando*: del latín *blandus*; “significa lo mismo que lisonjero, halagüeño, suave, agradable” (*Autoridades*). Se trata de un cultismo porque hace referencia al significado originario de la palabra, ya que, según el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, “la acepción material ‘que cede al tacto, lo contrario de duro’ debió desarrollarse más tarde, pues es ajena al latín”. Así se encuentra ya en Garcilaso (Canción V).

6 *hacer sentimiento*: significa aquí ‘tener sentimiento’. Este significado está documentado en el *CORDE*: “Finalmente, grandísima humildad fué padecer y morir en una cruz, pero grandísima gloria fué temblar la tierra, escurecerse el cielo, despedazarse las piedras, y hacer sentimiento todos los elementos cuando él moría en esa cruz” (Fray Luis de Granada, *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana*, 1574); “La república también es justo no pase entre renglones tan insigne meleficio, sino que pues el hombre es miembro y parte suya, la cual injustamente vee de sí apartada, debe mostrar dolor de esta herida y hacer sentimiento por tal pérdida, y procurar la venganza y castigo de quien así la lastimó” (Fray Alonso de Cabrera, *De las consideraciones sobre todos los evangelios de la Cuaresma*, 1598); “Y visto que el llorar ni hacer sentimiento doloroso hacía nada al caso, se consoló, dejando el llanto, y procuró cómo le podría dar sepultura en aquel lugar tan desierto” (Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, 1595); “Los caballeros Abencerrajes decían que el bien que se ha de hacer, se había de hacer por amor de Alá, y que si Albayaldos se había tornado cristiano en el tiempo de morir, que aquel secreto sólo Dios lo sabía, y que para él lo dejasen, y que no por eso se dejase de hacer sentimiento por él” (Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, 1595).

7-8 *Quiso...que vi*: es frecuente en la época el uso del indicativo en lugar del subjuntivo. En particular, la construcción con el indicativo “is common after the preterite of *querer*, when God, Fate, or some other power which can produce results by willing, is the subject. Cor 56,11 *quiso nuestro Señor que la mecha no dió fuego*. Loz 25,4 *no quiso mi desdicha que podía yo parecer delante a otra*.” (Keniston, 1937, p. 349).

8-9 *la mayor belleza que tuvo el mundo ni robó la muerte*: referencia a Proserpina, la versión romana de la diosa griega Perséfone. Fue raptada por Plutón, el rey del reino de los muertos, que quería casarse con ella; nunca se había casado porque ninguna mujer había querido renunciar a la luz y al calor del sol y a la belleza de la naturaleza para vivir en un lugar frío y oscuro como era su reino.

16 *Amor*: cuando se escribe con mayúscula, a lo largo de todo el texto, es porque hace referencia a Cúpido, dios del amor, entre los romanos.

23 *conceto*: aquí vale como “opinión, dictamen o juicio que uno hace de alguna cosa” (*Autoridades*); simplificación del grupo culto (‘concepto’).

30 *Tisbe*: Ovidio en *Las Metamorfosis* narra la historia de ella y de su amante Píramo. Los dos se amaban y querían casarse pero los padres de ambos se lo prohibían; lo único que conseguían hacer era hablarse con palabras dulces a través de una pequeña hendidura que había en una pared que sus casas tenían en común. Una noche decidieron salir de sus casas a escondidas para encontrarse; Tisbe, que salió antes de Píramo, espantada por una leona con la boca sucia de sangre, huyó perdiendo su manto. Cuando Píramo vio el manto ensangrentado y roto por la leona, pensó que Tisbe había muerto y decidió quitarse la vida; ella, una vez terminado el peligro, volvió para encontrarse con su amante, pero lo encontró muerto y para no separarse de él decidió matarse, de modo que los dos estuviesen unidos también en la muerte y después de la muerte. La sangre de los dos tiñó de color oscuro las bayas de la morera.

La referencia no ha llegado directamente de Ovidio, ya que en el texto latín no se dice nada sobre *el rostro con que el cielo oía a Tisbe*; probablemente quien escribió esta comedia conocía una versión diferente de la historia de los dos amantes. No se ha encontrado ninguna referencia concreta.

38 *trújola*: ‘la trajo’.

55 *falsar*: ‘quebrar, infringir, quebrantar’ (Corominas).

94 *cuidado*: ‘preocupación amorosa’; así en la lírica tradicional, cancioneril y durante todo el Siglo de Oro. (Jammes y Mir, 1993, p. 209).

104 *veces*: ‘ocasiones’ (*DRAE*).

110 *majadero*: “se dice hoy por injuria al hombre necio, pesado y porfiado: tomada la metáfora del que machaca” (*Autoridades*).

111 *dorar*: “metafóricamente vale encubrir los defectos de alguna cosa, refiriéndola y exornándola de tal manera, que parezca buena” (*Autoridades*).

130 *Vulcano*: la referencia es al dios del fuego que creaba armas para los dioses y los héroes; en *Las Metamorfosis* de Ovidio se cuenta como Vulcano se vengó del adulterio de Venus, su esposa, con Marte. Después de haber sido informado de esto por el Sol, el dios del fuego empezó a fabricar una red fuerte, pero invisible, que colocó en la cama donde se encontraban los dos traidores; los dos en su siguiente encuentro quedaron aprisionados en esta red delante de los ojos de todos los dioses del Olimpo. No se ha encontrado ninguna referencia concreta al cuento del que se habla en esta comedia.

163 *almario*: en el *Fichero general de la Real Academia Española* se define en varios casos como “aniversario, sufragio que se hace en beneficio de las almas”.

168 *la empiece a dar*: laísmo.

169 *secrestar*: “en lo forense lo mismo que secuestrar” (*Autoridades*); “Aut. cita *secrestar* en ley de 1503 de la *N. Recopil.* y en B. L. de Argensola, pero advierte que «hoy se dice *sequestrar*». De éste da ej. en autores de princ. s. XVII, entre ellos Paravicino, quien aclara entre paréntesis que quiere decir ‘embargar’, prueba de que el uso del vocablo estaba poco generalizado” (Corominas).

192 *paje*: “criado cuyas funciones eran las de acompañar a sus señores, asistirlos en la espera de las antecelas, atender al servicio de la mesa y otras actividades domésticas” (*DRAE*).

200 *asconder*: ‘esconder’.

246 *güesped*: se utiliza varias veces a lo largo de la comedia. Según el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* se trata de una particular evolución fonética de *huesped*: hay una consonantización de la semiconsonante velar.

257-8 *hacer la cuenta sin la ventera*: lo mismo que *hacer la cuenta sin la huespeda*; “encarecer las ventajas de un negocio sin pensar en sus inconvenientes” (*DRAE*).

268 *en jamás*: ‘nunca’; el uso de *jamás* con la preposición *en* es muy raro y está documentado sólo en un caso en el *CORDE*: “Iten quanto al treinta y nueve dixeron que en este dicho lugar hay ciento y cinquenta casas, e docientos vecinos quatro mas a menos, e que nunca en jamas ha habido tanta vecindad antes ha habido menos, porque el dicho lugar nunca ha venido en disminucion antes se ha acrescentado” (Anónimo, *Relaciones topográficas de los pueblos de España*, 1575-1580).

298 *melindrosa*: “se aplica a la persona inclinada a hacer melindres (delicadezas exageradas o afectadas en el lenguaje o los modales) o que los hace en cierta ocasión” (Moliner).

305 *aunque os dejo, vais conmigo*: referencia a *verius est anima ubi amat, quam ubi animat*, fórmula que, aunque circulaba desde mucho antes, probablemente fue fijada como tal por San Bernardo. El hecho de que el amante viva en el amado es un tópico del amor plátonico que viene de la tradición mística, ya que en su origen se refería a Dios: “si el alma *animat* donde ama, o sea, en Dios, es porque de allí procede y hacia allí debería trazar su *itinerarium*”; hay una transposición de este concepto a los amantes y lo que afirma San Bernardo es que hay una muerte simbólica del alma para vivir en el amado: “Sabrán cómo el alma está más verdaderamente donde ama que donde anima [...] Sabrán cómo el alma se olvida toda de sí misma, por no perder un punto en el recuerdo del que ama [...]” (Serés, 1996, p. 48 y 177).

331 *hermosas colores*: la palabra *color* es aquí femenina. Es un sustantivo de los denominados *ambiguos en cuanto al género*; “algunos sustantivos no animados se dejan acompañar indistintamente por determinativos y adjetivos masculinos y femeninos sin diferencias gramaticales ni semánticas, aunque puedan darse diferencias de registro o estilo” (Gómez Torrego, 2007, p. 41).

345 *hubiera*: ‘tuviera’. El sentido de posesión del verbo *haber* es más típico del castellano medieval y a partir del siglo XVI se va poco a poco perdiendo en favor del verbo *tener*; esto está relacionado con el hecho de que *haber* se convierte en el único auxiliar en la formación de los tiempos compuestos (Cano Aguilar, 1988, p. 249).

349-50 *ningún príncipe podrá borrarle el conde del pecho*: la imagen del amado entra a través de los ojos y se fija en el corazón de quien ama. Véase Serés: “Todo conocimiento y todo amor [...] deriva de las impresiones sensoriales; el pensamiento actúa sobre ellas, ya cualificadas o sublimadas, tras haber sido tratadas y absorbidas por la fantasía. Esta es la parte hacedora de imágenes, *figurae*, del alma, la que realiza el trabajo de los procesos más elevados del pensamiento y la que canaliza la pasión amorosa. De ahí que el alma nunca ama ni piensa sin una imagen [...] no se puede aprender o entender nada si no se tiene la facultad de percepción” (Serés, 1996, p. 64).

354 *dar cantonada*: “frase anticuada en castellano pero viva en catalán, sinónima de *dar esquinazo*: rehuir o depistar una persona que sigue al sujeto de que se trata” (*Gran diccionario de frases hechas*).

364 *mas que deciros sabré*: hipérbato (‘mas deciros sabré que’).

368 *perfeto*: simplificación del grupo culto (‘perfecto’).

372 *miedo*: metátesis (‘medio’).

378 *hacer extremos*: “lamentarse, haciendo con ansia y despecho varios ademanes, y dando voces y quejas en demostración de sentimiento” (*Autoridades*); simplificación del grupo culto (‘extremos’).

401 *maestresala*: “criado principal que asistía a la mesa de un señor, presentaba y distribuía la comida y la probaba para garantizar que no contenía veneno” (*DRAE*).

404 *probes*: metátesis (‘pobres’).

418 *puntillo*: de punto. “Amor propio exagerado o puesto en cosas nimias” (Moliner); aquí probablemente se quiere enfatizar el concepto ya que la palabra está seguida de “*de amores*”.

422 *fregona*: “criada que sirve en la cocina y friega” (*DRAE*).

434 *zancajos*: “hueso del pie que forma el talón” (DRAE); aquí probablemente por metonimia se quiere decir ‘patadas’.

437-8: [...] *espinacas andan oliendo a cuaresma*: las espinacas muchas veces se consideran como una de las comidas de los pobres. En *Autoridades* se definen como “especie de acelga, que sirve para algunos guisados y potages, en los días Cuadregesimales”; por eso la alusión a la cuaresma.

439 *monacordio*: “(Alterac. de *monocordio*). Instrumento musical con teclado más extenso que el de la espineta” (DRAE).

442 *basquiña*: “saya que usaban las mujeres sobre la ropa para salir a la calle” (*Autoridades*).

474 *yerro*: ‘hierros’.

483 *me haré un San Jorge*: el verbo *hacer* se utiliza aquí con el significado metafórico de transformarse. La referencia a San Jorge tiene que ver con el hecho de que el Santo era un soldado y, entre otras cosas, es considerado el protector de los armeros, de los soldados y de los caballeros.

506 *color*: cfr. n.v. 330.

514 *correr*: “tiene también el significado de visitar viajando diversos lugares” (Moliner).

518 *Aquiles*: uno de los más valientes héroes de la guerra de Troya. Sus hazañas están relatadas en la *Ilíada* de Homero; es el que mata a Héctor, el hombre más fuerte del ejército troyano.

541 *para conmigo*: “para, usado con la partícula con, explica la comparación de una cosa con otra” (*Autoridades*). La expresión tiene aquí el significado de ‘con respecto a mí’. Este uso está documentado en el *CORDE*: “Vos me habéis hecho placer en haber estado tan de palacio. Nunca pensé que a tanto os atreviérades. Estas señoras se han holgado, y para con ellas no habéis perdido autoridad, ni para conmigo” (Juan de Arce de Otárola, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, 1550); “Quanto más, que no será justa piedad si por perdonar yo a ti fuesse cruel para conmigo y para mi honrra, pues no avría clemencia en mí, faltando caridad y amor para mí mesma” (Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y Caballeros*, 1555).

562 *Roldán*: la referencia es al protagonista del *Cantar de Roldán*, donde en versos se cuenta una de las más famosas batallas entre el ejército de Carlo Magno y los infieles, la de Roncesvalles; Roldán, sobrino de Carlo Magno, es presentado como el héroe por excelencia.

564 *qüestión*: ‘cuestión’; el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* lo define como un vulgarismo.

573 *trevimiento*: 'atrevimiento'.

596 *recámara*: "el aposento o cuarto después de la cámara, destinado para guardar los vestidos" (*Autoridades*).

608 *muerto*: "Por un caso de supletivismo antiguo y general en romance, se emplea *muerto* como participio del verbo *matar*. Así ya en Berceo, *Duelo* 17d. En la lengua clásica parece ser uso general." (Corominas).

613 *me holgaré, Conde, que vais*: según dice Keniston, el indicativo se usa a veces después de verbos que indican deseo, voluntad, etc. que normalmente requieren el subjuntivo. "At times the indicative in the object clause stresses the actual results which follows" (Keniston, 1937, p. 349).

614 *presea*: "alhaja, joya, tela, etc., preciosas" (*DRAE*).

619 *entrambos*: lo mismo que 'ambos'; es propio del lenguaje literario.

692 *condesa*: perteneciente al Conde; se trata probablemente de una forma antigua del adjetivo *condal*.

697 *albricias*: "usado siempre en plural. Las dádivas, regalo, o dones que se hacen pidiéndose, o sin pedirse, por alguna buena nueva, o feliz suceso a la persona que lleva o da la primera noticia al interesado" (*Autoridades*).

713 *mancilla*: "ant. Lástima, compasión" (*DRAE*)

726 *campal batalla*: "la general y decisiva entre dos ejércitos" (*DRAE*).

731 *juro*: "especie de pensión anual que el Rey concede a sus vasallos por varias razones como por ejemplo por servicios hechos" (*Autoridades*).

762 *ternás*: es la forma medieval del hodierno *tendrás*. El futuro de un verbo en el español medieval se creaba a partir de la unión del infinitivo con el auxiliar *haber* conjugado; en este caso es TENER+HAS>TENERHÁS>TENERÁS. Como el acento recaía en la vocal del auxiliar, muchas veces la vocal temática del infinitivo, átona, podía desaparecer; por lo tanto se pasa a TENRÁS que se convierte en TERNÁS por metátesis.

813 *sigura*: 'segura'.

823 *trempano*: metátesis ('temprano').

865-67 *será bueno...os vais*: en este caso, en que se emplearía normalmente el subjuntivo, el indicativo se utiliza, según dice Kensinton, para poner atención sobre la acción real que sigue (la de irse).

878 *alboreda*: metátesis ('arboleda').

879 *nufero*: esta palabra no se ha encontrado en ninguno de los diccionarios y en ninguno de los recursos electrónicos utilizados para realizar este trabajo.

890-1 *calurosos dientes de rústicos*: se trata de una hipálage, ya que se atribuye a un sustantivo una calidad que en realidad pertenece a otro sustantivo del mismo texto; *calurosos* aquí hace referencia a *rústicos* y no a *dientes*.

890-92: *Los calurosos dientes...que hacen serenas aguas*: se atribuye a los dientes de algunos animales el poder de purificar el agua, poder que, como se puede ver en *El caballero de Olmedo* se creía perteneciese a los unicornios: “Si has oído que el marfil del unicornio santigua las aguas, así el cristal de un dedo puso en la pila” (Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, p. 112)

909 *Príncipe picado*: picar “se toma también por desazonar o inquietar” (*Autoridades*).

934 *perfeta*: simplificación del grupo culto (‘perfecta’).

950 *estremo*: simplificación del grupo culto (‘extremo’).

978-9: *no querría...que saque*: el uso del subjuntivo presente en lugar del imperfecto depende del hecho de que, aunque ya en el Siglo de Oro se utilizaba el imperfecto para referirse a cualquier ámbito temporal y no sólo al pasado, el presente seguía aplicándose a lo presente y a lo futuro (Cano Aguilar, 1988, p. 163).

1002: *estraño*: simplificación del grupo culto (‘extraño’).

1023 *premita*: metátesis (‘permita’).

1024 *le veas*: leísmo.

1072 *por*: ‘para’.

1121 *ciudá*: ‘ciudad’.

1153 *la mar*: cfr. n.v. 330.

1163 *probar ventura*: ‘probar fortuna’; “intentar una empresa cuyo buen término se considera difícil o dudoso” (*DRAE*).

1166 *yerba*: “Variante ortográfica de *hierba*” (Moliner); en este caso hay una pronunciación semipalatal de la semiconsonante *y*.

1170 *sigura*: ‘segura’.

1184 *punto*: lo mismo que *puntillo*; cfr. n.v. 417.

1202 *adola*: ‘¿dónde está?’. En el corpus *Biblia Medieval* se puede notar como el latín *ubi est* se traduzca con ‘adola’ varias veces en las traducciones al castellano de la Biblia llevadas a cabo durante la Edad Media; algunos de estos ejemplos se pueden encontrar también en el *CORDE*: “¿E oluidas al Señor tu fazedor, que tendio los çielos e açemento

la tierra, e as miedo sienpre, todo el dia, de ante la saña del apretador, quando aderesça para dañar? E ¿adola la saña del apretador?” (Anónimo, *Biblia ladinada*, 1400); “El fijo onrra asu padre, e el sieruo asu señor; e sy padre so yo, ¿adola mi onrra? E sy señor so yo, ¿dolo el mi temor? dixo el Señor Sabaod avos otros, los saçerdotes, que despreçiables mi nonbre; e deziedes: ¿en que despreçiamos tu nonbre?” (Anónimo, *Biblia ladinada*, 1400); “A sus madres dezian: ¿adola la çiuera e el vino?” (Anónimo, *Biblia ladinada*, 1400).

1218 *corrid*: ‘corred’.

1245 *pecho*: “en el sentido moral vale el interior del hombre” (*Autoridades*).

1295 *siguridá*: ‘seguridad’.

1297 *No es bueno que di*: en este caso se utiliza el indicativo en lugar del subjuntivo porque el indicativo “stresses the reality of the object or subject clause” (Keniston, 1937, p. 348).

1320 *sigún*: ‘según’.

1341 *Amor ciego*: otra vez la referencia es a Cupido; se utiliza el adjetivo *ciego* para subrayar como el amor sea algo absolutamente fortuito. De hecho Cupido lanzaba sus flechas al azar, sin alguna premeditación; algunas eran de oro, e indicaban el amor correspondido, otras eran de plomo, e indicaban el amor no correspondido.

1393 *asconde*: ‘esconde’.

1396 *punto*: ‘momento’.

1418 *suená gente*: ‘hay gente, se oye gente’; esta expresión está documentada en el *CORDE*: “Ciego: No he madrugado mucho, pues que ya suena gente por la calle” (Miguel de Cervantes Saavedra, *Comedia famosa intitulada El rufián dichoso*, 1615); “Criado 1º: ¡Hola! ¡Hao, gente del Conde! ¡Venid, que aquí suena gente! Criado 2º: ¿Hacia qué parte se siente?” (Lope de Vega Carpio, *Los donaires de Matico*, 1596).

1430 *llegándola a hablar*: laísmo.

1436 *háblala*: laísmo.

1470 *a pie junto*: lo mismo que ‘a pie juntillo’; “sin discusión” (*DRAE*).

1479 *sepoltura*: ‘sepultura’.

1483 *Tira*: aunque el uso sea muy poco escaso y perteneciente a épocas posteriores, se puede interpretar *Tira* como una interjección que tiene el mismo significado de *¡Venga!*; este uso está documentado en el *CORDE*: “¡Vaya una tarde, caballeros, vaya una tarde! -exclamó fatigado; y al chiquillo que servía le dijo-: No tomo nada. He comido ya... Mi señora madre nos ha metido en el cuerpo una gallina a mi mujer y a mí... y

encima tira de Champagne... y tira de bartolillos. -¡Chico, quién te tose ahora!... -le dijo el de los caracoles, la palabra dulce, el mirar terrorífico” (Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, 1897); “-Nada, nada; en Madrid ya tendrán tiempo y ocasión de convidarme. Allí serán ustedes los paganos. Aquí invito yo y se ha concluido. Móntate, Ocaña. -Bueno, te juro que me las pagas. Palabra mía que te vas a acordar. Se montó. Petra iba delante, con él. Justina había puesto los brazos sobre el reborde de la ventanilla. -Que lleguen a Madrid sin novedad -dijo hacia adentro, hacia las sombras apretujadas en el interior; no veía las caras. Renqueaba la magneto; a la cuarta intentona, prendieron los cilindros. Felipe Ocaña sacaba la cabeza. -¡Adiós, mala persona! -sonreía-. ¡Y conste que me marchó muy disgustado contigo! -Tira, anda, tira -dijo Mauricio-, que se os hace tarde” (Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956).

1483 *llevalde*: leísmo.

9 Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, 2007.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- BRUERTON, Courtney, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3/4, 1956, pp. 337-364.
- CANO AGUILAR, Rafael, *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco Libros, 1988.
- CANO AGUILAR, Rafael, coord., *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2005.
- COROMINAS, Juan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Las acotaciones escénicas en *No hay amigo para amigo*, de Francisco de Rojas Zorrilla», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano, Guillermo Serés eds., *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 175-186.
- GIRALDI CINZIO, Giovambattista, «Discorso ovvero lettera di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle commedie e della tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni», en *De' romanzi delle commedie e delle tragedie*, Bologna, Arnaldo Forni, 1975.
- Gran diccionario de frases hechas*, Barcelona, Larousse, 2001.
- GÓMEZ TORREGO, Leonardo, *Gramática didáctica del español*, Madrid, Ediciones SM, 2007.

- JAMMES, Robert y MIR, Marie-Thérèse, *Glosario de voces anotadas en los 100 primeros volúmenes de Clásicos Castalia*, Madrid, Castalia, 1993.
- KENISTON, Hayward, *The syntax of castilian prose-The sixteenth century. 1*, Chicago, The University of Chicago press, 1937.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.
- NASONE, Ovidio, *Le metamorfosi*, texto latino e traduzione in versi italiani di Ferruccio Bernini, Bologna, Zanichelli, 1983.
- OJEDA CALVO, María del Valle, *El hijo de la cuna de Sevilla. Comedia inédita de finales del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Creación del teatro nacional. Lope de Vega», AA.VV., *Temarios de Lengua y Literatura*, Sevilla, MAD, 2003, vol. IV, pp. 89-111.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «*Progne y Filomena*, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta coords., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 661-680.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, coords., *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 475-487.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Apuntes sobre Gibaldi Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Crítica letteraria*, 159-160, 2013, pp. 645-673.
- PENNY, Ralph, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 2008.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- VARELA MERINO Elena, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia Universidad, 2005.

-VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2008.

-VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias, Parte XI, tomo I/II*, ed. crítica de PROLOPE, Laura Fernández y Gonzalo Pontón, coords., Madrid, Gredos, 2012.

-VITSE, Marc, «*Partienda est comædia: la segmentación frente a sí misma*», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

-Corpus Biblia Medieval: <<http://www.corpus.bibliamedieval.es>>.

-REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de autoridades, 1726-1739* [en línea]. <<http://www.rae.es>> [10/2014].

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, vigésimo segunda edición, 2001 [en línea]. <<http://www.rae.es>> [10/2014].

-REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [10/2014].

-REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>> [10/2014].

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (FICHERO GENERAL) [en línea]. <<http://www.rae.es>> [10/2014].