



Grau de Filologia hispànica

Treball de Fi de Grau

Curs 2024-2025

**HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE LA COMEDIA *VIDA,
MUERTE Y COLOCACIÓN DE SAN ISIDRO* A PARTIR DEL
MANUSCRITO A SEIS MANOS**

NOM DE L'ESTUDIANT: Martina de la Fuente Rams

NOM DEL TUTOR: Gaston Gilabert Viciano



Barcelona, 17 de juny de 2025



Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17 de juny de 2025

Signatura:

Resumen

La literatura dramática desarrollada en España durante los siglos XVI y XVII representa un eslabón imprescindible para la conformación del teatro moderno. El presente trabajo pretende participar de la recuperación de una parte de este inmenso, y aún desconocido, legado cultural y literario. Para ello, se elaborará una edición crítica de la comedia hagiográfica *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, acompañada de un estudio introductorio de la obra. Atendiendo a las características genéricas, formales y estilísticas de este manuscrito inédito escrito en colaboración, incorporaremos una pieza más al corpus de textos que hace ostensible la extraordinaria herencia que supone el teatro del Siglo de Oro.

Palabras clave: crítica textual, san Isidro, teatro en colaboración, comedia hagiográfica, Siglo de Oro

Abstract

The dramatic literature developed in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries represents a fundamental link in the shaping of modern theatre. This work's aim is to participate in the recovery of a part of this immense, yet still unknown, cultural and literary legacy. To this effect, a critical edition of the hagiographic comedy *Vida, muerte y colocación de san Isidro* will be prepared, accompanied by an introductory study of the work. Taking into account the generic, formal and stylistic characteristics of this unpublished manuscript written collaboratively, this research attempts to incorporate one more part into the corpus of texts that demonstrates the extraordinary heritage that the theatre of the Spanish Golden Age signifies.

Key words: textual criticism, san Isidro, collaborative theatre, hagiographic comedy, Spanish Golden Age

ÍNDICE

1. Introducción	2
1.1 Objetivos y metodología.....	2
1.2 Estado de la cuestión.....	3
2. Características genéricas y temáticas	4
2.1 La comedia hagiográfica.....	4
2.2 El fenómeno de las comedias en colaboración	7
2.3 Los autores.....	9
3. Composición y representación	12
4. Fuentes del argumento	14
4.1 Lope de Vega y san Isidro	16
5. El humor en <i>Vida, muerte y colocación de san Isidro</i>	17
6. Música y espectacularidad	20
7. Criterios de edición	23
7.1 Criterios gráficos y ortográficos	24
7.2 Problemas del manuscrito y enmiendas.....	24
7.3 Notas al pie	27
8. Argumento.....	27
9. Sinopsis de la versificación.....	30
10. Conclusiones.....	33
11. Bibliografía y obras citadas	35
Anexo. Edición de <i>Vida, muerte y colocación de san Isidro</i> a partir de su manuscrito .	39
Jornada primera.....	39
Jornada segunda	71
Jornada tercera.....	103

1. INTRODUCCIÓN

Francisco Bances Candamo, sobre el teatro y la comedia española, apunta: «Es la historia visible de el Pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia, porque como la pintura llega después de la naturaleza y la enmienda, así la Poessía llega después de la historia, i imitándola la enmienda» (1970: 82). En el Siglo de Oro, la literatura dramática permea todas las clases sociales y terrenos de la vida cotidiana; el teatro se convierte en un espacio de relación, entretenimiento y aprendizaje que alcanza un reconocimiento social insólito. La cosmovisión y los códigos de conducta de los siglos XVI y XVII, juicios que hasta entonces eran monopolizados por la religión, se colmarán de teatro y teatralidad; la importante influencia que ejerce el teatro será aprovechada para transmitir valores morales y hacer propaganda de unas ideas concretas. Asimismo, la construcción de espacios destinados a la representación teatral y la estructuración formal de un teatro moderno por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) participan del interés por este fenómeno literario sin igual.

La crítica textual, por su parte, sigue la historia de la producción de un texto con el objetivo de recuperar una versión que responda de la forma más fiel posible a la voluntad del autor, o autores. De una obra literaria única pueden aparecer varios testimonios que, si bien dan cuenta del mismo texto, han sufrido un proceso de transmisión con modificaciones causadas por errores del copista, problemas con el soporte material, enmiendas voluntarias y otras casuísticas. Recogiendo estas variantes —ya sea a partir de varios testimonios o con un manuscrito o copia único— y aplicando un método crítico-textual, se lleva a cabo una labor de restauración y reconstrucción hasta la constitución de un texto crítico tan cercano al original como sea posible.

1.1 *Objetivos y metodología*

El presente trabajo pretende aplicar los criterios de la crítica textual al teatro del Siglo de Oro, llevando así a cabo la recuperación de una parte del patrimonio cultural de una época de gran valor histórico y artístico. Si unimos la aparición de los teatros comerciales con las demandas de novedad constante por parte del público, el resultado es la conformación de un panorama dramático tan prolífico que no puede atender al registro y publicación de todas las composiciones que iban surgiendo. Por esto, actualmente aún hay una gran nómina de manuscritos inéditos, obras desconocidas y textos sin fijar. El propósito de este trabajo es participar de la reconstrucción de este universo dramático para acercarnos un poco más al imaginario político, religioso y cultural de la sociedad del

momento. Se ha escogido *Vida, muerte y colocación de san Isidro* para elaborar su estudio y edición crítica; se trata de un manuscrito autógrafo e inédito compuesto por seis ingenios que, en mayor o menor medida, participan de la construcción del paisaje teatral áureo: Pedro Francisco de Lanini y Sagredo, Andrés Gil Enríquez, Francisco de Villegas, Juan Bautista Diamante, Juan de Matos Frago y Francisco de Avellaneda.

De este modo, el trabajo se estructurará a partir de dos líneas principales. En primer lugar, se realizará un análisis introductorio que repare sobre los aspectos literarios y genéricos de la obra, su adscripción dentro de la tradición y las características propias relativas a su forma, estilo y argumento. La inserción de la obra en unas coordenadas espaciotemporales concretas nos puede ayudar a trazar la razón de su formación, la situación del espacio de representación o los recursos escénicos empleados. Para este marco teórico nos serviremos de un amplio abanico de libros y artículos que han estudiado previamente estas cuestiones, así como de bases de datos y recursos en línea. Seguidamente, en un campo más práctico, se establecerán los criterios aplicados en la confección de la edición. Tras una lectura inicial de la comedia, esta pasará por varios estadios de transcripción hasta llegar a su forma definitiva; las decisiones tomadas en torno a las grafías, puntuación, enmiendas aplicadas sobre el manuscrito y demás problemáticas serán mencionadas para justificar la configuración de la edición crítica resultante, que se incluirá en el anexo de este trabajo.

1.2 Estado de la cuestión

La presencia de *Vida, muerte y colocación de san Isidro* en otras investigaciones no se extiende más allá de una breve mención en trabajos misceláneos o su alusión en la obra completa de los autores. Aun así, existen estudios cuyas ideas son convenientes para la inserción de la obra dentro de una tradición textual y, también, para la delimitación de sus rasgos distintivos; por ejemplo, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca* (1997) de Elma Dassbach es una obra referente en el estudio de este género teatral. Es pertinente mencionar *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio* (2006), monografía de Roberta Alvití que plantea el análisis de manuscritos de teatro áureo escritos en colaboración, su composición y evolución; entre los autógrafos seleccionados se encuentra *Vida, muerte y colocación de san Isidro*. Las principales vías de acceso a la materia de san Isidro proceden de la edición crítica por María Morrás de *San Isidro, labrador de Madrid*, comedia de Lope de Vega inserta en *Comedias de Lope*

de Vega. Parte VII (2008), y *Lope de Vega y la canonización de san Isidro: Madrid, 1622* (2022), obra de Antonio Sánchez y Cipriano López. La referencia del trato que da Lope de Vega a la materia isidril será empleada para la comparación, la señalación de semejanzas y diferencias de nuestra comedia para con las fuentes más reconocidas.

La reseña biográfica de los dramaturgos, en algunos casos escasa por la poca presencia sobre las tablas y la extensa nómina de autores áureos, se ha apoyado en el *Catálogo de autores teatrales del Siglo VII* de Héctor Urzáiz Tortajada (2002), y en el *Diccionario Biográfico español* (DB-e) que ofrece la Real Academia de la Historia. Por otro lado, el desarrollo de las humanidades digitales permite la creación de corpus, bases de datos y recursos en línea como *ETSO*, *TEXORO* o *DICAT*, que sirven de respaldo tanto en los aspectos léxicos y culturales, como en la identificación de actores y dramaturgos. En la constitución de la edición se han considerado el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua (1983) y *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias. Criterios de edición*, planteada por el Grupo de Investigación Prolope de la Universidad Autónoma de Barcelona (2008) como métodos de edición crítica del texto teatral. Además de las bases de datos mencionadas, el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española permite una aproximación más certera al contenido del texto, en especial a aquel léxico que, por su alteridad, nos resulta ajeno.

2. CARACTERÍSTICAS GENÉRICAS Y TEMÁTICAS

2.1 *La comedia hagiográfica*

Los siglos XVI y XVII en España fueron un tiempo de santos donde las conexiones entre el cielo y la tierra eran constantes. En estos años tuvieron lugar numerosas canonizaciones, sucesos milagrosos y ejercicios de devoción. Apoyada por el clima intelectual derivado del Concilio de Trento y la Contrarreforma, y frente a la amenaza de las propuestas erasmistas y reformistas que empezaban a llegar de otras partes de Europa, la Iglesia encargó toda una labor propagandística a favor de la ortodoxia católica. Se sirvieron de imágenes, esculturas, canciones y demás manifestaciones artísticas para atraer la sensibilidad de un pueblo principalmente analfabeto. En la defensa de estos valores tradicionales, el estamento eclesiástico encuentra en el teatro una forma de mostrar sus preceptos en movimiento.

Las comedias hagiográficas nacen en este marco con el objetivo de mover a la sociedad a la devoción y la fe, de igual modo que lo hacían los autos sacramentales. Con sus orígenes en los dramas litúrgicos representados por los jesuitas a finales de la Edad

Media, esta clase de representaciones combinan una voluntad de afianzamiento del dogma con las principales propiedades de la comedia lopesca; así, cumplen con el ideal barroco de mezcla y heterogeneidad. Cabe resaltar, además, que las comedias de santos se forjaron una gran popularidad entre todas las clases sociales de la época. Este gusto temático, unido al desarrollo incipiente de los teatros comerciales, tuvo sus implicaciones económicas, es decir, que los autores de las compañías, directores y propietarios apostaron por las comedias de santos en pos de un interés monetario.

Inicialmente, una parte de la Iglesia muestra rechazo a esta forma de expresión de la hagiografía por la presencia de elementos paganos o la inclusión del personaje del gracioso¹, que pueden distraer al espectador de la función moralizante. Más adelante, dan cuenta de su efectividad sobre el pueblo: en muchos casos, la visualización de estas vidas, a menudo acompañadas de una gran espectacularidad, mueven más a la devoción que los sermones predicados en el púlpito. Es cierto que estas obras solían hacerse por encargo en celebraciones o fechas conmemorativas; aun así, no hay que omitir el gran deleite de los espectadores por ellas. Tras el auge del género durante el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, la llegada de las corrientes ilustradas supuso un duro ataque hacia estas comedias; las rechazaron por sus anacronismos y fueron censuradas en un ambiente positivista que apuesta por la desacralización del arte. Finalmente, las comedias de santos fueron prohibidas en el año 1765².

La comedia hagiográfica tiene como protagonista a un santo y el tiempo interno ocupa la representación de su vida, o una parte de ella –son habituales las obras enfocadas en la niñez, la juventud, la muerte del santo o sus milagros realizados después de muerto–. A este santo se le suele enfrentar un antagonista, papel que en muchos casos asume un hereje o el demonio. El género evolucionó de la narración de vidas ya establecidas en los inicios del cristianismo a figuras más cercanas y populares³; san Isidro, por ejemplo, se encuentra en este segundo grupo, pues su canonización data de 1622. La procedencia de

¹ Véase Aparicio Maydeu (1990) para un análisis detallado sobre la comedia hagiográfica barroca.

² Urzáiz (2015) estudia la actividad de los censores sobre las comedias hagiográficas desde inicios del siglo XVII hasta su prohibición.

³ Las vidas de los santos se recogen en colecciones que suelen servir como fuente principal de estas hagiografías teatralizadas; la *Leyenda dorada*, redactada por Santiago de la Vorágine a mediados del siglo XIII o los llamados *flos sanctorum* –de Pedro de Ribadeneira (1527-1611) o Alonso de Villegas (1534-1615) entre otros–, con materias que muchas veces se ampliaban a partir de los anteriores, son las complicaciones más habituales. Hay que tener en cuenta que las primeras obras que recogían las hagiografías se componían con las vidas de santos antiguos; más adelante, se irían actualizando con las canonizaciones modernas, entre las que encontramos la de san Isidro.

estos santos es muy variada; sin embargo, Elma Dassbach (1997) propone cuatro subgrupos según de la naturaleza del personaje. En el caso del protagonista de *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, identificaríamos a san Isidro como «hacedor de milagros» (1997: 69).

Este género áureo se enlaza con otras representaciones teatrales del momento. Aunque se adscriben dentro de las comedias historiales definidas por Bances Candamo en *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1970: 36) y que, por tanto, se rigen a partir de unas fuentes verídicas y conocidas, las comedias de santos siguen manteniendo conexiones con una rama más ociosa y lúdica que asociamos con a las comedias de capa y espada. La narración de la vida del santo suele ir acompañada de tramas secundarias de carácter profano –comedias de enredo, lances amorosos, escenas costumbristas–, que siguen el modelo propuesto en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega.

Por otra parte, estas comedias se asocian con las comedias de magia y las mitológicas por su gran espectacularidad y la presencia de lo sobrenatural, dos factores que van de la mano. Tramoya, música, elevaciones y otros efectos contribuyen a conmover enteramente la sensibilidad del espectador. También, esta carga de elementos escénicos responde a una suerte de *horror vacui* por la necesidad de que el público no desvíe su atención; para satisfacer esta preocupación, se incluyen continuos cambios de escena, espacios y personajes, de modo que muchas veces encontramos obras organizadas a partir de una sarta de situaciones acerca de la vida de la figura escogida.

La verosimilitud que defiende Lope en su *Arte nuevo* se altera de una forma especial en las comedias hagiográficas. El dibujo realista de la sociedad y sus costumbres que presentan estas obras es afectado por milagros y visiones; las impregna una especie de realismo mágico donde lo terrenal convive con seres celestiales y donde el macrocosmos y el microcosmos están muy conectados.

Con todo, podemos decir que las comedias hagiográficas, más allá de su función aleccionadora y purificadora, responden a una interesante formulación de la cosmología barroca. Encontramos heterogeneidad y diversidad desde la génesis de la composición hasta sus mínimos detalles; el enredo pagano incrustado con lo divino, el dogma endulzado con escenas amorosas, las novedades escenográficas contrastadas con el realismo o la importancia de las fuentes textuales apoyada en los elementos paratextuales son ejemplos de esta mezcla de recursos y motivos. La convivencia de todos estos

ingredientes en un mismo escenario favorece su carácter ecléctico y refuerza la concepción del teatro del Siglo de Oro como uno de los conjuntos más completos y absolutos de la literatura.

2.2 *El fenómeno de las comedias en colaboración*

Cassol (2012: 53) propone una definición para las comedias en colaboración:

Pieza teatral en cuyo proceso de escritura alternan de dos a nueve dramaturgos, siendo dominantes las combinaciones de dos o tres autores, que se reparten el trabajo según criterios flexibles; en varios casos, no es posible establecer con certeza absoluta ni el número de los colaboradores, ni su identidad, ni el peso de la contribución de cada uno al resultado final.

Esta tendencia compositiva surgió a mediados del siglo XVII y se consolidó a lo largo de la segunda mitad, en que se crearon unos 150 textos de estas características. Pese a la gran popularidad que se labró en esos años, este género áureo ha sido olvidado por la crítica. No es hasta hace relativamente poco que se han iniciado proyectos enfocados en el estudio, la recopilación y la edición de este complejo fenómeno⁴; todavía son muchas las incógnitas relativas al método de composición de estas obras, así como a los motivos que incentivaron a los autores a su participación.

Lo más habitual en las comedias de colaboración es la repartición de tres jornadas entre tres ingenios, aunque también se pueden extender a dos, seis –como es el caso de *Vida, muerte y colocación de san Isidro*– o nueve. Esta aparente simetría entre el número de interventores y las jornadas puede conducir a errores, pues en la mayoría de los casos no queda clara cuál fue la repartición o a quién corresponde cada parte. Por esto, una de las vías de investigación de los trabajos de consuno se centra en la delimitación precisa de las intervenciones en las comedias colaboradas a partir de la ortología, la estilometría léxica y estrófica⁵ y la paleografía, en el caso de los manuscritos. Estos trabajos resultan

⁴ González Cañal (2004), Cassol (2012) y Campión (2021) estudian el funcionamiento en la concepción y composición de las comedias en colaboración. Alviti (2006), por su lado, analiza los manuscritos autógrafos de las comedias áureas de consuno.

⁵ La ortología es la disciplina que estudia la expresión oral de los hablantes de una lengua; en poesía, este análisis de la pronunciación puede ser útil en la atribución de autorías en tanto que, por las particularidades plasmadas en el texto –rasgos como la aspiración de consonantes o la oscilación vocálica–, se pueden identificar los usos del autor. En relación a ello, véase Arjona (1953) y Arjona (1955). La estilometría léxica busca la identificación autorial a partir de los aspectos léxicos del texto, es decir, las tendencias en el uso del vocabulario, el estilo y estructuras empleadas; el proyecto *ETSO* aplica la estilometría al teatro del Siglo de Oro. Véase <https://etsso.es/> [Consulta: 31/05/2025]. La estilometría estrófica, por su parte, se enfoca en los patrones métricos de los autores; el empleo y combinación de formas estróficas también puede ser útil en la relación de la obra con su autor, siempre insertas en un corpus que lo respalde. Gilabert (2024a) desarrolla el estudio de las marcas autoriales dentro de las comedias colaboradas.

más o menos exactos según el corpus del que se disponga, pues se requiere de una gran cantidad de textos para poder establecer unos patrones estilísticos claros. Dramaturgos como Luis Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla o Calderón de la Barca cultivaron este género.

Igual que con la distribución temática, hay dudas acerca de los métodos de composición de este tipo de obras. Críticos como Alviti, Cassol, o Mackenzie se dividen en dos teorías, si bien habría que atender a la casuística particular de cada comedia para alcanzar un análisis ajustado de este variado género. Hay una parte de estudiosos que habla de una escritura sincrónica o simultánea en que, tras precisar unas líneas argumentales, los ingenios conformarían sus partes de la comedia a un mismo tiempo. Esto se ajustaría a aquellas consideraciones que asocian las obras colaborativas con una reducción del tiempo de elaboración. También ayuda a reforzar esta hipótesis el hecho de que las temáticas escogidas suelen basarse en fuentes conocidas por los autores – históricas, hagiográficas y obras antiguas, entre otras–, por lo que es fácil seguir una coherencia temática tras establecer las líneas fundamentales.

Otro lado de la crítica se decanta por un proceso de escritura sucesivo o diacrónico, es decir, que los autores seguían un orden y se apoyaban en el texto previo para mantener la coherencia interna. Este estilo enlaza con una percepción de las comedias de varios ingenios como un ejercicio o experimentación con las posibilidades dramáticas, un interés social relacionado con las academias y reuniones literarias o, incluso, una inclinación comercial que atraía al espectador con la participación de varios nombres reconocidos. Hay fechas y escritos, incluso dentro de los propios textos, que favorecen esta forma de composición. Álvaro Cubillo de Aragón (1590-1661) en «Retrato de un poeta cómico» (1654: 309) menciona:

Corre la primera pluma a lo tudesco,
entra luego la otra de refresco,
corre veloz, y cuando está cansada,
se arrima, y corre la tercer parada.

Cabe decir que, más allá de la colaboración textual, el gran desarrollo del teatro espectacular en los contextos palaciegos generó la necesidad de que los autores cooperaran con músicos, técnicos y escenógrafos, conformando así un teatro de colaboración transversal y totalmente moderno.

Si nos centramos en el caso del manuscrito de *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, la segmentación de las partes se nos presenta bastante clara. Gracias a las firmas al final de cada parte, la indicación en la portada y los aspectos relacionados con la propia escritura, tanto en la paleografía como en el *usus scribendi* de cada ingenio, podemos delimitar con claridad a quién corresponde cada sección. También podemos identificarlo por el cambio de folio entre uno y otro –folios que, además, presentan diferencias en el grosor, el tamaño, la tinta y el estado de conservación–, así como por el notable cambio de escena. Con todo esto se concluye que el primer ingenio, Pedro Lanini y Sagredo, se encarga de la parte inicial –hasta el v. 288– de la jornada primera, que termina Andrés Gil Enríquez. Seguidamente, Francisco de Villegas comienza la segunda jornada, que cede a Juan Bautista Diamante⁶ en el v. 1276; en la jornada final, Juan de Matos Fragoso escribe hasta el v. 2528, punto en que Francisco de Avellaneda toma la actividad hasta finalizar la comedia. No podemos afirmar si la composición se llevó a cabo de forma simultánea o sucesiva; igualmente no sabemos si alguno de estos ingenios tuvo una mayor participación en las labores iniciales de organización o en la corrección final. Hay modificaciones realizadas por distintas manos, en una de las cuales aparece la fecha que hemos asociado con la composición (1669), pero es complicado concretar quién ha realizado estas correcciones y en qué momento con respecto al proceso de elaboración.

En esta obra, como se mencionará en la sinopsis de la versificación, hay un gran predominio del romance. A pesar de esto, con un trabajo minucioso podríamos delimitar una serie de estilemas relacionados con la ordenación y las preferencias métricas que nos ayudarían a distinguir las tendencias de cada autor, especialmente de aquellos con una cantidad mayor de obras, pues un corpus más extenso favorece el dibujo de unas particularidades mucho más concretas. Sucede lo mismo con las preferencias léxicas y expresivas.

2.3 Los autores

Hay autores dramáticos que adoptan la tendencia de escribir en colaboración. Los dramaturgos se acostumbran a este modo de composición a varias manos y, a menudo, vuelven a colaborar con los mismos ingenios, ya sea por preferencias temáticas, afinidades personales, peculiaridades a la hora de interpretar la representación teatral o intereses de algún otro tipo. Dentro del contexto de las comedias colaboradas, los ingenios

⁶ Relacionado con los rasgos característicos de cada autor, la participación de Diamante en esta segunda jornada refuerza la preferencia del autor por realizar esta parte de la obra mencionada en Gilabert (2024a).

que intervienen en *Vida, muerte y colocación de san Isidro* no se alejan de estos procedimientos; en mayor o menor grado, todos comparten características estilísticas y genéricas. Además, algunos de ellos ya habían participado en trabajos colaborativos previos. A continuación, hablaremos de los rasgos comunes de su producción y se hará una breve mención a las biografías de estos seis ingenios.

En líneas generales, esta generación de dramaturgos no se caracteriza por una gran originalidad temática⁷. Después de un auge del género teatral sin precedentes en la historia y el paso de autores tan brillantes y prolíficos como Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, muchos optan por la refundición de obras anteriores. A partir del contenido de comedias antiguas, amplían la trama, precisan en los detalles o realizan continuaciones. Añaden, asimismo, un factor diferencial: la espectacularidad⁸. Muchas veces, lo que destaca en las piezas de estos autores no es el argumento, sino la carga de espectacularidad escénica; según el espacio de representación en el que se encontraran, aplicaban unos recursos u otros para ofrecer algo insólito a un público exigente que, además, ya conocía el asunto de la obra. La tramoya y la música son dos de las herramientas más recurrentes.

Es habitual que los dramaturgos colaboren en más de una ocasión; varios de los ingenios que participan en esta comedia hagiográfica sobre la figura de san Isidro ya han trabajado mano a mano para la elaboración de otras obras. Por ejemplo, Juan Bautista Diamante y Juan de Matos Fragozo son escritores de *Reinar por obedecer* (1657) junto con Sebastián Rodríguez de Villaviciosa; *La cortesana en la sierra* (1667) o *El hidalgo de la Mancha* (1673), en las que también participa Juan Vélez de Guevara. En la autoría de *Vida y muerte de san Cayetano* (1672) aparecen Francisco de Avellaneda, Diamante y Matos Fragozo. Bautista Diamante también se une a Pedro Francisco de Lanini en *El cardenal de España* (1699), que a su vez escribió *La Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra* (1676) conjuntamente con Francisco de Villegas. Con la excepción de Andrés Gil Enríquez, el autor con menor información biográfica y número de obras publicadas,

⁷ «Su teatro adolece de cierta falta de originalidad» (2002: 385) o «su producción se caracteriza por la refundición de comedias antiguas» (2002: 285) son algunos comentarios que apunta Urzáiz sobre los ingenios de esta comedia que, muchas veces, aprovechan las tramas trazadas por dramaturgos previos y las reconstruyen.

⁸ Además de lo que menciona Urzáiz (2002) a propósito de esta particularidad en las comedias de los ingenios de *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, trabajos como los de Morabito (2010) y Garcés Molina (2010) confirman la atención que prestan los dramaturgos a la vertiente espectacular de sus obras.

todos los dramaturgos que componen *Vida, muerte y colocación de san Isidro* tienen otras obras dedicadas a la vida de santos.

La amplia nómina de autores teatrales en los Siglos de Oro, con el añadido del monopolio concedido a los autores más canónicos, hace complicado el seguimiento de una pista precisa de todos ellos. Si hacemos un análisis individualizado, observamos que los datos biográficos son escasos y, en ocasiones, dudosos. Aun así, se pueden ver diferencias en lo relativo al origen, oficio o fama que obtuvieron estos ingenios. Para ello, seguiremos el orden de intervención en la comedia.

Pedro Francisco de Lanini y Sagredo, de origen hidalgo, tuvo una larga trayectoria sobre las tablas, cosa que le permite participar en muchas de las ramas dramáticas del momento –teatro palaciego, teatro menor, representaciones en corrales y teatros comerciales–. Fue prolífico en obras colaboradas como *Santa Rosa del Perú* (1671) con Agustín Moreto o *El águila de la Iglesia, san Agustín* (1672) con Francisco González de Bustos.

No se conoce mucha información sobre Andrés Gil Enríquez; más allá de su origen granadino, sabemos que trabajó como legista y, en el terreno dramático, gozó de cierta fama gracias a sus loas, comedias y entremeses, de entre los que destaca *El ensayo* (1670). Sucede lo mismo con Francisco de Villegas; aunque aparecen más datos sobre este autor, en algunos casos resultan contradictorios, ya que como indica Urzáiz (2002: 720) se le confunde con su hermano Juan de Villegas o con Juan Bautista de Villegas, actor y dramaturgo perteneciente a la generación previa. McGaha (1994) señala que se trata de un seudónimo del autor Antonio Enríquez Gómez, por lo que su identidad no termina de quedar clara. Se le atribuyen obras como *El nacimiento de san Francisco* (1673) o *La esclavitud más dichosa, y Virgen de los Remedios* (1666), colaborada con José Rojo.

Juan Bautista Diamante es, probablemente, el ingenio más celebrado y reconocido de los que participan en *Vida, muerte y colocación de san Isidro*. En su juventud fue aficionado a la espada, hecho que le condujo a ser procesado y encarcelado. Pese a ello, llegó a ser prior de Morón, le concedieron el hábito de San Juan y fue caballero de la Orden de Jerusalén. Cumple, entonces, con el ideal áureo de las armas y las letras. Cultivó los géneros más populares de su tiempo, desde el drama histórico-nacional, producciones musicales y teatro breve, hasta el teatro devoto y comedias hagiográficas como *Vida y muerte de san Cayetano* (1672) o *Santa María Magdalena de Pazzi* (1670).

Formó parte del ciclo dramático calderoniano y su éxito se extendió hasta el siglo XVIII, época en que se siguieron reponiendo y reimprimiendo sus composiciones.

Si bien su procedencia es portuguesa, Juan de Matos Fragoso labra su fama como escritor en Madrid, donde se relaciona con las grandes esferas de la sociedad española y consigue ganar el patrocinio de algunos nobles, así como el favor real de Felipe IV. Viajó a Italia para representar algunas de sus comedias en la corte y fue distinguido con el hábito de la Orden de Cristo. En el panorama dramático español tuvo una relación cercana con autores como Diamante y Villaviciosa, con quienes escribe *Reinar por obedecer* (1657); o con Agustín Moreto, con el que colabora junto a Jerónimo de Cáncer en *Caer para levantar: san Gil de Portugal* (1662).

Por último, Francisco de Avellaneda de la Cueva, canónigo de la catedral de Osma y censor de comedias, destaca, sobre todo, por sus entremeses. Escribió obras en colaboración como *El divino calabrés, san Francisco de Paula* (1664) con Juan de Matos o *Cuántas veo, tantas quiero* (1666), junto a Sebastián de Villaviciosa. En Madrid, miembros de la aristocracia le encargan poemas laudatorios; su reputación como poeta lo llevó a pertenecer al círculo de dramaturgos de palacio.

3. COMPOSICIÓN Y REPRESENTACIÓN

En los folios del manuscrito de *Vida, muerte y colocación de san Isidro* aparece la fecha de 1669 encabezando adiciones y modificaciones sobre el texto que posiblemente se añadieron en un proceso final de revisión y corrección de la comedia. Es difícil precisar cuándo comenzó a redactarse la obra; no obstante, los motivos que referiremos a continuación nos hacen pensar que el proceso de confección no fue muy prolongado.

La canonización de san Isidro, tras un largo proyecto encabezado por fray Domingo de Mendoza, se celebró en Madrid en 1622. Aunque entonces –y todavía hoy en día– san Isidro era un santo muy popular y venerado, es forzoso preguntarse por qué escogieron al patrón madrileño para el argumento de esta comedia. Descartamos, por su vigencia y estimación, la posibilidad de que la obra obedezca a un plan propagandístico para realzar la figura del santo; sin embargo, sí puede tratarse de un encargo dedicado a su culto y celebración. El 15 de mayo de 1669 se inauguró, en la iglesia de san Andrés, la capilla dedicada a san Isidro; se ubica en el barrio de La Latina, donde la tradición indica que el santo labrador residió junto a su mujer María de la Cabeza. En el templo, de estilo barroco, se custodiaron sus reliquias hasta que el rey Carlos III ordenó trasladarlas a la iglesia del

Colegio Imperial en 1769. Sería normal encontrar, en la solemne ceremonia de inauguración de la capilla y traslado de los restos de san Isidro, una representación teatral que acompañara la festividad y loara sus proezas. Esta opción se refuerza de forma explícita en las últimas escenas de la comedia, donde un ángel y el propio Isidro, en el momento de su muerte, vaticinan la construcción de un templo: «ISIDRO un sucesor a mi cuerpo / le dará con su asistencia / un grande costoso templo.» (vv. 2676-2678),

UN ÁNGEL Devotos de Isidro:
 ¡mirad, advertid!
 Veréis el diseño,
 en sombras allí,
 del templo que amante
 le dará Madrid
 al gran labrador⁹.

Es pertinente mencionar el concepto de “ocasionalidad”, que habla de una configuración social y espaciotemporal de coordenadas precisas que da sentido a las representaciones artísticas y festividades celebradas en torno a ellas¹⁰. La escasa trayectoria de la obra podría justificarse por la respuesta a unos requerimientos concretos. Su poca presencia en bases de datos, así como el hecho de que no existan otros testimonios ni llegara a editarse, nos hace pensar que no gozó de mucho éxito más allá del evento de festejo mencionado. Son varias las causas y teorías por las que suponer que esta comedia dedicada a san Isidro no ha trascendido: falta de cohesión u originalidad, repetición de un tema muy usado, la mencionada “ocasionalidad” o la monopolización de dramaturgos más canónicos como Calderón o Lope, así como la asociación de este último con la materia del santo. El rechazo de los materiales por encargo en las corrientes defensoras del arte por el arte y la preferencia por publicar, tanto en obra única como en volúmenes recopilatorios, aquellos trabajos en los que interviene un solo dramaturgo son, asimismo, elementos a tener en cuenta.

En la portada del manuscrito se precisa información acerca de quién iba a representar la comedia: «Para la compañía de Antonio de Escamilla». Antonio de Escamilla¹¹, de origen cordobés, fue un autor de compañía bastante reconocido en el siglo XVII, además de célebre gracioso. Trabajó con importantes actores como Cosme Pérez, al

⁹ vv. 2762-2768.

¹⁰ Para un estudio más detallado sobre este término, véase Bermejo (2015) y Bermejo (2021).

¹¹ Véase FERRER VALLS, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, s.v.

igual que con dramaturgos como Diego de Figueroa y Córdoba o Pedro Calderón de la Barca; representó varias obras en el Palacio del Buen Retiro con motivo de celebraciones reales y, aunque la autoría no es del todo clara, se le atribuyen varias piezas de teatro breve. Los datos del grupo de investigación DICAT nos indican, gracias a un escrito de la época, que Antonio de Escamilla y su compañía se hallaban en Madrid durante 1669, por lo que, aunque la obra no aparezca en la nómina de representaciones del autor, las piezas parecen encajar.

No hay noticia de otras copias o testimonios ni de una publicación de la obra; sí que aparece citada, sin embargo, en *Theatro hespañol, catalogo alphabetico de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro hespañol*. realizado por Vicente García de la Huerta (1785) y en otros volúmenes recopilatorios posteriores como el de Cayetano Alberto de la Barrera (1860). Actualmente, el inédito de *Vida, muerte y colocación de san Isidro* se encuentra en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona¹².

4. FUENTES DEL ARGUMENTO

Las comedias hagiográficas, igual que sucede con las de tema histórico, se construyen a partir de un contenido previo; aun así, los sectores más conservadores y las corrientes ilustradas posteriores rechazarán este género dramático no solo por la mezcla con temas paganos, sino por la falta de veracidad y las licencias que toman los autores en algunos casos.

La vida de san Isidro se difundió oralmente hasta que a mediados del siglo XIII – en torno a 1275– se pone por escrito en el llamado *Códice de Juan Diácono* o *Códice de san Isidro*; aparece la hagiografía de san Isidro para mostrar sus milagros y difundirlos a las gentes, gesto que participa del proyecto cultural de Alfonso X¹³. El manuscrito, en letra gótica y decorado con miniaturas, se atribuye a Juan Diácono, nombre que la crítica ha relacionado con el erudito franciscano Juan Gil de Zamora. El primero en estudiarlo

¹² En la cubierta donde está encuadernada la comedia se observan varios ex libris: tres del marqués de Pidal (1799-1865) y uno perteneciente a la colección teatral de Arturo Sedó (1881-1965); esta colección fue adquirida por la Diputación de Barcelona en 1966 y distribuida entre la Biblioteca de Catalunya y el Institut del Teatre. Así, como mínimo, el manuscrito ha pasado por las manos de estos estetas, político y empresario textil respectivamente, antes de llegar a su ubicación actual.

¹³ Fernández Montes (2001) y Zozaya Montes (2010) analizan con mayor profundidad la transmisión de la historia de san Isidro y la evolución que, tras los siglos de tradición, sufren los milagros y la imagen del santo. Para una descripción técnica y detallada sobre el *Códice de Juan Diácono*, véase <https://museo.catedraldelaalmudena.es/codice-de-san-isidro/> [Consulta: 02/06/2025].

con profundidad fue el jesuita Fidel Fita (1886), al que han seguido muchos otros investigadores como Borrego (2004) o Zozaya Montes (2010); actualmente, este códice, que es el más antiguo y conocido sobre la vida del santo, se custodia en el museo de la Catedral de la Almudena de Madrid.

Los ingenios que componen *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, de forma directa o indirecta, se basaron en el *Códice de Juan Diácono* para trazar la vida y los milagros narrados en la comedia. Probablemente conocieron la obra que Lope de Vega dedicó al santo y que, a su vez, está establecida a partir del manuscrito medieval. Con el tiempo, como es habitual, la tradición y la transmisión oral han ido alimentando la leyenda sobre la vida de san Isidro hasta llegar a una relativa sistematización. En la obra que nos ocupa, se escogen los milagros más famosos atribuidos al labrador madrileño: el milagro de las fuentes, del pozo o de los bueyes, entre otros. También aparecen personajes en representación de los linajes Luján y Vargas, dos apellidos tradicionalmente vinculados a la figura del santo.

Cabe decir que, si bien es cierto que en la caracterización del santo son fieles a las virtudes que se le atribuyen desde la tradición – humildad, modestia, devoción –, así como a sus milagros “primitivos”, no dejan de aparecer ciertos anacronismos y alteraciones propiciadas por algún interés concreto. Por ejemplo, las fuentes ubican el nacimiento de san Isidro hacia 1082, mientras que en la comedia lo enlazan con la Reconquista como símbolo del esplendor y los buenos presagios sobre el futuro de Madrid. Otro caso tiene que ver con los orígenes del santo: los textos originales calculan un origen humilde en una familia de agricultores; en la obra, Isidro manifiesta una cuna de «adornos» de la que decide marchar, factor que refuerza el mensaje de la dedicación al trabajo y la importancia de las obras de caridad:

Dejé el cortesano estilo
de los ocios al instante
que supe que Dios mandaba
que los hombres trabajasen¹⁴

Las oscilaciones con respecto a las fuentes son licencias enfocadas a un agrandamiento de la figura del santo, es decir, cambios orientados a propiciar una veneración popular y una imitación de sus virtudes. Así, podemos determinar que, pese a

¹⁴ vv. 1338-1341.

ciertos desajustes temporales y la adición de escenas cómicas propias del teatro de enredo, *Vida, muerte y colocación de san Isidro* recoge con fidelidad la vida y milagros del santo madrileño.

4.1 Lope de Vega y san Isidro

Lope de Vega fue el principal divulgador de la vida y milagros de san Isidro y sus obras dedicadas al santo labrador son las más reconocidas en esta materia. Si bien el Fénix tiene un interés propio por san Isidro¹⁵, su mayor dedicación a este tema fue durante la campaña de canonización iniciada en la segunda mitad del siglo XV¹⁶, por petición de fray Domingo Ortega. El eclesiástico, que dirigió esta labor propagandística, proporciona a Lope las fuentes y materiales necesarios para sus comedias (Sánchez y López, 2022). Basándose principalmente en la leyenda de Juan Diácono, el dramaturgo compone tres obras teatrales dedicadas al santo –además del poema épico *Isidro: poema castellano*– donde exalta los valores tradicionales y la vida rural. La más famosa de estas comedias es *San Isidro, labrador de Madrid*¹⁷.

La voluntad de estas obras también remite a un deseo de su autor por identificarse con el santo: es muy popular entre los madrileños y se labra un reconocimiento a partir de devoción y méritos propios. De la misma manera, las obras de tema isidril en estos años no dejan de tener connotaciones políticas; el enlace del santo con la ciudad de Madrid aporta dignidad a la villa y se identifica a san Isidro como símbolo del esplendor con el que cuenta Madrid tras la recuperación de la capitalidad cristiana. *La niñez y La juventud de san Isidro*, compuestas en 1622, responden a un momento optimista por la próspera monarquía de Felipe IV y la celebración de las cuatro canonizaciones de santos españoles que tienen lugar ese año: santa Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier y san Isidro.

¹⁵ Morrás (2008: 1527) apunta: «Debió influir en Lope sobre todo la oportunidad que suponía ligar su nombre al de un santo, de origen humilde y madrileño como él mismo y promover así su causa a través de diversos textos literarios para forjarse de este modo una imagen determinada como escritor». Señala, también, que el Fénix debió empezar a componer *Isidro: poema castellano* (1608) antes de que le fuera encargada la labor propagandística; por ello se intuye un interés genuino de Lope de Vega por san Isidro.

¹⁶ La mayoría de fuentes dedicadas a la materia de san Isidro señalan 1593 como el inicio del proceso de canonización; por otro lado, Zozaya Montes (2010) defiende la fechación del comienzo de este proyecto treinta años antes, en 1562.

¹⁷ VEGA CARPIO, Lope de, *San Isidro, labrador de Madrid*, ed. M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. III, pp. 1521-1658.

Las comedias de Lope de Vega dedicadas a san Isidro destacan por una gran presencia del humor y de elementos populares como bailes, bodas o canciones. Comparten con *Vida, muerte y colocación de san Isidro* la inserción del tema de la Reconquista, la estructuración de la obra a partir de escenas saltadas, aparentemente independientes, que se enlazan por el hilo conductor de la figura de san Isidro o la escenificación de sus milagros más populares como la fuente o la elevación de María desmintiendo su infidelidad. Al ser una creación más extensa, las comedias lopescas aumentan la nómina de milagros representados, dibujan ambientes más detallados e introducen nuevos personajes alegóricos como la Envidia, presente en *San Isidro, labrador de Madrid*.

5. EL HUMOR EN *VIDA, MUERTE Y COLOCACIÓN DE SAN ISIDRO*

El personaje del gracioso y sus variedades son uno de los aspectos más ampliamente estudiados del teatro áureo. Normalmente, el gracioso representa a los estamentos populares y se encarga de la distensión de la trama principal, la función metateatral –señala las convenciones, el artificio– o la representación de valores y comportamientos que el público debe evitar. Como señala Salomon (1985: 54): «El villano ‘bobo’ es divertido por la pesadez de pensamiento, la falta de urbanidad, la inaptitud para los refinamientos de la vida intelectual o sentimental, su apego terco a la tierra. En una palabra, es cómico por ser rústico». Los personajes que adoptan este papel en *Vida, muerte y colocación de san Isidro* mantienen sus roles habituales sin dejar de contribuir a la utilidad moral y didáctica de la comedia.

En cada jornada aparecen distintos representantes de esta categoría, tanto femeninos como masculinos. Aunque todos pertenecen a grupos sociales populares, en cada *dramatis personae* se les otorgan distintos calificativos; así, encontramos criadas, villanos, villanas y labradores que desempeñan la función de gracioso.

El primer acto cuenta con la intervención de Zaida y Leonor, dos criadas que conviven en la residencia de Jarifa. El público se interesa por su conversación costumbrista y los elementos de la realidad que muestra: sus orígenes dispares permiten un curioso diálogo acerca de los prejuicios, creencias y gustos de cada una.

ZAIDA	Yo también a las cristianas soy inclinada en extremo porque beben sin melindre chocolate de sarmientos.
-------	--

LEONOR Digo, ¿y las moras lo escupen?¹⁸

Sin embargo, a quien corresponde la mayor carga humorística de esta jornada es a Frisón. El compañero de don Fernando se caracteriza por la pereza, la desvergüenza, los juegos de palabras y, sobre todo, el miedo. A modo de contrafigura de la valentía de sus compañeros, Frisón se esconde hasta el final de la batalla, sin por eso quitarse los méritos de la victoria. También participa del tópico de la alianza con el amo al pedir la mano de la criada de Elvira, amada de don Fernando. Sus intervenciones, en algunos casos, parecen un satélite respecto al argumento: se mantiene al margen hasta del punto de semejar no pertenecer al mismo hilo narrativo.

DON FERNANDO ¡A las escalas, soldados!

JARIF ¡Al arma!

DON ENRIQUE ¡Valor, amigos!

FRISÓN ¡Oh, qué bien que estoy aquí
si no viene algún ladrillo! [...]
Por los siglos de los siglos,
¡bien lo hemos hecho, por Dios!
¡Ya la torre hemos rendido!¹⁹

Los labradores se encargan de los fragmentos cómicos en la segunda jornada. Entre ellos, Gil es quien tiene más protagonismo; Toribio y Bartola le acompañan y refuerzan el humor en los contextos de hambre y glotonería y en la representación de los amores rústicos, respectivamente. Al tratarse de una sucesión de escenas ensartadas, podemos ver distintas expresiones del carácter de este villano, todas ellas enlazadas con deseos primarios como la lujuria, el comer o el beber: «FRISÓN Si haces otra fuente, Isidro, / pues que lo mismo te cuesta / sea de vino» (vv. 1911-1913).

GIL Pues os toca por padrino
regocijar esta boda.
¡Sin comer no hay regocijo!

IVÁN DE VARGAS Eso a de ser en mi casa.

TORIBIO Pues, ¿a qué se aguarda?²⁰

¹⁸ vv. 103-107.

¹⁹ vv. 688-699.

²⁰ vv. 1171-1175.

Se contrasta, también, la pureza del amor de Isidro y María de la Cabeza con las «coces, pellizcos y zarpazos»²¹ de Gil y Bartola. El paralelismo entre los amores de criados o villanos y los personajes de mayor reconocimiento social es un motivo muy habitual en las comedias áureas. Las expresiones amorosas por parte de personajes de baja condición social generan comicidad en tanto que el espectador las interpreta como una caricaturización de la otra pareja en escena; las declaraciones grotescas de los labradores, legos en códigos amorosos, conforman un contrapunto que ensalza el vínculo sencillo y refinado entre Isidro y María.

GIL	Si lo haces de envidia, por Dios, Bartola, que yo de abrazos te harte.
BARTOLA	¡Arrulle!
GIL	¡Fuego el respingo!
BARTOLA	¡Marqueos pellizco salvaje! ²²

Uno de los pasajes más interesantes de la obra se da en el diálogo entre Isidro y Gil durante el tiempo de trabajo. Gil representa la disidencia, una conducta que va en contra de los preceptos religiosos; decantado por la pereza, simboliza aquellos valores que el público debe evitar. Isidro le alecciona y le instruye acerca de aquellos procedimientos divinos que él desconoce, o de los que desconfía.

ISIDRO	No digo eso.
GIL	Pues, ¿qué dices?
ISIDRO	Que antes con tu sudor ganas tu sustento.
GIL	Bailaré si María se tardare y cuando llegue lo noten. ²³

Juana, la criada de doña Isabel, es quien introduce las notas cómicas en la breve comedia de enredo del inicio del tercer acto. Es ingenua y miedosa por lo que, ante las severas amenazas de don Pedro Viejo, no puede evitar confesar el secreto de su ama. Su falta de discreción se repite –bien por fidelidad a doña Isabel, bien por egoísmo y

²¹ Salomon, N. (1895: 40).

²² vv. 1745-1749.

²³ vv. 1426-1430.

Las escenas siguientes son más graves, pues se acercan a la madurez y muerte del santo y, por esto, rebajan el factor cómico. Aun así, Gil y Bartola, que esta vez se enuncian como villanos, continúan ofreciendo pinceladas del humor rústico y realista que los caracteriza.

GIL Darele un cuarto de anís.²⁴

GIL ¡Ay, pobre Gil!²⁵

20

Gallego Roca (1989: 116), sobre la espectacularidad en las comedias lopescas de tema isidril, comenta: «Es, especialmente, el carácter del protagonista san Isidro, un santo contemplativo, que lleva una vida de oración y no de acción. Los grandes milagros y grandes victorias quedan fuera de la religiosidad que propone la figura del patrón de Madrid». La sencillez con que el santo asume la religiosidad se refleja en una escenografía y unos recursos paratextuales sin demasiados excesos. Aunque Lope defiende y mantiene el texto como elemento principal de sus obras, este tipo de representaciones son un acompañamiento idóneo para reforzar el mensaje. Gallego Roca también refiere al carácter litúrgico de estas comedias de santos que pretenden, a través de nuevos recursos, reincidir en momentos ejemplares de la vida de san Isidro.

Algunos de los ingenios que participan en *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, como Juan Bautista Diamante o Pedro Francisco de Lanini y Sagredo, tendían a incluir un abundante aparato escénico en sus piezas²⁶. Aun así, comparten el parecer del Fénix y, en consonancia con el carácter modesto del santo, proponen una comedia donde el diálogo es la fuerza primordial y estos efectos se utilizan como herramienta de atracción y complementación. Serán las preferencias de cada autor en conjunto con la parte de la hagiografía que desarrollan lo que determinará un mayor o menor uso de la espectacularidad.

Las indicaciones sobre la vestimenta son muy escasas; se señala, en la segunda jornada, el disfraz de labrador que toma el Demonio y, al inicio de la tercera, parece haber una mayor precisión por parte del autor encargado. Observamos que Matos Frago se preocupa de esta caracterización con anotaciones como «Sale don Pedro Viejo en jubón» (p. 104) o «Sale doña Isabel con manto» (p. 114).

De igual modo, las precisiones relativas a la escenografía son bastante limitadas. Se señalan las voces que salen de fuera de escena —«Dentro»—, así como algunas didascalías referidas al movimiento de los personajes —«Mira al vestuario» (p. 92)—; más allá, solo conocemos el diseño del espacio escénico en la batalla de la escena inicial y en la muerte del santo, al final, cuando se tiende sobre unos sarmientos. En las apariciones celestiales, se habla de un «trono de resplendores» (p. 122). Es posible que no conocieran con firmeza el espacio de la representación y, a partir de estas aproximaciones, se

²⁶ Urzáiz (2002), sobre el teatro de Juan Bautista Diamante, menciona: «se trata, por lo general, de obras espectaculares, con mucha tramoya y música» (2002: 285); asimismo, destaca la «espectacularidad escénica, una de las características más señaladas de su quehacer dramático» en la entrada dedicada a Lanini y Sagredo (2002: 385).

adaptaran a los materiales disponibles: «pone el estandarte real en una torre que ha de haber» (p. 61).

En cuanto a la música, son varias las situaciones que refuerzan la entrada y salida de escena con «cajas y clarines» (p.62) o «chirimías» (p. 123). Al modo de la celebración popular, se cantan las bodas de Isidro y María de la Cabeza; luego, igual que sucede con los elementos espectaculares, la música suele venir de la mano con las apariciones divinas y los milagros. La intervención de los ángeles, siempre cantada y con sonidos celestiales, comporta un cambio en la métrica. O bien con un estribillo añadido al romance, o bien con romancillos hexa y heptasílabos, diferencian el discurso celestial del terrenal a través del texto. El Demonio, en cambio, no presenta una distinción métrica en sus intervenciones; se acopla a la estructura del romance en todas sus intervenciones con la única excepción del soliloquio que da inicio a la segunda jornada, en que se sirve de la silva de pareados²⁷.

El aparato más utilizado es la tramoya. Los espectadores acuden a estas comedias con el deseo de ver representadas apariciones, elevaciones y otros milagros (Gallego Roca 1989: 113); este dispositivo es muy útil para satisfacer la introducción de estos efectos. Compañera de lo sobrenatural, la tramoya se emplea en la primera –«Descúbrese un retrete cercado de resplandores y en cuatro nichos cuatro ángeles tocando» (p. 68)– y la segunda jornada –«Sube en elevación María» (p. 94)–, pero es en la tercera, con los postreros milagros y la elevación del alma de san Isidro, cuando más se explota esta maquinaria: «Salen dos ángeles por lo alto» (p. 122), «Descúbrese en lo alto un niño con túnica morada» (p. 122), «Baja la tramoya» (p. 123), «Bajan ángeles que suban el alma del santo» (p. 133). Cabe decir que, en algunas acotaciones, los ingenios no se muestran muy precisos en la descripción de estas escenas; puede que, como hemos dicho, desconocieran el espacio donde tendría lugar el espectáculo teatral. Son acotaciones sencillas enfocadas en un aspecto práctico: «De la forma que fuere posible se verán dos yuntas de bueyes y dos ángeles arando con ellas» (p. 99), «para más facilidad de la tramoya, bajará de su trono hasta el primer claro» (p. 123). Nos hace preguntarnos,

²⁷ Tal como se indica en Gilabert (2024b), las figuras demoníacas que aparecen en las comedias hagiográficas suelen expresarse con una estructura métrica particular que las distingue del resto de interventores. Pese a no aparecer en el manuscrito, cabe pensar que las apariciones del Demonio en escena se sirvieran de elementos paratextuales como el vestuario, el acompañamiento musical o el olfato, pues la experiencia teatral era concebida para afectar a todos los sentidos.

entonces, cómo llevarían a cabo el milagro en que «Da con la aguijada en la peña y sale agua» (p. 101), pues no hay ninguna observación sobre su escenificación.

Es probable, a partir de las consideraciones que hace Ruano de la Haza (2000) sobre los teatros comerciales, que *Vida, muerte y colocación de san Isidro* fuera representada en uno de estos corrales o edificios techados que surgen desde las primeras décadas del siglo XVII con el único cometido de alojar en ellos espectáculos teatrales. En las actuaciones en las plazas de los pueblos ya se habla de «alguna primitiva tramoya» (2000: 35); con la edificación de infraestructuras específicas con balcones, vestuario, cortinas y corredores a distintos niveles, las representaciones se profesionalizan y ofrecen nuevas formas para la adaptación y aprovechamiento del espacio escénico. Ruano de la Haza menciona, en cuanto a la escenificación de los espacios exteriores, tres elementos recurrentes del teatro áureo que están presentes en nuestra comedia: la fuente, el pozo y la torre; a propósito de esta última, comenta: «La torre era lugar favorito para las caídas espectaculares, las cuales se ejecutaban, naturalmente, no hacia el tablado sino hacia el interior» (2000: 217), tal como sucede en la primera jornada. Asimismo, los juegos de tramoyas que facilitan apariciones aéreas y otros efectos que participan de la maravilla se introducen de forma muy temprana en los corrales. Con esto, pese a la dificultad de ubicar con exactitud la distribución del entramado espectacular en las puestas en escena de los teatros comerciales del siglo XVII, podemos afirmar que sería posible adaptar la representación de *Vida, muerte y colocación de san Isidro* a las condiciones físicas de un corral de comedias.

7. CRITERIOS DE EDICIÓN

Para llevar a cabo esta edición de *Vida, muerte y colocación de san Isidro* se han seguido los criterios propuestos por el grupo de investigación Prolope²⁸, fundado en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1989. A su vez, estas pautas de edición se apoyan en el *Manual de crítica textual* (1983) de Alberto Blecua, fundador del grupo Prolope, que ofrece un panorama histórico y actual sobre los métodos de edición y transmisión de los textos literarios. Si bien el trabajo de Prolope, actualmente dirigido por Gonzalo Pontón, se centra en la recuperación y edición de la obra dramática completa de Lope de Vega, las pautas de edición que han establecido pueden aplicarse a todo el teatro del Siglo

²⁸ BLECUA, Alberto, Guillermo SERÉS y Xavier TUBAU, *La edición del teatro de Lope de Vega. Las «Partes» de comedias: criterios de edición*, Grupo de Investigación Prolope, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2008.

de Oro. Estos criterios no solo atienden a la transmisión manuscrita –como es el caso que nos ocupa–, sino que también plantean los procedimientos particulares de la transmisión impresa, que se expande como nueva fuente económica de la producción teatral, y de aquellos casos de la crítica textual en que encontramos más de un testimonio y sus respectivas variantes. Los *Criterios de edición* de Prolope prestan atención a cuestiones que van desde el contenido del prólogo y los apéndices, hasta los criterios gráficos y ortográficos de fijación del texto. Su objetivo es ofrecer al lector unos conocimientos rigurosos y coherentes que contribuyan a una mejor formación y comprensión del texto dramático.

7.1 Criterios gráficos y ortográficos

El paso del manuscrito al texto mecanográfico ha constado de dos fases de transcripción; en la primera se han mantenido las grafías tal y como aparecen en el texto original; el segundo estadio ha consistido en la modernización de estas grafías, es decir, la adaptación a la norma gráfica vigente. Este último paso no solo facilita la lectura al público actual, sino que también unifica las oscilaciones y alternancias causadas por la ausencia de una norma establecida en el tiempo de su composición. Se han actualizado puntuación, acentuación y ortografía, con las excepciones habituales en las ediciones críticas actuales del teatro del Siglo de Oro:

Se mantienen únicamente las grafías del texto base que puedan tener valor fónico. Tampoco pueden modernizarse peculiaridades lingüísticas de carácter morfológico o sintáctico [...]. Se modernizará la puntuación y acentuación (excepto en los casos en que señala la presencia de diéresis y sinéresis mediante < >, *rüido*, o supresión de la tilde ortográfica, *vacio*).²⁹

Algunos ejemplos de las grafías que se mantienen son los demostrativos como *aqueste* o *aquese*, los grupos consonánticos cultos o las oscilaciones vocálicas. En todo lo relativo a los aspectos gráficos y estilísticos de la edición –formato, divisiones, apartes o acotaciones, entre otros– hemos mantenido la propuesta expuesta en *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias. Criterios de edición* (2008: 35-40).

7.2 Problemas del manuscrito y enmiendas

En líneas generales, el texto de la comedia presenta pocos problemas textuales. El hecho de que solo contemos con un manuscrito, si bien ahorra el trabajo de análisis de las variantes y la selección de errores, no nos permite llevar a cabo comparaciones en casos

²⁹ Blecua, Serés y Tubau (2008: 26).

de duda o de pérdida de contenido. Asimismo, la labor paleográfica de descifre y transcripción del texto es la que ha requerido más dedicación.

La filología material es un factor a tener en cuenta, ya que el soporte del texto puede ser determinante para una óptima recuperación; en esta edición hemos notado que tanto la portada como el primer folio de la primera jornada –en que se incluyen las *dramatis personae* y el inicio del argumento– han perdido un trozo de la parte superior del folio. Los casos en que faltan versos, o parte de ellos, y su recuperación no ha sido posible, se señalan con puntos entre corchetes: [...]. Cuando sí se ha podido formar una enmienda que subsane la pérdida del texto, las llamadas enmiendas *ope ingenii*, se han incluido en el texto entre corchetes: «[¡Alto!] Aquí el ruido se escucha» (v. 1947). También se ha incluido entre corchetes aquella información que se ha considerado necesaria para una mejor comprensión del texto; por ejemplo, en la segunda jornada hay situaciones de «Aparte» no especificadas y sin las cuales la interpretación resulta conflictiva. Igualmente, en las acotaciones se han añadido los nombres de los personajes que realizan la acción precisada en aquellos casos donde resulta ambiguo. Son muy pocos los casos de errores métricos; en el caso de encontrar errores de rima, hipometría o hipermetría, estos se señalarán con una nota al pie.

En lo relativo a las omisiones, adiciones y sustituciones que encontramos en el mismo manuscrito, se ha tomado la decisión de mantener el texto base siempre que sea posible. Frente a la duda de si el cambio es realizado por el dramaturgo en el proceso de escritura, por una decisión censoria³⁰, o bien por una modificación en la corrección final, hemos preferido seguir la literalidad de la primera versión. Todas las adiciones indicadas, palabras cambiadas y versos tachados se indican en una nota al pie. En un siguiente estadio de la edición, se podría hacer una examinación más minuciosa de estas peculiaridades con el objetivo de acercarnos lo máximo posible al texto representado.

Por último, se han enmendado algunas incongruencias relativas a las cuestiones onomásticas para favorecer una mejor comprensión y coherencia textual. Como indican los criterios propuestos por Prolope: «Se añadirá la lista de *dramatis personae* al principio de cada acto, en el caso de que ésta aparezca en el texto base» (2008: 35), «pueden faltar algunos de los personajes que aparecen en la comedia. Estos se habrán incluido en las

³⁰ Urzáiz (2015: 48) indica el modo en que las comedias hagiográficas, debido a su función didáctica y ejemplar, son vigiladas «con celo extremo» por la censura.

dramatis personae del texto entre corchetes» (2008: 61). Por este cambio recurrente de personajes se han tomado las modificaciones que mencionamos a continuación.

En el caso de Isidro, debido a las preferencias de cada ingenio y a la falta de una norma unificadora, encontramos varias formas de referirnos al santo en cada pasaje: Isidro, Ysidro, san Isidro o san Ysidro. La primera vez que aparece con el calificativo de santo es en las *dramatis personae* de la segunda jornada; luego, en la tercera, vuelve a aparecer como «Isidro». Dentro del acto segundo no es hasta el v. 1412 [f. 23r] que se identifica al interlocutor como «san Ysidro». Por esta presencia inferior del adjetivo y la carencia de un sentido argumental —el cambio se produce durante un diálogo entre Gil e Isidro en que no se da ningún suceso maravilloso que invite a incorporar el calificativo de santo—, se ha decidido uniformar solamente con el nombre.

La nómina de personajes de la jornada segunda incluye un personaje sin más especificación que «otro labrador»; más tarde, en el texto, encontramos que se refieren al labrador, compañero de Gil, como Toribio. Por esto, se ha añadido su nombre entre corchetes en las *dramatis personae* correspondientes.

Hay dos cambios más a mencionar en la tercera jornada. Por una parte, está el caso de Bartola y Beatriz: en las *dramatis personae* y en el contenido de las intervenciones se refieren a la villana como Bartola; en la mención del interlocutor, contrariamente, aparece como Beatriz desde el v. 2318 hasta su última intervención antes del cambio de mano, en el v. 2449. Se ha optado por «Bartola» tanto por coherencia con la jornada anterior como por una mayor presencia de este nombre en la estructura textual. Se aprecia, en el manuscrito, un intento de enmienda de un nombre por otro que luego desiste, por lo que intuimos que fue un error del ingenio encargado de esta sección.

Por otra, en esta última jornada aparece el hijo de Isidro y María de la Cabeza. El primer dramaturgo que interviene en este acto, Juan de Matos, se refiere a él como «Diego» en todo momento; después, Francisco de Avellaneda, aunque los personajes se refieran a él como «Diego» en el diálogo, precisa «Niño» en la indicación del interlocutor. A partir del v. 2545 en adelante, se han uniformado las intervenciones del hijo de san Isidro como «Diego» no solo para una mayor personificación, sino también para evitar confusiones con el otro «Niño» que habla en esta jornada: el niño Jesús.

7.3 Notas al pie

A lo largo de la edición de *Vida, muerte y colocación de san Isidro* se han utilizado las notas al pie exclusivamente para apuntar las irregularidades en la versificación y aquellas cuestiones relativas al contenido del manuscrito. Como se ha mencionado en el apartado anterior, son recurrentes los casos de adición y omisión de contenido; por esto, en los casos donde no queda clara la originalidad de un segmento, este será referido en una nota al pie. Así, el lector no pierde la voluntad inicial del escritor, pero puede atender a las transformaciones que se aplican sobre el texto. Asimismo, se anotan al pie otros aspectos relacionados con las particularidades del manuscrito: cuestiones de filología material, erratas, sustituciones, inscripciones y demás aclaraciones del proceso de escritura que se han considerado pertinentes.

Siguiendo los *Criterios de edición* que establece el grupo Prolope, (2008: 71) no se han anotado aquellas palabras que se puedan encontrar registradas en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (Sebastián de Covarrubias, 1611), o bien en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) de la Real Academia Española. Las razones de esta decisión tienen que ver con la asunción de unos conocimientos previos por parte del público lector, tanto del léxico de los Siglos de Oro como de las obras lexicográficas a las que recurrir en caso de duda. La elaboración de una edición enfocada a un público menos entendido, con anotaciones léxicas minuciosas, podría ser una vía de profundización en el estudio de esta obra.

8. ARGUMENTO

Jornada primera

El acto primero se ubica en el contexto de la reconquista cristiana de Madrid, a finales del siglo XI, por parte del ejército encabezado por Alfonso VI. Los autores de esta jornada dibujan la situación de ambos bandos, que se unificarán en el desenlace.

La acción sitúa al espectador en la residencia de Jarif, alcaide de la ciudad, y su esposa Jarifa acompañada de tres criadas: Zaida y Leonor, que desarrollan en papel de graciosas, y Elvira, dama mozárabe que se ganó la estima de Jarifa y se encontrará en el centro de la acción. El alcaide habla con su mujer de su valerosa disposición frente a un posible movimiento del enemigo, a la vez que intenta esconderle la disposición de sus sentimientos: está secretamente enamorado de Elvira. Pese a ello, Jarifa lleva a cabo una serie de anzuelos hasta acabar descubriendo la traición de su marido cuando escucha el

trato y las intenciones que este declara a Elvira; esta, por su parte, también esconde un secreto, pues ha mandado señal a don Fernando, su amado caballero, para que venga a rescatarla. La acción alcanza un momento climático cuando, mientras Jarifa desvela a Jarif que está al corriente de sus desleales intenciones, un soldado entra para avisar de un posible asalto del ejército cristiano.

A continuación, se produce un cambio de plano: nos encontramos fuera de las murallas, con una tropa de soldados encabezada por el rey Alfonso VI y Juan de Quintana. Ambos están dudosos y desesperados, convenciéndose el uno al otro de cuál es la mejor forma de proceder: aunque atacar la ciudad sería insensato, también lo es esperar tan cerca de Madrid al tercio de Segovia, dirigido por don Fernando, que no ha llegado. Finalmente, el caballero sale acompañado de don Enrique y Frisón, un criado glotón y miedoso. Aunque don Fernando es un vasallo leal que ha llevado a cabo numerosas batallas victoriosas, trata con tal atrevimiento al Rey que este decide marchar; cuando queda solo con su compañía, confiesa el verdadero motivo de su llegada: el aviso de Elvira. Deciden no esperar a la mañana para ejecutar el asalto. Se produce una batalla entre el tercio de Segovia y el ejército moro de la que Jarif sale muerto. Una vez Madrid está tomado y los enamorados encontrados, Elvira promete proteger a Jarifa y el Rey permite a Juan de Quintana partir a ver a su esposa. Al quedarse solo este último, por un lado se descubre el Demonio como observador atento de la escena y, por otro, aparecen unos ángeles, que avisan a Juan de Quintana del nacimiento de un hijo de quien ya se intuye un carácter prodigioso. La jornada acaba con el Demonio encomendando la vigilancia del santo recién nacido.

Jornada segunda

Este acto es una sucesión de escenas que muestran varios intentos fallidos del Demonio por turbar la moral y el estoico comportamiento de Isidro. La jornada comienza con un soliloquio del Demonio donde expresa la dificultad de hacer temblar los cimientos del santo, a quien compara con una serie de personajes bíblicos. Aun así, no se rinde y ya dispone los ingredientes de su próxima ofensiva.

La primera de estas escenas nos coloca en las bodas de Isidro con María de la Cabeza. Tras una serie de escenas cotidianas como la alegría de Iván de Vargas, la enumeración del ajuar dispuesto por Juan de la Cabeza o la insistencia de Gil por ir a comer, comienza la estrategia del Demonio. Cuando María se queda sola, aparece don Pedro de Luzán; si bien don Pedro está enamorado de María de la Cabeza, su carácter

tímido y poco resuelto no consiguen convencer a la recién casada. Aunque le declara sus intenciones, ella lo rechaza con contundencia. Rápidamente, el Demonio rechaza esta opción y se dispone para un nuevo intento.

Después, se ven a Isidro y Gil en el campo. Se da un interesante diálogo donde Isidro ilustra a Gil, siempre pensando en el descanso y la comida, sobre la importancia de la dedicación, el trabajo bien hecho y la necesidad de pedirle a Dios. En estas están los dos amigos cuando llega el Demonio disfrazado de labrador; manifiesta tener un mensaje para Isidro, el «labrador admirable»³¹ que es ya famoso por sus hazañas. Los tres personajes tienen un entretenido diálogo que concluye con la noticia que trae el falso labrador: María de la Cabeza ha sido infiel a Isidro. El santo parece alterarse por la deshonra, pero la sentencia es rápidamente desmentida: María, que había venido a traer la comida, se eleva entre los ángeles, negándose así cualquier mancha en su alma.

En la siguiente escena se ven al Demonio y a Iván de Vargas, amo de Isidro. El Demonio intenta convencer al caballero de la holgazanería de Isidro a la hora de trabajar. Iván de Vargas duda, pues es cierto que en otras ocasiones ha oído hablar de la poca dedicación al arado y del tiempo que pasa en oración, cuando debería estar labrando. Aun así, los campos de Isidro son los más provechosos, incluso en tiempos de sequía. Su indecisión se resuelve en el momento en que asiste a uno de los más famosos milagros del santo: los bueyes aran solos, dirigidos por dos ángeles, mientras él reza.

La jornada culmina con otro de los milagros del santo. Cuando su dueño se muestra sediento, san Isidro da un golpe a la tierra seca con su aguijada y hace brotar agua.

Jornada tercera

La última jornada de la obra también se compone de una sucesión de escenas que, en este caso, tienen lugar durante la madurez de san Isidro.

Se inicia con una suerte de comedia de enredo con nuevos personajes. Una noche, doña Isabel deja pasar a don Luis de Mendoza a su casa; don Pedro Viejo, padre de Isabel, se levanta al oír ruido y don Luis tiene que marcharse corriendo. Juana, criada y confidente de doña Isabel, acaba confesando todo lo sucedido a don Pedro, que entra en cólera por la gran deshonra que ha cometido su hija. El padre opta por contenerse e ir en

³¹ v. 1485.

búsqueda de Isidro para que le aconseje. A su vez, doña Isabel escribe a don Luis para que se resguarde en la ermita de la Almudena, donde se encontrarán más tarde. De este modo, Isidro conoce lo sucedido de parte de don Pedro y, cuando llega don Luis, le alecciona y lo convence para casarse con doña Isabel, que llega a la ermita perseguida por su padre. La acción termina con los personajes reunidos en la ermita y muy agradecidos a Isidro por su intervención.

Seguidamente, se produce otro cambio de los personajes en escena. María de la Cabeza, Gil y Bartola se lamentan tras una gran tragedia: Diego, el hijo de María e Isidro, se ha ahogado en el pozo. Al llegar Isidro y enterarse de lo sucedido, se dispone a rezar demostrando su gran fortaleza. La devoción es tal que sucede un milagro: las aguas del pozo empiezan a subir hasta devolver al hijo a tierra. Una vez recuperado, Diego cuenta la protección que le ofreció la virgen María mientras estaba allí. En deuda por lo sucedido, Isidro y María se disponen a hacer un voto de agradecimiento en la iglesia cuando se les aparecen dos ángeles; las figuras celestiales hablan a Isidro de la bendición que les concede Dios, que decide convertir su casa en templo. María e Isidro, como muestra de gratitud, se separan durante un tiempo.

En el desenlace se nos muestra un Isidro ya enfermo. El espectador asiste a la tristeza y preocupación de sus seres queridos, pese a que el santo mantiene su conducta humilde e impasible. Su único deseo, entre el sufrimiento, es ver a su esposa antes de morir. Las últimas escenas están cargadas de emotividad; son muchos los que vienen a ofrecer los respetos a Isidro en sus últimos momentos, entre ellos don Pedro Viejo, quien le asegura la protección de su hijo y allegados. San Isidro fallece tumbado sobre unos sarmientos, acompañado de unos ángeles que suben su alma al cielo. También aparecen las postreras palabras del Demonio, que desata su ira tras ver que ninguno de sus intentos ha surtido efecto y san Isidro muere siendo, definitivamente, un santo.

9. SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

En las comedias colaboradas, el poco espacio que tienen los autores para expresarse no resulta concluyente en la delimitación de unas tendencias estilométricas; sin embargo, desde un plano intertextual, las decisiones métricas empleadas participan de la cimentación de un estilo compositivo propio. En el cómputo total de los versos hay una clara dominancia del romance; a partir de aquí, cada dramaturgo exhibe unos patrones particulares en la utilización de las formas estróficas y su ordenación. Trataremos de hacer una breve descripción de las decisiones métricas de cada autor, si bien las investigaciones

acerca de la estilometría léxica y estrófica aún son limitadas, tal como indica Gaston Gilabert en el prólogo a *Vida y muerte de san Cayetano* (2020: 3):

La estilometría presenta problemas con las obras en colaboración, fundamentalmente por tratarse de unidades textuales breves y por la posibilidad de intervención de unos autores en las secciones de otros [...]. Además, el corpus de piezas digitalizadas, necesario para comparar y afinar los resultados, es insuficiente para autores alejados del canon como Arce, Avellaneda, Diamante y Villaviciosa.

El primer interventor, Pedro Francisco de Lanini y Sagredo, es el único que no altera la estructura del romance en los 288 versos que ocupa su parte; mantiene, en todo momento, los octosílabos y la misma rima asonante en *e-o* en los versos pares. La mano que toma la escritura tras él, Andrés Gil Enríquez, tiene una sección más extensa en la que, si bien combina el romance con una silva de pareados, no demuestra grandes alteraciones en la rima ni en la forma estrófica. Esta inmutabilidad en la métrica podría justificarse por ser la jornada con menor presencia de personajes sobrenaturales; en las dos intervenciones de los ángeles, se añade un estribillo a la estructura del romance.

Francisco de Villegas da comienzo a la segunda jornada con una extensa silva de pareados que se interrumpe con una canción; a esto, le sigue un romance con rima en *i-o* que permanece hasta el final de su parte. Más extensa es la participación de Juan Baustista Diamante. Este ingenio, al igual que el resto, utiliza el romance —alternando las rimas en *e-a* y *a-e*— como estrofa preponderante. Esta combinación métrica es complementada con redondillas y una parte cantada, todas ellas de extensión breve. La estructura empleada por Diamante encajaría con estudios previos enfocados en el análisis sus marcas autoriales³².

La tercera jornada es la que muestra mayor variación en la versificación. Juan de Matos Fragoso, encargado de la primera sección se sirve de redondillas, romancillos cantados y cambios en la rima que se intercalan y dinamizan el dominio del romance. Francisco de Avellaneda es el dramaturgo con menor cantidad de versos —230— y, al mismo tiempo es, proporcionalmente, quien ejecuta más variaciones en la métrica; alterna redondillas, romances y letras cantadas de distinta naturaleza para ofrecer a la comedia una culminación espectacular y sobrecogedora.

³² Véase Gilabert (2024a).

Jornada primera

<i>Versos</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>
1-288	Romance e-o	288
289-389	Silva de pareados	101
390-937	Romance i-o	548

Total: 937

Jornada segunda

<i>Versos</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>
938-1031	Silva de pareados	94
1032-1043	Letra cantada	12
1044-1275	Romance i-o	232
1276-1283	Redondillas	8
1284-1781	Romance a-e	498
1782-1789	Redondillas	8
1790-1835	Romance e-a	46
1836-1845	Letra cantada	10
1846-1924	Romance e-a	79

Total: 987

Jornada tercera

<i>Versos</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>
1925-1970	Redondillas	46
1971-2104	Romance i-o	134
2105-2168	Redondillas	64
2169-2315	Romance a-a	147
2316-2476	Romance e-o	161
2477-2486	Letra cantada (romancillo en e-o)	10
2487-2488	Romance e-o	2
2489-2492	Letra cantada (romancillo en e-o)	4
2493-2528	Romance e-o	36

2529-2544	Redondillas	16
2545-2694	Romance e-o	150
2695-2699	Letra cantada	5
2700-2759	Romance í	60
2760-2761	Letra cantada (Tedeum)	2
2762-2769	Letra cantada (romancillo en í)	8
2770-2773	Romance í	4

Total: 987

Resumen de las diferentes formas estróficas

<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>	<i>%</i>
Romance	2385	86,01 %
Redondillas	142	5,12 %
Silva de pareados	195	7,03%
Romancillo cantado	22	0,79 %
Otras letras cantadas	29	1,05 %
Total	2773	100,00%

10. CONCLUSIONES

Las comedias hagiográficas son una forma eficaz de transmitir unos valores e instruir al público acerca de la vida y milagros de un santo; un público que, además, asistía con entusiasmo frente a la idea de una representación original y espectacular. *Vida, muerte y colocación de san Isidro* se suma a esta tradición dramática ofreciendo, a través de sus escenas, una imagen cercana de la popular, y múltiples veces representada, figura de san Isidro. La edición de esta comedia en colaboración busca recuperar una parte del oceánico patrimonio cultural que nos llega desde los siglos XVI y XVII. El gran fenómeno teatral que surgió en España durante este período presenta inagotables vías de estudio y aún estamos lejos de la conformación de un panorama total y fiable que dé cuenta de todas las variables relativas a elementos como la temática, el espacio escénico, el público o la composición.

La formación de esta edición crítica a partir del manuscrito de *Vida, muerte y colocación de san Isidro* es el primer estadio de una investigación que podría ampliarse

desde diversas perspectivas. En primer lugar, puede sumarse al cómputo de obras de cada dramaturgo, añadiendo, de este modo, una muestra más al corpus; la información que da la obra acerca de la métrica empleada, el *usus scribendi* o las tendencias expresivas de cada autor contribuyen a la perfilación de un estilo propio que puede ser útil en la atribución de autorías dudosas o desconocidas. Las decisiones léxicas y ortográficas de los distintos dramaturgos también son interesantes en tanto que dan cuenta de un estadio de la lengua previo a su normativización; las diferentes formas lingüísticas nos informan sobre aquellas grafías y fonemas que ya no mostraban distinción en la lengua hablada ni escrita y que, pocas décadas después, serían sometidas a un proceso de fijación. Son curiosas, asimismo, las oscilaciones en los nombres propios como «Caramanchel» o «Felipinas».

En lo que respecta al trabajo de edición, la obra literaria podría completarse con la adición de los paratextos que habitualmente acompañan a estos textos críticos: el aparato crítico que indique variantes, enmiendas y demás consideraciones tomadas por el editor; la definición de las erratas, la nota onomástica o la mención de las variantes lingüísticas. En el caso concreto de *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, tal como se menciona en el epígrafe dedicado a los problemas del manuscrito y sus enmiendas, el análisis detenido de las adiciones, omisiones y sustituciones, así como su identificación temporal y autorial, serían convenientes para una mayor aproximación a la voluntad de los dramaturgos y a la forma que tenía la comedia en el momento en que fue representada.

Con esto, queda evidenciado el carácter transversal e ilimitado de la crítica textual, una disciplina que atraviesa toda la filología y que, unida a la riqueza estilística y cultural de la literatura dramática del Siglo de Oro, representa una importante herramienta para la recuperación del patrimonio y la reconstrucción de una tradición que llega hasta nuestros días.

11. BIBLIOGRAFÍA Y OBRAS CITADAS

- APARICIO MAYDEU, Javier, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, I, pp. 141-152.
- ARJONA, José Homero, «The use of Authorhymes in the XVIIIth century comedia», *Hispanic Review*, XXI, 4 (1953), pp. 273-301.
- ARJONA, José Homero, «Defective rhymes and rhyming techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias», *Hispanic Review*, XXIII, 2 (1955), pp. 108-128.
- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del 'Siglo de Oro' scritte in collaborazione: catalogo e estudio*, Alinea, Florencia, 2006.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1860.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, ed. D.W. Moir, Tamesis Books Limited, Londres, 1970.
- BERMEJO, Jordi, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora: estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.
- BERMEJO, Jordi, «La "ocasionalidad" barroca en "Angélica Y Medoro" (1722), de Antonio De Zamora», *Cuadernos de Investigación Filológica*, L (2021), pp. 23-39.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia Madrid, 1983.
- BLECUA, Alberto, Guillermo SERÉS y Xavier TUBAU, *La edición del teatro de Lope de Vega. Las «Partes» de comedias: criterios de edición*, Grupo de Investigación Prolope, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2008.
- BORREGO, Esther, «De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII: la vida de san Isidro Labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura» en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, coord. Nicascio Salvador, Santiago López-Ríos y Esther Borrego, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2004, pp. 81-120.

- CABILDO CATEDRAL DE MADRID, *Códice de San Isidro* [en línea], Cabildo de la Catedral de Madrid, 2020. <https://museo.catedraldelaalmudena.es/codice-de-san-isidro/>. [Consulta: 02/06/2025].
- CASSOL, Alessandro, «Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea» en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. P. Botta, Bagatto Libri, Roma, 2012, IV, pp. 52-61.
- CAMPIÓN LARUMBE, Miguel «Métodos de colaboración en las comedias de varios ingenios: el caso de El mejor amigo, el muerto», *Philobiblion: Revista de Literaturas hispánicas*, XIV (2021), pp. 57-74.
- CUÉLLAR, Alberto y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *TEXORO: Textos del Siglo de Oro* [recurso electrónico], 2022. [Consulta: 26/05/2025].
- CUÉLLAR, Alberto y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* [recurso electrónico], 2017-2024. [Consulta: 31/05/2025]
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, «Retrato de un Poeta cómico» en *El Enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del Leon, y del Aguila, acerca del buo gallego*, por María de Quiñones, a costa de Iuan Valdés, mercader de libros, Madrid, 1654, pp. 389-391.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang, Nueva York, 1997.
- DIAMANTE, Juan Bautista, Sebastián RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, Francisco de AVELLANEDA, Juan de MATOS FRAGOSO, Ambrosio de ARCE y Agustín MORETO, *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. G. Gilabert, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2020.
- FERNÁNDEZ MONTES, Matilde, «San Isidro, de labrador medieval a patrón renacentista y barroco en la Villa y Corte», *Disparidades. Revista de Antropología*, LVI, 1 (2001), pp. 41-95.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* [Recurso electrónico], Reichenberger, Kassel, 2008 [Consulta: 26/05/2025].
- FITA, Fidel, «Madrid desde el año 1235 hasta el 1275. Ilustraciones y textos de la *Vida de san Isidro* por Juan Diácono», ed. digital a partir de *Boletín de la Real Academia de la historia*, Madrid, 1886, IX, pp. 11-157.

- GALLEGO ROCA, Miguel, «Efectos escénicos en la comedia de Lope de Vega sobre la vida de san Isidro: tramoya y poesía», *Criticón*, XLV (1989), pp. 113-130.
- GARCÉS MOLINA, Elena, «La refundición de Lanini Sagredo de la comedia de moros y cristianos de Rojas Zorrilla *Nuestra Señora de Atocha*», en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación de Hispanistas* [CD-ROM], coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Iberoamericana, Vervet, 2010, II, p. 84.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol, catalogo alphabetico de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Imprenta Real, Madrid, 1785.
- GILABERT, Gaston «Métrica teatral y marcas autoriales en las comedias colaboradas: el caso de Diamante y otros ingenios de consuno», *Hipogrifo*, XII (2024a), pp. 159-171.
- GILABERT, Gaston, «Sonido y sentido en la comedia hagiográfica: patrones métricos con función sobrenatural en *San Segundo* y *Los locos por el cielo*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, Cultura, cultura*, XXX (2024b), pp. 315-352.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII. Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Olivia Navarro y Antonio Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 29-44.
- MCGAHA, Micheal, «Who Was Francisco de Villegas?», en *The Golden Age Comedia*, ed. C. Ganelin y H. Mancing, Prude University, West Lafayette, 1994, pp. 165-177.
- MORABITO, María Teresa, «*El divino calabrés S. Francisco de Paula*, comedia hagiográfica de Juan de Matos Frago y Francisco de Avellaneda», en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación de Hispanistas*, [CD-ROM], coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Iberoamericana, Vervet, 2010, II, p. 104.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Diccionario Biográfico español* [en línea], Real Academia de la Historia, Madrid. [Consulta: 20/04/2025].

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* [en línea], Real Academia Española, Madrid. [Consulta: 26/05/2025].
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- SALOMÓN, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- SÁNCHEZ, Antonio y Cipriano LÓPEZ, *Lope de Vega y la canonización de san Isidro, Madrid, 1622. Estudio y edición de la relación de las fiestas y de las comedias La niñez de san Isidro y La juventud de san Isidro*, UJA Editorial, Universidad de Jaén, 2022.
- URZÁIZ, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, I.
- URZÁIZ, Héctor, «Hagiografía y censura en el teatro clásico», *Revista de Literatura*, vol. LXXVII 153 (2015), pp. 47-73.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J.M. Rozas, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Isidro, labrador de Madrid*, ed. M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. III, pp. 1521-1658.
- ZOZAYA MONTES, Leonor, «Pesquisas documentales para narrar la historia de san Isidro: Gestiones para una canonización iniciada en 1562», *Prisma social: revista de investigación social*, IV (2010), pp. 1-35.

ANEXO. EDICIÓN DE *VIDA, MUERTE Y COLOCACIÓN DE SAN ISIDRO* A PARTIR DE SU MANUSCRITO

[Vida, muerte y colocación de san Isidro]

de seis ingenios

Primera jornada de

don Pedro Lanini y don Andrés Gil Enríquez

Segunda de

Francisco de Villegas y don Juan Bautista Diamante

Tercera de

don Juan de Matos y don Francisco de Avellaneda

Para la compañía de Antonio de Escamilla

JORNADA PRIMERA

[Dramatis personae]

EL REY DON ALFONSO EL SEXTO

JARIFA, MUJER DE JARIF

JARIF, ALCAIDE DE MADRID

ELVIRA, DAMA

DON FERNANDO

LEONOR, CRIADA

DON ENRIQUE

ZAIDA, CRIADA

FRISÓN, GRACIOSO

EL DEMONIO

JUAN DE QUINTANA, BARBA

ÁNGELES, MÚSICOS Y ACOMPAÑAMIENTO

Suenan cajas y clarines y salen Jarif y moros por una puerta y por otra Jarifa, Zaida, Elvira y Leonor sin verse

JARIF Cese el estruendo marcial,
JARIFA Cese el militar estruendo,
JARIF cuya sonora armonía,
JARIFA cuyo animado instrumento,
JARIF para incitar el valor,

5

JARIFA para incitar el esfuerzo,
 TODOS hiriendo el oído hace
 la operación en el pecho.

Miranse

JARIFA	Esposo mío.	
JARIF	Jarifa,	
	¿de dónde vienes venciendo	10
	a Venus en la hermosura	
	y a Belona con el desnudo?	
JARIFA	De regir tras las murallas	
	de Madrid, esposo, vengo,	
	acompañada de Elvira,	15
	a quien, como sabes, tengo	
	en mi asistencia, que aunque es	
	mozárabe, es de mi afecto	
	estimada por su sangre,	
	por su belleza y ingenio.	20
JARIF	Mucho te estimo Jarifa	
	que de Elvira hagas aprecio	
	(por lo que mi amor la adora). <i>Ap.</i>	
ELVIRA	Que soy tu esclava confieso.	
JARIFA	Mi amiga, di, pues que logras	25
	tanto lugar en mi pecho.	
[JARIF]	[...] antes acreditas	
	[...] esfuerzos	
	pues siendo el alcaide yo	
	de Madrid ilustre, y siendo	30
	mi osadía y mi valor	
	tan grande que aun en el cielo	
	me reconoce Mahoma	

11-12. En el manuscrito se aprecia como otra mano ha tachado el verso y lo ha sustituido desde el segmento «a Venus (...)» hasta «a Belona».

27-28. Por cuestiones de filología material, no es posible descifrar el inicio de estos versos; entendemos que hay un cambio de interlocutor, pues en el v. 29 leemos «siendo el alcaide yo». Atribuimos esta parte perdida a una intervención de Jarif.

33. En este verso se aprecia la edición por parte de otra mano sobre el verbo, además de una parte tachada que se sustituye con «Mahoma».

	por su caudillo primero, logras con tus bizarras deslucir mis vencimientos. (Mas que mucho si en Elvira <i>Ap.</i> lleva un sol, a cuyo incendio son errantes mariposas cuantos están su luz viendo.)	35 40
JARIFA	Yo la lisonja te estimo y solo agradarte intento.	
JARIF	Mucho ha sido no encontrarnos en la plaza, pues yo vengo también de ver las murallas; no por el temor que tengo de que el sexto Rey Alfonso haya a Madrid puesto cerco, ni que se abriguen sus tropas en sus arrabales mismos, donde retirados siempre los mozárabes bebieron; pues para frustrar valiente sus atrevidos intentos basta solo mi valor, que forjado acá en mi pecho es, para abrasar el mundo, rayo, relámpago y trueno y ya le cuesta la empresa tantos cristianos que creo que se ha de quedar su ley sin quien guarde sus preceptos.	45 50 55 60
JARIFA	A darnos un grande asalto publican que está resuelto.	
JARIF	Pues tema su infausta ruina, tema el castigo sangriento, que si desnuda mi ira este damasquino espejo, desatándose la presa de tantos infames cuellos, ha de anegar en diluvios de sangre todo el terreno; porque inunde Manzanares	65 70

35. En el manuscrito, los dos versos que preceden al v. 35 han sido tachados.

	todos sus campos, tiñendo con el color de la ira la esperanza de lo ameno.	75
JARIFA	Mucho su victoria dudo estando tú aquí y viviendo mi valor y los de tantos soldados de cuyo aliento, para defender la entrada, es un muro cada pecho.	80
LEONOR	Tendrán todos por carnales los muros su parentesco.	
ELVIRA	¡Con qué sentimiento escucha mi lealtad estos despechos!	85
JARIF	(La ruina de los cristianos <i>Ap.</i> solo por Elvira siento.)	
JARIFA	(Esta atención de Jarif <i>Ap.</i> con Elvira va encendiendo un volcán con que respiro. Quitarle la causa quiero.) Pasa al cuarto de Zelima, mi prima, y avisa que entro, Elvira, a ver cómo está.	90 95
	(No hallé otra cosa más presto <i>Ap.</i> que decirla).	
ELVIRA	Voy señora. (¡Ah, Fernando! Quiera el cielo <i>[Ap.]</i> que haya llegado a tus manos el aviso de mi riesgo.)	 100

Vase

JARIF	Tras el imán de sus ojos peligrando van mis yerros.
-------	--

Hablan aparte Jarif y Jarifa

93-95. Los tres versos escritos originalmente son eliminados en el manuscrito y sustituidos con los que vemos en la edición. Se indica con una cruz que nos redirige a la nueva versión y que permite mantener correctamente la métrica del romance.

ZAIDA	Yo también a las cristianas soy inclinada en extremo porque beben sin melindre chocolate de sarmientos.	105
LEONOR	Digo, ¿y las moras lo escupen?	
ZAIDA	No, mas no nos atrevemos, que Mahoma lo vedó.	
LEONOR	Pues mucho fue siendo harriero. Y yo a las moras también me inclino con raro afecto, porque nací en Morasverdes, que es lugar de muchos cuervos. Mas dime, ¿tienes amor?	110 115
ZAIDA	Leonor, también tengo eso.	
LEONOR	Y, ¿a quién quieres?	
ZAIDA	A un morillo que parece al Mar Bermejo.	
LEONOR	Que si es bermejo, será ese moro despensero. Dime, ¿los moros regalan?	120
ZAIDA	Siempre están dados a perros.	
LEONOR	Yo pensé que eran galantes.	
ZAIDA	¿Y en qué estaba el fundamento?	
LEONOR	En que como son paganos, satisfarían atentos.	125
JARIF	Ve, Jarifa, a descansar de los continuos extremos de tu brío.	
JARIFA	Alá te guarde.	
JARIF	Aumente tu vida el cielo.	130

Vanse ellas

115-126. Un paréntesis encuadra esta serie de versos en el manuscrito, tal vez dando a entender que debían eliminarse de la obra.

¡Cuándo podrá conseguir
dejar mi amante desvelo
para declarar rendido
a Elvira el dolor que siento!

Sale Elvira y se suspende. Al irse la detiene

ELVIRA	¡Ya, Zelima, que viniese por otra parte! Yo vuelvo.	135
--------	--	-----

JARIF	Elvira, aguarda.	
-------	------------------	--

ELVIRA	Señor, mira que Jarifa... ¡Cielos, dadme valor!	
--------	---	--

JARIF	Has de oírme.	
-------	---------------	--

ELVIRA	No es posible.	
--------	----------------	--

JARIF	Pues resuelto te lo suplico; mi amor, no quieras que a lo violento depare el ruego.	140
-------	--	-----

ELVIRA	Si solo que te oiga quieres, sea presto. Mas sabe Jarif, que yo no he de escucharte ni puedo, ya si supla lo advertido lo que faltará a lo atento.	145
--------	---	-----

JARIF	Oye ahora mi cariño, que tú lo escucharás luego.	150
-------	---	-----

	Apenas, hermosa Elvira, pudo registrar el bello Sol de tus divinos ojos, águila el conocimiento cuando avasallando todas	155
--	--	-----

	mis potencias a tu imperio se hizo la voluntad pasión del entendimiento; y a adorarte tan rendido llegué con tan noble obsequio	160
	que queriendo muchas veces decirte mi pensamiento, cuando el amor me acercaba,	

	retrocedía el respeto.	
	Y, pues miras cuán amante	165
	te idolatra mi desvelo,	
	no tremole tu rigor	
	en el homenaje bello	
	de tus iras: las banderas	
	que ganaron a mi afecto	170
	intentando hacerme fuera	
	con desdenes y desprecios,	
	pues, si me miras rendido,	
	no será blasón excelso	
	que la saña de matar	175
	se logre en el rendimiento.	
ELVIRA	Aunque no te haya escuchado,	
	persuadirme en vano puedo.	
	¡Oh, qué pasión tan culpable	
	pueda caber en tu pecho!	180
	Ni que esos conceptos sean	
	hijos de tu entendimiento,	
	sino algún frenesí loco	
	causado del torpe fuego	
	de amor que sube en vapores	185
	a perturbar el acuerdo.	
	Pues, si no fuera esto así,	
	¿cómo caber en lo atento	
	de tu prudencia podía	
	delito tan manifiesto	190
	como quererme a mí cuando	
	tiene por divino objeto	
	tu obligación a Jarifa,	
	que en perfecciones y aseos	
	es comparada conmigo	195
	como la luz de un lucero	
	con la material? Y, ¿cómo,	
	viendo la ley que profeso,	
	podías imaginar	
	que intentaría mi afecto,	200
	por hacerte a ti un favor,	
	hacer de mi ley desprecios?	
	¿Y que, olvidando el estirpe	
	de mi ilustre nacimiento,	

202. El fragmento «de mi ley desprecios» se añade como sustitución de un verso que fue tachado en el manuscrito.

faltaría a mi decoro	205
por sobrar a tus deseos?	
Y así con esta advertencia	
corríjanse tus afectos,	
empleándolos mejor	
en el divino sujeto	210
de Jarifa, pues los que	
en mi se están desluciendo,	
por ser mis vientos cortos,	
se ilustrarán en su cielo.	
(Bueno es esto para quien <i>Ap.</i>	215
a Fernando está queriendo.)	

Sale Jarifa

JARIFA	(Cuidadosa de que Elvira <i>Ap.</i> no me haya asistido, vuelvo a ver si está con Jarif. Mas, ¡cielos! ¿qué es lo que veo? Quiero escuchar desde aquí para apurar mis recelos.)	220
JARIF	En las aras de tu amor te rendirán mis deseos cuantas riquezas y joyas con abundancia paseo.	225
JARIFA	(¡Que a escuchar esta traición [<i>Ap.</i>] hayan venido mis celos!)	
ELVIRA	En vano me persuades con esos ofrecimientos,	230
	pues aunque del mundo todo me pudieses hacer dueño, no han de vender mi constancia tus violencias ni tus ruegos,	
	por no ofender a Jarifa,	235
	(a no haber otro pretexto <i>Ap.</i> que le toca más al alma,) a quien rendida venero y a quien tan grandes finezas de amiga y señora debo,	240

222. Otra mano suprime del manuscrito un fragmento previo y lo sustituye por «apurar mis recelos».

que si faltara mi sangre,
a tanto agradecimiento,
yo misma me diera muerte
advertida, que no es nuevo
ser castigo del ingrato
su mismo conocimiento.

JARIF ¿Y esa fineza la haces?

Sale

JARIFA Por mi que se la merezco.

JARIF Siento que me haya escuchado.

ELVIRA Yo...

JARIFA	La fineza bien creo	250
	de tu amistad, pero vete	
	de mi vista, que es muy fiero	
	estar viendo, aunque sin culpa,	
	del agravio el instrumento.	

ELVIRA ¡Que vean presto mis ansias 255
a Fernando quiera el cielo!

Vase

JARIF Bueno quedo. Aquí no hay mas
que tener gran sufrimiento.

JARIFA A buen descanso, Jarif,
me enviabas. Mucho siento 260
que te sirva de embarazo
de mi constancia el extremo.
¿Cómo con ingratitudes
me pagas lo que te quiero,
haciendo del beneficio 265
materia para el desprecio?
Pues vive el ardiente Etna,
en que se abrasa mi pecho,
que he de tomar la venganza

265

262. En el manuscrito podemos ver que había seis versos más entre los vv. 262 y 263 que forman parte de esta edición. Este fragmento parece haber sido tapado con la misma tinta con que se escribía.

de agravio tan manifiesto. 270
En ti, en Elvira, en mi amor
tocando...

Cajas y clarines. Dentro

¡Alarma!

JARIF ¿Qué es esto?

JARIFA Parece que a mis enojos
han respondido los ecos.

JARIF A buen tiempo embarazó
 mis disculpas el estruendo. 275

Sale un soldado moro

SOLDADO La gente del enemigo
 ha hecho algún movimiento
 y, por si al asalto embiste,
 arma se tocó al momento.

280

JARIF En vela toda la noche
se ha de estar. No me detengo,
Jarifa, a satisfacerte,
por acudir a esto luego.

Vase

JARIFA Ya te sigo yo también, 285
que no importa que mis celos
lleguen a matarme para
que yo te deje en el riesgo.

Vase

278. El adverbio «algún» ha sido añadido posteriormente por otra mano a modo de sustitución de una palabra que resulta ilegible.

Esta parte de la primera jornada, en el manuscrito, termina con la firma de Don Pedro Lanini y Sagredo.

Suenan cajas y clarines. Salen el Rey, acompañamiento y Juan de Quintana con barba y todos con espadas desnudas

JUAN DE QUINTANA	Mirad, señor, que vais precipitado.	
REY	Ninguno me detenga si indignado no quisiere probar mi rigor fiero.	290
JUAN DE QUINTANA	Pues matadme, señor, a mi primero, ya que a nada os obligo y haced cuenta que soy el enemigo a ejecución. En mí pase el amago; muera yo antes que vea vuestro estrago.	a295

Envaina

REY	Persuasión cortesana. Solo pudierais vos, Juan de Quintana, al mirar el volcán que en mí respira, corregir de sus ímpetus la ira.	300
JUAN DE QUINTANA	Es mucho lo que me importa a la corona de vuestra Majestad la real persona, y el que al riesgo se va tan evidente es más desesperado que valiente.	
REY	Pues que mucho que en eso incurra osado si está ya mi valor desesperado de más, que cuanto el riesgo mayor fuere, mayor será el valor que le emprendiere.	305
JUAN DE QUINTANA	Es verdad, mas da lances la advertencia donde es más valentía la prudencia.	310
REY	¡Qué prudencia ha de haber, qué sufrimiento viendo casi frustrado ya mi intento, pues después de perdida tanta gente, el cerco de Madrid miro pendiente! Que aunque me he apoderado del sitio señalado donde con penas y ansias que sentían los mozárabes tristes asistían, son arrabales cortos mal seguros	315

Cada vez que hay un cambio de mano en la pieza, el autor correspondiente inicia su intervención con una inscripción dirigida a «Jesús, María y José».

	fuera de la custodia de los muros.	320
	Y nada en esto he hecho si no brilla mi estandarte Real dentro en la villa, pues en ella ha fundado mi denuedo conseguir la conquista de Toledo.	
	Ved ahora si es mucho que mi aliento, desesperado ya del sufrimiento, aunque solo la muerte en él lograse, al asalto el primero me arrojase; y más cuando he notado	325
	que el tercio de Segovia se ha tardado tantos días. ¿Por quién sea suspendido el general asalto prevenido?	330
JUAN DE QUINTANA	Don Fernando Manuel que es el que tiene a su cargo la gente. Pues no viene, causa tendrá, aunque aquí le estéis culpando.	335
REY	Las travesuras sé de don Fernando que han llegado a mi oído repetidas, y quizá alguna de ellas divertidas sus acciones tendrá. Pierdo el sentido al ver que este socorro no ha venido.	340
JUAN DE QUINTANA	Y, ¿qué importa señor que haya faltado?	
REY	¿Eso decís sabiendo que por su falta la facción suspendo?	
JUAN DE QUINTANA	Eso, si queréis verlo, aquí se hallará.	
REY	¿Pues quién lo suplirá?	
JUAN DE QUINTANA	Juan de Quintana. Dadme licencia vos que, aunque rendido tantos años, mozárame he vivido en estos arrabales retirado. El valor que me asiste es tan osado que al calor que de vos tener espero a las murallas subiré el primero, y dando muerte a cuantos mi ira advierta bajaré con la llave de la puerta para que podáis, siendo maravilla, entrar sin embarazo por la villa.	345 350 355
REY	¿Pues cómo cuando yo quise intentarlo,	

336. En el manuscrito se suprime con una línea «travesuras» y se sustituye por «demasiás». Ambas cumplen con el cómputo silábico, de modo que nos quedaremos con la opción primera.

por difícil llegasteis a estorbarlo
y ahora que sois vos el que se ofrece
conseguirlo tan fácil os parece?

JUAN DE QUINTANA Como aunque en vos y en mí es el riesgo cierto, 360
todo en vos se perdía, como advierto;
y en mí, por más que el brío se recuerde,
aunque me pierda yo, nada se pierde.
Y suele la fortuna, en todo varia,
ser donde más importa, más contraria 365
fuera de que, aunque sea incontestable,
todo suceso espero favorable
si invoco a san Isidro Maravilla
y arzobispo glorioso de Sevilla.

REY Bien de la sangre ilustre que os abona 370
claras muestras me da vuestra persona.

JUAN DE QUINTANA Humilde me hallarán vuestros favores.

REY Ya sé que descendéis de emperadores.
¿Tenéis hijos?

JUAN DE QUINTANA El cielo no ha querido 375
que esa dicha hasta ahora haya tenido,
mas ya quien de mí os sirva tener creo
si de mi esposa a luz la señal veo,
que al oriente cercana desde hoy queda.

REY Como lo deseáis todo os suceda. 380
¡Que el tercio de Segovia tarde tanto...!

Yéndose

Vamos antes que llegue el negro manto
a desplegar las sombras manifiesto.

Tocan cajas y clarines y detiéndose

JUAN DE QUINTANA Don Fernando señor vendrá.

REY ¿Qué es esto?
¿Quién el campo ha alterado?

JUAN DE QUINTANA Debe de ser que el tercio habrá llegado. 385
Ya se puede alentar vuestra esperanza.

REY Desazonado estoy de su tardanza.
 JUAN DE QUINTANA Buscándoos viene ya: no hay quien le exceda.
 REY ¿Qué disculpa tendrá que serlo pueda?

Salen al son de cajas y clarines don Fernando, don Enrique y Frisón

DON FERNANDO Dejad que llegue yo solo. 390
 FRISÓN Señor, Dios vaya contigo
 y te saque en paz; él tiene
 cara de pocos amigos.
 DON FERNANDO Gran señor, a vuestras plantas
 llega el vasallo más fino 395
 a besar vuestra real malo.

Vulévele el rey la espada, muy severo

FRISÓN No lo dije yo...
 DON FERNANDO ¿Qué miro?
 DON ENRIQUE Frisón, bien temí yo esto.
 FRISÓN Esto es llegar en mal signo.
 DON FERNANDO Señor, ved que don Fernando 400
 está a vuestros pies rendido.
 REY Bien está.
 FRISÓN Pero es después
 de hallarnos muertos de frío.
 Miren cómo estará bien
 sobrevenir muy molido. 405

Levántase [don Fernando]

DON FERNANDO Señor, pues ¿qué novedad
 es esta cuando yo os sirvo
 con la lealtad que sabéis?
 Y cuando le habéis debido
 a mi acero más victorias, 410

	la cabeza es por pagar parte de vuestros servicios.	
FRISÓN	Por Dios que el recibimiento es muy para agradecido.	
DON ENRIQUE	No me ha cogido de susto hallar al Rey tan sentido.	450
DON FERNANDO	Señor el tiempo...	
REY	Callad.	
FRISÓN	(Ya yo no puedo sufrirlo...) [<i>Ap.</i>] Si me dais licencia, yo os declararé el motivo.	455
DON FERNANDO	Aparta necio.	
REY	Dejadle, que puede ser que al oírlo, por ser de otro la disculpa, se temple el enojo mío.	
FRISÓN	¡Esto es privar! Ya muy bien el Rey mi señor ha dicho.	460
DON FERNANDO	(¡Ay, Elvira, quién pudiera <i>Ap.</i> decirle al Rey que tu aviso bastaba para traerme, en alas de mi cariño, por quien, a estar en mi mano, volando hubiera venido!)	465
REY	¿Quién sois?	
FRISÓN	Quien ha hecho a muchos caballeros muy altivos.	
REY	¿Cómo?	
FRISÓN	Es gracia gratisdata que tengo en mi nombre mismo	470
REY	¿Pues cómo os llamáis?	
FRISÓN	Frisón; ved si puedo lo que digo.	

454-461. Estos versos han sido seleccionados y marcados en el manuscrito con una cruz. Puede haberse dado que, en una revisión posterior, hayan decidido eliminar esta parte de la obra. En el pie izquierdo de este folio también hay dos versos añadidos y posteriormente tachados que coinciden con la intervención del personaje de Frisón en los vv. 454 y 455

REY	¿Por qué habéis tardado tanto?	
FRISÓN	Señor, porque aunque he nacido Frisón, tengo yo también de Valenzuela un poquito, por cuya razón a veces suelo ser algo tardío.	475
REY	Mirad que os estoy yo hablando.	480
FRISÓN	Pues, señor, si he de decirlo, ha sido la nieve tanta que en los puertos ha caído que no nos ha dado paso; y no haber –muertos de frío– llegado acá en relación, milagro de Dios ha sido.	485
REY	Juan de Quintana.	
JUAN DE QUINTANA	Señor.	
REY	Vamos.	

Yéndose

JUAN DE QUINTANA	¡Qué severo estilo!	
DON FERNANDO	Señor, ¿dónde señaláis el alojamiento mío?	490

Vuelve

REY	Pues un hombre tan bizarro, tan valiente, tan altivo que es ámbito corto el mundo para que quepan sus bríos, ¿dónde puedo yo alojarte que tenga bastante sitio, sino es dentro de la villa? Este alojamiento elijo, don Fernando, para vos, reconociendo advertido	495 500
-----	---	------------------------------------

468-481. Esta tirada de versos ha sido marcada por otra mano con un cuadro y una raya diagonal, por lo que entendemos que esta parte estaría descartada en una versión posterior a la original.

Reconoced que son perros
que traen la maca consigo;
no te engañe el de san Roque 540
que está con el panecillo.

DON FERNANDO

Amigo, dadme los brazos,
que mostrarme yo remiso
solo ha sido por probar,
en mi amistad advertido, 545
si vuestro valiente intento
conformaba con el mío.
A nadie importa ¡ay, Enrique!
conseguir lo que habéis dicho
como a mí, pues nadie está 550
tan al afecto rendido
como yo. Pues no tenemos
cosa en que divertirnos
y es fuerza esperar al alba
para lograr el motivo, 555
sabed que adoro a una dama
cuyo singular hechizo
es imán de mis deseos
y encanto de mis sentidos.
Esta es mozárabe, ya 560
sabéis que tomó principio
este nombre en los cristianos
que mezclados y abatidos
con los árabes vivían.
Esta, Enrique, como digo, 565
aun sin llegar a mirarla
avasalló mi albedrío
con la fama repetida
de su cielo peregrino;
llegué a verla disfrazado, 570

550

555

560

565

570

536-541. Otra mano ha seleccionado estos versos en el manuscrito y propone, en el verso del folio, una variación:

¿Qué decís, hombres del diablo?
Soñáis sin haber dormido.
Reconoced que son perros
que traen la maca consigo.
No os engañe el de San Roque
que está con el panecillo.

551. Tras este verso, otra mano añade unas marcas [+] que dirigen a la adición de dos versos: «de entrar en Madrid a precio / del más costoso peligro».

sin reparar en el peligro de mi vida, porque donde el amor tiene dominio se ve sin ojos el riesgo y se halla lince el cariño.	575
Que anduvo corta la dama será escusado deciros cuando era fuerza que a mí me lo hubiese parecido, llegando ya ciego a amarla	580
aun antes de haberla visto; que no sé lo que se tiene hallarse desnudo el camino para que pasen los ojos más allá de los oídos.	585
Viome también, reparando en mi atención, conque he dicho de una vez que mis afectos se hallaron correspondidos; que, aunque esto fue a persuasiones	590
de mis extremos continuos, en llegando a reparar una dama en quien la ha visto, ha menester gran reparo para el primero que hizo.	595
Y no es fácil desecharle, una vez introducido, de esta suerte muchos días pasamos, mas fue preciso volverme a Segovia a algunos	600
negocios que habéis oído, siendo el principal juntar la gente como caudillo. En este intermedio –¡ay cielos!– super que Jarif, rendido	605

575. De nuevo, otra mano añade cuatro versos referidos con una marca [+] que dirige al lector a su ubicación dentro del texto:

verla al fin en una quiero
de Madrid en el distrito
que estar fuera de sus muros
facilito el conseguirlo

604-605. En estos versos vemos la intervención de varias manos. En primer lugar, el manuscrito muestra la corrección de estos dos versos. No es posible recuperar lo escrito originalmente, ya que está tachado o han escrito encima de ello. Luego, tras el verso 604, vuelven a aparecer marcas [+] que nos indican la adición de tres versos: «supe que en el ejercicio / de la saca consiguió / verla Jarif, que rendido».

	si Dios me guarda mi juicio; y si lo que a vos os pasa me hubiera a mí sucedido, a la hora de esta, mi dama ya había de estar conmigo.	645
FRISÓN	Este hombre viene borracho de nieve en lugar de vino.	650
DON FERNANDO	Volved a darme los brazos, que eso solo quise oíros.	
DON ENRIQUE	Pues, don Fernando, ¡a la escala! Y no erremos el camino de la puerta de la Vega, que es donde estriba el designio; pues si ganamos la torre todo lo hemos conseguido. La gente que nos asiste no es noble y nos ha ofrecido que, si fuera menester, aunque llegaran rendidos, darían luego el asalto. ¿Pues qué esperamos?	655 660

Adentro

DON FERNANDO	¡Amigos, a la muralla!	665
--------------	---------------------------	-----

Suenan cajas y clarines y sacando las espadas se entran

DON ENRIQUE	¡Al asalto!
DON FERNANDO	¡Al arma!
LOS DOS	¡Guerra!

Se descubre en lo alto en la muralla Jarif y moros

FRISÓN	¡Por Cristo, que ya, como corre viento,
--------	--

	los perros nos han olido!	
JARIF	¡Ea, valientes soldados, mirad si estar prevenidos ha importado! Yo el primero estoy para resistirlos. ¡Prueben los viles cristianos, como otras veces, los filos de vuestros nobles aceros retirándose corridos! ¡Tiemble el mundo de vosotros y de mí el cielo, pues cifro en cada acción un estrago y en cada amago un peligro!	670 675 680
LOS MOROS	Pues tú nos alimentas, ¡mueran los cristianos fermentidos!	
FRISÓN	Así que ladró el perrazo, salieron los gozquecillos. Si yo puedo, entre estas peñas he de dormir al ruido.	685

Echase en el suelo a un lado de las peñas y salen don Fernando don Enrique y soldados poniendo las escalas y dase el asalto como se acostumbra y después de haber peleado un poco, sube el primero don Fernando y pone el estandarte real en una torre que ha de haber y van subiendo los demás

DON FERNANDO	¡A las escalas, soldados!	
JARIF	¡Al arma!	
DON ENRIQUE	¡Valor, amigos!	
FRISÓN	¡Oh, qué bien que estoy aquí si no viene algún ladrillo!	690
JARIF	¡Rabiando muero!	

Cayendo adentro

FRISÓN	Aquel galgo no lleva nada en el pico.
DON FERNANDO	¡Viva don Alfonso el Sexto,

	nuestro rey esclarecido!	695
TODOS	¡Viva nuestro rey Alfonso!	
<i>Levantase [Frisón]</i>		
FRISÓN	Por los siglos de los siglos, ¡bien lo hemos hecho, por Dios! ¡Ya la torre hemos rendido!	
<i>Suenan cajas y clarines y salen el rey Juan de Quintana y soldados con espadas desnudas</i>		
DON FERNANDO	¡A del real!	
REY	Así a este lado es el alboroto.	700
DON FERNANDO	¡Amigos!	
JUAN DE QUINTANA	¿Quién llama?	
REY	Este es don Fernando.	
DON FERNANDO	Decid a mi Rey, si vielo, que don Fernando Manuel ya está alojado en el sitio que le señaló y que puede su majestad, si es servido, mejorar de alojamiento, que ya voy a prevenirlo. (¡Ay, Elvira, hasta encontrarte [Ap.] ningún lauro he conseguido!)	705 710
REY	Heroico Fernando, aguarda, que ya en tu ayuda subimos.	
JUAN DE QUINTANA	Ved, señor, que ya han abierto la puerta.	
REY	¡Soldados míos, a Madrid!	715
JUAN DE QUINTANA	¡Entrad, soldados!	

697. Otra mano omite este verso con una línea y añade una nota ilegible que ampliaría la acotación.

Tocando alarma. Éntranse

FRISÓN ¡Y viva la fe de Cristo!
No hay cosa como ver esto
desde donde no hay peligro.

Salen con espadas desnudas Elvira y Leonor

LEONOR Mira, señora, que ya 720
tengo este brazo rendido
de matar moros y tú
te habrás muerto de lo mismo.

ELVIRA Hasta encontrar a Fernando,
pues nadie puede haber sido 725
sino él quien dio el asalto,
no he de descansar.

FRISÓN O el frío
le aumenta la noche o me hacen
temblar aquellos bultillos,
porque tengo de los miedos 730
uno que vale por cinco.

ELVIRA ¿Quién va?

FRISÓN (¡Llegose mi hora! [Ap.]
Si son moros, yo he nacido
en signo desesperado.)

LEONOR Si no habla, le doy un chirlo. 735

FRISÓN ¡Oigan la prisa que trae! [Ap.]

ELVIRA ¡Responda!

LEONOR ¿Quién vive?

FRISÓN El rico
que tiene con qué.

Danle

LEONOR A estas horas

	se fiare el perro bufoncillo. ¡Muera, señora, que es moro!	740
FRISÓN	¡Cristiano soy, vive Cristo! Teneos, que soy Frisón.	
LEONOR	¿Que tú eres Frisoncillo?	
ELVIRA	¿Cómo aquí estas retirado?	
FRISÓN	¡Las dos ahora habéis nacido! Si no os conozco tan presto, os hago dos mil añicos. ¿Cómo os halláis con espadas? De esta suerte que me admiro.	745
LEONOR	Quitándolas a dos galgos.	750
FRISÓN	Serán hojas del perrillo...	
ELVIRA	¿Don Fernando dónde está?	

Sale riñendo don Fernando con algunos moros y pónense a su lado Elvira y Leonor y métenlos a cuchilladas. Dentro [don Fernando]

DON FERNANDO	¡Ninguno ha de quedar vivo!	
FRISÓN	¡Vesle! Allí viene acosado de mastines.	
ELVIRA	¡Dueño mío, a tu lado estoy!	755
DON FERNANDO	¡Elvira, hasta ahora no he vencido!	
LEONOR	¡A gallina no te quedes!	
FRISÓN	Que tengo yo tan mal vicio como faltarme el valor cuando más de él necesito. Ya el día viene rayando; a buen tiempo han concluido.	760

Salen Elvira Leonor y don Fernando

DON FERNANDO	¡Elvira, dame los brazos!	
ELVIRA	¡Fernando, llega a los míos,	765

donde ha tanto que te esperan
para aliento mis cariños!

Sale Jarifa acuchillando a algunos cristianos y pónese a su lado Elvira

JARIFA	¡Matadme también a mí, aleves, pues he perdido a mi esposo!	
ELVIRA	¡Deteneos!	770
JARIFA	¿Cuándo consiguió el alivio de la muerte un infeliz?	
ELVIRA	No ignoras lo que te estimo, Jarifa.	
JARIFA	Ya por tu esclava, Elvira, a tus pies me rindo.	775
ELVIRA	Llega a mis brazos que yo lo que te debo no olvido; mientras viva, como a amiga he de tenerte conmigo, que al que con mi afecto usaste ese cariño es debido.	780
JARIFA	Solo ese alivio les queda a los sentimientos míos.	
DENTRO TODOS	¡Viva nuestro rey Alfonso!	
LEONOR	Todos llegan a este sitio.	785
JARIFA	No quisiera ver a nadie...	
LEONOR	Vente, Jarifa, conmigo.	

Vanse las dos. Sale el rey Juan de Quintana y soldados

REY	¿Dónde don Fernando está?	
DON FERNANDO	A vuestras plantas rendido.	
REY	Dadme los brazos, ilustre Fernando, que agradecido a daros las gracias vengo del alojamiento mío;	790

	y, pues por ganar la torre se consiguió mi disigno, en la puerta de la Vega desde aquí vuestro apellido y armas la torre será, quedando al cuidado mío, de vuestro valor heroico el premio tan merecido.	795 800
DON FERNANDO	Beso, señor, vuestras plantas y a ellas postrado os suplico que de don Enrique Sanz premiéis el aliento invicto, a quien la parte mayor de la facción se ha debido.	805
REY	Yo lo ofrezco.	
DON HENRIQUE	Gran señor, siempre en mi es deuda serviros.	
REY	¿Quién es esta dama?	
JUAN DE QUINTANA	Es gran señor de esclarecido estirpe y la más hermosa mozárabe.	810
REY	Ya lo admiro.	
ELVIRA	Yo soy, señor, vuestra esclava.	
DON FERNANDO	Y cuya mano, rendido espero que ha de ser mía, si vos me honráis.	815
REY	Yo lo estimo y de su dote me encargo.	
ELVIRA	¡Viváis dilatados siglos! ¡Lográronse mis desvelos, ay, Fernando, dueño mío!	820
FRISÓN	Y si vuestra majestad, con su criada hace lo mismo, será mía.	
REY	Yo os lo ofrezco.	
FRISÓN	¡Dios me haga muy buen marido!	825
JUAN DE QUINTANA	Ya es hora que descanséis,	

gran señor.

REY
Venid conmigo,
Juan de quintana.

JUAN DE QUINTANA
Señor,
que me deis licencia os pido
para ir a ver a mi esposa,
que ha mucho que no la he visto
y estoy con algún cuidado
por haberos asistido
desde ayer.

REY No me acordaba;
 quedaos, ya sé que es preciso. 835
 Vamos.

DON FERNANDO ¡Viva Alfonso el Sexto!

Vanse. Queda solo Juan de Quintana

Despeñándose el Demonio

JUAN DE QUINTANA Nunca como ahora, ¡cielos!,
tan lejos me ha parecido
mi casa. El paso apresuro;
¡sin mí voy del regocijo!

[illegible]

cuyo oriente, celebrando
 con instrumentos festivos,
 están en acordes liras,
 celestiales paraninfos? 855
 Toda la casa se adorna
 de resplandores divinos,
 cuyas luces, más que ciegan,
 alumbran mi precipicio.
 Para gran portento sale 860
 aquel que, recién nacido,
 con tantas fuerzas perturba
 todo el lúgubre dominio.

Descúbrese un retrete cercado de resplandores y en cuatro nichos cuatro ángeles tocando instrumentos de música

Ya de ángeles se acompaña,
 desmintiendo el ser de niño, 865
 que llegará a ser al fin
 quien es tan grande al principio.
 Pues, infierno, ¡a la batalla!
 No esté desapercibido
 aquel que ha de sentir más 870
 sus triunfos en los peligros
 y más cuando aquellas voces
 refieren en dulces himnos...

Los ángeles cantando. Va saliendo Juan de Quintana admirándose atendiendo a la música

[LOS ÁNGELES]	¡Gloria al señor soberano! En las criaturas del siglo y los ángeles celebren de su poder los prodigios, pues ha nacido quien empieza a ser ángel desde que es niño. 880	875
JUAN DE QUINTANA	¿Qué músicas celestiales son las que el alma ha atendido? De resplandores se cubre	

mi casa, ¿qué olor divino?

Sale un criado o criada

CRIADA Haberte nacido un hijo 885
 como mil oros, señor.

DEMONIO ¡Oh, pese a tantos martirios!

JUAN DE QUINTANA ¿Cómo albricias no me pides?
 Suspenso está mi sentido.

CRIADA Ven, señor, porque tu esposa 890
 que te buscase me dijo
 y oías, sin saber de quien,
 unas músicas que han dicho:

[Los ángeles] cantando

LOS ÁNGELES Madrid, dichosa, celebra 895
 de su fortuna el principio,
 pues nace en ella un varón
 que ha de ser gloria del siglo;
 tan escogido
 que celebran su oriente
 los cielos mismos. 900

DEMONIO Reniego de tanta gloria
 apelando vengativo
 a las acechanzas fieras
 de mis infernales bríos.

JUAN DE QUINTANA ¡No acierto a andar de alegría! 905
 ¡El gozo me ha suspendido!
 ¡Ay, hijo, para bien nazcas!
 Pero, ¿qué dudo, si miro
 celebrar tu nacimiento
 con resplandores y himnos 910
 de serafines alados?

Bien, ¡oh, glorioso arzobispo
de Sevilla, Isidro santo!
Me habéis pagado propicio
la fe que con vuestra gracia 915
mi devoción ha tenido;

	y, pues vuestra intercesión es la que me dio este hijo, Isidro le he de llamar en vuestro nombre divino, para memoria del bien que de Dios he recibido.	920
CRIADA	¿Isidro ha de ser su nombre?	
JUAN DE QUINTANA	Isidro ha de ser.	
DEMONIO	Impíos espíritus, alentad vuestros engaños nocivos.	925
JUAN DE QUINTANA	Vamos presto y, ya que alcanza Madrid tan gran beneficio,	

A un tiempo con la música

	gloria al señor soberano den las criaturas del siglo y con ángeles celebren de su poder los prodigios, pues ha nacido quien empieza a ser ángel desde que es niño.	930 935
DEMONIO	¡Ministros fieros, aquí! ¡Del infierno contra Isidro!	

*Mientras cantan los mismos versos dice los suyos el Demonio, de suerte
que todo se acabe a un tiempo*

FIN DE LA PRIMERA JORNADA

Al final de esta parte se anota la firma de Andrés Gil Enríquez, a quien corresponde esta sección de la obra.

JORNADA SEGUNDA

Dramatis personae

IVÁN DE VARGAS DE BARBA

SAN ISIDRO

MARÍA DE LA CABEZA

BARTOLA, LABRADORA

GIL, GRACIOSO

[TORIBIO], OTRO LABRADOR

DON PEDRO DE LUZÁN

JUAN DE LA CABEZA DE BARBA

EL DEMONIO

DOS ÁNGELES

MÚSICOS

Sale el Demonio

DEMONIO

Desde que el hacedor de tierra y cielo
bajó con el disfraz de humano bello
a encarnar en su siempre virgen madre 940
por el decreto de su eterno padre;
y que por ser a la infinita ofensa
precisa la infinita recompensa,
dando a la muerte permisión, él mismo
murió, resucitó, bajó al abismo, 945
sacó del seno de Abraham los santos
que aquel día esperaban. Siglos tantos
después, que en fin subió raro portento
a los cielos, quedándose incruento
sacrificio a su padre cada día 950
y en pan al hombre, para envidia mía.
Jamás hombre me dio tan cruda guerra
en el ámbito todo de la tierra
como este labrador que bien temía
cuando nació; mas no en la ciencia mía 955
se fundó solamente mi recelo;
aunque descifro del octavo cielo,
[...] al vellas,
los dudosos caracteres de estrellas,
que cuando temo yo, siendo en mi daño, 960

La jornada se inicia con la inscripción «Jesús, María, José» que introducen tras cada cambio de mano. 942-947. Unas líneas delimitan estos versos y los señalan con «no».

lo mismo es el temor que el desengaño.
 Mas ya no queda Isidro desposado
 y, aunque su padre lo dejó tratado
 cuando murió, no es él quien lo ha pedido,
 estando el trato ya desvanecido. 965
 No es mucha la belleza de María;
 no es cierto, en fin, que Isidro la quería.
 Que temo, pues cuando él me abre resquicio
 para impedir que suba el edificio
 que van labrando sus merecimientos, 970
 pues ya no son tan firmes los cimientos;
 mas ¡ay, que su virtud fomenta el cielo!
 Y temo que la aumente mi desvelo,
 que si Dios que se case le ha inspirado
 con María, en su ayuda está empeñado. 975
 Mas será el primer justo por ventura
 a quien haya vencido la hermosura,
 pues, ¿para qué me aflijo?
 El gran David de quien se llama hijo
 el mismo Dios no me ofreció despojos, 980
 solo vencido de sus mismos ojos
 y obligado con bienes infinitos
 cometió, en un delito, tres delitos
 por divino misterio:
 escandalo, homicidio y adulterio. 985
 Su hijo Salomón no es buen ejemplo,
 pues después de labralle a Dios el templo,
 en vez de reprimirse como sabio,
 cuanto su mano obró, borró su labio;
 y a una negra, borrón de la belleza, 990
 culto ofreció su natural flaqueza.
 ¿No fue Dalida, en fin, dulce veneno
 de Sansón, el valiente nazareno?
 Pues de experiencia, conociendo el daño,
 no supo aprovechar el desengaño 995
 y del largo cabello despojado,
 preso se halló sin ojos y ultrajado
 hasta que por dar fin a sus fortunas,
 arrancando las dóricas columnas,
 derribó el templo con su daño cierto 1000
 quedando en ellas vencedor y muerto.
 Y otros muchos que dejo de igual nombre,
 pues, ¿qué exenciones tiene más este hombre
 que un Salomón prudente,

un David santo y un Sansón valiente?	1005
Demás de que en su amor no cabe culpa, pues tenerle a su esposa le disculpa; mas viviendo casado con mujer que es de todos envidiado, menos fruto ha de dar, pues es forzoso	1010
que le juzguen por menos virtuoso, aunque de santidad sea un extremo. Y en la humana semilla yo más temo, de tantas plantas que me dan horrores, del ejemplar el fruto que las flores;	1015
y es muy dificultosa virtud de ejemplo con mujer hermosa y cuando su virtud su amor enfrene, otro mayor contrario Isidro tiene: don Pedro de Luzán es de María	1020
rendido amante, pero la osadía le falta aunque en su intento persevera, que al paso que la adora la venera. Fomentaré que a Isidro dé recelos, que si otro lance los confirma celos.	1025
A tan fiero disgusto no hay resistencia en el varón más justo... Mas ya los desposados llegan de sus amigos festejados y con Iván de Vargas Luzán viene.	1030
¡Ocasión y lugar mi astucia tiene!	

Salen cantando y bailando Bartola y otra labradora, Gil y Toribio y músicos y después Iván de Vargas, don Pedro de Luzán Isidro María y Juan de la cabeza

[TODOS]	¡Vivan muchos años Isidro y María, muchos años vivan! Gozando dichosos, gustosos cuidados todos los casados tengan envidiosos. Sus hijos hermosos	1035
---------	--	------

1006. Este verso es omitido por otra mano, que escribe por encima la variante «pero ¡ay, que de este amor no cabe culpa».

	pueblen a castilla,	1040
	¡muchos años vivan	
	Isidro y María,	
	muchos años vivan!	
JUAN DE LA CABEZA	Con razón, heroico Vargas,	
	con tan honrado padrino	1045
	yo y mis hijos quedaremos	
	vanos.	
GIL	Y desvanecidos	
	todos, pues no hay qué comamos.	
DON PEDRO	Sin mí estoy.	
IVÁN DE VARGAS	Más he debido,	
	señor Juan de la Cabeza,	1050
	al que ya tenéis por hijo	
	que este pequeño agasajo,	
	que el hombre que más estimo	
	de todos cuanto asisten	
	en mi labranza es Isidro;	1055
	mas ninguno dudar puede...	

[Iván de Vargas] mirando a María. [El Demonio] llegándose a don Pedro

DEMONIO	(Si dice lo que imagino, [Ap.] buena ocasión.)	
IVÁN DE VARGAS	...que merece	
	mucho más si ha merecido	
	de vuestra hija la mano.	1060
DON PEDRO	Esa es dicha y no es lo mismo	
	lograrla que merecerla.	
ISIDRO	El señor don Pedro ha dicho	
	por mí lo que yo dijera	
	si yo supiera decirlo	1065
	como lo siento.	
GIL	Por eso	
	es bueno tener amigos.	
BARTOLA	¡Fuego en su amistad!	

1042-1043. Estos dos últimos versos de la canción, que funcionan a modo de estribillo, han sido tachados del manuscrito con una línea. Es posible que se deba a cuestiones métricas o sobre la duración de la obra.

	le debo mucho.	
JUAN DE LA CABEZA	Y lo mismo	1105
	que te doy por ser forzoso	
	te diera de agradecido:	
	cien maravedís guardados	
	para este fin he tenido	
	veinte años. Con ellos puedes	1110
	comprar dos bueyes lucidos	
	y te sobrar� dinero,	
	que aunque el mundo está perdido,	
	dos compr� ayer por ochenta	
	Pe[d]ro Crespo mi vecino.	1115
	Tres varas compr� de paño	
	de color azul tejido	
	en Segovia; pues no tienes	
	bastante para vestido,	
	le podrá gastar María	1120
	en sayuelos y corpiños	
	para honrarse los disantos.	
	Qué costó te certifico:	
	a quince maravedís;	
	lavar� pero es muy fino.	1125
	Dos colchones hay de pluma	
	que, aunque es cierto que a infinito	
	quitan el sueño las plumas	
	de diversos ejercicios	
	o propias a los ingenios	1130
	o ajenas a los delitos,	
	estas por ser de palomas	
	no tienen ese peligro,	
	que en plumas de simples aves	
	no hay desvelos discursivos.	1135
	Dos sábanas que tu esposa	
	hil� por su mano el hilo	
	porque fuese más delgado	
	que en la conciencia y el lino.	
	Sin que la pasión me mueva,	1140
	que hila delgado te afirmo;	
	ellas están bien tratadas,	
	no nuevas, mas yo imagino	
	que no importa, pues María	
	solo en ellas ha dormido.	1145
	Un cobertor a dos haces	

	de pieles de corderillos y entiendo que, por vosotros, mas que por blancos y limpios, cuando os cubran sus vellones los han de juzgar armiños.	1150
	Un vasar lleno de platos de escudillas y de vidros, ollas, cazuelas y jarros con tal orden repartido que en lo compuesto parece librería, no en lo limpio; que, como el manejo es poco, hay mucho polvo en los libros.	1155
	Dos yugos, una carreta, dos rejas de arar, un trillo sin algunas menudencias...	1160
	Y no me agradezcas, hijo, que todo cuanto yo tengo te de; solamente Isidro, de no tener más que darte, agradece el pesar mío.	1165
IVÁN DE VARGAS	Vos procedéis como honrado.	
ISIDRO	Por ahora no os replico; después, señor, hablaremos.	1170
GIL	Pues os toca por padrino regocijar esta boda. ¡Sin comer no hay regocijo!	
IVÁN DE VARGAS	Eso a de ser en mi casa.	
TORIBIO	Pues, ¿a qué se aguarda?	
IVÁN DE VARGAS	Isidro, habla a tu esposa.	1175
JUAN DE LA CABEZA	María, llega y habla a tu marido.	
BARTOLA	¡Alza los ojos del suelo!	
GIL	¡Llega, no estés encogido!	
DON PEDRO	Ciego estoy.	
DEMONIO	En eso estriba que se logre mi [disignio].	1180
ISIDRO	En hora feliz, María,	

	os vieron los ojos míos la primera vez, pues por ellos llamarme vuestro consigo.	1185
BARTOLA	¡Respóndele!	
MARÍA	¿Yo...?	
BARTOLA	¿Pues quién ha de responderle?	
MARÍA	Isidro, Dios os guarde y haga bueno.	
GIL	¿Este es su esposo o su hijo?	
JUAN DE LA CABEZA	María está vergonzosa. Después hablaréis.	1190
IVÁN DE VARGAS	Amigos, venid a mi casa todos.	
JUAN DE LA CABEZA	¿Tan presto os vais?	
IVÁN DE VARGAS	Es preciso, que como ha sido la seca este año tal que ni en río ni en fuentes la humedad muestra que agua jamás han tenido, hacer una procesión tiene dispuesto el cabildo.	1195
GIL	Y los pozos se han secado también.	1200
TORIBIO	Los primeros.	
GIL	¡Lindo! Esta vez, aunque no quieran, nos han de dar puro el vino.	
TORIBIO	No habrá hidrónicos este año.	
IVÁN DE VARGAS	¡Viváis años infinitos, señora, en el nuevo estado gustosa!	1205
MARÍA	Para serviros.	

El Demonio siempre cerca

DON PEDRO	¡Gocéis de que me acobardo!
-----------	-----------------------------

	Señora, en vano me animo, los años que yo deseo vuestro dichoso marido con el gusto que yo tengo.	1210
MARÍA	Contenta estoy con el mío.	
ISIDRO	¡Válgame Dios!	
DON PEDRO	Yo lo creo.	
BARTOLA	Mal año para su hocico.	1215
ISIDRO	Gocéis lo que yo deseo vuestro dichoso marido con el gusto que yo tengo, si acaso; mas yo permito al pensamiento malicia tan baja. ¡Dios sea conmigo!	1220
IVÁN DE VARGAS	Vamos, Juan de la Cabeza.	
DEMONIO	Ya está sospechoso...	
IVÁN DE VARGAS	Isidro, ven, que cumplir es forzoso mi obligación.	
JUAN DE LA CABEZA	Siempre han sido vuestras honras el amparo de este pobre rincconcillo.	1225
ISIDRO	Primero, con tu licencia iré al campo, que Benito me espera con los arados y haré falta.	1230
JUAN DE LA CABEZA	Eso es preciso.	
IVÁN DE VARGAS	Ve pues, que luego a mi casa podrás ir.	
ISIDRO	Yo iré a serviros.	

Vase Isidro

IVÁN DE VARGAS	Adiós, señora.	
MARÍA	Él os guarde.	
GIL	Cantando como venimos y bailando, de María	1235

nos despidamos, Toribio.

TORIBIO ¡Vaya!

MARÍA No tardes, Bartola.

BARTOLA ¡Luego vuelvo!

MARÍA ¡Adiós, amigos!

Vivan, cantan. Éntranse todos volviendo a cantar lo mismo y quedase don Pedro y el Demonio

DON PEDRO Sola queda, yo he de hablarla. 1240

DEMONIO Que al campo se fuese Isidro...

MARÍA ¿Qué es esto, señor don Pedro?
¿a qué os quedáis?

DON PEDRO A pedirlos
que me escuchéis.

MARÍA ¡Yo no escucho!

DON PEDRO ¡No os asustéis!

MARÍA No hay delito 1245

en mí que pueda asustarme,
aunque vos hayáis querido
con equívocas palabras
dar de lo contrario indicios.
¿En qué esperanza se funda
vuestro ciego desvarío?,
¿qué ocasión os di en mi vida
para que tan atrevido
deis a entender sentimientos?

1250

DON PEDRO Yo confieso el error mío,
pero la pasión... 1255

MARÍA ¡Que os vais,
señor don Pedro, os suplico!
Mirad que os echarán menos
ya mi padre y vuestro tío.

DEMONIO (Sin duda es vano su intento, [Ap.] 1260
pero yo lograre el mío.)

MARÍA ¿Qué esperáis?

DON PEDRO Ya os obedezco.

Difícil empresa sigo,
mas no pierdo la esperanza.
Guárdeos Dios.

MARÍA	En él confío, don Pedro, que os desengañe y alumbre vuestros sentidos.	1265
-------	--	------

Vanse cada uno por su puerta

DEMONIO	Bien sé que es más imposible de este don Pedro el [disignio] que fundar torres de acero sobre cimientos de vidro; pero con que yo consiga que los recelos de Isidro de su virtud le diviertan, logro cuanto he pretendido.	1270 1275
---------	---	----------------------------------

Vase

Aquí termina la primera sección de la segunda jornada, compuesta por Francisco de Villegas, quien, a diferencias de otros dramaturgos, no incluye su firma. Podemos identificar el cambio de mano gracias al salto de un folio a otro, la caligrafía, la tinta y el estado del soporte.

Dentro Gil

[GIL] ¡Alimón oiga el modillo
del barroso acá bragado,
la gana que les ha dado
de retozar lo novillo
a mala rabia!

Sale Isidro

ISIDRO ¿Qué fue, 1280
Gil?, ¿de qué enojado estás?

GIL De que pueda, Satanás,
trabajar.

ISIDRO ¡Jesús!, ¿por qué?

GIL Porque como no ha llovido
y el amo manda que are 1285
pensando que me suceda
a mí lo que a ti, pues haces,
sin agua que los ayude,
crecer, Isidro, los panes.
Y como la dura tierra 1290
tan seca está, aunque trabaje
por que el arado la rompa,
no tienen fuerza dos pares
de bueyes, que los terrones
están como pedernales. 1295

ISIDRO ¿Y de eso estás impaciente?

GIL No me falta para ahorcarme
más que ganas.

ISIDRO Ten paciencia
y pide a Dios que te ablande
la tierra con el rocío 1300
de sus divinas piedades;
y esto no por ti lo pidas,
sino por todos, y sabe,
que cuanto de tu congoja
el afán sea más grande, 1305
será la fatiga tuya

para Dios más agradable.
 Porque si Dios, por la culpa
 de nuestro primero padre,
 se condenó a que comiese 1310
 de su sudor, es constante
 que trabajar le mandó,
 que no suda quien no lo hace;
 y siendo heredero tú
 de aquel aciago, alcanzarte 1315
 debe el castigo también.
 Que el delito satisface,
 come como manda Dios,
 pues a quien le da más grande
 el trabajo, da el sustento 1320
 con manos más liberales.
 Y advierte que este consejo
 no te le doy, como sabes,
 sin ejemplo: que aunque a mí
 no debe imitarme nadie 1325
 por ser tan malo en distintos
 paños, en más arrogantes
 adornos o más lucidos
 me mantuvieren mis padres,
 y aún yo me mantuve en ellos 1330
 muchos días, ignorante
 de esta advertencia que tuve
 en el alcázar triunfante
 de la Almudena, en el sacro
 palacio de aquella imagen 1335
 de María, protectora
 de los hombres, de Dios madre.
 Dejé el cortesano estilo
 de los ocios al instante
 que supe que Dios mandaba 1340
 que los hombres trabajasen.
 Y dado al duro ejercicio
 de labranza, aunque antes
 tuve otros, solo en este
 descansaron mis afanes, 1345
 pues siendo el primero este

1315. En este folio del manuscrito [22r], se han modificado varias palabras tachando completamente la anterior y añadiendo su variante encima. Al ser realizados por la misma mano, es probable que estos cambios se efectuaran en un tiempo contemporáneo a su escritura por cuestiones métricas o estilísticas. En este verso encontramos un ejemplo de ello.

[illegible]

1425. Si bien parece que este verso rompe con la estructura del romance en a-e, la ortología, es decir, la rama de la fonología que establece las convenciones de pronunciación, nos indica que esta palabra, en el tiempo que fue compuesta la obra, tenía una pronunciación distinta a la actual. Así, es probable que la vocal anterior y cerrada /i/ tuvieran una colocación más abierta (más semejante a /e/) en palabras de estas características. Vuelve a suceder en el verso 1543 con «fácil» y en el 1699 con «áspid».

Cuanto vuela y cuanto pace,
 cuanto anima y cuanto siente.
 A Dios le pide[n] las aves,
 al primer albor del día,
 de su voz hacen alarde 1455
 pidiéndole al alba el sol;
 las plantas, en la suave
 postrera edad de la noche,
 con susurros agradables
 el blando rocío piden 1460
 de las auroras afables,
 con fluidos de la hierba
 el jugo los recentales.
 Pues, ¿por qué no ha de pedir
 el hombre a Dios cuando sabe 1465
 que Dios solamente aguarda
 a que pida para darle?

GIL Pues ¡venga agua, señor mío!

ISIDRO Así a Dios ha de obligarse.

GIL Pero no agua que venga 1470
 solamente a resfriarme;
 venga agua que, aunque haya lodos,
 con ella el pan se abarate.
 Que no sirve, no, de nada,
 si es el pan caro, mojarme. 1475

Sale el demonio de labrador

DEMONIO (Aquí esta Isidro y allí [Ap.]
 viene María a buscarle
 con el humilde sustento,
 tan querida como amante.
 Veamos, astucia de tanta 1480
 cizaña, como sembraste,
 qué fruto coges. Yo llego.)

Llega

Obreros de Manzanares,
 ¿Sabréis acaso dirigirme

	del labrador admirable que, donde ninguno siembra, siembra y coge pan sin arte natural, que le obedece la tierra antes que la mande?	1485
ISIDRO	Ese labrador es Dios y ese está en cualquiera parte, forastero, porque en todas le topa el que le buscare.	1490
DEMONIO	Y bien sabe que está en ti. Pero, ¡constancia, pesares! Y quien a dios se atrevió, no de un hombre se acobarde. Isidro es por quien pregunto.	1495
ISIDRO	Pues en las señas te erraste, que Isidro es un labrador que lo que los otros hace y aún menos; y como tú, forastero, preguntaste por el labrador que a todos excedía en las señales, si no es Dios por quien preguntas no hallo de quién informarte.	1500 1505
DEMONIO	¿Pues no conoces a Isidro?	
ISIDRO	No.	
GIL	¿Por qué niegas a nadie tu nombre?	
ISIDRO	Yo no lo niego. Lo que digo es que, ignorante, no me conozco; y es cierto que fuera soberbia grande presumir que en la ignorancia no era a todos semejante.	1510 1515
GIL	Pues yo te conozco a ti.	
ISIDRO	Conocer a otros es fácil y por eso así se ignoran los que de los otros saben.	

1495. El manuscrito deja ver la existencia de dos versos que siguen a este y que fueron eliminados por la misma mano en el proceso de escritura.

DEMONIO	(Raro hombre, mas no por eso [Ap.] mis acechanzas desmayen). Preguntar yo por Isidro aquí fue creyendo hallarle donde la tierra publica que le debe lo que nace, pues informado de que solo en la arenosa margen de ese seco río vive lo que su virtud esparce. Pregunté aquí porque aquí vi las señas de encontrarle.	1520 1525 1530
ISIDRO	Esa que creen obra mía es merced que Dios me hace, que, en mí que soy más indigno, manifiesta sus piedades.	 1535
DEMONIO	Luego eres Isidro.	
ISIDRO	Sí.	
DEMONIO	Pues, ¿por qué me lo negaste?	
ISIDRO	Yo no lo negué y pudiera sin que el cielo me culpase razonablemente hacerlo pues, cuando me exageraste la desigualdad a todos, desconocerme era fácil y aun preciso era notando que era fueroso mudarme de este a otro ser respondiendo a señas de vanidades.	 1540 1545
GIL	Dígame, antes que nos diga el labrador viandante lo que quiere, ¿de dónde es?	 1550
DEMONIO	Soy de muy remota parte.	
GIL	Pues a mí me pareció, luego que le vi el semblante, que en Caramanchel de abajo	

1554. «Caramanchel» es uso habitual en el Siglo de Oro para referirse al actual distrito de Madrid de Carabanchel. Autores como Tirso de Molina o Lope de Vega emplean esta variante en sus textos.

	tenía sus heredades...	1555
ISIDRO	De mí lo que me querías.	
DEMONIO	Un negocio harto importante.	
ISIDRO	¿A mí?	
DEMONIO	Sí, para eso, Isidro, vengo a buscarte.	
ISIDRO	No sé qué me dice el alma.	1560
GIL	Si este toma chocolate, es de cacao de pajuelas.	
ISIDRO	No a lo que vienes dilates.	
DEMONIO	Ya es ocasión, pues ya está su deseo de mi parte. ¡Ea, cautelas!	1565

Dentro María de la Cabeza y Leonor

MARÍA	¡Bartola, anda aprisa que es muy tarde y está Isidro sin comer!	
GIL	¡Y Gil muriéndose de hambre!	
LEONOR	Esta burra del dimuño, que no puede menearse, tien la culpa, malos lobos. ¡Arre, burra, de un vinagre!	1570
GIL	Pues que no es mía la burra... Señor mancebo, despache.	1575

1555. A continuación, le sigue una intervención del Demonio que el autor decide omitir.

1558. Verso hipométrico.

1562. Se deja ver un verso tachado que completa la intervención de Gil. Pese a que su lectura no es muy clara, podemos descifrar algo parecido a «que el (...) está ardiente», a modo de explicación de la expresión empleada. El verso no forma parte de esta edición, ya que es bastante claro que su omisión fue contemporánea a la escritura, pues su mantenimiento implicaría la ruptura de la estructura métrica.

1575. En el margen del folio, la misma mano añade cuatro versos a la intervención de Gil que se señalan con un símbolo de adición [+]. Es posible que, en una revisión de la pieza, decidiera añadir esta parte por cuestiones de longitud o por reforzar el personaje del gracioso.

Vase

ISIDRO	Aquí me espera, que quiero, porque acaso no lo estrañe mi esposa, ir a recibirla como estilo.	
DEMONIO	Qué mal haces...	
ISIDRO	¿Pues en hacer lo que a Dios sirve puede hacer mal nadie?	1580
DEMONIO	En dejarse engañar sí.	
ISIDRO	¡Cautelas, aprovechadme en dejarme engañar! Pues, ¿a mí quién hay que me engaña?	1585
DEMONIO	Tu confianza.	
ISIDRO	¿Qué dices, hombre? Primero que pases con lo que antes de, he reído, da motivo a mis pesares adelante; mira bien de quién y con quién hablares.	1590
DEMONIO	No soy tan inadvertido, que aunque viniese a buscarte para un aviso, en tu honor...	
ISIDRO	¿Mi honor?	
DEMONIO	Tu honor.	
ISIDRO	Te engañaste, que yo nunca tuve nada que a Dios no sacrificaré. Mi honor está en Dios y [Dios] cuidará de asegurarle.	1595
DEMONIO	(¡Ay de mí, que su constancia [Ap.] toda mi astucia deshace!	1600

“Mientras, yo voy por la olla,
no sea que se derramen.
Y pues no le han convidado,
no se quede a convidarse”.

	Probemos otra cautela...) Pues no quieres escucharme lo que a ti te importa y no es razón que yo me canse por lo que a mí no me importa, con volverme y con dejarte la lástima con que vine podré volver a llevarme.	1605
ISIDRO	Ven acá, ven acá, que si no me ofrezco a este ultraje, a Dios le ofrece mi pena una sospecha ignorante. ¿Y qué mérito tendrá? Ninguno, pues mi mal pase desde la duda al aviso y habrá que sacrificarle.	1610 1615
DEMONIO	¿Qué me quieres?	
ISIDRO	Que prosigas.	
DEMONIO	(No soy yo tan ignorante [Ap.] como dije. Otra cautela, pues él acaso lo hace).	1620

Mira al vestuario

Me aprovecho aquí; no soy
 tan necio que me fiase
 en que crédito darías
 por mí amatoria tan grave
 sin conocerme; y así,
 he solicitado lance
 en que, callando mi voz,
 pueda tu vista informarte.

1609. Este verso es tachado en el manuscrito y se sustituye con otro, añadido en el margen a través de un símbolo de adición [+]: «volver, Isidro, a llevarme».

1615. Este verso, como sucede en la anterior anotación, se añade en el margen del folio indicándolo con los símbolos correspondientes. En este caso, la edición incluye el verso sustitutorio porque el original en ininteligible y su omisión rompería el ritmo métrico.

Por la oscilación vocálica, en el manuscrito aparece «vistuario».

1626. En el proceso de escritura se omiten tres versos que resulta imposible reconstruir.

ISIDRO	¿Mi vista informarme?	1630
DEMONIO	Sí. Vuelve y harás el examen; mira a tu esposa y don Pedro.	
ISIDRO	Deja que primero encargue a Dios como a quien consagro este dolorido trance, que al volver los ojos míos a conocer mis pesares, sin misericordia temple el dolor que ha de causarme. ¡Porque de Dios no me olviden las humanas vaguedades! ¡Señor...	1635 1640
DEMONIO	(¡Ah, pese al infierno [Ap.] que no puedo apoderarle de la ira!)	
ISIDRO	...vos me distéis esposa, cuyas loables virtudes conocen cuantos examinan los quilates de su perfección!	1645
<i>Salen María y don Pedro</i>		
MARÍA	Señor, no paséis más adelante, que no tendré que decirle a Isidro, si preguntare, lo que querías.	1650
ISIDRO	¿Pues cómo puede ser, señor, que manchó el candor de su pureza?	
DEMONIO	(¡Hay tal constancia! ¡Volcanes, [Ap.] otro engaño!)	1655
DON PEDRO	Aunque vendido vine, María, a esperarte, no me atreviera a decirte lo que me mandas que calle.	
DEMONIO	¿Oye, pues no miras?	

[illegible]

	Dios por ti me satisface.	1725
MARÍA	Aunque el deseo pudiera solicitar el examen de lo que no entiendo, Isidro, es tu gusto mucho antes que mi deseo y, así, nada quiero preguntarme, pues si Dios siendo tu esposa a ti sujeta me hace, que te obedezca me manda y así es razón que me allane, puesto que no obedecerte sería no sujetarme.	1730 1735
ISIDRO	Si hay en los hermanos bienes algún bien, solo es bien grande la mujer buena. ¡Mis brazos, María, tu humildad paguen!	1740

Salen Gil y Bartola con dos cestas de comida

GIL	¿No tratamos de comer?	
BARTOLA	Que son las dos de la tarde... Verá la gana que tienen de abrazarse.	
GIL	Si lo haces de envidia, por Dios, Bartola, que yo de abrazos te harte.	1745
BARTOLA	¡Arrulle!	
GIL	¡Fuego el respingo!	
BARTOLA	¡Marqueos pellizco salvaje!	
MARÍA	¿Gustas de comer, esposo?	1750
ISIDRO	Sí, esposa mía, pero antes a Dios le hemos de pedir ese sustento que traes que, aunque esta aquí, si Dios falta su voluntad al gustarle, será sin gracia de Dios,	1755

1754. Verso hipermétrico.

	y ella es la que satisface.	
GIL	Pídale agua de camino, que no tiene gota el zaque.	
ISIDRO	Sirve y Dios nos la dará.	1760
MARÍA	Vamos, pues.	
ISIDRO	Tú retirarte puedes; así, allí que debe la oración no acompañarse de quien pueda divertirla y de que no te acompañe cuando a orar vas. No te ofendas, que todo el tiempo que orares estará contigo Dios y no te hará falta nada.	1765
MARÍA	¡Quién como tú fuera, esposo!	1770
ISIDRO	Tu ejemplo me persuade.	
MARÍA	Vamos, y Dios a los ruegos de los dos atiende afable.	
ISIDRO	Vamos y nuestros clamores sus justas iras aplaquen.	1775
GIL	¿Y en qué quedamos nosotros?	
BARTOLA	En que de mí no te apartes porque no espumes la olla como los más días haces.	
GIL	(Si se descuida, ¡pardiobre [Ap.] que he de pellizcar la carne!)	1780

Vanse y salen Iván de Vargas y el Demonio

DEMONIO	No descansa mi pasión.	
IVÁN DE VARGAS	Que no te crea es preciso, que se desmiente tu aviso, hombre, en mi satisfacción.	1785
DEMONIO	(Que le maltrate pretendo [Ap.] para apurar su paciencia.) Mirad vos la diligencia	

1769. Rima defectuosa.

	que está en la labor haciendo; mirad como allí apartado, con dar a entender que reza, del trabajo se descuida.	1790
IVÁN DE VARGAS	Pues, ¿cómo? Solo la tierra que Isidro cultiva está verde cuando está tan seca la de todo este contorno.	1795
DEMONIO	Porque es abundante esta, y tanto que a cultivarla Isidro como debiera, sola una espiga llevara lo que mil espigas llevan.	1800
IVÁN DE VARGAS	Tierra abundante hay faltando el agua que la sustenta.	
DEMONIO	A esta no le falta, aunque nuestros ojos no la vean; que secretos manantiales debe de tener y es fuerza, pues produce cuando no hay quien tenga cuidado de ella.	1805
IVÁN DE VARGAS	(Posible es que este hombre diga [Ap.] bien cuando no es la primera vez esta que a mi noticia de Isidro el descuido llega.) ¿Sí falta a su obligación?	1810
DEMONIO	Pues duda, yo haré que crea. Todo el día se está Isidro de aquella propia manera fingiendo la santidad. (¡Ojalá fingida fuera!) [Ap.]	1815
IVÁN DE VARGAS	Pues, ¿quién ara con las yuntas?	1820
DEMONIO	Nadie.	
IVÁN DE VARGAS	Ya que no te crea es forzoso, pues lo mismo que yo estoy viendo me niegas.	
DEMONIO	¡ Opere al cielo, que aprisa le socorrió su clemencia! Si no me aprovecha en este,	1825

¿de qué sirve la licencia
de perseguir a los hombres?

*De la forma que fuere posible se verán dos yuntas de bueyes y dos ángeles
arando con ellas y cantando*

	¡Huyamos a no ver, penas, que un humilde labrador triunfe de vuestra soberbia!	1830
ÁNGEL 1º	Mientras a Dios sacrifica Isidro amantes ternezas por él, espíritus puros de Iván cultivan la tierra.	1835
ÁNGEL 2º	¡Ay, qué bien suena la oración del hombre a Dios, pues Dios le da al hombre tal premio por ella! A los que sirven a Dios manda la eterna clemencia que los ángeles los sirvan en paga de su fineza.	1840
ÁNGEL 1º	¡Ay, cómo llega la virtud del hombre al cielo para volver en favor a la tierra!	1845
IVÁN DE VARGAS	¡Cuánto admirado me tiene la extraordinaria presencia de estos hermosos zagales! Tanto el deseo me alienta a saber quién son, que humanas no son voces que así suenan, ni sus divinos semblantes publican humanas señas. Sí me atreveré, mas ¿cómo sin que sea irreverencia al respeto que me causan sus soberanas presencias?	1850 1855
ÁNGEL 2º	Tanto a Dios ama Isidro desde la tierra que los serafines,	1860

1827. «Licencia» en el manuscrito.

1838. Verso hipermétrico. Puede que la alteración sea causada por la inclusión de una referencia bíblica.

si ser pudiera,
 envidiosos quedaran
 de su fineza.
 ¡Ay, cómo premia
 el mérito de su amor,
 pues ángeles labran las ansias que siembra!

1865

Vanse

IVÁN DE VARGAS ¡Aguardad, oíd, volved,
 labradores de la excelsa
 Jerusalén!

Salen Isidro, María, Bartola y Gil

ISIDRO	Pues, señor, ¿qué mandas?	
MARÍA	Señor, ¿qué ordenas?	1870
GIL	El amo es, Bartola.	
IVÁN DE VARGAS	¡Isidro!	
BARTOLA	Y me holgara que os moliera, ¡holgazán!	
IVÁN DE VARGAS	Isidro mío, María de la Cabeza, dichosos vosotros: tú, por el dueño en que te empleas, y tú porque la manejas. Y dichoso yo, que prendas que estima el cielo consigo.	1875
ISIDRO	Pues, ¿qué novedad es esta, señor?	1880
MARÍA	¿De qué es tu alegría?	
IVÁN DE VARGAS	De... pero no puede la lengua con la sed grande decirlo.	
ISIDRO	¿Sed tenéis?	

1882. Verso hipermétrico.

IVÁN DE VARGAS	¡Y grande!	
ISIDRO	Pena	
	me da que no tengo agua, pero llegaos a esta peña, que aquí, si Dios quiere, habrá agua para la sed vuestra.	1885

Da con la aguijada en la peña y sale agua

IVÁN DE VARGAS	Ya ¡qué quieres que te diga! Viéndose tan manifiesta tu santidad, barajusto besar tus plantas merezca quien dudoso en tu virtud llegó venturoso a verla.	1890
ISIDRO	Señor, ¿cómo estáis así? Las gracias de esta clemencia de Dios, a Dios se han de dar.	1895
IVÁN DE VARGAS	Y a vos, Isidro, en la Tierra.	
GIL	¡Gran milagro fuera este, Bartola, en una taberna!	1900
IVÁN	Que a quien ángeles le sirven y quien de una peña seca saca agua con su virtud, mucho con dios se semeja. Dejadme beber de esta agua milagrosa.	1905
MARÍA	Tu clemencia, señor, alaben los hombres.	
GIL	Bien pienso yo que quisiera María hacer el milagro.	
BARTOLA	Hartos milagros hace ella...	1910
GIL	Si haces otra fuente, Isidro, pues que lo mismo te cuesta, sea de vino.	
ISIDRO	Señor, vamos donde en pobre mesa, pues a la heredad venisteis,	1915

nos honréis.

IVÁN DE VARGAS Las opulentas
de los monarcas mayores
trocara yo por la vuestra.

ISIDRO Ven, María.

MARÍA Isidro, vamos.

ISIDRO ¡Qué hermosura tan honesta! 1920

MARÍA ¡Qué gala tan virtuosa!

GIL ¿Pues los santos se requiebran
también?

IVÁN DE VARGAS Hijos míos, vamos.

GIL Vamos, Bartola.

BARTOLA ¡Ven, bestia!

FIN DE LA SEGUNDA JORNADA

JORNADA TERCERA

Dramatis personae

DON PEDRO VIEJO	GIL, GRACIOSO, VILLANO
DON LUIS DE MENDOZA	BARTOLA, VILLANA
DOÑA ISABEL	[DIEGO]
MARÍA DE LA CABEZA	NIÑO
ISIDRO	EL DEMONIO
DOS ÁNGELES	MÚSICO
JUANA, CRIADA	

Sale Juana trayendo de la mano a don Luis como a escu[ras]

JUANA	¿Qué hubiste de hacer tal ruido?	1925
DON LUIS	El broquel se me cayó.	
JUANA	Con el golpe pienso yo que el viejo nos ha sentido. ¡Camina presto!	
DON LUIS	Recelo si a oscuras la puerta ignoras.	1930

Dentro

DON PEDRO	¿Ruido en mi casa a estas horas? Dame una espada, Leonelo.	
JUANA	¿Hay desdicha más cruel? ¡Vete, por Dios! ¡Yo estoy muerta, que está don Luis es la puerta!	1935
DON LUIS	(Perdona, doña Isabel, [Ap.] que tú la culpa has tenido —cuando una dicha he logrado— de que entre aquí enamorado quien sale ya arrepentido.)	1940

Vase

JUANA Ahora bien quiero pasito
irme un pie tras otro andando;
ven aquí que voy callando
y lleno el miedo en un grito.
¡Ánimas y Dios, aquí, 1945
socorredme en esta lucha!

Sale don Pedro viejo en jubón con la espada desnuda y una vela en la mano

[DON PEDRO] [¡Alto!] Aquí el ruido se escucha.
¿Quién va, quién es?

JUANA (¡Ay de mí!) [Ap.]
Yo soy, señor. (¡De turbada,
aun no acierto a responder!) 1950

DON PEDRO ¿Qué haces aquí?

JUANA ¿Qué he de hacer?

Pone don Pedro la vela sobre un bufete

DON PEDRO ¿Tú a estas horas levantada?
Habla.

JUANA (El viejo es un nerón [Ap.]
y tiene cólera brava.)

Temblando

Señor... la verdad... yo estaba... 1955

DON PEDRO ¿En qué? Acaba.

JUANA En oración,
que aquel labrador honrado
que está por santo tenido
siempre que a casa ha venido
que la tenga me ha encargado. 1960

DON PEDRO	Y dime, cuando en rigor esa verdad haya sido, ¿quién pudo hacer aquel ruido?	
JUANA	Eso es el diablo señor... (No doy por mi vida un higo.) [Ap.]	1965
DON PEDRO	¡Qué mal informa, ah, dolor, en la causa de un honor la turbación de un testigo! Ven acá, ¿sabes quién soy?	
JUANA	Muerta estoy.	
DON PEDRO	¡Acaba, dilo!	1970
JUANA	Don Pedro eres de Avendaño, cuyo estirpe esclarecido debes a Segovia.	
DON PEDRO	Y sabes que este acero vengativo en defensa de Madrid fue de los moros prodigio.	1975
JUANA	Y ahora lo es de esta cristiana.	
DON PEDRO	Sabes que los rayos limpios del Sol a mi honor no igualan.	
JUANA	Todo señor lo he sabido.	1980
DON PEDRO	Di, ¿quién entra en esta casa?	
JUANA	A ella jamás ha venido persona alguna, si no es ese labrador Isidro de quien eres tan devoto, que es hombre santo y sencillo.	1985
DON PEDRO	¿Pues cómo, si me conoces, me niegas lo que yo he visto?	
JUANA	Señor, si yo lo supiera, ¿qué me costaba el decirlo?	1990
DON PEDRO	Viven los cielos, villana, que tu semblante me ha dicho cuanto tu lengua me calla; y así, agora, ¡ay, honor mío! me has de decir la verdad o has de morir a los filos	1995

de este penetrante acero,
que el corazón adivino
me anuncia alguna desdicha.
¡Habla, alevé!

	mirar hacia mis ventanas. Mas, pues no creí el aviso, bien es que padezca el daño y antes que mi acero limpio lave con sangre esta ofensa,	2025
	quiero consultar a Isidro este caso y que él le hable, porque si a ser su marido no se ofrece, ¡vive el cielo que en rojos calientes ríos de su derramada sangre beba el humor fementido para que admire Madrid, con mi agravio y su castigo, en la venganza que tomo, el sentimiento que animo! Esto ha de ser de esta suerte. Ya amanece y en el sitio de la Almudena he de hallarle, donde antes que a su ejercicio va a misa todos los días).	2030
	Mira, Juana, que te digo que a Isabel no le des parte de lo que aquí ha sucedido que te costará la vida.	2035
JUANA	Callaré como un novicio. Pobre Isabel...	2040
DON PEDRO	¡Ah, hija alevé!	2045

Sale doña Isabel apresurada

DOÑA ISABEL	Dime Juana si ha sabido don..., pero ¿qué es lo que veo? ¡Mármol soy helado y frío!	2050
DON PEDRO	(Matarella, pero ¡cielos! [Ap.] disimular es preciso hasta ver si hallo remedio con la industria que imagino.) ¿Tú vestida a tales horas?	2055
DOÑA ISABEL	Una criada me dijo que estabas ya levantado	

y a novedad he tenido
que madrugues tanto.

DON PEDRO

Oí

en aquesta pieza ruido
y juzgando eran ladrones
quise examinar yo mismo
toda la casa.

2060

DOÑA ISABEL

(¡Alma, albricias! [Ap.]

Nada mi padre ha sabido,
pues me habla tan reportado.)

2065

DON PEDRO

(Paciencia, cielos divinos, [Ap.]
porque importa asegurarla.)

A ella

Pero no es este el motivo
¡ah, ingrata!, de mi desvelo.

DOÑA ISABEL

Pues ¿qué tienes?

DON PEDRO

Tengo hijos

2070

que han de acabarme la vida;
tengo un veneno escondido,
que ardiente el pecho me abrasa,
un áspid, un basilisco
una ponzoña, una rabia
y un dolor tan no entendido
que es imposible callarlo
y es imposible decirlo.

2075

Vase

DOÑA ISABEL

¿Qué es esto, Juana?

JUANA

Señora,

¡huyamos, por Jesucristo,
siquiera hasta Filipinas!
Toda la trama ha sabido
tu padre.

2080

DOÑA ISABEL

Sin alma estoy.
Pues ¿quién, dime, se lo ha dicho?

JUANA	Yo, maldita sea mi lengua.	2085
DOÑA ISABEL	Pues ¿quién te obligó a decirlo?	
JUANA	Si no se lo digo me deja como un pajarito.	
DOÑA ISABEL	¡Ay, aleve, que me has muerto!	
JUANA	¡El viejo es apretativo y no pude más, señora!	2090
DOÑA ISABEL	Aquí no hay otro camino sino avisar a don Luis que me aguarde —¡estoy sin juicio!— de la Almudena en la ermita, que allí, Juana, determino dicirle el riesgo en que estoy, a ver si por él consigo que me cumpla la palabra de ser mi esposo.	2095
JUANA	Eso pido.	2100
DOÑA ISABEL	Ven, llevarasle el papel.	
JUANA	¡Iré como un torbellino!	
DOÑA ISABEL	¡Ah, criadas! Cuántas honras por vosotras se han perdido.	

Vanse. Sale Isidro de labrador solo

ISIDRO	Gracias a Dios, gran señora a quien el cielo hace salva, que oí la misa del alba en la casa del aurora entre uno y otro arrebol. De veros me vuelvo loco, aunque he madrugado poco, pues os hallé con el Sol. Válgame Dios, ¡quién pudiera, virgen sagrada y bendita, hacer hoy que vuestra ermita un grande palacio fuera! Que cierto que me da pena que tanto en el mundo sobre y que vos estéis tan pobre,	2105 2110 2115
--------	---	--

María del Almudena.	2120
¡Qué de ternezas mi amor	
os ha dicho y qué seguras,	
perdonadnos las locuras	
de este simple labrador	
que apacible y que risueño	2125
el campo llegó a mirar!	
Todos madrugan a dar	
alabanzas a su dueño:	
aquella fuente a mi ver,	
que tanto el curso dilata,	2130
va desperdiciando plata	
para alabar tu poder;	
la rosa ufana y segura,	
formando voz de su aliento,	
con ámbar perfuma el viento	2135
para alabar tu hermosura;	
el pájaro agradecido	
que alegre el día esperaba	
entona el canto y te alaba	
antes que salga del nido;	2140
la fiera, por otra parte,	
mudamente te alaba.	
Todos te alaban y yo	
nunca he sabido alabarte.	
¡Ay, dulce Jesús amado!	2145
Mas, ¿qué me detengo así?	
Isidro, vamos de aquí;	
ved que os espera el arado	
y será bien llegar presto.	

Sale don Pedro Viejo

DON PEDRO	Aquí le tengo de hallar; aquel es, no hay que dudar.	2150
ISIDRO	Señor don Pedro, ¿qué es esto? ¿Tan temprano levantado os miro en este lugar?	
DON PEDRO	Nadie puede descansar, Isidro, con un cuidado, y el que traigo es tan crecido	2155

que más quisiera —esto es cierto—
hallarme a estas horas muerto
que no haberle padecido. 2160

Llora

ISIDRO ¿Vos lloráis?

DON PEDRO En tanta calma
se ve ¡ay, cielos! mi decoro
que estas lagrimas que lloro
son sangre viva del alma.

ISIDRO No me enternezcáis el pecho; 2165
descansad conmigo el grave
dolor que os aflige.

DON PEDRO Sabe,
que estando anoche en mi lecho
escuché... Mas, ¿para qué
refiero estas circunstancias 2170
si todo mi mal, ¡ay triste!,
se cifra en una palabra?
Yo he sabido que mi hija
algunas noches da entrada
en mi casa a un caballero 2175
y, aunque adelante no pasan,
las noticias, claro está...
¡Qué mujer determinada,
que loca y ciega atropella
la inmunidad de mi casa! 2180
Es consecuencia precisa
que con él también me agravie:

2172. En este folio del manuscrito varias modificaciones: en el margen de hace una ampliación de la intervención de don Pedro, señalada con los símbolos de adición [+]; se omite una intervención de Isidro de la primera escritura, que se sustituye por otros versos, también añadidos en el margen. Además, se añade un aparte de don Pedro que iría previo al v. 2173:

[DON PEDRO] (...)
Yo estoy sin honor, Isidro.
¡Todo mi aliento me valga!
ISIDRO Proseguid, no estéis confuso;
bien podéis fiarme el alma.
DON PEDRO (Que haya de decir mi afrenta [Ap.]
para restaurar mi fama...)

	don Luis de Mendoza, Isidro, es el autor de mi infamia y, aunque pudiera tomar a poca costa venganza, quiero usar de suaves medios y el mejor que aquí se halla es que tú, Isidro, al instante, pues tanto con Dios alcanzas, hables a este caballero y le digas lo que gana en ser de Isabel esposo, pues quizá no lo alcanzara tan fácilmente a no haber sucedido esta desgracia. Aquesto has de hacer por mí Y, si a serlo no se allana, rayo será vengativo que consume, quema y tala cuanto encuentra endurecido; tigre será que la Hircania ajusta con el bramido cuando los hijos le faltan; áspid será que el veneno convierte en colera y rabia; y finalmente seré, hasta que tome venganza, rayo, asombro, estrago, incendio del que mi decoro ultraja.	2185
		2190
		2195
		2200
		2205
		2210
ISIDRO	Sabe Dios, señor don Pedro, que siento vuestra desgracia como es justo. Reportaos, que os empeño mi palabra de hablar a ese caballero a quien conozco y que él haga lo que debe. Fiad en Dios que antes que llegue mañana os he de ver muy contento.	2215
DON PEDRO	¡Isidro santo, a tus plantas están mi vida y mi honor!	2220
ISIDRO	A la virgen soberana lo encomendad muy de veras, a quien en su ermita sagrada me aguardad mientras yo voy	2225

	yo sé que es otra la causa.	
DON LUIS	¿Qué escucho?	
ISIDRO	Mirad que agora no es Isidro quien os habla, señor don Luis, pues ¿así un caballero descansa cuando tenéis una deuda que es tan forzoso pagarla?	2255
DON LUIS	Mudo he quedado.	
ISIDRO	¿Y no solo os ofrecéis a la paga de un honor, sino que estáis con intención de negarla? ¡Ea, señor, volved en vos!	2260
DON LUIS	(¡Cielos! Cuanto acá me pasa [Ap.] sabe Isidro. Muerto estoy).	2265
ISIDRO	Abrid los ojos del alma; mirad que esta frágil vida es flor que un cierzo la acaba, humo que se desvanece, sombra que ligera pasa y la que hoy viviente forma, viene a ser polvo mañana. A Dios tenéis ofendido y antes que sus iras caigan sobre vos...	2270 2275
DON LUIS	¡Isidro, Isidro! ¡Basta, por Dios, basta, basta, que tus palabras son fuego que el corazón me traspasan! Digo que al punto, al instante, quiero cumplirle a esa dama la palabra que le di de esposo.	2280

Sale doña Isabel con manto huyendo de don Pedro que viene tras ella con la daga en la mano

DOÑA ISABEL	¡El cielo me valga!
-------------	---------------------

DON PEDRO	¡Muere, tirana!	
DOÑA ISABEL	¡Don Luis!	
	Isidro, de vos se ampara mi vida.	2285
DON LUIS	Isabel.	
ISIDRO	Señora.	
DON PEDRO	¡Muere, alevé!	
ISIDRO	¡Tente!	
DON LUIS	¡Aguarda!	
DON PEDRO	Pues ¿tú, Isidro, me detienes? Y vos, mátenme mis ansias, ¿os atrevéis a mis ojos a defenderla y guardarla? Mas, de esta suerte...	2290

Saca la espada

DON LUIS	¡Señor don Pedro, tened la espada! Que a vuestra hija, aún más que a vos, me toca a mí el ampararla.	2295
DON PEDRO	¿Cómo?	
DON LUIS	Como es ya mi esposa.	
DON PEDRO	Siendo eso así, vida y alma es vuestra, señor don Luis.	
DON LUIS	Yo estoy, señor, a tus plantas. Esta es mi mano, Isabel.	2300
ISIDRO	Dios bien casados os haga.	
DOÑA ISABEL	¡Qué ventura!	
DON PEDRO	¡Yo estoy loco si este placer no me mata!	
ISIDRO	Lo que falta agora es que entremos a dar las gracias	2305

2297. Tres versos más completaban la intervención de don Luis en una fase previa del manuscrito. Esta parte fue probablemente omitida en el proceso de escritura, pues la omisión posterior de tres versos implicaría la ruptura de la estructura métrica que sigue.

Sale María alborotada

MARÍA ¡Beatriz, Pascual, labradores!
 ¡Antón, Llorente!

Salen cada uno por su lado

GIL ¿Qué es esto?

[BARTOLA] Señora, ¿qué ha sucedido?

MARÍA ¡Hijo de mi vida, centro
de mi corazón!

GIL ¿Qué tienes? 2320

[BARTOLA] ¡Declara tu sentimiento!

MARÍA ¿Qué preguntáis si en mi llanto
estáis mi desdicha viendo?
El hijo de mis entrañas,
¡ya para mí no hay consuelo!,
con otros niños jugando
infelizmente travieso
se cayó en aquese pozo.

Dicen fuerte. Sollozando

[BARTOLA] ¡Ay, mi Dieguito!

GIL ¡Ay, mi Diego!

[BARTOLA] ¡Murió mi gozo en el pozo! 2330

MARÍA ¡Y en las aguas mi contento!

Gil ¡Y qué lindos gorgoritos

2328. En el margen se indica la adición cuatro versos:

GIL ¿Socorrerle no podremos?
[MARÍA] Ya se anegó, ya, en el agua.
No hay señal de él.

[BARTOLA] Nada veo.

GIL ¿Tú le viste caer?

[...] Sí.

haría el ángel del cielo!

MARÍA Si, enternicidos, vosotros
 lloráis su infeliz suceso, 2335
 ¿qué hare yo? ¡De mis ojos
 salid sin duelo, lágrimas, corriendo!

GIL ¡Bartola, échate en el agua
 y sácate al niño!

[BARTOLA] ¡Necio!
 ¿en el pozo?

GIL Sí, en el pozo, 2340
 que, aunque es hondo, no hayas miedo
 que peligros.

[BARTOLA] ¿Cómo no?

GIL Las calabazas es cierto
 que nunca se van a fondo.

MARÍA ¡Dios mío, este sentimiento 2345
 admitid por sacrificio
 en el tribunal supremo
 de vuestra misericordia
 para que el llanto que vierto
 de dolor tenga con vos 2350
 visos de arrepentimiento!

[BARTOLA] Ya no me pedirá almendras...

GIL Ni a mí tostones...

[BARTOLA] ¡Lloremos!

GIL Sin embargo, mi Bartola,
 mientras hacemos pucheros 2355
 no te olvides de la olla.

LOS DOS CON MARÍA «¡Salid sin duelo, lágrimas, corriendo!»

Sale Isidro

ISIDRO María, ¿qué novedad
 es la que en mi casa veo?

2347. Otra mano sustituye «supremo» por «inmenso».

2357. El ritmo del romance en octosílabos se interrumpe con este verso que, aunque mantiene la rima, es endecasílabo. El autor está citando el estribillo de la Égloga I de Garcilaso de la Vega.

	¿Adónde está la alegría y los favores del cielo ha de haber tristeza y llanto? ¿De qué os quejáis? ¿Qué es aquesto? ¿No respondéis?	2360
MARÍA	No quisiera decirte...	
ISIDRO	Que ya lo entiendo. Es más que haberse llevado Dios aquel pimpollo tierno que nos dio por feliz fruto de su bendición. ¿Sí? ¿Es esto? No tienes de qué quejarte.	2365 2370
	¿No acostumbra el jardinero, de las flores que cultiva, coger la mejor y al templo presentarla por fineza? Pues así, el cultor supremo aquella flor que ha criado en nuestro inculto terreno, para obligarnos piadoso y anticiparnos el premio, mejorándola de sitio quiso trasladarla al cielo.	2375 2380
MARÍA	Con su voluntad divina justo es que nos conformemos, pero son tales, Isidro, nuestros humanos defetos,	2385
	que no tiene el desengaño para escusarlos esfuerzo. Aquel pedazo del alma que se me anegó contemplo enternecida. Y no estrañes esta aflicción en mi accento, pues la providencia quiso, por sus ocultos secretos, que quedase vinculado al suspiro el sentimiento.	2390 2400
ISIDRO	Lastimado estoy, María, de verte llorar y espero en Dios que ha de consolarte.	
MARÍA	¡Murió para mí el contento!	

ISIDRO	¿No es este el pozo que sirve de pira undosa a mi Diego?	2405
GIL	Sí, señor.	
ISIDRO	Clavel hermoso que naciste para ejemplo de la brevedad de un día, pues ocupas otro asiento de mi fe, acuerda...	2410
GIL	¿Qué miro? ¡Las aguas se van subiendo hasta el bocal!	
[BARTOLA]	¡Qué prodigio!	
ISIDRO	¡Hijo de mis ojos! ¡Diego!	
DIEGO	¿Qué me quiere, padre mío?	2415
ISIDRO	¡No más que abrazarte, espejo de mi corazón! ¡María! ¿Ves aquí a tu hijo?	
MARÍA	¡Cielos, qué brío! ¡Te ven mis ojos! Si es ilusión, Dios inmenso, como tuyo es el favor.	2420
DIEGO	¡Bartola!	
[BARTOLA]	¡Como un jilguero habla el angelico!	
GIL	Hay tal, ¿quieres pan y queso?	
DIEGO	Quiero cuanto hubiere comestible.	2425
GIL	¡Él no gasta cumplimientos!	
[BARTOLA]	Es hijito de vecino.	
MARÍA	¿Dónde estuviste hijo?	
DIEGO	Dentro del pozo, y cuando caí me recibió entre sus bellos brazos una clara aurora	2430

2425. Otra mano añadió un apunte, anotación o acotación que queda inacabada. Si bien su lectura no es muy clara, parece que pone algo como «Luce muy» o «Le dice muy».

	en cuyo regazo honesto también tenía otro niño, a quien di infinitos besos. Más hermosa era que el Sol y allí me quede durmiendo hasta que llamó mi padre.	2435
ISIDRO	María, estos son portentos de aquella piedad divina cuya fineza debemos conocer agradecidos.	2440
MARÍA	Tu virtud me enseñe el medio de enmendar la imperfección de mis continuos defetos.	
ISIDRO	Quedemos solos, María.	2445
MARÍA	Gil, al trabajo.	
GIL	Yo entiendo.	
MARÍA	Bartola, lleva a Dieguito y ponle el vestido nuevo, que hemos de ir luego a la iglesia.	
[BARTOLA]	Vamos, bien mío.	
DIEGO	Eso quiero.	2450

Vanse

ISIDRO	Yo tengo determinado, si es que tienes gusto en ello, de que los dos dividamos, María, el tálamo, haciendo un voto de castidad muy solemne en hacimiento de gracias por tanta dicha como fue el darnos el cielo segunda vez aqueste hijo, que, si bien lo considero, es para obligarnos más cuando le servimos menos.	2455
		2460
MARÍA	El corazón me has leído, Isidro. Ese mismo intento quería comunicarte,	2465

mas por parecerme ajeno
de tu voluntad, medrosa
lo sepulté en el silencio.

ISIDRO Pues ya que estamos conformes
los dos, en la iglesia haremos 2470
el voto, revalidando
con esta acción el obsequio.

MARÍA Vamos, pues.

ISIDRO ¡Detente, aguarda!
 ¿No escuchas poblado el viento
de celestial armonía? 2475

MARÍA ¡Y absorta admiro sus ecos!

Salen dos ángeles por lo alto cada uno por su parte cantando

ÁNGEL 1º En este sitio puedes
ejecutar tu intento,
que de infinitos votos
tu casa ha de ser templo. 2480

ISIDRO ¿Templo ha de ser la casa
de un labrador grosero?

ÁNGEL 2º Sí, Isidro, que humildades
de un rendido deseo
para divinos triunfos 2485
son el mayor cimiento.

MARÍA ¿Quién, mi Dios, de tus piedades
podrá alabar el exceso?

ÁNGEL 1º En manos del monarca,
sacerdote supremo, 2490
puedes hacer el voto
de tus castos deseos.

*Descúbrese en lo alto un niño con una túnica morada en un trono de
resplandores*

NIÑO Isidro, llega a mis brazos

2488. En una de las revisiones del texto, se omite «exceso» y se añade «portento» en su lugar.

porque felizmente en ellos
tú y tu consorte amada
veáis cómo el don acedo. 2495

LOS DOS ¡Aunque indignos, gran monarca,
tu mandato obedecemos!

Suben los dos cada uno por su parte y se juntan arriba con el niño que, para más facilidad de la tramoya, bajará de su trono hasta el primer claro al son de música y chirimías y volverán a bajar los dos. Después que están arriba

ISIDRO Postrados a tus plantas,
Dios mío, el voto hacemos. 2500

MARÍA Porque en todo se cumplan
tus divinos decretos

NIÑO Quédate en paz y mira,
Isidro, que muy presto
morirás porque logres 2505
de tu virtud el premio.

Baja la tramoya y después que están los dos en el tablado, representan lo siguiente

ISIDRO Ya que es preciso apartarnos,
María, y que los decretos
del cielo me han prevenido
para el común fin postrero, 2510

2505. Este verso ha sido reescrito varias veces. En el manuscrito se ve una línea tachada e ininteligible que podría haber sido una variante de este verso, o bien un verso distinto que lo seguía y fue omitido. Aunque es complicado distinguir qué palabra va en cada versión del verso, el tono de la tinta, la caligrafía y el cómputo silábico indican que «morirás porque logres» va junto; lo que se escribe en el espacio restante y tras tachar lo anterior, dice «vendrás a mí logrando».

2507. Otra mano añade en el margen de este folio seis versos que, según las marcas de adición, iría encabezando la intervención de Isidro:

Ya el efeto de tu aviso
conozco en mi desaliento,
gran señor; mas de mi esposa
recatar mi mal pretendo,
que siendo mío el achaque
sea suyo el sentimiento.

estos últimos abrazos
recibe.

MARÍA

ISIDRO ¿Tú lloras?

MARÍA

ISIDRO Mira que presto
nos hemos de ver, María,
en la patria del contento.

MARÍA ¿Y antes no he de verte?

ISIDRO

MARÍA Pues adiós, querido esposo.

ISIDRO Adiós, adorado dueño.

2522. Otra mano lo sustituye posteriormente por «no me enternezcas el pecho».

MARÍA Dices bien, y porque tenga
nuestro voto más efecto,
a Torrelaguna voy,
porque desde allí pretendo
cuidar siempre de la ermita.
de la virgen.

ISIDRO

MARÍA

ISIDRO

Firma de Juan de Matos Fragoso, a quien corresponde esta sección de la tercera jornada.

Salen Gil y Bartola

GIL ¿Qué es lo que dijo el doctor,
Bartola?

BARTOLA Que está muy malo 2530
Isidro, y de su regalo
cuiden mucho.

GIL ¡Mi señor
muy malo! Y se disimula
un término tan feroz... 2535
¡Malo un santo! ¡Mala coz
te dé, esculapio, tu mula!

BARTOLA Aquí receiptó en un tris
de purgas un calendario.

GIL Por tres llevó el boticario
catorce maravedís. 2540

BARTOLA En pie los males recite.
Poco la cama le ayuda
porque él, que no se desnuda
del rigor, siempre se viste.

Dentro [Diego]

[DIEGO] Bartola, Gil, ¿y mi padre? 2545

BARTOLA ¿Al niño qué le diremos?

GIL Darele para un pastel
un ochavo.

BARTOLA Sí, por cierto.
No hay sino es echar mi [duelo]

2528-2540. Todos estos versos están marcados dentro de un cuadro en el manuscrito, sin ninguna otra indicación. En el margen de este folio, otra mano añade unos versos que, tal vez, funcionarían como sustitución del pasaje seleccionado:

GIL ¡Muy malo debe de estar,
pues se va quejando tanto!

BARTOLA ¡Ay, Isidro!

GIL ¡Ay, nuestro santo!

[BARTOLA] ¿Se acostó?

[GIL] No, hay que tratar.

	al uso por esos cerros.	2550
GIL	Calla, tonta.	
<i>Sale [Diego]</i>		
[DIEGO]	¿Dónde está mi padre querido?	
BARTOLA	Bueno... (Desde que salió del pozo [Ap.] es el muchacho un jilguero).	
[DIEGO]	Otros muchachos me dicen que se muere.	2555
GIL	¡Niño tierno, y sí se muriere!	
[DIEGO]	¡Ay, triste! ¿Qué haré yo sin el consuelo de un padre a quién debo [tanto]?	
BARTOLA	Y todos tanto debemos...	2560
GIL	¡Lo que entenece su vista!	
[DIEGO]	¡Y de mi madre, que el cielo dispuso que en igual voz, más unidos sus afectos, se apartasen!	
BARTOLA	Ama mía, a penitencias contemplo a tu hermosura entre esp[ejos] de los rigores sangrientos matizarse con claveles los jazmines de tu cuello.	2565 2570

Dentro Isidro

2549-2550. Versos marcados con “no” de modo que se reduciría la intervención de Bartola.

2552. En el manuscrito se ve como el mismo autor antes había escrito “Por cierto” y luego decide hacer la sustitución para obtener el cómputo silábico correcto.

2561-2570. Todo este segmento está seleccionado con líneas y marcado con “no”.

ISIDRO	Señor, de vuestras demencias Isidro aguarda el remedio.	
[DIEGO]	¡Oh, cuánto en mi corazón hieren sus amantes ecos!	
ISIDRO	Divina aurora que aluces con resplandores más bellos; sin sombras te vistió el sol desde el instante primero para ser luciente adorno de su soberano imperio. De tus piedades, señora, se vale amante mi ruego.	2575 2580
BARTOLA	Digo agora que la vida, que no es más de un pasatiempo.	
GIL	¡A Jarama y Manzanares por ojos sin duda tengo según lloro!	2585
[DIEGO]	¡Padre mío!	
ISIDRO	¡Llega, mi adorado espejo, llega a mis brazos!	
[DIEGO]	Señor, ¿vos lloráis?	
ISIDRO	En ti contemplo el retrato de mi esposa.	2590
[DIEGO]	También miraréis el vuestro.	
ISIDRO	Sí miro. Y, aunque yo he sido, conforme lo que a Dios debo, el que menos ha cumplido con sus sagrados preceptos, hijo y amigos, servidle como a soberano dueño. Mirad que premia y castiga	2595

2572. Hay un verso completamente tachado, que no queda claro si pertenece a la intervención de Isidro o a la siguiente.

2583. Otra mano tacha «Digo» y, para compensar las sílabas, añade «Dios» encima del verso, de un modo que no deja muy claro dónde debería encajarse.

2597. Errata: «servilde» en el manuscrito.

	y, si podemos el premio adquirir por nuestro bien, no sus castigos busquemos, porque ofende a las piedades quien se aparte del reme[dio].	2600
	Por fijo a la eternidad camine al punto postrero la razón, pues para siempre este limitado aliento debe aplicarse a fatigas con más sagrados esfuerzos, que no por lo temporal se ha de aventurar lo eterno.	2605 2610
GIL	Antes de un mes he de ser ermitaño en Ciempozuelos.	
BARTOLA	Si hubiera monjas las cartujas, yo fuera barbuda luego.	2615
[DIEGO]	Padre mío, y ¿qué he de hacer solo si se muere?	
ISIDRO	¡Cielos! ¡Oh, como a lo natural se pasan los sentimientos de Dios, el cuidado amante nos asiste!	2620
[DIEGO]	¡Sí!	
GIL	¡Laus deo!	

Sale don Pedro

DON PEDRO	¡Cuánto culpo a mi cariño, amigo Isidro! ¿Qué es esto? ¿Vos fuera de vuestra cama? No sé que os diga mi celo... Cuidad de vos porque en vos se fundan nuestros consuelos;	2625
-----------	--	------

2600. «Primio» en el manuscrito.

2609. Hay un verso omitido que resulta ininteligible. Su omisión fue en el propio proceso de escritura, ya que la composición de la rima se mantiene.

2615-2616. Versos seleccionados y marcados con «no».

	no maltratéis de esta suerte mis cariñosos afectos.	2630
ISIDRO	Quien descansa en las fatigas, hace del rigor remedio. Este instrumento que ha sido mi seguro compañero ayudando a que el arado rompiera a la tierra el pecho, ahora por más descanso está, aunque mudo, advirtiéndome que ya de mi sepultura me rompe el surco postrero.	2635 2640
DON PEDRO	Isidro, pues los amigos somos para los consuelos, a mi cuidado dejad cuanto os toque, que yo ofrezco cumplirlo, como verán, por la ley de caballero. ¿Os aflige algún cuidado?	2645
ISIDRO	Ese pedazo pequeño del corazón os encargo entre los criados vuestros logre este número más.	2650
DON PEDRO	Si me faltara heredero, por sucesor de mi casa le dejara.	
BARTOLA	Con dos luegos acepta, mas ¿a nosotros a quién nos deja?	2655
GIL	A que ciegos toda su vida y milagros en la Almudena recemos.	
ISIDRO	¡Dadme la mano, señor! Ayudad al desaliento de este edificio cansado, no caiga débil al suelo. ¡Llevadme a mi pobre catre!	2660
DON PEDRO	¡Isidro, yo soy el muerto!	
[DIEGO]	Yo también ayudare, padre mío.	2665

GIL	¡Qué de berros nacerán en mis carrillos con las lágrimas que vierto!	
BARTOLA	Yo tengo un llanto entre telas, pues siempre lloro hacia dentro.	2670
DON PEDRO	Vuestras honras a mi cargo quedan, Isidro.	
ISIDRO	De veros más confía mi amistad, pues se verá con el tiempo que, de vuestra sangre ilustre, un sucesor a mi cuerpo le dará con su asistencia un grande costoso templo.	2675
DON PEDRO	¿Sucesor mío?	
ISIDRO	Sí, amigo.	
DON PEDRO	Paguen su afecto los cielos.	2680
GIL	Si por la muerte de Isidro nos dará lutos don Pedro.	
BARTOLA	Por Dios que tengo de hacer un monjil de terciopelo.	
[DIEGO]	Vamos, padre.	
ISIDRO	Esposa mía, las esperanzas no pierdo de verte antes de morir.	2685

Vanse. Sale el demonio

DEMONIO	Sí verás porque los cielos, para consolarte a ti y para mi desconsuelo, en aquese pobre albergue, más rico por mis desprecios, te asistirá acompañada de estrellas y de luceros.	2690
---------	--	------

Cantan dentro ángeles

ÁNGELES	Venturoso labrador de los campos de Madrid, el premio en tu fin lograrás, pues el justo muere para vivir.	2695
DEMONIO	Ya en la batalla le miro y ya se descubre allí con aquel leño en las manos que triunfa de mi cerviz. ¡Sombras, empañad sus luces, sus sentidos confundid!	2700 2705

Descúbrese san Isidro reclinado sobre unos sarmientos y María de la Cabeza, Don Pedro, el hijo de san Isidro, Gil y Bartola

ISIDRO	¡Agora, agora, señor, dulce Jesús, para mí sed el último suspiro!	
TODOS	¡Jesús!	
ISIDRO	Débate a ti que mejoren tus palabras lo que yo no sé decir.	2710
MARÍA	Señor, de aqueise costado tanto precioso recibí, el caudal de sus finezas con Isidro repartid. ¡Aquí de vuestros auxilios, de vuestra piedad aquí, redemptor mío!	2715
TODOS	¡Jesús!	
ISIDRO	¡Jesús!	
MARÍA	¡Jesús! ¡Repetid todos su nombre!	2720

2684. Verso hipométrico.

2684-2695. Estos versos han sido eliminados en una revisión del texto. Se marcan y tachan con varias cruces en el manuscrito. Puede que sea por su carácter demasiado reiterativo o por una cuestión métrica.

ISIDRO	¡María, José!	
DEMONIO	Que a oír tanto oprobio, mi fiereza se suspenda contra mí.	
[DIEGO]	Écheme su bendición, padre querido.	
MARÍA	¡Ay de mí!	2725
ISIDRO	Con la de Dios te acompañe la de tu padre, y feliz te hagan los cielos.	
[DIEGO]	Amén.	
GIL	Darele un cuarto de anís.	
[DIEGO]	Diga Jesús, padre mío.	2730
ISIDRO	¡Jesús!	
[DIEGO]	¡María!	
BARTOLA	¡San Luis! Todo el barrio se nos viene a ayudarle a bien morir.	

Salen cuantos pudieren de la compañía

GIL	Tenemos muchos amigos y todos vienen a un fin.	2735
DOÑA ISABEL	¿A dónde, varón dichoso, te hallará mi afecto?	
DON PEDRO	En mí.	
DOÑA ISABEL	¿Dónde, amigo Isidro, estás?	
GIL	¡Adonde quisiera Gil!	
TODOS	¿Qué consuelo tus amigos	2740

2698. Otra mano indica con símbolos [+] la adición de seis versos que coloca en el margen y que coinciden con una parte de la intervención de María que ha sido tachada en el folio anterior:

Jesús, de aqueste costado
tanto precioso cubrí,
el caudal de tus finezas
con Isidro repartid.
¡Aquí de vuestros auxilios,
de vuestra piedad aquí!

	tendremos?	
MARÍA	¡Decid, decid Jesús todos!	
TODOS	¡Jesús mío!	
ISIDRO	Pequé señor contra ti, mi espíritu en vuestras manos, dulce Jesús, recibid.	2745

Bajan ángeles que suban el alma del santo

ÁNGELES	Sube a la mejor esfera, agricultor, porque en ti miren cómo premia Dios al que le sabe servir.	
MARÍA	¡María, abogada nuestra, soberana emperatriz, a vuestro devoto amante amparad!	2750
GIL	¡Ay, pobre Gil!	
DEMONIO	¡Espíritus infernales, las esferas confundí! ¡Muestre mi saña que llevo a todo el infierno en mí!	2755
BARTOLA	Murió sobre unos sarmientos el racimo de Engadí.	

Sube

MÚSICOS	Te deum laudamus te dominun confitemur.	2760
UN ÁNGEL	Devotos de Isidro: ¡mirad, advertid! Veréis el diseño, en sombras allí, del templo que amante	2765

2715-2718. Los cuatro versos están enmarcados en un cuadro que, aunque no tiene ninguna otra indicación, parece indicar su omisión.

le dará Madrid
al gran labrador
siempre más feliz.

TODOS

Y porque en la devoción
halle la piedad aquí
disculpa de nuestros yerros
tendremos dichoso fin.

2770

FIN

La comedia termina con la intervención de Francisco de Avellaneda, que no incluye su firma.