COLECCION *PROPALLADIA DE ESTUDIOS TEATRALES* 1

DIRECTORES

JOSÉ ROSO DIAZ Y MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO FUENTES
(GRILEX/Universidad de Extremadura)

CONSEJO EDITORIAL

JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura)

JOSÉ CAMÕES (Universidad de Lisboa)

JAVIER ESPEJO SUROS (Université Catholique de l´Ouest)

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA (University of Malta)

AUGUSTO GUARINO (Università Degli Studi di Napoli L´Orientale)

MIGUEL ÁNGEL LAMA HERNÁNDEZ (Universidad de Extremadura)

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

JAVIER FRANCISCO SAN JOSÉ LERA (Universidad de Salamanca)

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel)

JULIO VÉLEZ SAINZ (Universidad Complutense de Madrid)

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO FUENTES
JOSÉ ROSO DÍAZ
(Eds.)

EL TEATRO ESPAÑOL DEL RENACIMIENTO

ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN

ESTUDIOS DEDICADOS AL PROFESOR
JUAN MANUEL ROZAS

EDITORIAL SINDÉRESIS
2026

EL TEATRO ESPAÑOL DEL RENACIMIENTO. ANÁLISIS Y REPRESENTACIÓN
Estudios dedicados al profesor Juan Manuel Rozas

© 2026, Editorial Sindéresis
Calle Princesa, 31, planta 2, puerta 2
28008 Madrid, España
info@editorialsinderesis.com
www.editorialsinderesis.com

© Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y José Roso Díaz, 2026.

© Autores, 2026.

© Grupo de Investigación Literaria Barrantes-Moñino (GRILEX), 2026.

© Ilustración de cubierta: Commedia dell'Arte on a simple stage in St Mark's Square, Venice Luca Carlevarijs: "Procuratie Vecchie" (Old Procuratie) etching and engraving (1722) - detail

ISBN: 979-13-87929-58-9

Depósito legal: M-13484-2026

Primera edición: 24 de agosto de 2026

Impreso en España - Printed in Spain

Produce: Óscar Alba Ramos

Impresión y encuadernación: Editorial sindéresis.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Ly. Ro.

Tragicomedia
de Lysandro y Ro-
selia llamada Elicia y por o-
tro nombre quarta obra
y tercera Celestina.
1542.

Tragicomedia de Lysandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina. Salamanca, Imprenta de Juan de Junta, 1542.

Esta publicación ha sido cofinanciada al 85 % por la Unión Europea, Fondo Europeo de Desarrollo Regional, y la Junta de Extremadura. Autoridad de Gestión: Ministerio de Hacienda. Número de Expediente de la Ayuda: GR24089.

TEAXVI

Este libro se inserta en los objetivos investigadores del proyecto "Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI)" (PID2021-124900NB-I00).

Cofinanciado por la Unión Europea · Ministerio de Hacienda · Fondos Europeos · Junta de Extremadura

ÍNDICE

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO FUENTES

Al lector. Semblanza de un hispanista: Juan Manuel Rozas.....9

MARÍA BASTIANES

Federico García Lorca y La Celestina que no fue.....35

FRANCISCO JAVIER GRANDE QUEJIGO

Estructura y representación en la tragedia Josephina de Micael de Carvajal.....47

JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN

Torres Naharro y la Corte de Carlos V.....73

SARA RUIZ NOTARIO

El teatro de Cervantes en la Inglaterra jacobea: Los baños de Argel (Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados, 1615) y The Renegado (1624) de Philip Massinger).....89

JUAN SAÚL SALOMÓN PLATA

Consideraciones lingüísticas, musicales y escénicas sobre la representación teatral de la Égloga de Plácida y Vitoriano de Juan del Encina.....111

SARA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

De Alba de Tormes al Ateneo: el viaje escénico de la enciniana Égloga de las grandes lluvias 137

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Gansos y magia en dos obras tempranas de Lope de Vega (El ganso de oro y Las burlas de amor)..... 161

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO FUENTES

El Diálogo del nacimiento de Torres Naharro..... 185

AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO

La dramaturgia cervantina durante la dictadura portuguesa de Salazar. Representación y censura 217

AL LECTOR

SEMBLANZA DE UN HISPANISTA: JUAN MANUEL ROZAS

MIGUEL Á. TEIJEIRO FUENTES
Universidad de Extremadura

Desde el año 2017 –cuando se cumplió el V Centenario de la publicación de la *Propalladia* del escritor pacense Bartolomé de Torres Naharro– he dirigido, con la inestimable ayuda de mi compañero y amigo, el profesor José Roso, un congreso internacional dedicado al estudio del teatro del siglo XVI. Su celebración tiene lugar entre Cáceres y Torre de Miguel Sesmero –patria chica del dramaturgo extremeño– con la colaboración de las instituciones académicas –Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Uex, Decanato de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General– y de otros organismos oficiales –la Junta de Extremadura, las Diputaciones de Badajoz y Cáceres y la inestimable y generosa ayuda en medios y personas del Ayuntamiento de Torre de Miguel Sesmero–.

Cada volumen surgido de dichas jornadas (quería ser una seña de identidad del congreso) ha sido ofrecido a diferentes estudiosos del teatro áureo, confieso que en una selección en la que se ha mezclado el reconocimiento profesional con el cariño personal: mi querida Mercedes de los Reyes Peña, mis añorados Antonio Rey y Florencio Sevilla, mi admirado Miguel Á. Pérez Priego, mi maestro Jesús Cañas (porque yo he de confesar desde estas primeras líneas que yo soy "cañista") y otros magníficos investigadores de la talla de María Idalina Rodríguez, Joan Oleza o Luciano García Lorenzo. ¡Faltan tantos, merecedores también de un homenaje parecido!

Este año, cuando se cumplen noventa de su nacimiento y cuarenta de su muerte, le he propuesto a Roso dedicar el volumen a la figura de Juan Manuel Rozas. Cercana ya la hora de mi jubilación, me ha parecido

Nuevo Mundo (1907): «Fiesta infantil en el Ateneo de Madrid». *Nuevo Mundo*, 3 de enero, pág. 23. http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001322648&page=23&search=encina+ateneo+puyol&lang=es (Consulta 15/02/2026).

Révah, I. S. (1952): «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les Momos de 1500». *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, 3, págs. 91-105.

Roda, C. (1906): «Fiesta infantil en el Ateneo». *La Época*, 29 de diciembre, pág. 1. http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000741803&page=1&search=puyol+encina+ateneo&lang=es (Consulta 07/05/2025).

Rodríguez Villa, A. (1881): *Bosquejo biográfico de don Beltrán de la Cueva: primer duque de Alburquerque*. Madrid, Luis Navarro.

S., A. (1906): «En el Ateneo. (Agradable fiesta)». *El Universo*, 29 de diciembre, pág. 2. https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=a5778006-2657-4430-8457-a87d8016948f&page=2 (Consulta 18/01/2026).

Sánchez Hernández, S. (2020): *La teatralidad de las obras dramáticas de Juan del Encina. Texto espectacular y puesta en escena*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca, págs. 571-600.

Sánchez Hernández, S. (2023): *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del* Cancionero *(Salamanca, 1496)*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos/Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes.

Sánchez Hernández, S. (2026): «Entre la tradición y la innovación: la segunda *Égloga de Navidad* enciniana en el Teatro Español madrileño». En Rodríguez Nicolás, S.: *Estudios sobre el teatro aurisecular en España e Hispanoamérica: entre la tradición y la innovación*. Oxford, Peter Lang (en prensa).

GANSOS Y MAGIA EN DOS OBRAS TEMPRANAS DE LOPE DE VEGA (*EL GANSO DE ORO* Y *LAS BURLAS DE AMOR*)

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

Dentro del corpus del teatro lopesco, tal vez sean las comedias pastoriles las que menos asiduamente ha frecuentado la crítica, que se ha centrado de preferencia en las que concentran elementos biográficos. Nos referimos a las que tratan el tema de *La Dorotea* (Trueblood, 1974: 115-150) —o, si se quiere, de la *Arcadia*—: el triángulo amoroso protagonizado por algún alter ego más o menos reconocible de Lope (Belardo, Albanio), su amada y su rival. En esta serie se encontrarían comedias como *Belardo furioso* (1594), que además trata la locura de amor y tiene elementos de magia (Kallendorf, 2004; Porteiro Chouciño, 2010), *La pastoral de Jacinto* (c. 1595-1600) o la más tardía *La Arcadia* (c. 1615)[1]. De ellas, *La pastoral de Jacinto* y *La Arcadia* fueron publicadas en *partes* —*La Arcadia* en la *Parte XIII* (1614), *La pastoral*, en la *Parte XVIII* (1621)—, por lo que siempre fueron más accesibles y, por tanto, relativamente más atendidas por los estudiosos. En cuanto a *Belardo furioso*, se conserva manuscrita en la Biblioteca de Palacio, pero el protagonismo que el seudónimo lopesco ostenta en el título, con su promesa de figuración autobiográfica, ha llamado la atención de los críticos desde al menos Menéndez Pelayo (1895)[2]. En contraste, *El ganso de oro* y *Las burlas de amor* se conservan manuscritas y contienen escasos elementos susceptibles de interpretación biográfica, por lo que apenas han sido estudiadas.

El presente trabajo estudia una peculiaridad de *Las burlas de amor* (la insistente asociación de los gansos con la protagonista) comparando la comedia con *El ganso de oro*. Para ello, y tras presentar brevemente

[1] Para la datación de estas comedias, véase Morley y Bruerton (1968: 52, 228 y 286).
[2] Trueblood (1974: 115-140) la analiza en detalle. Véase también Weber de Kurlat (1981) y Porteiro Chouciño (2010).

las obras, señalaremos los pasajes que nos interesan y explicaremos qué elementos comparten los textos, comenzando por los más superficiales (fecha, localización y subgénero dramático), para proseguir con las respectivas anagnórisis, el uso de un paso cómico determinado (el de los presos) y las menciones al mito de Ifis y Anaxarte. Por último, analizaremos dos motivos residuales en *Las burlas de amor*, la magia y el ganso, que solo se explican acudiendo precisamente a la conexión entre esta comedia y *El ganso de oro*.

Las burlas de amor es un híbrido entre comedia pastoril y palatina que comienza en el campo, donde Ricardo, cortesano, galantea a la pastora Jacinta. La joven cuida unos gansos a quienes la comedia le asocia insistentemente tanto en esta escena como en otras varias:

JACINTA Requebráis una villana
que guarda gansos allí,
y estaisle diciendo aquí
regalos de cortesana. (1916a: 39)

RICARDO Pues ¿qué sois?

JACINTA Emperatriz.

RICARDO ¡Válgame Dios!

JACINTA Cuando menos.

RICARDO ¡Y guardáis gansos ajenos!
¿Cómo os llamáis?

JACINTA Beatriz.
Mirá si me igualaréis. (1916a: 49)

FRONIMO ¿Dónde lleváis la zagala?
¡Hola! ¡Hao! Mas no responda,
que al disparar la bala,
si me desciño la honda,
ningún arcabuz le iguala.
¡Oh, hi de puta, ladrón!

[...]
Mirad que sus gansos lloran
por la laguna esparcidos,
y los prados, que la adoran,
de su ausencia entristecidos,
se marchitan y desfloran. (1916a: 41)

RICARDO y hállome agora casado
con una Reina extranjera,
que ayer de gansos lo era
en la fuente de aquel prado. (1916a: 47)

FRONIMO Gansos guarda.

TIMBRIO Calla, hijo.
Al fin, sus gansos guardaba. (1916a: 53)

REINA Advertid que son excesos
que os pongáis a defender
la justicia de los presos
guardando gansos ayer. (1916a: 67)

Jacinta se burla del lenguaje amoroso del joven, aunque acaba marchándose con él aceptando la promesa de que le tomará por esposa cuando los dos demuestren ser quienes dicen ser, aunque las identidades que proponen son tan mentirosas como fantásticas: él, duque de Atenas; ella, nada menos que emperatriz. Timbrio y Fronimo les ven irse, lamentan su marcha y revelan que, aunque dicen ser respectivamente padre y hermano de Jacinta, no lo son, y que Fronimo está enamorado de la chica. Tras un cambio de escena, aparece la reina Camila de Parténope. Camila va de caza con su séquito y hace por quedar a solas con su secretario, Severo, de quien parece estar enamorada, aunque no llega a aclararlo porque llegan Ricardo y Jacinta. La reina habla con la pastora, apenada porque piensa que el caballero la lleva engañada bajo promesa de matrimonio, pero Jacinta le explica que ella le ha mentido

para casarse con él, a quien cree gran señor, presentándose como heredera al reino. La reina la ayuda en su burla fingiendo ser hermana de Jacinta y reconocer sus derechos. Entonces, Jacinta reclama que Ricardo demuestre, a su vez, ser un gran señor. Ricardo queda solo y confundido, pues revela ser un estudiante de quiromancia, ciencia que quiere dominar para poder enamorar a las mujeres. Sin darse por vencido, trama seguir haciéndose pasar por duque y manda a sus criados como embajadores fingidos a la corte de la reina. Esta confiesa a Severo que estaba enamorada de oídas del duque de Atenas y que ahora, indignada de que una villana como Jacinta pretenda casarse con él, tiene determinado desposar a Ricardo. Severo queda desesperado y trata de suicidarse, pero le interrumpen Fronimo y Timbrio, buscando a Jacinta. Con sus reclamaciones se cierra el primer acto. En el segundo, acuden los supuestos embajadores de Atenas y fingen reconocer en Ricardo a su señor. Este afirma estar prometido con Jacinta, pero en eso vienen los supuestos villanos a reclamar que les devuelvan a la joven. La reina revela la burla y ofrece su mano a Ricardo, pero Severo descubre el engaño y manda prender a Ricardo. La noticia llega a la aldea, donde Fronimo corteja sin éxito a Jacinta, todavía inclinada a Ricardo, aunque sepa que no es el duque de Atenas. Mientras, Ricardo se las tiene en la cárcel con unos rufianes que le despojan, pero Jacinta acude a confirmarle su amor. Entretanto, Severo descubre hablando con un viejo, Belardo, que Ricardo es, en realidad, el hijo de un duque y que, sin saber su identidad, se ha dado a estudiar la astrología judiciaria y la quiromancia. Para evitar que Belardo encuentre a Ricardo, le revele su rango y, así, vuelva a encender en la reina el deseo de casarse con él, Severo hace prender a Belardo, acusándole de espía. En la tercera jornada, la reina acude a la prisión y pasa revista a los presos, entre ellos uno por escribir libelos contra su amada. La reina los perdona a todos, pero quiere condenar a Ricardo. Jacinta acude a defenderle y Fronimo pega fuego al palacio, pero entonces Belardo sale y explica que Ricardo es heredero al ducado de Atenas, como afirmaba creyendo mentir. Además, aparece el padre de la reina y revela que Jacinta es hermana de esta y, por tanto, de sangre real. La comedia puede acabar en bodas y con la liberación de los presos.

Por su parte, *El ganso de oro* es también una comedia pastoril con escenas palaciegas y rasgos que han llevado a los críticos a compararla

con la dieciochesca comedia de magia (Froldi, 1991; Andrès, 2003)[3]. Su acción se sitúa en época pagana y bascula entre una etérea Arcadia y una igualmente vaga Nápoles. El conflicto central es amoroso: el pastor Belardo ama a Belisa y es correspondido, pero otros tres pastores obstaculizan sus amores, en una complicada red de afectos y desafectos: Silvero ama a Belisa y Lisena, a Belardo, mientras que Pradelo está enamorado de Lisena[4]. Estos problemas se anuncian con un episodio funesto: el salvaje Bardinelo roba un cabritillo y huye con él a su cueva. Luego aparecen los pastores enamorados, entre ellos Pradelo y Lisena, quienes tratan de picar con celos a Belardo y Belisa. Sin embargo, los enamorados no se inmutan y Belardo le da una prenda a Belisa. Silvero, desesperado, invoca al mago Felicio, su padre, para que le ayude en sus amores, y él promete hacerlo. Entonces, aparece de nuevo el salvaje y roba a Lisena y Belisa, a quienes se lleva a su cueva, donde los pastores temen que las ha de forzar (1916c: 160). Para salvarlas, entra en la cueva. Allí, en una escena onírica, es apaleado por unos diablos y presencia el matrimonio de Belisa con un fantasmagórico rey de Nápoles. Y en Nápoles se abre el acto segundo, donde unos caminantes nos informan de que una peste se ha desatado en el reino y ha matado a gran parte de la población, incluyendo a los reyes. Belardo sale de la cueva y oye todo, lo que le lleva a deambular y dar con otra cueva, la del mago Dardanio, quien le explica cómo acabar con la peste: matando a una serpiente. Mientras, los napolitanos exilian a una serie de pecadores para tratar de acabar con la peste y un águila anuncia la llegada de un futuro rey, vestido de pastor y con una cabeza de serpiente en la mano. En la Arcadia, el mago Felicio informa a su hijo de que Belardo está vivo en Nápoles y le entrega una daga y el poder de la invisibilidad para que vaya a matarlo. Silvero parte, y también lo hacen Belisa y Lisena, quienes, tristes por la ausencia de Belardo, llegan a Italia. Allí, Belardo emerge de la cueva victorioso de la serpiente y es proclamado rey. Con ello no acaban los problemas de los amantes, pues, a comienzos del tercer acto, vemos que Belardo prepara su matrimonio con una princesa y que un cortesano galantea a Belisa. La joven viste de campesina y cuida unos

[3] Cabe señalar que la comedia nada tiene que ver con la leyenda que da pie al cuento de los hermanos Grimm, «Die goldene Gans».

[4] Silvero resume parcialmente la situación a comienzos de la obra: «Belisa quiere a Belardo, tú a Belardo, yo a Belisa» (1916c: 155).

gansos que espanta Belardo en una cacería: aunque no reconoce a Belisa, se porta bien con ella y promete compensar los gansos perdidos pagando su peso en oro. En la corte, continúan los elementos maravillosos: Belardo sueña con la sirena Parténope, quien le advierte de que alguien va a atentar contra su vida y le concede un anillo que le permitirá, si no ver al atacante, por lo menos percibir su daga. Este poder le permite evitar la muerte, y también la aparición del mago Felicio, verdadero *deus ex machina* (Froldi, 1991: 139) que revela que Belardo y Silvero son hermanos de sangre real y que Belisa, a su vez, es hija del rey de Atenas. Esto allana el camino hacia el final en bodas, una vez Belardo reconoce a Belisa gracias al ganso y a la prenda que le entregó en el acto primero.

Pese al interés que se desprende ya de estos resúmenes, y como hemos adelantado, lo cierto es que pocas comedias lopescas han merecido tan escasa atención como *Las burlas de amor* y *El ganso de oro*[5]. De hecho, al establecer el estado de la cuestión sobre la segunda, Froldi (1991: 133-134), reseña tan solo un puñado de trabajos y menciones más o menos de pasada: las ediciones de Cotarelo (1916b) y Cuenca Muñoz y Gómez (1993b) —ninguna crítica—, los comentarios de Morley y Bruerton (1968: 42) sobre su datación, unos comentarios de Restori (1899: 451) y Hämel (1925: 40), la tesis doctoral de Glenn (1967) y un trabajo de Weber de Kurlat (1976: 113 y 131). Más de treinta años después, solo podemos añadir a esa lista cuatro artículos más: el comparativo de Frederick de Armas (1989), el del propio Froldi (1991), el divulgativo de Andrès (2003) y el reciente de Oechler (2020) sobre el papel de la peste en la obra. En cuanto a *Las burlas de amor*, la situación es parecida: ediciones de Cotarelo (1916a) y Cuenca Muñoz y Gómez (1993a), más algunas menciones sueltas (Glenn, 1973).

LOCALIZACIÓN Y PERSONAJES

Incluso en un examen rápido, las dos comedias revelan concomitancias que piden una comparación detallada. Para empezar, las dos se sitúan en una más o menos nebulosa Nápoles. Lo reconocen Piqueras Flores y Santos de la Morena (2019: 115-117) en su estudio sobre las comedias

[5] Ni estas ni ninguna otra comedia pastoral son consideradas en el excelente volumen de Brioso Santos y Chereches (2012).

napolitanas del Fénix, donde señalan que la acción de *El ganso de oro* oscila entre una «Arcadia clásica» y una «Nápoles irreal, asolada por la pestilencia», y que la obra tiene referencias a la antigua Parténope. En efecto, los personajes aluden a «Parténope santa» (1916c: 165) y se refieren en diversas ocasiones al numen tutelar de la ciudad, como hace el conde Rodulfo cuando le toca leer el papel profético que ha dejado caer el águila:

CONDE ¡Oh, santa Partenopea!
no juzgues a gran delito
que yo tus secretos vea
y que el prodigioso escrito
para bien del pueblo sea. (1916c: 167)

Además, al coronarse, Belardo cambia su nombre a «Partenopeo» («Partenopeo se llama / después que le hicieron rey / por nuestra Sirena o dama», 1916c: 178) y llega a soñar con la sirena:

Soñaba, Conde, que esta gran Sirena,
que tiene agora en Nápoles sepulcro,
me apareció, durmiendo yo en mi cama,
con una arpa en las manos, y cantando
profetizaba ansí mi injusta muerte:
«¡Oh, gran Partenopeo, que mi nombre,
en honra de mis huesos has tomado,
despierta, que te quieren dar la muerte,
sin que la veas, a traición un hombre
que es de tu misma tierra y de tu sangre.
Pero toma este anillo, que sin duda
verás con él la daga, ya que sea
ver al traidor tan imposible caso.
Y diome, al fin, Rodulfo, aqueste anillo. (1916c: 181)

Aunque el dato se les escapa a Piqueras Flores y Santos de la Morena (2019), *Las burlas de amor* transcurre también en Nápoles, e incluso tiene referencias al Sebeto (1916a: 54) y a Parténope:

> Reina, a quien dio la ventura
> de la tierra, que mantiene
> la corona en paz segura
> donde Parténope tiene
> celebrada su ventura:
> después de besar tus pies,
> te pedimos que nos des
> licencias para hablarte. (1916a: 50-51)

Además de en la localización, las comedias coinciden en su filiación genérica (tienen elementos pastoriles y palatinos e incluso comparten personajes: reyes o duques de Atenas, amén de Belardo, protagonista en *El ganso de oro* y personaje comparsa y mensajero en *Las burlas de amor*.

ANAGNÓRISIS

Un elemento más importante que comparten es el uso de la anagnórisis, característico de la tragedia y también de la novela bizantina (González Rovira, 1996: 129; Pascual Barciela, 2010), pero asimismo propio de cierto tipo de comedia palatina propicia a ocultar la identidad noble bajo apariencia rústica (Oleza, 1986b: 295). El mundo de la égloga en que se desenvuelve la comedia pastoril, tan cortesano y con tantos puntos de contacto con la palatina, asume naturalmente estos motivos. Ello se debe en parte a su tendencia a la lectura en clave (Oleza, 1986b: 326), que Lope explica en la dedicatoria a otra de sus comedias pastoriles, *La pastoral de Jacinto*:

> pareciéndome que, con más honestidad, se cubren los amorosos afectos de esta corteza rústica, como se ve en las éclogas que los poetas griegos y latinos más honestos nos dejaron escritas, de quien no menos nuestros españoles sacaron tantas imitaciones por esta causa y por hablar con

> mayor libertad, dulzura y gracia entre las soledades, árboles, ríos y fuentes lo que por ventura pasaba en los suntuosos palacios de los príncipes. (2012b: 766)

En *El ganso de oro*, la anagnórisis se lleva a cabo mediante las características prendas o *gnorísmata* que se intercambian los amantes. En el primer acto, Belardo confecciona un emblema y se lo entrega como prenda amorosa a Belisa[6], quien a su vez teje una cinta de simbólicos colores para su amado:

(Entra Belardo haciendo en una tablilla esta cifra: b (flor de lis) a.)

BELARDO Bien irá la letra ansí
y este rasguillo de atrás.
BELISA ¡Qué bien los celos tejí!
A fe que sin que lo diga
mi lengua en esta ocasión
ha de entender mi fatiga.
SILVERO Abrásasme el corazón,
y el propio a tu ardor se obliga.
LISENA Tú me abrasas los sentidos.
BELARDO La flor de lis pondré en medio. (1916c: 156)
BELISA ¿Qué traías en la mano?
BELARDO Una tablilla en que hacía
aquel nombre soberano.
BELISA ¿Cuyo?
BELARDO Tuyo, gloria mía.

[6] Tanto los mensajes cifrados como las prendas amorosas son propios de la tradición cortesana, e incluso de la pastoril lopesca. Para su relación con el tema de la dificultad de entenderse en particular, y de interpretar cualquier tipo de signo en general, véase Sánchez Jiménez y Carriazo Ruiz (2017).

BELISA Muestra a ver. ¡Por Dios, galano!
¿Qué dice en la *be* y el *a*?
BELARDO Con la lis en medio puesta,
Belisa, mi bien, dirá.
SILVERO Cara me cuesta la fiesta,
y el alma me costará.
BELISA ¿Quiéresme le dar?
BELARDO ¿Pues no?
Pues yo ¿para quién lo hacía?
LISENA ¿Ves que el retrato le dio?
He visto la muerte mía,
y la que nunca me vio.
BELISA Traerle quiero en mi cuello
en poniéndole una cinta. (1916c: 158)

Al final de la obra, Belisa envía un ganso con la tablilla al cuello, gracias a lo que Belardo reconoce en ella no solo a la villana de los gansos, sino a su amada:

(Entran Belisa y Lisena con el Paje y un ganso con la tablilla colgada al cuello.)

BELISA ¿Cuál es de todos aquestos?
PAJE Aquel mancebo; llegad.
BELISA Dios guarde a su majestad.
REY Rostros, por mi vida, honestos.
BELISA ¿Han vido qué tieso está?
¿Qué? ¿Aún merced no nos haréis
de mirarnos?
REY ¿Qué queréis?
BELISA El ganso se lo dirá.

¿No se acuerda de aquel día
que los gansos me espantó
y que palabra me dio
que de oro me le daría?
Pues otro de este tamaño
es el que se me ha perdido.
Palabra de Rey os pido,
que en fe de Rey no hay engaño.
REY Creo que me acuerdo ya;
pero no de que se os pierda.
BELISA Ahora bien; si no se acuerda,
el ganso se lo dirá. (1916c: 181)

Por tanto, la anagnórisis, esencial para resolver la trama, se lleva a cabo mediante los *gnorísmata* que se preparan ya en el acto primero y que se presentan en los versos finales unidos al ganso que da título a la obra.

En cuanto a *Las burlas de amor*, su enredo no se resuelve mediante anagnórisis por prendas, pues los que revelan las identidades respectivas de Ricardo y Jacinta les conocen desde pequeños y no las necesitan. En cambio, la obra alude insistentemente a un tema esencial en el sistema de ocultación de identidades nobles: el hecho de que la belleza y gracia de los personajes sugiera que deben de ser de alta cuna. Concretamente, en *Las burlas de amor* se dice mucho de Jacinta, cuyo aire aristocrático notan la reina y Severo nada más verla, por más que vaya vestida de villana:

REINA ¿Has visto más bella cara,
Severo?
SEVERO En extremo es bella,
y a fe que declara en ella,
sangre más ilustre y clara. (1916a: 44)

De hecho, la reina subraya la incongruencia entre el atuendo y porte de la joven:

REINA ¿Posible es que aquese traje
mereció tanta hermosura? (1916a: 44)

Esta nobleza también se percibe en otros personajes, pues en otra escena de la comedia Belardo la detecta en Timbrio:

que más nobleza tenéis
de la que muestra el vestido. (1916a: 72)

Y, en otra anterior, la reina la ve en su amado Ricardo:

mas mira que en la frente
escrita lleva la nobleza suya,
que pocas veces a los ojos miente. (1916a: 49)

Podríamos multiplicar los ejemplos, pues *Las burlas de amor* presta mucha más atención que *El ganso de oro* al tema de la identidad perdida y subraya cómo la nobleza brilla incluso cuando se cubre de un traje villano. Por tanto, la comedia recurre a la anagnórisis, pero sin prendas, y en cualquier caso sin conexión alguna con los gansos, que resultan gratuitos desde el punto de vista de la trama.

PASOS CÓMICOS: LA CÁRCEL

Otro elemento que las dos obras tienen en común es el uso de pasos cómicos, y en concreto el de la procesión de presos. Al estudiar la dramaturgia del joven Lope, Oleza (1986a: 265) describió un tipo de comedia que encadena una serie de «escenas autónomas» de «comicidad individualizada y cristalizada en entremeses internos». Oleza (1986b: 336) localiza en comedias como *La Arcadia* una especie de «entremeses internos que recuerdan de inmediato a los pasos de los autores-actores y, a través de ellos, a Juan del Encina y su *Plácida y Vitoriano*, probablemente la primera obra pastoril con entremeses internos». En

Las burlas de amor, este paso o «entremés interno» es la escena de la cárcel, a la que acude la reina para hacer justicia. Para ello, interroga a los presos, escucha sus respuestas y pronuncia ingeniosos juicios. Así, habla con un acusado de haber forzado a una doncella (resulta que, más bien, se han fugado juntos), con otro que ha envenenado a su mujer en complicidad con una hechicera y ramera, con un estudiante que ha robado en un melonar, con uno que ha quemado la imagen de un antepasado de la reina y con un celoso que ha escrito libelos contra su antigua amada (1916a: 66-67). Valga como ejemplo de estas interacciones de muy moderada graciosidad la decisión final de la reina para el caso de los envenenadores:

Pues sea de aquesta suerte:
que se casen, y casados
por medios tan desdichados,
será rigurosa y fuerte
que ella temerá al traidor
cuando por otra le acabe,
y él, viendo que hechizos sabe,
tendrá ese mismo temor.
¿Qué muerte más dura y grave? (1916a: 66)

Además, los presos reaparecen en el cierre, donde una acotación hace explícita su función cómica:

REINA Alcaide, abre aquesas puertas,
y en memoria de este bien
a todos los presos den
libertad.

TELEMO Ya están abiertas.

(*Saldrán de la cárcel algunos, los que más pudieren, de presos de figuras graciosas.*) (1916a: 73)

En cuanto al *Ganso de oro*, también tiene «entremeses internos», pues lo parece la escena en que Belardo ve en la cueva la boda del príncipe de Nápoles y Belisa, con un baile de «figuras graciosas» y diversos diablos que «le aporrean con matapecados» (1916c: 162). Asimismo tiene aire entremesil la escena en la que el conde Rodulfo pasa revista a una procesión de desterrados y conversa con ellos. La primera con quien habla es una ramera, a la que siguen una casada alegre, dos rufianes, un alcahuete y dos juglares (un bailarín gitano y un volteador) (1916c: 166-167). Al igual que ocurría en *Las burlas de amor*, estos personajes reaparecen más adelante, en una escena festiva que las acotaciones señalan como cómica. En esta ocasión, la escena está al final del acto II y sirve para celebrar la coronación de Belardo:

BELARDO y suene alegre música,
porque triunfando por las puertas entre
de Nápoles gallarda,
que ver su Rey y su remedio aguarda.

(Vanse y salen los desterrados.)

RUFIÁN 2º Volved a Nápoles ya,
que ya no vale la ley.
Con la venida del Rey
todos cabremos allá.
Esa, señor volteante,
haga alguna cosa nueva.
Tú las castañuelas prueba
al son de aqueste discante.

GITANO Volteemos y dancemos,
y tras el palio nos vamos.

RAMERA 2ª Pues nosotras ayudamos.
Bailad todos.

ALCAGÜETA Sí haremos.

(Baila una figura graciosa y dice el Volteante.)

VOLTEANTE ¡Viva la gala, galanes,
pues hoy triunfa el rey de Nápoles!
Pues ya tenemos licencia
de volver a la ciudad,
¡viva su gran majestad
y muera la pestilencia!
Bebamos en competencia
de tudescos y alamanes.
¡Viva la gala, galanes,
pues hoy triunfa el rey de Nápoles! (1916c: 173)

Obviamente, este tipo de escena, de cuya tradición procede la de Don Quijote y los galeotes (2015: I, 22), tiene en *El ganso de oro* tanto función cómica como satírica, según se percibe en las palabras del rufián («Volved a Nápoles ya, / que ya no vale la ley»). En contraste, no percibimos ese matiz satírico en el episodio análogo de *Las burlas de amor*.

ELEMENTOS MITOLÓGICOS

Como hemos avanzado, las dos comedias también comparten referentes mitológicos concretos. Sobre el uso de la mitología, Oleza (1986b: 327) ha señalado hasta qué punto son permeables los mundos de la comedia pastoril y la mitológica, debido a su común origen cortesano. Por tanto, no sorprenderá que las comedias pastoriles sean particularmente propicias a las referencias mitológicas, presentes también en muchos otros subgéneros de la comedia nueva. Desde luego, su frecuencia es altísima en *El ganso de oro*, cuyos personajes se refieren a los mitos de Apolo y Marsias, Leda y el cisne, Teseo y Ariadna, Troya, Tiro, Dafne, Adonis, etc. (1916c: 153, 158, 161, 163, 171, 177). Estos mitos no funcionan como meros adornos, sino que inspiran las acciones de los personajes. Así, cuando Belardo entra en la cueva de la Arcadia, lleva un

hilo para no perderse, a ejemplo del de Ariadna e imitando explícitamente «del griego el sagaz estilo» (1916c: 161). En otras ocasiones, sirven para comparar las acciones de los pastores con otras de la mitología. Es lo que ocurre cuando el salvaje rapta a Lisarda y Belisa se lamenta desgranando todo un catálogo de castigos que merecería el impío ladrón:

> Suelta, ladrón. Ya se fue.
> ¡Ay cielos! Si aquesto vistes,
> si no fue invidia , ¿por qué,
> por qué un áspid no pusistes
> en cada estampa del pie?
> Por menos que esto Aristeo
> llora su incasto deseo,
> y por menos Euridice
> sus vanas querellas dice
> a las aguas de Leteo.
> Menos sacrilegio hecho
> tiene a Sísifo deshecho.
> Por menos brama Egión,
> y por menos a Egeón
> un Etna le oprime el pecho. (1916c: 159)

De modo semejante, y en una escena a la que volveremos, Lisena comenta cínicamente las amenazas de suicidio de Pradelo contrastando la práctica real (nadie se mata por amor) con diversos casos mitológicos:

> Déjale; ríete de él,
> que, aunque veas el cordel,
> no hayas miedo que le ate.
> Sois los hombres de esta suerte,

> que siempre nos engañáis
> con fingirnos que os dais muerte,
> y de cuantos os matáis
> muy poca sangre se vierte.
> Que si Leandro murió,
> fue porque no pudo más,
> que no poco porfió
> por deja el agua atrás
> que tan por fuerza bebió.
> Píramo, como es su fama,
> sobre el espada cayó,
> tropezando en una rama,
> y Isis subiendo se asió
> de una reja de su dama.
> Que pensar que por amor
> ha muerto nadie, es mentira. (1916c: 155)

Concretamente, nos interesa este «Isis» (errata por Ifis), que remite a un mito relativamente poco frecuente en la literatura áurea: el de Ifis y Anaxarte (Cristóbal López, 2002). Lope lo glosa en la *Arcadia* («Anaxarte: mujer hermosa de Chipre, tan cruel que por sus desdenes se ahorcó de sus rejas un mancebo llamado Ifis. Ovid., 14 *Met.*», 2012a: 687), y además lo usa en las *Rimas*[7] y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (2019: núm. 16, v. 11)[8]. En cuanto a los textos que nos ocupan, en *El ganso de oro* aparece como amenaza de llevar a cabo el tópico suicidio por amor (Oleza, 1986b: 333), primero en boca del citado Pradelo y, luego, de Lisena (la misma que antes había usado el mito para burlarse de Pradelo):

[7] Se trata del soneto 14, a cuyas notas remitimos (Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego, 2022: 32).

[8] En sus notas al poema (2019: 212), Arellano remite a otro de Quevedo sobre Anaxarte.

Voy a colgarme de un árbol
solo para ver si el cielo
convierte a Lisena en mármol
ese corazón de hielo. (1916c: 155)

Si he de mirar a tu ejemplo
y acaso el rigor no templo
con mudanzas manifiestas,
de la primera y de aquestas
como un Isis me convierto. (1916c: 158)

Pues bien, el mito parece particularmente frecuente en las comedias pastoriles de Lope: una búsqueda en el texto completo de las comedias incluidas en Artelope arroja menciones a Anaxarte en 11 (entre ellas, una pastoril: *La selva sin amor*). Al buscar «Ifis», las resultantes son 8 (dos pastoriles: *La Arcadia* y *Belardo el furioso*), mientras que si buscamos «Isis» (teniendo en cuenta que es errata por «Ifis»), las comedias que aparecen son 3 (dos pastoriles: *Las burlas de amor* y *El ganso de oro*). En *Las burlas de amor*, aparece en boca de Fronimo, desesperado por la desaparición de Jacinta:

De mi propio ser seré homicida;
de aquesta sangre tú verás la imagen
de un Isis ciego en este robre asida. (1916a: 41)

Desde luego, la comedia no exhibe el interés por la mitología que percibíamos en *El ganso de oro*, pero sí esta mención del mito de Ifis y Anaxarte en boca de un pastor que amaga con matarse por amor.

CONCLUSIÓN: MAGIA Y GANSOS

Podríamos señalar otros elementos comunes entre las dos comedias, como el interés en la posibilidad de forzar el amor (1916c: 155; 1916a: 157), pero conviene ahora repasar lo que hemos demostrado, antes de regresar a nuestra pregunta sobre los gansos en *Las burlas de amor*. Hemos comprobado que *Las burlas de amor* tiene mucho en común con *El ganso de oro*: son comedias de juventud, pastoriles, de localización napolitana, con personajes compartidos (Belardo, el duque de Atenas) y temas y escenas paralelos (la anagnórisis, el uso de la cárcel, el mito de Ifis y Anaxarte). Asimismo coinciden en la curiosa mención a los gansos, animales que cumplen un papel fundamental en *El ganso de oro* y ninguno en *Las burlas de amor*, donde solo son un detalle pintoresco que podría servir para caracterizar a la protagonista villana (como cualquier otro animal), pero en el que se insiste de manera inusitada.

A nuestro entender, la asiduidad de los gansos en *Las burlas de amor* debe explicarse por contaminación con *El ganso de oro*: al escribir *Las burlas*, Lope debió de retomar diversos motivos presentes en una comedia previa y presumiblemente exitosa como *El ganso de oro*, y aunque dio a algunos de esos elementos mayor desarrollo (la reflexión sobre la identidad noble oculta, por ejemplo), la mayoría la dejó en estado embrionario, como restos fosilizados de una estructura previa, pero sin función argumental alguna. Es el caso de los gansos, esenciales en *El ganso de oro* y superfluos en *Las burlas de amor*: en *El ganso de oro* el ave está en el título, se repite a modo de coletilla en el tercer acto («El ganso se lo dirá») y aparece ligado de modo inextricable con la anagnórisis (lleva las *gnorísmata*). Es más, podemos señalar más elementos que repiten este contraste (esenciales en la trama de *El ganso de oro* y secundarios o inútiles en *Las burlas de amor*), como son la magia o Belardo. La magia es imprescindible en *El ganso de oro*, que no en vano la crítica ha descrito como una proto-comedia de magia: en la obra hay dos magos, dos cuevas mágicas y dos inmersiones en ellas que alteran totalmente la trama. En contraste, en *Las burlas de amor* la magia solo aparece de pasada y sin peso alguno en el desarrollo de la acción, cuando Ricardo reflexiona sobre su situación, al darse cuenta de que Jacinta, a quien creía una simple villana, es, supuestamente, de sangre real:

Íbame ayer de camino
a Bolonia, donde había
de estudiar quiromancía
por curioso desatino,
y hallóme agora casado
con una Reina extranjera,
que ayer de gansos lo era
en la fuente de aquel prado. (1916a: 47)

Por supuesto, el detalle es indiferente para la trama o la caracterización: Ricardo podría haber estudiado leyes o medicina y nada cambiaría. En cuanto a Belardo, hace de protagonista en *El ganso de oro*, pero desempeña un papel secundario en *Las burlas de amor*. De hecho, en *El ganso de oro* su actuación es imprescindible no solo porque protagoniza la pieza, sino porque lo hace con su habitual parafernalia: su amada Belisa y los envidiosos que tratan de separarlos. En contraste, en *Las burlas de amor* su rol de mensajero al final de la comedia podría haberse atribuido a cualquier otro personaje, tal vez con mayor economía dramática.

Sin embargo, lo que hemos denominado «economía dramática» se refiere aquí solamente a la trama, y no a otros aspectos igualmente esenciales para entender *Las burlas de amor* como son su inserción en la carrera literaria de Lope o su fortuna escénica. Desde luego, *Las burlas de amor* es una obra que se sostiene por sí misma, que desarrolla temas que ni siquiera aparecen en *El ganso de oro* (por ejemplo, el tema de lo fingido verdadero) y que, de hecho, puede resultar más lograda y atractiva hoy en día que *El ganso de oro*. Sin embargo, el Fénix dejó en ella rastros de lo que tiene que haber sido un éxito anterior (el presumible de *El ganso de oro*) y que tal vez constituía una especie de marca de autor, perfectamente reconocible por el público como «de Lope»: es el caso con Belardo, pero algo parecido podemos suponer para los gansos en estas comedias de pastores tempranas. De este modo, el estudio comparado de dos obras pastoriles de la juventud lopesca no solamente sirve para explicar por qué aparecen los gansos (y la magia, y Belardo) en *Las burlas*

de amor, sino cuál de estas comedias se debió de escribir primero (*El ganso de oro*) y cómo el Fénix cuidaba su «rúbrica de poeta» (Ruiz Pérez, 2009) ya desde comienzos de su larga y exitosa carrera.

Obras citadas

Andrés, C. (2003): «Merveilleux et magie dans *El Ganso de Oro* (*Le Jars d'or*) de Lope de Vega». *Théâtres du Monde*, XIII, págs. 63-71.

Arellano, I., ed. (2019): Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid, Real Academia Española.

Armas, Frederick A. de (1989): «"But not for love": Lope's *El ganso de oro* and *As You Like It*». En Fischer, S. L., *Comedias del Siglo de Oro and Shakespeare*, Lewisburg, Bucknell University Press, págs. 35-49.

Brioso, H., y A. Chereches, eds. (2012): *«Callando pasan los ligeros años...»: el Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*. Madrid, Papeles de Teatro.

Cervantes Saavedra, M. de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico *et alii*. Madrid, Real Academia Española.

Cotarelo y Mori, E., ed. (1916a): Lope de Vega Carpio, *Las burlas de amor*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo I*. Madrid, Real Academia Española, págs. 153-184.

—, ed. (1916b): Lope de Vega Carpio, *El ganso de oro*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo I*. Madrid, Real Academia Española, págs. 39-73.

Cristóbal López, V., *Mujer y piedra: el mito de Anaxárete en la literatura española*. Huelva, Universidad de Huelva.

Cuenca Muñoz, P., y J. Gómez, eds. (1993a): Lope de Vega, *Las burlas de amor*, en *Comedias, II*. Madrid, Biblioteca Castro, págs. 551-638.

—, eds. (1993b): Lope de Vega, *El ganso de oro*, en *Comedias, II*. Madrid, Biblioteca Castro, págs. 733-814.

Froldi, R. (1991): «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedias de magia», en Ferrer Valls, T., Moncholi, D., y Vicente, M., *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia, Universidad de Valencia, págs. 133-142.

Glenn, R. (1967): *The Genesis of Lope de Vega's Dramatic Art.* Tesis doctoral inédita. Duke University.

— (1973): «The Loss of Identity: Towards a Definition of the Dialectic in Lope's Early Drama». *Hispanic Review*, XLI, págs. 609-626.

González Rovira, J. (1996): *La novela bizantina de la Edad de Oro.* Madrid, Gredos.

Hämel, A. (1925): *Studien zu Lope de Vegas Jugenddramen.* Halle, M. Niemeyer.

Kallendorf, H. (2004): «Love Madness and Demonic Possession in Lope de Vega». *Romance Quaterly*, LI, págs. 162-182.

Menéndez Pelayo, M., ed. (1895): Lope de Vega Carpio, *Belardo furioso*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española.* Vol. V. Madrid, Real Academia Española, págs. 665-704.

Morley, S. G., y C. Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes. Madrid, Gredos.

Oechler, C. C. (2020): «La peste y el distanciamiento en *El ganso de oro* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 8, págs. 703-714.

Oleza, J. (1986a): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en Canet Vallés, J. L., *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia.* London, Tamesis, págs. 251-308.

— (1986b): «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en Canet Vallés, J. L., *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia.* London, Tamesis, págs. 325-343.

Pascual Barciela, E. (2010): «El motivo de la anagnórisis en la novela griega: de la *Odisea*, de Homero, a *Quéreas y Calírroe*, de Caritón de Afrodisias». *Philologica Urcitana. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, 3, págs. 95-112.

Piqueras Flores, M., y B. Santos de la Morena (2019): «"Parténope santa": Nápoles en el teatro de Lope de Vega, un acercamiento por géneros». *Anuario Lope de Vega*, 25, págs. 103-121.

Porteiro Chouciño, A. M. (2010): «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega». *Revista de Investigación Teatral*, 2, págs. 83-104.

Restori, A. (1899): «Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 23, págs. 430-454.

Ruiz Pérez, P. (2009): *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora.* Valladolid, Universidad de Valladolid.

Sánchez Jiménez, A., y J. R. Carriazo Ruiz (2017): «Pájaros dorilos y otras aves parleras: una referencia intertextual en *La Arcadia*». *Anuario Lope de Vega*, 23, págs. 575-586.

Sánchez Jiménez, A., y F. Rodríguez-Gallego, eds. (2022): Lope de Vega Carpio, *Rimas.* Madrid, Real Academia Española.

Trueblood, A. S. (1974): *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea.* Cambridge, Harvard University Press.

Vega Carpio, Lope de (1916a): *Las burlas de amor,* en Cotarelo y Mori, E., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo I.* Madrid, Real Academia Española, págs. 39-73.

— (1916b): *La esclava de su hijo,* en Cotarelo y Mori, E., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo II.* Madrid, Real Academia Española, págs. 161-190.

— (1916c): *El ganso de oro*, en Cotarelo y Mori, E., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo I.* Real Academia Española, págs. 153-184.

— (1916d): *El hijo venturoso*, en Cotarelo y Mori, E., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo II.* Madrid, Real Academia Española, págs. 185-223.

— (2012a): *Arcadia. Prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez. Madrid, Cátedra.

— (2012b): *La pastoral de Jacinto*, ed. P. Casariego Castiñeira, en Sánchez Jiménez, A. y Sáez, A. J., *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII.* Barcelona, Gredos, I, págs. 743-912.

— (2014): *La Arcadia,* ed. A. M. Porteiro Chouciño, en Fernández Rodríguez, N., *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII.* Madrid, Gredos, I, pp. 49-230.

— (2019): *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. I. Arellano. Madrid, Iberoamericana.

— (2022): *Rimas*, ed. A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez-Gallego. Madrid, Real Academia Española.

Weber de Kurlat, Frida (1976): «Lope-Lope y Lope-preLope: formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época». *Segismundo: Revista Hispánica de Teatro*, 12.23-24, págs. 111-133.

— (1981): «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en Criado de Val, M., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español.* Madrid, Edi-6, págs. 37-60.

EL *DIÁLOGO DEL NACIMIENTO* DE TORRES NAHARRO

MIGUEL Á. TEIJEIRO FUENTES
Universidad de Extremadura

El *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro –al que su autor añadiría poco tiempo después una *Adición*– se publica por vez primera en la *Propalladia* napolitana de 1517. De entre toda la producción dramática del extremeño, esta pieza sorprende por varias razones: no se corresponde propiamente con el término comedia, no se atiene en principio a la distinción establecida por el torreño en su *Proemio* entre comedia "a noticia" y comedia " a fantasía", es la única de todas ellas escrita en versos de arte mayor, con una extensión que apenas alcanza los ochocientos versos, y no se incluye en la edición expurgada por López de Velasco en 1573, acaso porque desentona con el resto de su producción y obedece a una tradición más primitiva que recuerda las églogas y farsas de Encina, Fernández y otros tantos, ya superadas en el último tercio del siglo XVI por las nuevas corrientes dramáticas emergentes.

El argumento de la pieza es bien simple y su doctrina recuerda los diálogos catequísticos del teatro religioso de la época, incluidas las farsas de Sánchez de Badajoz.

1.- Tras el acostumbrado Introito y Argumento [vv.1-129],

2.- Patrispano, anciano peregrino por tierras de Jerusalén, se encuentra en el camino con Betiseo, joven romero procedente de Santiago, en la noche que se celebra el nacimiento de Jesús en Belén [vv.130-313].

3. Ambos personajes dialogan sobre cuestiones terrenales (la bonanza económica que se disfruta en Castilla, la fama gloriosa de su rey y las hazañas bélicas de la nación española) [vv.314-394], pero también divinas (la celebración de la Nochebuena, el misterio de la Santísima