

La comedia anónima *San Isidro Labrador de Madrid*
de la colección teatral del conde Gondomar.
Estudio, edición y notas

Purificació Garcia Mascarell

Máster Oficial en ***Estudios hispánicos: aplicaciones e investigación***

Tutora: Teresa Ferrer Valls
Valencia, 7 de julio de 2009

ÍNDICE

Introducción	4
1. San Isidro: de labrador a patrón de Madrid. Las claves de la difusión de su culto	6
2. La comedia hagiográfica como instrumento contrarreformista	10
3. La polémica moral en torno a la comedia de santos: la licitud de un género mixto	12
4. Análisis de la comedia <i>San Isidro Labrador de Madrid y Vitoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso</i>	18
4.1. Dos Isidros teatrales: Lope de Vega y el anónimo del código Gondomar	18
4.2. Espacio y tiempo de la acción	21
4.3. La escenografía: los milagros	22
4.4. Personajes	27
4.4.1. El campesino ejemplar, piedra angular de una política feudal antiburguesa	30
4.4.2. Un santo caritativo en una sociedad repleta de mendigos y falta de mano de obra.....	37
4.5. Tramas, conflictos	42
4.6. Comicidad	44
Conclusión	45
La presente edición	46
Esquema métrico	47
Bibliografía	49

INTRODUCCIÓN

Desde que en 1989, el hispanista Stefano Arata llamara la atención sobre los códices de la colección de don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626), la crítica ha coincidido en opinar que el estudio pormenorizado de estos volúmenes resulta de vital importancia para entender la gestación de la Comedia Nueva barroca (Oleza, 1995: 184). El noble castellano poseyó una variada colección de textos literarios, históricos y filosóficos que integraron su biblioteca particular de la Casa del Sol, en Valladolid. Los manuscritos de comedias representaban una parte importante de las posesiones librescas del conde¹. A principios del siglo XIX, la biblioteca Gondomar se dispersa y la colección teatral, según corrobora el investigador italiano, se reparte entre la Biblioteca Nacional y la Real Biblioteca.

Tras estudiar las características codicológicas, Arata vincula tres grupos distintos de manuscritos teatrales: los códices facticios II-460 y II-463 de la Biblioteca Real, ocho manuscritos adquiridos en 1852 por Cayetano La Barrera y donados a la Biblioteca Nacional y el código con signatura 14.767 custodiado en la Biblioteca Nacional. Los rasgos compartidos no dejan lugar a dudas: el tamaño de los volúmenes, el diseño de la portada, la caja de escritura, la letra de los amanuenses que transcribieron las obras... Todo apunta a que se trata de tres partes distintas de una misma colección. La constatación definitiva llega gracias a un inventario de la biblioteca Gondomar redactado en 1623. Su cotejo ayuda a situar este conjunto de manuscritos en las estanterías del famoso bibliófilo aristócrata hacia finales del XVI y formando parte de su espectacular colección teatral. Arata concluyó que este grupo de obras fue copiado justo durante los años en que la fórmula de la comedia lopesca estaba configurándose² y, por lo tanto, se evidencia la utilidad de su análisis para entender la evolución de un género que estaba próximo a su eclosión barroca. El estudio de estos códices posibilita penetrar en la primera producción dramática del Fénix así como en la obra de otros dramaturgos de los albores de la Comedia Nueva.

¹ Sus estanterías albergaban más de sesenta comedias manuscritas, entre ellas *La Numancia* de Cervantes y obras de Lope de Vega como *Los donaires de Matico*, *El maestro de danzar* o *El otomano famoso*. Para conocer la colección con más detalle, véase la obra de Arata *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio* (Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989).

² En palabras del propio Arata: “Esta colección se reunió antes de 1597, probablemente en los primeros años 90 del siglo XVI. Es la única explicación que se puede dar al hecho de que no se hayan infiltrado en la colección comedias posteriores y a la gran unidad cronológica de las piezas.” (1989: 14)

De acuerdo con Arata, el primero de los volúmenes mencionados en el inventario de la biblioteca de 1623, actualmente el 14.767 de la Biblioteca Nacional, contiene las obras religiosas, frente a los códices Ms-II 460 y Ms-II 463 de la Real Biblioteca, que contienen comedias de carácter histórico y palatino³. De hecho, los cuadernos fueron reunidos y encuadernados siguiendo un criterio temático típico de un coleccionista.

El códice que figura bajo la signatura 14.767 está compuesto por 346 folios y mantiene la encuadernación antigua en pergamino (a diferencia de los de la Real Biblioteca, encuadernados en pasta valenciana durante el siglo XIX). Reúne 21 cuadernillos con comedias hagiográficas, todas de los últimos años del siglo XVI. El códice se compone de varias loas, un “Soneto de Hernando de Acuña al Rey” y una serie de obras dramáticas de carácter exclusivamente religioso: *Comedia del Católico español (el emperador Teodosio)*, compuesta por Alonso Ramón; *San Isidro labrador de Madrid y victoria de las Navas por el rey don Alfonso*, atribuida a Lope de Vega; *Santa vida y costumbres de San Juan de Dios*; *Santa Catalina de Sena*; *Glorioso San Martín*; *Envidia de Luzbel por haberse Dios humanado*; *Vida, muerte y milagros de San Antonio de Padua*; *San Segundo*, de Lope de Vega; *San Jacinto*, de Alonso Remón; *Vida y martirio de Santa Bárbara*⁴; *La conversión de la Magdalena*; *Vida y muerte de Nuestra Señora*; *Auto de la conversión de Santa Tais*; *Vida y muerte de Santo Fray Diego*; *Auto de la Cena*; *Un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado*; *Vida y muerte de San Agustín*; *Nuestra Señora de Lapa*; *La escala de Jacob*; *San Estacio*; *Vida y muerte de San Jerónimo*.

La segunda obra del códice, *San Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas de Tolosa*, presenta un interés especial por constituir una alternativa a la conocida comedia lopesca sobre el santo labrador. Por otro lado, si como obra hagiográfica remite inevitablemente a la ideología de propanganda contrarreformista, en sí misma plantea conflictos que merecen un análisis en profundidad: la peculiar personalidad del campesino y patrono de Madrid, su condición de trabajador del campo y hombre caritativo en relación con la problemática de la mendicidad y la crisis económica del Siglo de Oro, la ideología aristocrática y conservadora que se esconde

³ Josefa Badía Herrera (2007) estudia a fondo estos dos volúmenes de la Real Biblioteca en su tesis doctoral *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde Gondomar*, Universitat de València.

⁴ Esta comedia ha sido analizada por Mercedes de los Reyes Peña en su trabajo “*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección teatral del conde Gondomar”, citado en nuestra bibliografía.

tras la visión que se ofrece del campesino (verdadero sostén del sistema feudal) o la ya presente espectacularidad barroca en la puesta en escena de los milagros. Razones suficientes para escoger esta comedia y realizar su edición y estudio.

1. SAN ISIDRO: DE LABRADOR A PATRÓN DE MADRID. LAS CLAVES DE LA DIFUSIÓN DE SU CULTO.

Puede creerse paradójico que Madrid, el mayor núcleo urbano de la Península, tenga su principal advocación en la figura de un humilde labrador con muchos de sus milagros vinculados al mundo agrícola. La razón hemos de buscarla en el contexto histórico de finales del siglo XVI, época del auge de su culto.

Hacia finales del siglo XII, se identifica un cuerpo incorrupto hallado en el cementerio de la iglesia de San Andrés con el de un madrileño legendario que había fallecido cuarenta años antes y al que el pueblo y los caballeros comienzan a invocar como santo (Fernández, 2001: 41). La devoción se extiende durante los siglos XIII, XIV y XV, pero el impulso definitivo para la canonización del labrador llega cinco siglos después de su muerte, precisamente cuando la villa medieval de Madrid sustituye en funciones a la todopoderosa Toledo y se convierte en la capital del reino.

Como indicara Gómez Iglesias (1962), las largas estancias en Madrid de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II, conllevaron la instalación en la villa de muchos nobles y eclesiásticos de gran influencia y poder, como el linaje de los Mendoza o el Cardenal Cisneros. Paulatinamente, Madrid se convirtió en la sede de la corte de una forma natural, incluso anterior a 1561, cuando Felipe II la asienta de forma explícita.

Por las mismas fechas, se estaba celebrando el Concilio de Trento (1545-1563) como respuesta a la Reforma protestante protagonizada por Lutero. El alemán atacó directamente el culto a los santos medievales argumentando la falta de rigor histórico en las hagiografías, la caprichosa proliferación de santos en villas y ciudades, el esperpéntico tráfico de reliquias y la visión folclórica del culto que rozaba la superstición y la magia. Por su parte, la Contrarreforma se reafirmó en la veneración a los santos y sus reliquias, pero inició una revisión para verificar la autenticidad de las reliquias (eliminando falsos santos en consecuencia) y estableció una norma que llega hasta nuestros días: sólo el papa está autorizado para sancionar las canonizaciones (Caro Baroja, 1978: 78-80).

No obstante, la obtención de una canonización otorgada por el papa era, sobre todo, una cuestión de poderes e influencias. Tal como apunta Matilde Fernández

Montes (2001: 65): “Los requisitos de santidad, teóricamente endurecidos y depurados tras la reforma tridentina, se doblegaban ante determinados intereses de la cristiandad”. Felipe II, auspiciado por múltiples familias nobles madrileñas y por la propia población, escribe al papa Clemente VIII en 1593 para solicitar la canonización del labrador y encarga todos los trámites del proceso a Fray Domingo de Mendoza. Se inicia una minuciosa remodelación del personaje de Isidro ajustando y transformando la hagiografía en consonancia con el modelo de santidad vigente en la época. Será así como un humilde campesino, paradigma de la más acendrada dignidad rural, se verá encumbrado a la mayor dignidad eclesiástica tras una muy activa campaña de propaganda político-religiosa dirigida por Mendoza y protegida por la aristocracia de la Villa y Corte y por la propia Casa Real. Pero, ¿por qué tanto empeño en conseguir a todo precio la canonización del jornalero madrileño?

Como apuntábamos arriba, traspasado el ecuador del siglo XVI, Madrid ha desbancado política y administrativamente a Toledo, pero la población sigue adoleciendo de una falta de identidad religiosa, ya que no ha logrado decantarse en pro de uno de sus tres santos locales: San Dámaso, San Melquíades y Santa Ana. Madrid debe añadir a la legitimación política de la ciudad (verdadero corazón de la monarquía), las bases religiosas y sagradas de las que carece. De ahí la magnitud de la campaña a favor de San Isidro. El campesino elevado a los altares protagoniza, sin lugar a dudas, una de las promociones más brillantes concedidas por la Iglesia a un hombre de baja cuna. Y no se debe olvidar que en el modelo cristiano de la época, la nobleza y la distinción social eran requisitos imprescindibles para alcanzar la santidad. En cualquier caso, la condición de labriego de Isidro no es baladí, responde a una ideología aristocrática y conservadora que tiene su eje central en la figura del trabajador del campo en oposición a una burguesía incipiente. Por su importancia, este aspecto merecerá un apartado específico en nuestro estudio.

Durante treinta años, los trámites burocráticos entorno a la figura del campesino enterrado en la parroquia de San Andrés se prolongan. Por fin, en 1619 se obtiene la beatificación por Paulo V y tres años después, en 1622, durante el reinado de Felipe IV, la canonización es otorgada por Gregorio V. Ricardo Sáez sintetiza perfectamente las implicaciones del triunfo de la campaña isidriana:

Si Madrid ha llenado, mediante la canonización de Isidro por el Papa Benedicto XV, el déficit religioso de su pasado, hay que advertir que la jerarquía eclesiástica recupera a su vez, a través del perfil milagrero del santo, un cauce de ineludible penetración entre las masas rurales y urbanas (...). Además, con la

asociación de San Isidro al mundo agrícola, se impone una ideología fisiocrática que hace del cultivo del campo el motor de la producción. Sólo así, dentro de la estructural trabazón a la vez política, religiosa, económica, artística y social, se puede explicar la excepcional trayectoria de San Isidro Labrador, patrón de Madrid. (2005: 1042)

El vínculo de la campaña de San Isidro con el arte y, más en concreto, con la literatura, es el único eslabón del culto y la promoción isidrianos que nos queda por aludir. Fray Domingo de Mendoza, dispuesto a extender el conocimiento del santo labrador, “encarga sendas biografías a dos madrileños destinados a alcanzar las más altas cotas de prestigio y popularidad dentro de su género” (Fernández, 2001: 68). Una, a Alonso de Villegas, el más afamado hagiógrafo de la época, cuyo *flos sanctorum* triunfó hasta el siglo XVIII. Y otra, a un joven Lope de Vega, el cual compondrá en verso *El Isidro* (1599) para facilitar la memorización de la leyenda isidriana. El dramaturgo se erigirá en paladín entusiasta de la causa y dedicará tres comedias a la figura de San Isidro Labrador, ayudando a difundir la vida del santo entre las clases medias madrileñas.

Cuando Lope escribió las comedias sobre la vida y milagros de San Isidro, habían pasado casi cinco siglos de su muerte, distancia que propició la transmisión de lo que se ha dado en llamar “la leyenda de San Isidro”. Esther Borrego (2004) ha analizado la transmisión textual de la historia isidriana desde los códices medievales latinos a la comedia de santos popular del siglo XVII. Según indica esta investigadora, el primer testimonio que se conserva sobre la vida del santo es un código del último tercio del siglo XIII, conocido como “de Juan Diácono”. Frente a la corriente hagiográfica popular, representada por los relatos en lenguas vernáculas que se consolidaban gradualmente en la época, el código que comentamos está escrito en latín y pertenece a la corriente culta. Creado apenas cinco años después de la muerte de San Isidro (generalmente datada en torno a 1172), es la primera y única base esencial para escribir cualquier biografía del santo labrador.

Aunque durante siglos se mantuvo la devoción al santo madrileño, habrá que esperar al siglo XVI para que el código de Juan Diácono se revalorice y se escriban otros relatos inspirados en él. Así, y siguiendo a Borrego, conocidos escritores se refieren al manuscrito: Gonzalo Fernández de Oviedo, Lucio Marineo Sículo, López de Hoyos, Ambrosio de Morales y Basilio Santorio. Otros autores lo traducen, como Sebastián Faria y Juan Hurtado de Mendoza. Aunque en los *Flos Sanctorum* del XVI no

se alude a San Isidro porque aún no había sido canonizado, el toledano Alonso de Villegas se anticipó a las disposiciones oficiales de la Iglesia y publicó en 1592 una hagiografía individual, inspirada en el código, a la que añadió sucesos avalados por la tradición y otros de su propia invención. El opúsculo se titula *Vida de Isidro Labrador, cuyo cuerpo está en la Iglesia Parroquial de S. Andrés de Madrid* e integraba la historia del santo en la propia historia de Madrid, idea que Lope llevó a cabo en su poema *El Isidro* y también en sus tres comedias.

La primera obra de la trilogía, *San Isidro, Labrador de Madrid*, se publicó en 1617 (en la *Séptima Parte* de sus comedias), pero tuvo que ser escrita entre 1598 y 1608, según Morley y Bruerton (1968: 391-392). De hecho, Noël Salomon (1960) demostró en su momento que había sido escrita y representada en el año 1598. Se comprueba el precoz interés de Lope por San Isidro y la implicación directa del dramaturgo en el proceso de ensalzamiento de la figura del humilde campesino. Ya sabemos que su apoyo incondicional se concreta en 1599 al publicar el poema *El Isidro*. Además, en 1622, para las solemnes fiestas de la canonización, el Fénix compondrá otras dos comedias: *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*

Sin embargo, la crítica considera la primera de las obras de la trilogía como la más lograda, por el adecuado empleo de los efectos escénicos en los momentos cruciales y por la fuerte dosis de lirismo que se desprende de las escenas folclóricas. De hecho, aunque se relatan hitos fundamentales en la vida del santo, Lope no tiene pretensiones de rigor y prefiere difundir la devoción a Isidro insertándolo en un ambiente idílico. En definitiva, el objetivo es mover el sentimiento del público y despertar el apego hacia el santo campesino.

Tal como apunta Ricardo Sáez (2005: 1033): “El auge del culto marcadamente local tributado a Isidro Labrador en la región de Madrid, a la vuelta del siglo XVI y principios del XVII, evidencia un ejemplo de los vínculos históricos que se han tejido entre religión, sociedad, teatro y sistema político”. Y es dentro de esta corriente de obras de temática isidriana vinculadas a la campaña de difusión del campesino donde debemos situar la comedia del código de la Biblioteca Gondomar titulada *San Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso*. Compuesta en la misma época que Lope escribió la primera de sus comedias dedicadas al patrón de Madrid, es

decir, a finales del XVI⁵, formaría parte de esa entramado político, cultural y religioso que pretendía encumbrar al santo de los labradores.

2. LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA COMO INSTRUMENTO CONTRARREFORMISTA

Durante los dos siglos que siguieron al Concilio de Trento, el arte se puso al servicio de la fe de un modo tan radical como ha sucedido en pocos períodos de la historia. A las imágenes de las procesiones o las pinturas y esculturas devotas que adornaban templos y casas particulares, cabría añadir el auge del teatro religioso. No en balde, el arte se erigía como el medio más efectivo para despertar la piedad cristiana y el instrumento más persuasivo de propaganda ideológica (Jones: 2003: 105).

José Antonio Maravall (1986), cuyas tesis sobre el supuesto reaccionarismo de todo espectáculo barroco se han matizado posteriormente⁶, analizó los objetivos socio-políticos que se esconden tras el empleo de medios audiovisuales en la época del Barroco. Según el investigador, las sociedades que desarrollan una cultura masiva de carácter dirigido otorgan un papel clave a la función óptica y a la imagen visual. En el caso de la cultura áurea, la religión supo aprovechar la eficacia de los recursos que ofrece el teatro a nivel auditivo y, sobre todo, visual, con el objetivo de llegar a las masas y difundir el mensaje contrarreformista. El mecanismo empleado no fue otro que revestir el contenido doctrinal (de carácter intelectual) con elementos sensibles que facilitan la comprensión en el espectador a la vez que graban en su mente el mensaje con la contundencia de la imagen visual. La Contrarreforma rompe así con “las viejas ideas erasmistas, que consideraban perjudicial para la fe del cristiano el valor positivo de la visualización a través de la imagen de los misterios del dogma” (Aparicio Maydeu, 1999: 23), y defiende la percepción sensorial como instrumento de acercamiento a Dios.

Así pues, la moda de las comedias hagiográficas⁷ fue, en gran parte, un producto de la Contrarreforma, que encontró un camino cómodo de acceso para penetrar en el pueblo y difundir desde los escenarios enseñanzas y ejemplos religiosos. Tal como se encarga de señalar Teresa Ferrer (1986), en los últimos años del siglo XVI y principios

⁵ Aunque la comedia anónima que editamos es, probablemente, anterior a la escrita por Lope de Vega en 1598, puesto que Arata afirma que las comedias de la biblioteca del conde Gondomar fueron copiadas antes de 1597, tal como apuntábamos en la introducción.

⁶ Véase a este respecto el artículo de Joan Oleza (2002) titulado “El teatro clásico español: metamorfosis de la historia” y citado en nuestra bibliografía.

⁷ Mercedes de los Reyes Peña (2003: 745) sitúa el nacimiento de este género en el último cuarto del Quinientos, momento en que se da el salto desde la farsa o auto anterior a 1575 a la comedia de santos áurea.

del XVII empezaron a proliferar de manera abrumadora festividades públicas financiadas por la ciudad a las que contribuían tanto particulares (nobles en especial), como los oficios y órdenes religiosas. Estas fiestas estaban dedicadas a celebrar la beatificación o canonización de religiosos íntimamente ligados a la ciudad que los festejaba. Al calor de estas celebraciones surgió un género bien definido y codificado, el de las comedias “a lo divino” o comedias de santos. En el caso que nos ocupa, hemos de pensar en las fiestas que tuvieron lugar en Madrid para celebrar la canonización de San Isidro en el año 1622.

La proliferación de comedias de santos desde finales del XVI y a lo largo del barroco prueba el éxito de un género que se caracterizó por fusionar veracidad y fantasía, teología y leyenda, devoción y sentimentalismo, y combinar estos elementos con una espectacular puesta en escena muy del gusto del público. La finalidad es tratar de estimular a los fieles en la imitación de los santos, verdaderos modelos de conducta, y difundir su culto y veneración entre la masa. El teatro se convirtió en el mejor aliado de la religión para acercar a la sociedad sus postulados, que tomaban vida a través de esta figura situada a medio camino entre el cielo y la tierra. Al respecto, Javier Aparicio Maydeu sostiene que:

La teatralidad aplicada al interés tridentino por la propaganda hagiográfica se convirtió en un arma más eficaz que la iconografía sagrada y la literatura devota. La Contrarreforma dispuso entonces de una hagiografía en movimiento en la que, como disponían los cánones acordados en Trento, se ponía ante los ojos del feligrés la imagen viva del santoral cristiano. (1993: 147)

En efecto, desde las resoluciones de Trento se otorga a los santos una preponderancia especial en el terreno de la propagación de la fe entre las capas populares. Como medida contrarreformista, el *exemplum* de estos elegidos por Dios es fomentado desde la Iglesia católica en oposición a su rechazo por parte del canon protestante. Pero el papel del santo no reside únicamente en ser punto de discrepancia entre las dos corrientes cristianas, puesto que su figura resulta muy útil para impulsar la fe entre el pueblo debido a su gran humanidad y cercanía. Ciertamente se trata de seres con capacidades milagrosas que, en principio, parecen alejarles de los hombres comunes. No obstante, los milagros constituyen, precisamente, el aval de la fuerza intercesora del santo y, por tanto, la mejor prueba para reivindicar su culto.

Por otro lado, hay que pensar que la presencia de milagros en las historias hagiográficas estaba en consonancia con el gusto por lo maravilloso que existía entre la población. El público que asistía al corral para ver una comedia de santos estaba

familiarizado desde su vida cotidiana con lo maravilloso que se desprendía de las cuestiones religiosas, como ha señalado el historiador Bartolomé Bennassar (1983: 171). Y las leyendas fabulosas de santos formaban parte de una arraigada tradición popular que se transmitía a través de los *Flos Sanctorum*, leídos en colectividad o como mero entretenimiento doméstico (Aparicio Maydeu, 1991: 53). Los milagros sólo necesitarán para materializarse en escena un elemento fundamental: la tramoya. Y la Iglesia suscribirá, no sin suspicacias, el mecanismo teatral para la propaganda de la fe.

3. LA POLÉMICA MORAL EN TORNO A LA COMEDIA DE SANTOS: LA LICITUD DE UN GÉNERO MIXTO

A lo largo de la sesión vigésimo quinta del Concilio de Trento, celebrada en 1563, se debatieron los pormenores de la utilización de imágenes como instrumento de evangelización y, finalmente, se defendió la necesidad de utilizar una iconografía pragmática para impulsar la fe del vulgo. Tras la promulgación del decreto *De invocatione, veneratione, Reliquiis Santorum et sacris imaginibus* (1563), la hagiografía pasará a ser una práctica habitual en la defensa de la ortodoxia católica en España. La Iglesia verá pronto con buenos ojos que el teatro se preste a llevar a escena, de manera regular, “unas vidas de santos que los jesuitas ya venían dramatizando en los colegios o que se escenificaban en ceremonias religiosas, pero que no solían formar parte, a diferencia de las vidas heroicas, campesinas o cortesanas, de la comedia que llenaba los corrales del Siglo de Oro” (Aparicio Maydeu, 1999: 24).

Poco a poco, la comedia de santos va convirtiéndose en un género definido y popular, cuya presencia se hace frecuente en el repertorio de las compañías junto a comedias de capa y espada y dramas de honor, en convivencia natural. ¿Cómo se consiguió atraer hacia las comedias hagiográficas a un público ávido de ocio y evasión en un contexto tan poco devoto como el corral? Endulzando con lances profanos el sabor amargo de la teología y de los dogmas del cristianismo, poniendo los recursos de la teatralidad de la Comedia Nueva al servicio de la práctica del apostolado. La comedia de santos posee la misma estructura y emplea unos elementos semejantes a la de capa y espada, ya que los dramaturgos a lo divino utilizan los recursos que mejor acogida tenían entre el público para hacer teatro religioso desde el teatro no religioso, como se ha apuntado tantas veces por la crítica.

El motivo de que la comedia de santos obtuviera un gran éxito sirviéndose de una materia tan poco atractiva para el vulgo *a priori*, hemos de buscarlo en el hallazgo de hacer teatro didáctico partiendo de los cánones que triunfaban en la época y

asegurando al espectador las dosis de entretenimiento acostumbradas. Así, las comedias de santos contienen una intriga amorosa o ponen en juego la figura del gracioso, como si de una comedia de enredo se tratara. El santo, cuyo protagonismo coincidiría con el del galán, exhibe sus poderes milagrosos para prodigio del auditorio mediante un sofisticado sistema de tramoyas que deja boquiabierto al espectador. Se entienden las controversias eclesiásticas de la época sobre si era permisible que la comedia hagiográfica llegara hasta terrenos sagrados a través de caminos que no lo son. Así, la historia de la recepción del género en el Siglo de Oro se enclava en el marco general de la polémica sobre la licitud del teatro⁸ y, a la vez, posee una problemática particular debido a su contenido religioso: ¿es válido hacer apostolado de la fe cristiana usando medios profanos y que, en ocasiones, rozan la irreverencia? Sortear esta dificultad moral es el objetivo de un género mixto, que tiene sus antecedentes en los autos religiosos medievales y en el teatro jesuítico de los colegios, pero que se enclava formalmente en la Comedia Nueva.

Aparicio Maydeu (1992) ha analizado la postura al respecto de Fray Ignacio de Camargo, uno de los principales detractores del teatro áureo y, en concreto, de la comedia hagiográfica. Según Camargo, los incentivos principales para asistir a estas obras son “la lascivia, los galanteos, los amores impuros” (1997: 122) ya que “estas comedias, que llaman a lo divino, tienen la monstruosidad horrorosa de mezclar lo sagrado con lo profano, de confundir la luz con las tinieblas y de juntar la tierra con el cielo, que es una indecencia monstruosa que envuelve en sí muchísimas indecencias” (1997: 127). El religioso expresa vehementemente su oposición hacia la fusión de elementos y contenidos sacros y profanos que caracteriza a la comedia de santos.

En la misma línea se expresa el padre jesuita Pedro Fomperosa y Quintana, según ha estudiado Carine Herzig (2008). En su tratado antiteatral el *Buen celo* (1683), se reflejan los cuatro puntos principales de las críticas moralistas hacia el teatro hagiográfico. En primer lugar, se acusa a las comedias de santos de pervertir y distorsionar el posible efecto positivo de la doctrina que contienen. La mezcla sacroprofana da como resultado un artefacto que logra complacer al público habituado a contemplar en el teatro episodios amorosos, lances e intrigas, entremeses, bailes indecorosos, alusiones obscenas... Sin embargo, según los moralistas, el objetivo de *propaganda fide* se ve seriamente perturbado al alinear las representaciones

⁸ Esta controversia se halla analizada en profundidad por Marc Vitse en su libro *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988).

hagiográficas junto a las de capa y espada, enredos o dramas del honor. Y es que, para el padre Fomperosa y el resto de teatróforos, es fundamental demostrar que las comedias de santos no son diferentes de las demás, al contrario de lo que afirman sus defensores:

En efecto, el teatro a lo divino tendría que ser lógicamente el más inatacable, el más moral, ante todo por los temas que aborda y los personajes que pone en escena. Ahora bien, demostrar que este teatro es inmoral cuando debería ser el más moral de todos es condenar automáticamente el resto de subgéneros, de los cuales no se espera en principio tanta “honestidad”. Las comedias de santos son perniciosas pues disimulan su verdadera naturaleza y su profunda indecencia bajo las apariencias de la virtud, sirviéndoles de estandarte su falsa devoción. (Herzig, 2008: 55)

En segundo lugar, se condena la ignorancia de los dramaturgos, últimos responsables de la comedia y también de sus posibles efectos entre los espectadores, pues demuestran constantemente su gran incompetencia al componer las obras. Según los detractores, mientras que de la virtud se ofrece una imagen llena de rigor y austeridad, las tentaciones son pintadas con gran viveza y detalle, con un punto de atracción que no puede ser más que indecente. Asimismo, la figura del gracioso, asociada típicamente a los adjetivos de mentecato, glotón, bebedor y deshonesto, es la fiel compañía del santo, que acaba contaminando su aura con los aspectos bajos del sirviente.

En tercer lugar, se critican las circunstancias de la recepción entre los espectadores, inmersos en un contexto que destruía fácilmente las emociones positivas que podían desprenderse de los pasajes piadosos de la comedia. Alega el padre Fomperosa que cuando al público le emociona un acto de devoción, el discurso del santo o algún desengaño, inmediatamente se rompe el efecto beneficioso con algún chiste o grosería en escena. ¿Qué lágrimas de contrición pueden esperarse de un público que comprueba que la misma actriz que hacía de Magdalena cinco minutos antes, ahora está danzando alegremente en el entremés? Porque no debemos olvidar que la compleja estructura de la representación barroca imponía la presencia de piezas cortas jocosas entre acto y acto de la comedia. Las mojigangas burlescas y los bailes lascivos que se intercalaban entre las jornadas de la comedia religiosa no permitían crear el clima de gravedad y circunspección que los eclesiásticos consideraban adecuado para tratar de valores santos. En definitiva, la verdad de Dios se volvía caricatura ante la propia naturaleza estética y técnica del teatro áureo, un teatro inextricablemente unido al ambiente despreocupado y bullicioso de los corrales.

Por último, los tratadistas contrarios al teatro hagiográfico, siempre repetían un mismo argumento que implicaba a los actores y actrices de la época. Considerados como personas de baja catadura moral, no se entiende que puedan encarnar en el escenario a un santo si no es bajo el signo de la profanación. ¿Qué clase de enseñanzas virtuosas pueden difundir unos seres infames en su comportamiento y costumbres cotidianos? Precisamente porque los actores viven una existencia opuesta a la santidad, son los menos indicados para rendir culto a los santos interpretándolos en escena. Su vileza e inmoralidad los convierte en no aptos para llevar a cabo papeles sagrados o ejemplares. Por no hablar del erotismo que las actrices desprendían al interpretar a santas martirizadas o en pleno arrobo místico.

Así las cosas, los moralistas contaban con suficientes argumentos para luchar contra la comedia religiosa. Sin embargo, no faltaron preceptistas que avalaran el propósito propagandístico del género y aseguraran su eficacia en la evangelización y difusión de las virtudes de la fe cristiana. Además, el espectador barroco, que conocía bien las convenciones dramáticas de la época, sería capaz de distinguir los distintos registros que hacían aparición en escena y adoptar las actitudes correspondientes permitiendo el triunfo de la devoción en la recepción de la comedia de santos. Lo más probable es que existieran “unas circunstancias heterogéneas en las que, junto a la presunta frivolidad del ambiente del día de la representación, estaba presente también el sentimiento religioso” (Aparicio Maydeu, 1999: 65). La comedia hagiográfica es el género teatral más cercano al claroscuro barroco y, precisamente por contener en su esencia una paradoja moral, cobra sentido la controversia que generó a lo largo del seiscientos. Al final, en la disputa hubo un claro vencedor: el teatro. La Iglesia contrarreformista no podía resistirse a un medio tremendamente eficaz para la propagación de la fe, incluso aunque en ciertas ocasiones este medio se volviese en contra de los fines religiosos.

Una vez planteado el panorama de la polémica sobre la licitud de las comedias de santos y su condición paradójica debido a la fusión de extremos irreconciliables, no es difícil comprender porqué este género ocupa una posición muy particular dentro de la producción teatral barroca y cuán complejo es definir sus características propias, es decir, aquellas que lo distinguen del resto de géneros aglutinados bajo el marbete “Comedia Nueva”.

Christophe Couderc (2008) propone tres criterios diferenciadores de las comedias de santos respecto a los demás tipos de comedias. El primero es contextual: se

trata de un teatro de devoción que linda con lo paralitúrgico y asume un papel educador que difunde y celebra el dogma. El segundo es representacional y se refiere al recurso de las tramoyas que hace emparentar las comedias de santos con las de magia. La materia religiosa justifica y hace verosímil, creíble, la escenificación de lo sobrenatural. Al mismo tiempo, se crea uno de los efectos más buscados por el artista barroco: la *admiratio* entre un público ávido de sorpresa y suspensión.

El tercer y último criterio ha de ver con la idea de que la categoría genérica está ligada íntimamente con la perspectiva de la recepción de una determinada obra por el público. El género “comedia de santos” funcionaría como un modelo que sigue el autor y que el espectador es capaz de identificar como tal. En este sentido, los títulos que se ciñen al nombre del santo ya son un claro indicativo del contenido de la obra (la dramatización de la totalidad o de parte de la vida de un santo) y abren un muy concreto horizonte de expectativas en la mente del receptor. Expectativas muy distintas a las que suscita un título como *Los enredos de Belisa* o *Don Sancho, el bueno*.

Rosana Llanos (2006), por su parte, ha tratado de definir el género de la comedia de santos desde su naturaleza híbrida, merced a su capacidad para la síntesis de pares opuestos: diégesis / mimesis; historia / ficción; lo santo / lo profano; lo serio / lo cómico. Esta miscelánea de elementos enfrentados sería la causante de la duda sobre cuál debe ser la posición de la comedia de santos dentro de los géneros dramáticos del Siglo de Oro, pero también su principal característica⁹. Según Llanos, hay dos tipos de comedias de santos, las narrativas, donde se cuenta linealmente la vida del santo y la unidad de la obra se mantiene gracias al personaje protagonista, o las metonímicas, en las que se representa un conflicto crucial en la historia vital del santo, por ejemplo, el momento de su conversión o de su martirio. En lo que coinciden ambos tipos de comedias es en la inclusión de escenas amorosas y humorísticas que propician esa mezcla de elementos sacros y profanos a la que tanto hemos aludido.

Estos episodios de amores o burlas, tan criticados por los moralistas, resultan fundamentales para crear la ficción poética y dotar a la materia histórica (la vida del santo) de conflicto dramático. En concreto, la comicidad, que contrasta con el carácter serio que se le presupone al género, se utiliza para conseguir el divertimento de un público acostumbrado a acudir al teatro para evadirse. Así, la síntesis de lo cómico y lo

⁹ Juan Antonio Martínez Berbel (2008), en la misma línea, afirma que la característica principal de las comedias de santos es la mezcla del mundo sobrenatural y el mundo real, conviviendo milagros y elementos maravillosos con elementos habituales del resto de comedias.

serio es una de las principales características genéricas de las comedias de santos, ya que la convivencia de elementos argumentales graves con momentos puntuales reservados para la risa, en forma de chistes verbales o situacionales en *tempos* estratégicos de tensión dramática, es una de sus máximas constantes. En definitiva,

Las comedias de santos son un género de diseño que consigue aunar el *prodesse* y el *delectare* al verter una materia diegética, histórica, santa y seria en un molde dramático y ficticio, recurriendo para ello, sobre todo, a dos de sus convenciones genéricas más específicas, lo profano amoroso y lo cómico. (Llanos, 2006: 826)

4. ANÁLISIS DE LA COMEDIA *SAN ISIDRO LABRADOR DE MADRID Y VITORIA DE LAS NAVAS DE TOLOSA POR EL REY ALFONSO*.

4.1. Dos Isidros teatrales: Lope de Vega y el anónimo del código Gondomar

Resulta inevitable comparar el Isidro de Lope¹⁰ con el que se nos ofrece en el manuscrito de la colección del Conde Gondomar. Para ello, es imprescindible conocer el argumento de una y otra obra. El de la comedia del Fénix es el siguiente:

El noble Iván de Vargas regresa de la guerra contra el moro y es recibido cariñosamente por su esposa Doña Inés y un jornalero que está a su servicio, Isidro, el cual comenta a los amos sus intenciones de casarse con María de la Cabeza, campesina muy virtuosa. La boda se produce en medio de la algaraza de bailes y canciones. Pero hace aparición la Envidia para difundir entre los compañeros de Isidro murmuraciones sobre lo poco que trabaja. Iván decide averiguar si es cierto que Isidro no cumple con su labor. Con gran sorpresa, el noble comprueba que, mientras reza el campesino, tres ángeles aran las tierras.

La Envidia vuelve a aparecer mientras Isidro alimenta con trigo de su costal a los pájaros; tras la lucha dialéctica entre ambos, sale vencedor Isidro defendiendo la caridad y la limosna. Aparece el Demonio y, junto a la Envidia, planea distraer a Isidro de su oración. Así, unos muchachos gritan para advertir a Isidro de que un lobo despedaza su jumento, pero el labrador, tranquilo, termina su oración, y cuando bendice el cuerpo del animal, éste resucita. Prosiguen los milagros: Isidro crea una fuente milagrosa al golpear el suelo con una agujada ante Iván y multiplica comida para alimentar a los pobres. El Demonio, la Envidia y la Mentira se disfrazan de campesinos y aseguran a Isidro que su esposa se dedica a una vida licenciosa en la ermita. Isidro, dispuesto a perdonar y enderezar a la pecadora, marcha a verla. María certifica su inocencia a través del milagro de cruzar el río echando su manto sobre las aguas, y el Demonio se declara rendido ante tanta bondad.

¹⁰ Utilizamos la edición del texto de *San Isidro Labrador de Madrid* de Lope de Vega que se recoge en el volumen XIV de las obras completas de Lope de Vega editado por la Fundación José Antonio de Castro, según indicamos en la bibliografía. Su elección nos ha venido forzada puesto que no existe otra edición del texto de Lope más reciente o completa. Por otro lado, la razón de escoger esta comedia de Lope y no ninguna otra de su famosa trilogía sobre el santo campesino se debe a que *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*, además de tener una calidad teatral inferior respecto a la escogida, retratan episodios de la vida del santo que en nada se asemejan a los que cuenta nuestra comedia de la colección Gondomar. Creemos que los paralelismos y similitudes que se dan entre la comedia de Lope *San Isidro Labrador de Madrid* y la anónima otorgan una posibilidades más interesantes de comparación y brindan una perspectiva de análisis más profunda para la comedia que editamos.

Las personificaciones de los ríos Jarama y Manzanares, símbolos de Madrid, declaran que Isidro ha muerto, pero que sus bondades milagrosas continúan, pues no sólo sana enfermos, sino que, como explican, ha sido decisivo para el triunfo de la batalla de las Navas de Tolosa. Cuarenta años después de la muerte de Isidro, la Envidia y el Demonio quieren apagar la luz que ilumina su sepulcro pero baja un ángel y enciende la lámpara. Los milagros póstumos se suceden: cuando el sacerdote Juan quiere cortarle al cadáver un cabello, le da un ahogo y pide postrado perdón o cuando un noble se muestra incrédulo ante la idea de que un hombre de baja ralea sea elegido de Dios, se le castiga con ardores en la lengua. Ante tales muestras del Cielo, el Diablo y la Envidia huyen. Finalmente, cuando la reina quiere cortarle un dedo a San Isidro como reliquia, queda paralizada hasta que no lo devuelve.

A continuación ofrecemos el argumento de la comedia anónima:

Remardo, campesino madrileño adinerado, contrae matrimonio con Casida, hidalga sin poder económico. Una desigual unión destinada al fracaso, tal como predice Tenorio, el mejor amigo de Remardo. Tenorio visita al labrador Isidro en la casa donde vive con su esposa Toribia para encomendarle el cuidado de la tierra de los recién casados. Isidro acepta el trabajo, que le permitirá ejercer con mejores medios su gran pasión y calvario de Toribia, la caridad sin límites. El labrador se dirige al molino a entregar los costales de trigo de su amo y por el camino vierte parte de su carga para alimentar a los pájaros hambrientos. En el molino, el molinero y un cliente deciden hurtar trigo de Isidro mientras éste reza, pero los ángeles acuden a velar por el grano del devoto y los ladrones son descubiertos.

El hijo de Toribia e Isidro ha muerto. La mujer, desengañada de la vida terrenal, decide seguir los pasos santos del esposo. El matrimonio se separa para dedicarse a una vida casta y consagrada a Dios. Mientras, llega a oídos de Casida que el labrador contratado no cumple con su trabajo pues dedica la jornada a visitar iglesias. Remardo es enviado para comprobar por sus ojos si las murmuraciones son verdaderas. Y es cierto que Isidro emplea gran parte de la mañana en sus devociones, pero Remardo podrá constatar que el campesino es sustituido en sus funciones con el arado por unos ángeles.

Como el diablo no puede soportar la bondad de Isidro, le engaña contándole que su esposa se dedica a una vida pecaminosa en la sierra de Salamanca, donde se había

retirado a cuidar de una ermita. Isidro pide permiso a su patrón para ir a ver a la que cree oveja descarriada, pero antes habrá de conceder un beneficio a un sediento Remardo: crear milagrosamente una fuente golpeando con la agujada en tierra. Isidro se dirige al encuentro con Toribia, que ha sido víctima de acoso por parte de unos pastores enamorados y, posteriormente, arrepentidos al ver las muestras de santidad de la mujer. Ante Isidro, Toribia demuestra su inocencia cruzando el río Jarama con la simple ayuda de su manto. El matrimonio vuelve a estar unido pero por poco tiempo, ya que Isidro fallece y es enterrado entre alabanzas de todos los labradores de Madrid.

Transcurridos cuarenta años y durante la guerra que el rey Alfonso VIII lleva a cabo contra los musulmanes que ocupan gran parte de la Península, la aparición de un pastor que indica el camino a las desorientadas tropas cristianas en las Navas de Tolosa resulta fundamental para el triunfo sobre el rey Mohamad y sus alcaides de Malagón y Calatrava. Cuando el rey castellano regresa a Madrid, visita el sepulcro de Isidro en la iglesia de San Andrés y comprueba que se trata del pastor que le guió durante la batalla. Ante la constancia de decenas de milagros realizados por el labrador de Madrid, se inician los preparativos para su canonización con el beneplácito Real.

Entre los argumentos de las dos obras saltan a la vista las lógicas semejanzas y también todos aquellos motivos que las diferencian. Como los milagros y los personajes serán analizados más abajo, aquí únicamente nos gustaría destacar algunos aspectos generales. La obra de Lope destaca por su fragmentarismo, pues puede afirmarse que se constituye como una sucesión de milagros *in crescendo* hasta la escena final. Aunque se trata de una obra de gran lirismo y de impecable composición formal (no así la del código de Gondomar, cuyos versos se han compuesto de forma más tosca y, en ocasiones, poco cuidadosa), se limita a presentar ante los ojos del auditorio los diferentes milagros isidrianos, sin más conflicto que el protagonizado por unos antagonistas alegóricos que sabemos vencidos desde el primer momento.

Sin embargo, en la comedia anónima el desarrollo de la acción a lo largo de las tres jornadas está mejor trabado y la obra en sí posee una estructura más cohesionada y unitaria. El punto de mayor originalidad lo ofrece la tercera jornada, con un cambio de tiempo y personajes respecto a las dos anteriores que sirve para dinamizar la acción y perseguir la estela milagrosa del protagonista en el tiempo, gracias a la escena de intercesión de Isidro en la batalla de las Navas de Tolosa, mencionada de pasada en la obra lopesca.

4.2. Espacio y tiempo de la acción

Situada en un Madrid de antaño, nuestra comedia anónima no deja de reflejar la situación económica y social en crisis de finales del XVI al distanciarse de su contexto más próximo y situarse en los primeros tiempos de la Reconquista cristiana o alta Edad Media, donde se proyecta una imagen ideal y feliz, la de la Edad de Oro española (Salomon, 1985: 154).

La acción de la obra se desarrolla en múltiples espacios, tanto abiertos como cerrados. En la primera jornada, las viviendas de Casida y de Isidro son los espacios principales, pues la mayoría de escenas transcurren en estos espacios privados y familiares. Hacia el final de la jornada, el espacio abierto del camino hacia el molino rompe con la preeminencia de los anteriores y conduce a un nuevo lugar: el molino, popularmente asociado a historias de estafas y robos, donde tiene lugar una escena de fin de jornada que fusiona la comicidad con un hecho milagroso.

Durante la segunda jornada, las casas de los hidalgos y del labrador vuelven a tener importancia, pero compartida con dos espacios naturales. Por un lado, la sierra de Salamanca, donde se producen las persecuciones amorosas de los pastores y el reencuentro de la pareja de santos. Por otro lado, el campo en los alrededores de Madrid, espacio de dos nuevos milagros, el de los niños-ángeles que aparecen mientras Isidro reza y el del manantial que el santo hace brotar con su agujada.

En la última jornada, hay un mayor número de espacios diferentes. La jornada se inicia en el salón del palacio del rey, para pasar a la zona árabe, donde se desarrollan dos importantes escenas. Por su parte, al bando cristiano lo vemos en territorio de batalla y detenido en medio de la sierra por donde no puede seguir avanzando hasta que, milagrosamente, aparece San Isidro. La obra finaliza en los espacios del ayuntamiento y la parroquia de San Andrés, último lugar donde se constata el carácter santo del labrador.

En cuanto al tiempo de la acción, podemos afirmar que la primera jornada ocupa unas semanas, las que pueden transcurrir desde el casamiento de Remardo y Casida hasta el momento en que deciden contratar a Isidro para que se haga cargo de las labores del campo. El tiempo suficiente para que la opinión de Remardo sobre su casamiento cambie y añore regresar a su vida anterior. Las escenas de la limosna de los pobres, el enfado de Toribia, la ida al molino de Isidro, el aviso de la caída en el pozo del hijo del santo y el intento de robo en el molino, transcurren en un mismo día.

La segunda jornada empieza el mismo día que termina la anterior o el día siguiente, pues se inicia con el dolor de Toribia por la muerte del niño. Tras la decisión que toma la pareja de separarse y dedicarse por libre a Dios, transcurre un tiempo indefinido hasta que Isidro es descubierto obviando sus tareas agrícolas y recriminado por Remardo, mientras Toribia ya se encuentra en la sierra convertida en una ermitaña asediada. Hay, entonces, una importante elipsis temporal (¿varios meses?) entre la separación de la pareja y la mentira del diablo que obliga a Isidro a buscar a la “descarriada” Toribia. Durante el trayecto de Isidro desde Madrid a Salamanca, tiene lugar la escena cómica con Mojicón disfrazado de ángel tras el intento de suicidio de Antón. Seguidamente, llega Isidro junto a Toribia para descubrir su inocencia y comenzar a sentir los primeros síntomas de su muerte. Días después se produce la peregrinación hacia el sepulcro de Isidro por parte de los labradores.

Dice la historia que trascurren cuarenta años entre el entierro de San Isidro y el descubrimiento de su cuerpo incorrupto en la parroquia de San Andrés. Ciertamente, la batalla de las Navas de Tolosa se produjo en 1212, poniendo fin a la Cruzada organizada por el rey Alfonso VIII de Castilla, el arzobispo de Toledo don Rodrigo Ximénez de Rada y el Papa Inocencio III contra los almohades musulmanes, los cuales habían llevado la frontera del Al-Ándalus hasta los montes de Toledo y amenazaban la propia ciudad. Según esto, podemos afirmar que entre la segunda y la tercera jornada hay un vacío temporal de cuarenta años. En esta última jornada, los episodios bélicos en los distintos frentes ocupan unos meses. Y, finalmente, la jornada termina una vez la guerra ha finalizado y el rey Don Alfonso visita la tumba de San Isidro.

4.3. La escenografía: los milagros

En 1643, el Santo Oficio suspendió las representaciones de la comedia *San Cristóbal* porque el público, calificado de “gente baja y vulgar”, estaba encandilado por la puesta en escena de la obra sin apreciar los versos ni la composición. Se habla entonces de “[tramoyas] de que el vulgo y mujeres gustan más que del artificio, verso, y traza de la comedia” (citado por Díez Borque, 2002: 75). Si hay un elemento que individualiza a las comedias de santos frente al resto del canon de la comedia áurea, es el milagro, como unánimemente acuerda la crítica. La intervención de lo maravilloso como elemento escénico distingue al género dentro de la producción dramática del Siglo de Oro, pues ya hemos explicado que su morfología y sus convenciones coinciden en gran

medida con la comedia de capa y espada o la de enredo. Pero el milagro necesita de un mecanismo especial para llevarse a cabo sobre las tablas para embeleso del público (y disgusto de los detractores del teatro religioso): la tramoya.

Este complejo andamiaje escénico, tenía un doble y, *a priori* contradictorio, objetivo. Por un lado, afianzar entre el auditorio los dogmas de fe mediante la representación del punto álgido de la santidad: el milagro. Por otro, extender al máximo los límites del *delectare* y de la vertiente lúdica de la comedia. Así pues, la satisfacción del espectador y el afianzamiento de su devoción se dan la mano. Si el teatro hagiográfico debe poner antes los ojos del público la vida ejemplar y la santidad, el mejor modo de mover a la fe visceral es a través de la evidencia del milagro. En este sentido, se entienden los privilegios que en el género adquieren la tramoya y el artificio escenográfico, potenciadores de un “auténtico banquete de los sentidos para un desbordamiento sensorial que dificulta cualquier razonamiento individualizado del desarrollo doctrinal de la comedia, en aras de lograr desde la escena una devoción unívoca y colectiva” (Aparicio Maydeu, 1999: 21). En la misma línea, se expresa Lucette Roux cuando afirma:

Le théâtre, en cultivant l'art du mensonge, doit donc révéler la vérité, la rendre visible, tangible, vécue en un mot, et pour ce faire, il ne s'adresse pas aux hautes régions de l'esprit, mais plutôt aux sens, par lesquels elle s'acheminera jusqu'à l'âme. Séduisant la vue, l'ouïe, ravissant le spectateur par la sensation du défi lancé à la pesanteur, la mise en scène surprend, captive physiquement par la pouvoir de l'illusion. (1968: 252)

La admiración y conmoción del auditorio se consigue mediante la variedad de los mecanismos teatrales dispuestos para conseguir estos efectos emotivos. Hay que tener en cuenta que las tramoyas constituyen una gran innovación en el teatro de corral, y que la novedad gustaba mucho porque captaba el ánimo decaído de la gente en una época de crisis como es la de los Siglos de Oro.

En todo caso, la puesta en escena de los milagros constituía una de las mayores atracciones de la masa en las comedias de santos y la obra del código de Gondomar refleja este gusto al presentar un *in crescendo* de milagros a lo largo de las jornadas. Durante la primera jornada, tiene lugar el milagro de los ángeles que sostienen los costales de trigo impidiendo el robo en el molino. Este milagro no necesitaría de especial tramoya, pues basta con la aparición de dos actores vestidos de ángeles. También durante la segunda jornada, dos ángeles portando agujadas certifican la sustitución de Isidro en el arado mientras el santo reza.

Pero ya el siguiente milagro precisa una especial escenografía, pues Isidro, como un nuevo Moisés, utiliza su vara para golpear la tierra y crear un manantial en forma de surtidor milagroso. Para recrear este milagro en escena, debió existir un conducto que llevara el agua hasta los bajos del tablado y, a través de una pequeña brecha, se pudiera expulsar el líquido desde suelo de madera hacia arriba con fuerza, para simular un nacimiento de agua¹¹. Otro milagro relacionado con este elemento es el de Toribia al cruzar el río con la única ayuda de su manto tendido. En la acotación, una de las más largas y detalladas, se explica: “Levántase llorando [Toribia] y va a pasar el río y echa el manto sobre el artesón del agua y echándolo ha de correr una tabla que de dentro ha de estar echada, como antepuerta de molino, de modo que tenga firme el manto y pase a pie firme y enjuto y vuelva a correr el artificio, y la gente el manto, y quede el río como estaba”. La acción de Toribia necesita de tablones corredizos y de tramoyistas que lleven a cabo el truco rápidamente para que sea efectivo entre el público, pues si el truco falla, en vez de suscitar devoción, provoca las risas y burlas entre el público, rompiendo con el pacto de sentido religioso que tienen estas comedias para los moralistas.

La tercera jornada presenta, asimismo, distintos trucos escenográficos. La aparición y desaparición entre los riscos del pastor que guía a las tropas cristianas, necesitaría de un torno que girase rápidamente para crear el efecto de sorpresa entre el público. El mismo torno que se usaría para transformar al Demonio en labriego en unos pocos segundos durante la segunda jornada. Finalmente, el último de los milagros realizados por San Isidro, ya muerto y desde su sepultura, se refleja así en la acotación: “Ha de haber una lámpara como que allí es la iglesia, y por un artificio baja fuego que la enciende, que con que sea la mecha muy gorda y no haya hecho sino matarse por el mismo humo y, sin que se vea, bajará el fuego”. Todo un mecanismo debía estar dispuesto para hacer posible este truco con fuego¹², ya que se trata del milagro final y debía causar el último efecto entre los asistentes a la representación.

¹¹ Con este milagro, según Matilde Fernández (2001: 63), “se acrecienta el carácter del santo como el del mejor siervo posible, hasta el punto de obrar un milagro para calmar la sed de su amo, que no se encontraba en el desierto ni una situación extrema, sino en una villa asentada sobre un acuífero, llena de fuente y manantiales a escasa distancia. Por esta causa, los caballeros y nobles, los principales miembros de la cofradía fundada bajo el patronazgo de San Isidro, pueden quedar satisfechos y deseosos de impulsar y potenciar al patrono local. Pero por otra parte, al existir una fuente milagrosa se posibilita la extensión de la devoción a las clases populares que acuden a beber del agua bendita, abriéndose una puerta a las romerías y peregrinaciones hacia este nuevo enclave de carácter rústico”.

¹² Sobre la utilización del fuego en la puesta en escena de los milagros, Lucette Roux (1968: 250) señala: “Le thème du flambeau est fréquemment utilisé dans la comédie de saints. Symbole de la vérité, il accompagne la révélation, repousse la nuit, assurant sur celle-ci le triomphe de midi. (...) Dans la comédie de saints, la mort du héros est triomphe, victoire de la clarté sur la nuit, c’est pourquoi le saint

Resulta curioso comprobar que los milagros se producen en momentos en los que el poder de Dios ha de triunfar sobre la maldad de los hombres, es decir, como reacción a una actitud deshonestas de la que es víctima el santo. Cuando se difunde que Isidro no trabaja lo suficiente en el campo de su amo, la maledicencia es contestada con el milagro de los ángeles que aran. Asimismo, cuando la avaricia motiva el robo en el molino, un milagro viene a replicarla y salvaguardar la devoción de Isidro. Por último, la mentira del Demonio respecto al honor de Toribia también se neutraliza con la potencia del milagro de Toribia al cruzar el Jarama.

Por lo que respecta a los milagros del Isidro lopesco, hemos de señalar que guardan en algunos casos similitud con los de nuestra obra. El milagro de los ángeles aradores, que en la obra de Gondomar no acaba de verse en escena, aquí se representa, según la acotación, de la siguiente manera: “Descúbrense dos puertas de hierba en lo alto, y se vean detrás dos ángeles con sus agujadas y los bueyes, como que están arando”, lo cual nos hace pensar que se usaría un lienzo con esta estampa campestre pintada; el cuadro estaría oculto hasta el momento del milagro, cuando se abrirían las puertas del fondo decoradas con hierbas y el público vería por sus ojos el motivo de los ángeles trabajando con los bueyes.

Sin embargo, las dos obras tienen en común el milagro del manantial creado a golpe de agujada y también el de Toribia, que en la obra de Lope se llama María y que, según dicta la acotación, ha de pasar “el río por su invención, y al llegar a la otra parte, Isidro la reciba en sus brazos”. No se especifica el mecanismo para trasladar a la esposa de una parte del río a la otra pero se desprende del texto de Lope que no habría agua en esa escena (como sí la había dentro del artesón en la obra anónima) y que la atmósfera fluvial la daría la sombra de unos árboles en el decorado, además de, probablemente, algún tipo de efecto sonoro. Por último, el milagro póstumo de lámpara encendida en el sepulcro es realizado en la comedia del Fénix por un ángel que desciende del cielo con una vela en la mano para encender la luz por mandato divino y no con un mecanismo especial. Sólo dos milagros en la obra de Lope no aparecen en la nuestra: la resurrección del jumento devorado por el lobo y la multiplicación de la comida para los pobres en la cofradía; aunque se trata de dos milagros que suceden fuera de escena, es decir, que son relatados por los personajes pero que los espectadores no ven.

est le plus souvent entouré à son lit de mort des cierges qu’y placent les hommes, ou des flambeaux qu’y apportent les anges, et l’âme du saint gagne le paradis dans une apothéose lumineuse”.

Según la clasificación de santos realizada por Elma Dassbach (1997), San Isidro se inscribiría en la tradición de los santos hacedores de milagros, pues no es ni un convertido ni un mártir, y la exhibición de sus poderes extraordinarios es, junto a la caridad, su principal característica. Mediante su actividad milagrosa, San Isidro disipa las dudas populares que pudieran existir en torno a su virtud o misión religiosa, y alcanza el reconocimiento público. El humilde labrador realiza todo tipo de milagros, en unos, él mismo recibe algún provecho: cuando recupera la harina tras darla a los pájaros o cuando los ángeles hacen las tareas agrícolas mientras él ora. En otros, los agraciados son los necesitados, pues no olvidemos que Isidro, como santo sanador, es capaz de realizar milagros curativos prodigiosos a título póstumo.

Por último, una última reflexión teórica relacionada con los milagros en escena, los cuales plantean una pregunta espinosa: ¿el teatro religioso es un teatro fantástico o realista? Para responderla tenemos que trasladar nuestro concepto de verosimilitud a los Siglos de Oro y entender las particularidades de una cultura católica que impregnaba toda la sociedad. La forma de percepción del hecho artístico está condicionada por el contexto histórico que le rodea y, por lo tanto, el realismo o fantasmaticidad de una obra dependerá de la época y el lugar. De entrada, la literatura religiosa, sea catequística o propagandística, se quiere antifantástica y realista. Así, el teatro religioso se niega a sí mismo la posibilidad descodificadora múltiple que toda literatura fantástica se atribuye (Todorov, 1972: 32) y da por real lo que es percibido como irreal por otros niveles de percepción o en otras épocas. Los milagros son hechos verídicos que ocurrieron en el pasado y que se muestran en escena para evidenciar el poder divino.

Siguiendo a Alfredo Hermenegildo (1996), en la comedia hagiográfica no se pone en tela de juicio el hecho “anormal” del milagro porque lo anómalo se percibe como un signo perfectamente encuadrado en la cotidianidad del contexto de la escena. Sin cuestionamiento alguno, todo funciona con la naturalidad propia de lo que no extraña porque es verdadero, aunque su condición aparente sea la de lo irreal. No hace falta recurrir a argumentos de razón para devolver la fantasía al nivel de lo real pues la constatación viene dada por los sentidos, al más puro estilo empírico. En el espacio interior de la comedia, la coherencia es total y, de hecho, ningún personaje observa incoherencia alguna en el acercamiento de los espacios celeste y terrenal.

Pero en el seno de la literatura religiosa, unida intrínsecamente a lo maravilloso, habita una paradoja. Si es cierto que la comedia de santos destruye toda noción de fantasía, no lo es menos cierto que existe precisamente porque hay quien duda de la

veracidad de lo religioso. Si no hubiera tales dudas, la catequesis sería inoperante (Hermenegildo 1996: 11). La contradicción existe porque se pretende mover a la creencia de *certezas* a través de hechos *maravillosos*: los milagros. De ahí que sea tan necesario neutralizar el potencial de fantasía que se desprende del artificio de la tramoya, y utilizar la fantasía controlada, domesticada, para representar un adecuado vehículo propagandístico de dogmas. Aunque, ante todo, hay que tener presente que las comedias hagiográficas contaron en su momento con un público potencialmente creyente en las doctrinas católicas y en la existencia de los mismos milagros.

4.4. Personajes

Un total de 49¹³ personajes, de los cuales 42 son masculinos, intervienen en la comedia del código Gondomar. Como acompañamiento funcionan un escudero y una criada de Casida y dos azadores que acompañan al mayordomo de San Andrés en la visita del rey al sepulcro de San Isidro. Los cuatro labradores que asisten al entierro del santo podrían considerarse un personaje colectivo y, como alegórico, la figura del Demonio. Básicamente, dos grupos de personajes comparten el peso de la acción. Durante la primera parte, el matrimonio hidalgo, la suegra y Tenorio, el amigo, poseen un protagonismo importante que, en la segunda parte de la obra, ceden al rey Alfonso y sus enemigos, el rey Mohamad y sus dos alcaides cobardes. Entre ambos grupos de personajes se sitúan los dos pastores Antón y Pascual.

En realidad, los personajes de la obra existen en función de su auténtico protagonista, San Isidro. Si al principio Remardo y los suyos tienen una gran importancia es porque sirven para plantear el conflicto entre la sociedad y la figura del santo. Lo mismo ocurre con el molinero o el Demonio: se trata de figuras que plantean problemas a Isidro, superados por la humildad y la bondad del santo. En la misma línea, si el rey Don Alfonso adquiere un gran relieve en la tercera jornada es porque Isidro intercederá entre Dios y el monarca para ayudar a la cristiandad. Isidro, en primer lugar, y su mujer, en segundo, son los verdaderos protagonistas de esta comedia.

¹³ Se trata de un número elevado de personajes, aún teniendo en cuenta que los actores harían dobles y que el peso de la acción recaerá sólo en unos pocos. Josefina Badía (2007: 579), tras analizar el número de personajes de las comedias que conforman los códigos de la Biblioteca Real (Ms-II 460 y Ms-II 463), concluye que la media de personajes es de 23. Por lo tanto, nuestra comedia posee una alta cantidad de personajes, difícilmente abastables por una compañía normal de la época, con lo que podría imaginarse una posible representación de esta comedia en el marco de una fiesta reivindicativa de la canonización del santo madrileño.

En la comedia de Lope, el santo labrador es definido por el campesino Pascual ante su futuro suegro con estas palabras:

No sé cómo os figure y enquillostre
las virtudes de Isidro; sólo os digo
que no amanece el alba sin que aguarde
a la puerta de nuestra iglesia, atento
a cuando el sacristán a abrirla venga,
y que jamás al campo va sin misa.
Lo que es rezar y dar de su pobreza
limosna a cualquier pobres, es cosa extraña.
Pues si es por dicha “pobra” y tiene niños,
ayunará porque lo coman ellos.

Tanto en una como en otra comedia, la figura de Isidro se sintetiza en dos adjetivos: devoto y caritativo, es decir, el mejor cristiano posible. Bondadoso, indulgente, compasivo y de rotundo fervor religioso, no duda en anteponer sus obligaciones con Dios a cualquier otro tipo de ocupación. Se trata de un personaje lineal en cuanto a su evolución interna, puesto que su carácter humilde y humanitario se mantiene inalterable a lo largo de la obra. Su docilidad y paciencia se comprueban, por ejemplo, en su aceptación callada de la reprimenda del amo por no estar trabajando en el campo. Es más, el único momento en el que podría haberse visto transformada su aura pacífica es cuando queda en entredicho la honestidad de Toribia. Sin embargo, Isidro sabrá refrenar su ira y demostrará su capacidad de perdón: irá hasta Salamanca con el objetivo de reconducir a la “oveja perdida” por el camino de la virtud pues su noble corazón no contempla las injurias y las venganzas que exige todo honor masculino mancillado. Sorprendentemente, se contravienen las leyes de la honra, tan caras en el teatro áureo, donde cualquier habladuría condenaba a la mujer al peor de los castigos. Aquí, el marido, pese a sentirse burlado, opta por emplear los buenos modos y deponer cualquier actitud violenta. Hasta este punto extremo, parece querer señalar el dramaturgo, llega la tremenda bondad de San Isidro.

Toribia, en cambio, sí sufre una profunda evolución desde personaje negativo a positivo, dentro de la gama de valores que establece la figura del santo dentro de la obra. La primera vez que la mujer aparece en escena, se presenta como una compañera indigna del gran corazón de su marido. Si él es dadivoso, ella tacaña; si él es bondadoso, ella parece de hielo, incapaz de mostrar sentimientos puros; aunque hace gala de un lógico pragmatismo cuando aconseja no derrochar en limosnas el escaso sueldo de labradores, comparada con la caridad sin tasa de Isidro, ella aparece como una simple

mujer egoísta. Además, es imprudente y chismosa: cuando Tenorio les visita, Toribia consigue avergonzar a su marido al criticar descaradamente el desigual matrimonio de Remardo y Casida.

Sin embargo, a partir de la muerte del hijo en un desgraciado accidente, el carácter de Toribia da un giro copernicano y se asimila al de su marido: se convierte en la cristiana perfecta alcanzando la santidad. El amor entre ella e Isidro se vuelve una cuestión espiritual ya que ambos optan por vivir en castidad, separados físicamente. La prueba más contundente de su virtud nos la entrega el milagro en el río Jarama, que permite disipar las dudas al respecto de su posible desviación moral. La mujer de Isidro en la obra de Lope, sin embargo, no experimenta una evolución similar, pues desde el inicio de la obra hasta su final, es piadosa y devota, digna de su esposo. El conflicto entre el matrimonio de santos y su resolución es uno de los aspectos más originales de la obra anónima.

El contrapunto a la pareja santa lo compone el matrimonio fracasado de Remardo y Casida. Y, aunque en apariencia guarda poca relación la trama principal de Isidro con la secundaria de la boda y posteriores desavenencias de los dos jóvenes, en realidad ambas tramas funcionan por oposición. Si Isidro y Toribia representan el matrimonio cristiano ideal que la comedia pretende difundir, Remardo y Casida constituyen el fracaso matrimonial que cabría evitar: los casamientos deben tener lugar entre personas de la misma clase (como es propio de los regímenes conservadores y feudales, por otra parte). El personaje de Casida destaca por estar dibujado, junto a su madre, como un ser sumamente engreído y displicente. No tiene ilusión por salir de su cuarto para ver a su futuro esposo al principio de la obra y, más tarde, se lamentará de su negro desposorio hasta lograr exasperar a Remardo. La imagen de las dos hidalgas queda desmerecida al lado de los campesinos, gente honesta y pura. También en el carácter de los amos de Isidro, la comedia anónima se distancia de la lopesca, ya que en la comedia del Fénix, el patrón de Isidro es Iván de Vargas, un noble felizmente casado que a penas tiene importancia en el desarrollo de la acción.

Las parejas Remardo-Casida e Isidro-Toribia enfrentan dos concepciones del amor: la una utilitaria y artificial, la otra, pura, espiritual, sagrada. La comedia con protagonista rústico suele constituir una alabanza al matrimonio como institución social y divina consagrada al amor verdadero (Salomon, 1985: 310). Mientras que en el ambiente urbano, la frivolidad manda sobre los corazones y las mujeres se muestran inconstantes y caprichosas, en el campo, las heroínas rústicas se caracterizan por su

fidelidad a las reglas del honor familiar y conyugal. Según esto, la comedia rústica al estilo de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* glorifica el matrimonio ejemplar entendido como un sacramento que exalta el amor estable, armonioso y pleno. El sosiego amoroso que vive una pareja de campesinos resulta desconocido para una pareja urbana, porque el aspecto profundo del amor sólo se capta desde el estado de pureza que ofrece el mundo rural. Así lo expresó Fray Luis de León al publicar en 1583 su obra *La perfecta casada*, donde el fraile postula un ideal de esposa alejado de la mujer burguesa o noble y centrado en la figura de la labradora virtuosa. En resumen, la esposa campesina es la encarnación de la doctrina cristina y el matrimonio entre villanos la mayor felicidad sobre la tierra, y estas ideas también se ven reflejadas en las comedias dedicadas al santo labrador.

Pero volvamos sobre la figura protagonista de San Isidro y profundicemos en su complejidad y significado centrándonos en dos aspectos fundamentales del santo: su condición sociológica de campesino y su extremada capacidad caritativa; dos rasgos que enlazan su figura con la realidad socioeconómica de la España de finales del XVI.

4.4.1. *El campesino ejemplar, piedra angular de una política feudal antiburguesa*

El paso del campesino idealizado de la comedia mitológica-pastoril, al labriego serio y digno en el teatro áureo no sólo tiene como causa el desgaste del tópico y el impulso de la preceptiva sobre la verosimilitud, más bien, fueron las condiciones específicas de la sociedad española de la época las principales causantes del fenómeno (Ferrer 1990: 14). De hecho, a partir de 1580, comienza a verse más clara la conexión que posee el tópico de la exaltación de la pureza aldeana con la realidad socioeconómica en crisis.

El siglo XVII fue un período de crisis generalizada en toda Europa. Pero la sociedad española sufrirá una crisis más profunda y prolongada debido a la pervivencia del modo de producción feudal que supuso un freno al incipiente capitalismo (Domínguez Ortiz, 2005: 106). La conquista de América había abierto las expectativas para la creación de una sociedad nueva al permitir una acumulación de capital y sentar las bases de un mercado mundial. Sin embargo, “para que esta nueva sociedad se afirmase era necesario el robustecimiento de las fuerzas de producción y el favorecimiento de nuevas relaciones sociales. Allí donde esto se produjo, especialmente en los países del norte de Europa, se efectuó el despegue hacia el capitalismo y la crisis se prolongó por menos espacio de tiempo” (Ferrer, 1990: XV). Pero España, que había

iniciado un tímido desarrollo a principios del XVI, a finales de siglo está al borde del colapso económico y en medio de una gran depresión que se prolongará a lo largo del siglo XVII.

El alza de precios, la inflación y la creciente depreciación de la moneda obligaron a sustituir la producción industrial y el comercio por actividades más ligadas a valores seguros, fundamentalmente a la tierra. La nobleza se atrincheró en los beneficios que la tierra le proporcionaba, reforzando el modo de producción feudal. A su vez, la burguesía, trató de adaptarse al modo de vida de la aristocracia y se convirtió en clase rentista. En definitiva, la tierra se convirtió en la base del sistema monárquico-señorial. Sobre 1580, empezaron a proliferar los escritores político-económicos o arbitristas que, con un espíritu prefisiocratista, proclamaban el retorno a la tierra como remedio para restaurar la sociedad tradicional, idealizada como un paraíso perdido de abundancia, estabilidad social y orden moral. El labrador se convirtió, así, en un personaje útil para la sociedad e incorrupto desde el punto de vista moral, al que se atribuían de forma ideal, precisamente en época de crisis económica, virtudes de ahorro y sobriedad.

Pero la razón del prestigio del labrador dentro y fuera de las tablas no se explica únicamente por el factor económico. La valoración del campo dependió en buena medida de otro factor sobre el cual llamó la atención Américo Castro (1961): la limpieza de sangre. A la honra estamental, la que se atribuía al origen social, privilegio de la nobleza, se vino a añadir otro tipo de honra, la que se derivaba de la posesión de sangre limpia. La pureza racial se convirtió, en una sociedad vigilada por los estatutos de limpieza de sangre, en símbolo de prestigio. Los labradores fueron el grupo social que tradicionalmente se había mezclado menos con miembros de las otras dos religiones: ni con las ricas y poderosas familias de judíos, ni con los moriscos. Así pues, factores de índole socioeconómica e ideológica diversa intervinieron en la apreciación positiva del campo y del labrador que se introdujo en el teatro.

Noël Salomon (1985) ha estudiado en profundidad todo el proceso de resignificación del campesino, su trayecto dignificador a lo largo de la evolución del teatro barroco. Partiendo desde la comedia pastoril, donde el labrador es un mero gracioso, un personaje irrisorio, pasando por la comedia rústica de protagonista noble oculto bajo el disfraz de campesino y en contacto con verdaderos labradores dignos, hasta llegar a la comedia en la que el protagonista es un labrador ejemplar y útil, la figura del trabajador de la tierra sufre un desarrollo sin parangón en el teatro áureo. Y la

comedia hagiográfica contribuyó fuertemente a legitimar la presencia del campesinado en escena, tal como muestra el ciclo de comedias sobre San Isidro que concibió Lope de Vega.

Los orígenes de tan singular progreso del personaje teatral están unidos, según Salomon (1985: 169), al nacimiento de un potente tópico literario durante el Renacimiento: “menosprecio de corte y alabanza de aldea”. A finales del siglo XVI, se produce un cambio en el clima psicológico de la nobleza. La fastuosidad y el lujo de su existencia se veían ensombrecidos por las continuas servidumbres de la vida en la corte, la necesidad de desplegar talentos y habilidades para adquirir una buena posición o la competitividad que marcaba la ambiciosa agenda entre los aristócratas. La presión de la vida cortesana y sus insatisfacciones impulsa a los nobles señores a añorar el pasado y soñar con un tipo de vida opuesto al suyo, más puro y natural, sin artificios y falsedades. Pronto se adueña de esta clase social la idea de huida y evasión de la realidad y surge el motivo del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, ya que la mirada se depositará en el espacio que representa el contrapunto de los valores de la ciudad, el campo, cuyos villanos serán imaginados poéticamente como la antítesis absoluta del mundo cortesano.

La búsqueda de la edad de oro rural y el deseo de evasión de lo real se desarrollan en España desde el siglo XV hasta el siglo XVII a medida que se va intensificando la vida urbana de corte. La literatura no tardará en reflejar estas ideas. En 1539, en medio del reinado de Carlos V, aparece el tratado del franciscano Antonio de Guevara titulado *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea*. La obra de Guevara se sitúa dentro de un enjambre de tratados, poemas o diálogos en los que se manifiesta, a lo largo del siglo XVI, la antítesis entre corte y aldea. Muy pronto se dio el encuentro entre la ética cristiana de la pureza y el ideal arcadio que postulaba el tópico literario, según el cual la felicidad anterior al pecado original se halla en una vida conforme a las verdades naturales. La obra que mejor refleja esta fusión es *La perfecta casada* de Fray Luis de León. En ella, se postula la vida campesina como la más perfecta para el matrimonio cristiano, tal como apuntábamos más arriba:

Tres maneras de vida son entre los que viven casados; labran la tierra, o se mantiene de algún trato u oficio o arrienda sus haciendas a otros y viven ociosamente. Y si alguno nos preguntare cuál de estas tres vidas sea la más perfecta, y mejor vida, decimos que la de la labranza es la primera, y la verdadera, y que las demás dos por la parte que se avecinan con ella, y en cuanto le parecen, son buenas; y según que de ella se desvían, son peligrosas. Porque se ha de entender que en esta vida primera, que decimos de labranza, hay dos cosas, ganancia y ocupación: la ganancia es inocente y natural, como

arriba dijimos, y sin agravio o disgusto ajeno: la ocupación es loable; y necesaria, y maestra de toda virtud. (1986: 153)

El vínculo entre el motivo de la “alabanza de aldea” y los problemas económicos de la sociedad española aparece en la segunda mitad del siglo XVI, aunque se acentúa a partir de 1580. Una potente corriente de pensamiento prefisiocrático se revela en la literatura económico-política. Aparecen numerosos tratados teóricos¹⁴ que ensalzan las virtudes económicas de la tierra bajo la creencia de que las verdaderas riquezas son las naturales y que en ellas reside el secreto de toda economía sana. Moral y economía se funden armoniosamente. La agricultura empieza a definirse como una forma de humanismo que otorga sentido a la vida, el arte más virtuoso y más conforme a la voluntad divina. Se trata, pues, del único trabajo capaz de engendrar una riqueza auténtica porque sus productos proceden directamente de la mano de Dios, y en esto radica su nobleza esencial. Tras este intenso elogio moral, pulula la sombra de la necesidad económica.

Estas concepciones teóricas prefisiocráticas, en realidad, son una reacción a la crisis económica que se manifiesta en la falta de mano de obra en el campo, el abandono de las tierras por los grandes señores y el tremendo éxodo de jornaleros arruinados hacia unas urbes desabastecidas de pan e incapaces de ofrecerles métodos de subsistencia. Sólo teniendo en cuenta el contexto histórico, se puede entender porqué a finales del XVI surge una potente corriente ideológica, con un fondo utilitario, que valora el campo y abandona la idea del rústico grosero y torpe a favor de la del villano ejemplar, útil, modelo de virtudes para el ciudadano.

Asimismo, este prefisiocratismo del Siglo de Oro expresa los intereses de unos terratenientes y ganaderos contrarios a la economía manufacturera. La apuesta radical por el campo en detrimento de la industria es la principal causa de la crisis. Sin embargo, paradójicamente, el campo se postula como la mejor solución para salvar las dificultades económicas según defienden unas clases nobles que viven de la renta del suelo y se ven incapaces de entrar en el negocio mercantil, tal como lo estaban haciendo los nobles ingleses. No obstante, los nobles españoles, llevados por un impulso urbano, serán los primeros en abandonar los campos y trasladarse a las ciudades. De nuevo, otra

¹⁴ Como muestra, señalamos tres tratados prefisiocráticos de la época: *Despertador que trata de la gran fertilidad, riquezas, baratos, armas y caballos que España solía tener, y la causa de los daños y falta, con el remedio suficiente*, de Juan de Arrieta (1581); *Memorial de la política necesaria y útil restauración de la República de España y Estados de ella y del desempeño universal de estos Reinos*, del abogado inquisitorial Martín González de Cellorigo (1600); *Gobierno político de la agricultura*, de Lope de Deza (1618).

paradoja, y es que “la contradicción entre la teoría y la práctica no es aquí sino uno de los tantos reflejos de la contradicción general que desgarró a la sociedad española después de 1600” (Salomon, 1985: 184).

En este rompecabezas económico, político y social, en esta lucha de intereses dominada por los terratenientes instalados en las ciudades, la figura de San Isidro, el villano doblemente sometido a Dios y al poder monárquico-señorial, encaja a la perfección. El campesino santo se convierte en el símbolo de la economía feudal y agraria, en el representante de la felicidad horaciana vinculada al trabajo en el campo y en el portador sagrado de toda una ideología conservadora y antiburguesa para mayor gloria de la aristocracia castellana. De hecho, la religión también querrá reflejar el ansia ciudadana por revalorizar el campo y el indicio más visible será el auge del culto a San Isidro Labrador a fines del siglo XVI y principios del XVII, justo en el momento en que Madrid se está transformando en una gran urbe. La campaña para pedir la canonización simbólica del campesinado en la persona de San Isidro, representa, según Salomon (1985: 184) la expresión culminante de la corriente urbana de retorno a la tierra durante el Siglo de Oro. Es más, no resulta baladí que sus dos fechas extremas, 1588 y 1622, enmarquen el desarrollo de la comedia rústica con protagonista villano ejemplar, un personaje hermano del propio Isidro y bañado de sus características santas. Podría afirmarse, incluso, que el impulso a la serie de piezas “verdaderamente rústicas” en el teatro áureo proviene de la comedia *San Isidro Labrador de Madrid* de Lope de Vega, dado que fue estrenada en 1598, tal como apuntábamos al inicio de nuestro trabajo. Comprobamos, pues, cómo la corriente ideológica aristocrática de oposición entre la pureza aldeana y la impureza ciudadana ha nutrido a la Comedia Nueva desde finales del XVI.

En la comedia anónima del códice perteneciente a Don Diego de Acuña, también se observa la plasmación de esta ideología bajo la forma del tópico ya analizado de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”. Según este motivo literario, en la corte se pervertían los valores tradicionales en aras de la hipocresía, la vanidad y la superficialidad. Los cortesanos son perezosos, aspiran a ampliar sus riquezas rápidamente pero sin trabajar y viven rodeados de lujos superfluos. Los villanos, en cambio, gozan con el trabajo diario, valoran el sudor honrado con el que ganan lo suficiente para vivir, exhiben sencillez tanto en su forma de vestir como en su casa y están repletos de sentimientos puros gracias a su contacto directo con Dios a través de la naturaleza.

En *San Isidro Labrador de Madrid y vitoria...*, el personaje de Remardo representa al campesino rico que ha logrado adquirir una buena posición económica gracias a la honesta explotación de sus tierras y que aspira a completar su ascensión casándose con Casida, una joven hidalga en busca de marido honrado y con haberes. Tras el matrimonio, Remardo abandona su agenda de labrador para llevar una vida de “cortesano” con la familia de Casida. La infelicidad no tardará en aparecer, tal como le había vaticinado su mejor amigo y compañero de tareas agrícolas, Tenorio, el cual le aconsejó buscarse una esposa de su misma condición para seguir con su placentera existencia en contacto con la naturaleza. Y es que Remardo no esperaba ver anulada por completo su voluntad mientras suegra y esposa lo tratan como un títere. Le prohíben que vaya al campo porque ven con malos ojos que colabore en las tareas agrícolas y ellas mismas se encargan de organizar su patrimonio y contratar a los jornaleros. Tenorio lo explica con estas palabras cuando va a casa de Isidro para ofrecerle trabajo:

Como es gente ventolera,
desvanecida en extremo,
que por esto un mal fin temo,
fue la condición primera
que, aun en su propia hacienda,
no ha de trabajar Remardo
sino pasear gallardo.
¡Que la entregue a quien lo entienda!

La asfixia social a la que vive sometido Remardo desde su matrimonio toma cuerpo en las incómodas vestiduras a las que le someten las mujeres de la casa, siempre atentas al menor desaliño indumentario del agobiado ex campesino. A través de un abigarrado soneto, Remardo lanza su queja ante el constreñimiento que supone su vida de nuevo hidalgo, y a lo largo de los versos va enumerando los elementos del atuendo nobiliario y las pautas de conducta que deben acompañarlo:

Estrecha cuera, capa corta, gorra
levantada con plumas para el cielo,
zapato y calza todo terciopelo,
jubón de tela de algodón y borra,
dorada espada que la vida aborra,
¡ah, quién os mira sin mirar al suelo!
Guantes oliendo almizcle; todo anzuelo
para la gente como yo, modorra.
Verdugado copete, estrado, negra,
afeite, don, melindre, lengua flaca,
infierno al alma y cuerpo por mil modos,
monjiles tocas y mirlada suegra,
prestado coche y mal pensada haca.
¡Desengañado estoy de quién soy todos!

Las incomodidades de la vida artificial de la aristocracia torturan al joven desposado, que ansia la antigua libertad de su trabajo de labrador. Otro parlamento desesperado sirve para mostrar el disgusto de Remardo hacia el encarcelamiento moral que implican los códigos y usos de la clase noble, cuyas leyes aprietan el alma más que gorgueras o verdugados, desposeyendo al hombre de su auténtica y primitiva naturaleza:

Esta cuera estrecha, estrecha
tanto el alma que revienta.
Conozco que estuve ciego.
Por suave al tacto pasa
esta seda, no lo niego,
pero dentro el alma abrasa
como si fuera de fuego,
que es de mi traje prisionero.
Aquella libertad quiero,
sí por sí, todo notorio,
no tanto engaño, Tenorio.

La comedia coloca, frente a la vida opresiva y frívola de la clase noble, una contrapartida positiva: la vida virtuosa de los campesinos. Esta apuesta tiene una lectura económica concreta. Al oponerse a los gastos inútiles de los cortesanos en ropa, servidumbre o coches y al criticar su perenne ociosidad, el villano teatral exalta los valores de la moral aldeana que son, al mismo tiempo, valores económicos: la sencillez patriarcal de antaño, el ahorro, el trabajo, la riqueza agraria en su justa medida, en definitiva, el *aurea mediocritas* horaciana. Podríamos plantearnos si la comedia, con su apología al trabajo por parte de los villanos, no está yendo a contracorriente del pensamiento hegemónico de la clase noble feudal y agraria. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el trabajo alabado es precisamente el de los campesinos, la labor de los vasallos sobre la cual descansa toda la sociedad monárquico-señorial, y nunca las manufacturas o el comercio.

Fijándonos ahora en la figura protagonista de la obra, nos preguntamos: ¿Es San Isidro de Madrid, el campesino canonizado, una proyección ideal del villano trabajador y ahorrativo? Ciertamente, Isidro representa el ideal del buen jornalero sumiso y fiel al terrateniente. Sin embargo, las relaciones entre el criado y el amo sufren un revés cuando el último se apercibe del escaso tiempo que dedica a las labores de la huerta su empleado, mucho más interesado en sus visitas a las iglesias de Madrid. El milagro viene a limpiar una posible tacha del santo y a solucionar un potencial conflicto entre el subalterno y el patrono. Cuando Remardo descubre maravillado que unos ángeles

sustituyen la función de Isidro en el arado, se resuelve místicamente la crisis entre amo y criado, a la vez que se satisface, por designio divino, el deseo de todos los terratenientes de que la tierra sea cultivada. Asimismo, la postura de Isidro respecto a economizar el jornal resulta transgresora, puesto que su condición de santo extremadamente caritativo le impide seguir el consejo de Toribia de “endurar” lo ganado. Eso sí, mientras el santo cumpla con Dios, se le disculpa que no se adapte sin fisuras a su papel de villano ejemplar. Sin embargo, con esta peculiar actitud, Isidro entronca con otra problemática típica de los Siglos de Oro: la mendicidad y el rol que juega la caridad en el despegue económico del país.

4.4.2. *Un santo caritativo en una sociedad repleta de mendigos y falta de mano de obra*

Uno de los méritos atribuibles a todo villano es su vida virtuosa y su temor de Dios. No se pueden pasar por alto las resonancias bíblicas que posee la tarea de agricultor, desde las parábolas del Buen Pastor o del Sembrador hasta el Cantar de los Cantares. Los rasgos que provocan la burla del campesino entre la clase noble, es decir, la ingenuidad, la ignorancia y la simpleza, son también la llave de acceso al cielo, pues la característica candidez del rústico se asimila a un estado de gracia. La figura del rústico con gran devoción se plasma en las comedias de santos con protagonista campesino, como es el caso paradigmático de San Isidro. Al ser un escogido de Dios, el santo tiene derecho al testimonio del milagro, prueba insólita y prodigiosa de la gracia divina otorgada al villano piadoso e ingenuo. Significativamente, los milagros isidrianos, tanto en la comedia anónima como en el texto lopesco, están relacionados con el campo: los ángeles que aran con dos bueyes; el asno que resucita tras ser devorado por el lobo; la fuente que mana a golpe de aguijón; el milagro de la multiplicación de los alimentos, que recuerda al del Evangelio... Pero el trazo definitivo que caracteriza al santo rústico como el cristiano ideal es su caridad franciscana, sintetizada en el episodio de los costales de trigo y los pájaros hambrientos.

La extremada caridad de Isidro en la obra del código Gondomar se convierte en el principal rasgo de un santo que exaspera a su esposa a causa de su obsesión por ayudar a los pobres hasta límites insostenibles para una vulgar familia campesina. Toribia hace uso de su lógica racional cuando aconseja al marido que tenga más mesura a la hora de regalar su salario, pues ambos tienen que criar a un niño pequeño. Sin embargo, Isidro se congratula al comprobar que su hijo es digno de su ralea, pues el

perniciosos efectos en la sociedad. Michel Cavillac (1975), ha trazado la relación entre caridad cristiana, mendicidad e ideología feudal.

El vagabundismo del siglo XVI es un mal que proviene de la Edad Media como componente esencial del sistema feudal. En la religión medieval, el pobre es aceptado dentro de un orden natural e inmutable establecido por Dios, además, se le reverencia en cuanto imagen providencial de Jesús en la tierra. Para la teología cristiana tradicional, la presencia de los menesterosos contribuye al equilibrio de la estructura social. ¿No profetizó Cristo que siempre habría pobres en la tierra, para recordar a los hombres que los bienes materiales son tan transitorios como eternos los bienes espirituales? La justicia sólo pertenece al dominio del más allá y el mundo sólo es un gran teatro donde cada uno representa una comedia.

Dentro de esta perspectiva, el problema de la mendicidad se conceptuaba exclusivamente en términos éticos. Lejos de aparecer como una lacra social, era una gracia divina, porque permitía que el rico se salvara merced al poder purificador de la limosna. En la práctica, tan necesarios eran los indigentes como los poderosos. De modo que a lo largo de los siglos medievales, pobreza y riqueza no son nociones antagónicas, sino complementarias. Esta dialéctica del pobre y el rico, socialmente conservadora y moralmente tranquilizadora para las clases acomodadas, llegará hasta los Siglos de Oro.

En cualquier caso, hay que matizar que la dignificación apostólica del necesitado no sólo se consolidó por razones puramente espirituales, sino que fue aprovechada por los aristócratas en su campaña de menosprecio por el trabajo manual, léase burgués. Así pues, la figura del pobre posee también implicaciones económicas y políticas. Analicémoslas. Según los códigos medievales, el ideal existencial del caballero, forjado al calor de la Reconquista y sintetizado en el hidalgo que vive de rentas sin otra profesión que la guerra, no admite a los oficios por innobles e indignos de hombres libres. Aunque las labores agrícolas, fuente de la riqueza señorial, se salvan de la condena, todas las actividades urbanas de tipo precapitalista son profundamente despreciadas. Semejante devoción por el culto caballeresco frenó el impulso ascensional de la burguesía castellana, al apartar de las tareas productivas a una mano de obra seducida por la ociosidad e imbuida del espíritu de la honra. Así, el aumento de la ociosidad se relaciona con una psicología colectiva dominada por la mentalidad aristocratizante. Si la solución al desarrollo de la vagancia radica en el trabajo digno y

en la apuesta por las artes mecánicas, los ideales hidalguistas, ajenos a la producción, impiden cualquier despegue económico.

En resumen, la crisis que se desarrolla durante los siglos XVI y XVII provoca que oleadas de desocupados se desplacen hasta las grandes ciudades en busca de limosna o de trabajo. Tal éxodo rural obligaba a una revisión de las estructuras sociales para integrar en el circuito productivo una mano de obra condenada a la ociosidad. Es decir, se planteaba la necesidad de dar el salto desde una economía feudal a otra incipientemente capitalista. Sin embargo, la aristocracia no iba a permitir una transformación económica que temía perjudicial para los intereses de su clase. Por lo tanto, el fenómeno de la vagancia será contrarrestado mediante un procedimiento característico del sistema feudal: la caridad cristiana. Muy pronto, se enfrentarán dos formas de entender la mendicidad (designio divino *versus* lacra social) que, en realidad, ocultan dos modelos económicos radicalmente distintos: el aristocrático y el burgués.

Ya durante la primera parte del siglo XVI, y bajo el signo del Humanismo cristiano de raíz erasmista, se dan a conocer voces contrarias al tratamiento oficial de los pobres y a favor de una revisión del concepto de beneficencia. Luis Vives (1526) será el primer tratadista que enjuicia el problema de los pobres en términos sociológicos, poniendo al descubierto los límites de la concepción medieval de la caridad. Para él, la limosna que consiste tan sólo en la distribución de dinero resulta pernicioso pues únicamente sirve para dar buena conciencia a los ricos y fomentar la ociosidad entre los menesterosos. Éstos, movidos por un falso concepto del honor basado en el dinero y no en la virtud, recurren a toda clase de malas artes para ablandar el corazón de los privilegiados. Precisamente, la veneración al dinero es la causa primordial tanto de la codicia de los necesitados como de la tacañería de los pudientes. Según Vives, la pobreza no es una bendición divina sino una calamidad y una injusticia social. Por eso propugna sustituir la caridad ciega e indiscreta por una rigurosa policía de mendigos a cargo del Estado y establecer el trabajo como una actividad obligatoria manteniendo la beneficencia para verdaderos casos de imposibilidad laboral.

Al asimilar la mendicidad con la pereza en nombre de una ética del trabajo propulsora de prosperidad colectiva, Vives aspiraba a moralizar las costumbres de una sociedad obsesionada por el dinero, a la vez que traducía el espíritu puritano y laborioso de una burguesía mercantil, cuyas empresas no podían desarrollarse sin mano de obra. Las implicaciones sociológicas y religiosas de su planteamiento significaban una auténtica subversión de los valores de la época. Pero Vives no fue el único intelectual

preocupado por la mendicidad y sus contradicciones. La problemática de los pobres constituyó el conflicto ideológico por excelencia del siglo XVI y se plasmó en polémicos tratados escritos por moralistas, arbitristas y escritores políticos de todo signo. Los máximos exponentes de la corriente reformista, además de Luis Vives, fueron Fray Juan de Medina, Miguel Giginta y Cristóbal Pérez de Herrera.

Como explica Michel Cavillac (1975: LXXIX), la controversia sotomediana es una de las polémicas centrales del siglo. Tiene como causa primera la reforma de la mendicidad que impulsa Carlos V en 1540 cuando promulga una ley que obliga a los pobres legítimos a ingresar en el hospital de su ciudad y a los puramente ociosos, a incorporarse al mercado laboral. Fray Juan de Medina se mostraba a favor de la discriminación entre pobres falsos y legítimos y defendía la reforma del sistema en la misma línea que el pensador valenciano. Fray Domingo de Soto, en cambio, tenía un pensamiento tradicional sobre la pobreza, simbolizado por la filosofía de las órdenes mendicantes. Frente al egoísmo de los ricos, el mendigo tenía derecho incluso a simular llagas, porque ayudar a los menesterosos no es un problema político sino una obligación espiritual. Al rechazar toda tentativa de secularización, el teólogo aboga por un evidente conservadurismo, acorde con la estratificación cerrada de la sociedad monárquico-señorial.

Después del Concilio de Trento, las órdenes religiosas de España, fortaleza de la Contrarreforma militante, afianzan su influencia por mediación de la todopoderosa Inquisición, orientando al país por cauces de intransigente ortodoxia. Desde ese momento, cualquier proyecto favorable a la prohibición de la mendicidad venía a considerarse como proposición herética, inspirada en las ideas erasmistas o luteranas procedentes de la Europa del Norte. Recordemos que para Lutero, la limosna privada es un alarde egoísta de una concepción formalista de la religión y la principal causa de la viciosa ociosidad de los holgazanes. El cuidado de los pobres es una función pública, un asunto político. Sin embargo, tras Trento, aunque oficialmente la ley de 1540 seguía en vigor para ejercer el control sobre los pobres, durante los primeros años del reinado de Felipe II quedó muerta en la práctica.

El triunfo de las ideas conservadoras sobre la caridad y la mendicidad se refleja en nuestra obra a través de la actitud de San Isidro con los pobres. El santo constituye el exponente de una devoción cristiana fundamentada en la concepción de la limosna como el mejor camino hacia el Cielo. Tal como ha estudiado Josep Lluís Sirera (2007) siguiendo un enfoque sociológico, la figura del santo caritativo, cuya bondad desafortada

y sin control impide el estímulo de los necesitados hacia actividades productivas, entra en profundo conflicto con el desarrollo económico de la sociedad de la época.

4.5. Tramas y conflictos

Ya hemos visto arriba cómo los dramaturgos adaptaban la estructura del drama secular a la comedia de santos para lograr entretener y atrapar al auditorio. Sin embargo, al dramatizar el proceso de santidad, el relato hagiográfico debe adaptarse al medio teatral, lo cual requiere una distinta organización que poco ha de ver con la narrativa. Así, la comedia de santos utilizará un formato episódico, basado en la selección de los hechos más significativos de la vida del santo y con mayores posibilidades dramáticas y espectaculares (Dassbach, 1997: 126). Al adaptar el material hagiográfico a la escena y dar a la comedia de santos una estructura similar a la de la comedia secular, se incorporan también a la comedia de santos una situaciones y conflictos propios de la comedia profana que se desarrollan a la par que la materia hagiográfica, unos personajes cómicos que proporcionan humor y suavizan el tono religioso de estas comedias, y unos temas mundanos que alternan con los temas graves. La idea es que la trama principal desarrolle los temas religiosos propios de la dramatización del proceso de santidad y que la trama secundaria incorpore temas característicos de la comedia profana para diversión del vulgo.

San Isidro Labrador de Madrid y Vitoria... desarrolla una acción principal, la concerniente a la vida del santo, y la conjuga con distintas acciones secundarias. Aunque tradicionalmente se ha visto que toda comedia de santos debe su coherencia interna a la trama biográfica en que se funda, trama a la cual se agregarían episodios casi autónomos con el objetivo de introducir variedad en una fábula monótona, Christophe Couderc (2008: 74) insiste en que hay una coherencia orgánica entre la acción secundaria y la principal en las comedias hagiográficas, pues todas las obras obedecen al principio aristotélico que contempla el poema como un cuerpo compuesto de partes insustituibles. Así, cualquier subintriga que se desplace o elimine libremente, causa consecuencias en la solidez del conjunto. En el caso de la comedia que analizamos, ya hemos visto como la trama secundaria del enlace de Remardo y Casida funciona como contrapunto a la exaltación del matrimonio cristiano que representa la pareja de santos. Otro ejemplo de subtrama vinculada a la principal lo ofrece el enamoramiento de los pastores Antón y Pascual, que sirve para reforzar la santidad de

Toribia y crear un conflicto moral al que el santo habrá de dar solución. Esta trama secundaria pastoril contribuye a consolidar el amor entre los conyugues.

La trama de tipo histórico de la Guerra Santa contra el moro, desarrollada a lo largo de la tercera jornada, también guarda una estrecha relación con la acción principal dedicada a San Isidro, puesto que esta última parte de la comedia sirve para ver brillar su santidad más allá de lo terrenal a través de sus milagros póstumos. Durante la tercera jornada, la comedia se plantea el conflicto religioso entre cristianos y árabes y muestra el triunfo del catolicismo sobre los herejes. El rey Alfonso VIII logra ampliar el territorio de la cristiandad en la península, y ello gracias a la especial intervención de San Isidro, que regresa para velar por los intereses monárquicos y religiosos. Finalmente, el rey promete construir una iglesia consagrada al santo labrador, además de interceder a favor de su canonización ante el Papa, en agradecimiento por su inmensa ayuda.

Dentro de la tipología¹⁵ de los santos teatrales, San Isidro resulta un santo de vida lineal, de carácter virtuoso y humilde, que jamás ha sido pecador y, por lo tanto, no ha vivido una episodio de conversión a la fe. Sin embargo, y en contra de la opinión general de la crítica, estos rasgos no lo hacen menos atractivo dramáticamente. Menéndez Pelayo (1949), Garasa (1960), Aragone Terni (1971) o Dassbach (1997), desde sus estudios de la comedia de santos áurea, han mostrado su preferencia o aprecio por santos con transformación, ya que se les considera más interesantes desde el punto de vista teatral. Tal como plantea Anna Teulade (2008), la figura del santo en escena representa una “paradoja estética” puesto que estamos ante un héroe imposible de comedia debido a su perfección moral y a su aislamiento del mundo profano. Siendo un problema estético para los dramaturgos, los estudiosos han visto en la puesta en escena de los milagros y en la acción dramática secundaria, los dos elementos que proporcionan el espectáculo que el santo no puede ofrecer. A este respecto, Teulade reconoce que, ciertamente, se supo “usar la intriga secundaria para crear acciones y movimientos en historias profanas que constituyen los lances y enredos de los que la intriga religiosa carece. Pero ello daría la impresión de que la santidad y la acción dramática son incompatibles y que el protagonista no tiene una función de primer

¹⁵ Josep Lluís Sirera (1991: 69-70) clasifica a los santos por la vía a través acceden a la santidad: “En efecto, se puede llegar a santo después de convertirse, o se puede ser santo desde el primer momento. En el segundo caso, la obra avanza línealmente sin presentar rupturas profundas”. Y añade: “Frente a la teatralidad de las vidas de santos bandoleros o rufianes que se convierten, las que presentan un desarrollo lineal han despertado bastante menos interés entre la crítica”.

plano” (2008: 88). Teulade reivindica la manera en que los dramaturgos han utilizado el carácter antiteatral de su protagonista para involucrarlo de distintas formas dentro de la acción, adecuando la intriga principal a la singularidad del protagonista sin limitarse a añadir espectáculo e intrigas profanas. En este sentido, nuestra obra presenta un santo al que todas las acciones secundarias le afectan de algún modo proporcionando unidad y coherencia a toda la pieza teatral.

4.6. Comicidad

La comicidad se utiliza en la construcción de la comedia de santos para conseguir el divertimento del público y en contraste con el carácter serio que se le presupone al género, tal como hemos analizado en el apartado sobre la licitud del teatro hagiográfico. En la comedia del código del conde Gondomar, junto a episodios trágicos o serios, como la muerte del hijo de Isidro, la conducta violenta y desagradecida de los pobres que visitan la casa del santo o la reunión del alcalde con los escribanos para constatar el número de milagros de San Isidro, encontramos multitud de escenas cómicas que constituyen parte fundamental de la obra. Las tres jornadas están salpicadas por escenas de humor más o menos extensas.

En la primera, resulta humorístico el tratamiento que recibe Remardo por parte de su esposa y suegra, siendo ninguneado como un pelele. Pero la escena que tiene lugar en el interior del molino es la que imprime un tono más cómico a la jornada. Los molineros se caracterizan por sisar habitualmente las cargas de trigo que llevan los clientes, en este caso, el molinero y uno de los usuarios del servicio, creyendo que Isidro es un simple incauto, deciden aprovecharse y hurtarle parte de la carga. Entre prisas y carreras, se produce el choque de ambos, esparciendo el grano que llevaban en sus delantales e iniciando un diálogo repleto de humor.

Durante la segunda jornada, las riñas entre Remardo, Marina y Casida se intensifican y también producen efectos humorísticos; el desmayo fingido de la suegra en los brazos de Tenorio contribuye asimismo a la caricaturización de estas dos mujeres hidalgas. Pero el mayor peso humorístico recae en los dos pastores, Pascual y Antón, sustitutos de la figura del gracioso Bartolo de la comedia isidriana lopesca. Su enamoramiento de Toribia en la línea de la literatura pastoril, a primera vista y con un apasionamiento ilógico y extremado, produce risa. Por otro lado, la escena en la que los dos pastores hacen burla del falso ángel Mojicón, descubierto por las abarcas que se

asoman bajo la túnica, resulta de una hilaridad absoluta. De hecho, podemos considerar esta escena como la parodia de un milagro. Tampoco deja de ser burlesco que Isidro, tras enterarse de los engaños de su mujer, se encuentre con su amo que va tras una perdiz “muy buena” que, escondida entre los matorrales, hace la “madalena”.

En la tercera jornada, la comicidad se pone al servicio de la ridiculización del enemigo árabe, para lo cual se trazan dos personajes, Zelimo y Muley, cuya principal característica es la cobardía. Aunque el episodio más cómico de esta última parte lo desempeña el rey Mohamad, único árabe presentado con un cierto respeto por el dramaturgo, cuando se encuentra con un súbdito que, en la línea de la cobardía atribuida a los moros, no se atreve a contarle las malas noticias del frente.

CONCLUSIÓN

La obra que editamos, anclada dentro de la corriente hagiográfica de los Siglos de Oro, representa una muestra prototípica del género de la comedia de santos que triunfó a lo largo del siglo XVII. Podríamos considerar, incluso, factible que Lope de Vega conociese esta comedia antes de escribir la suya. En todo caso, ambas obras perseguían los mismos objetivos posteriormente logrados: ensalzar la figura del Isidro en el marco de su campaña de canonización. De hecho, la comedia que editamos constituye una muestra literaria, hasta ahora ignorada, en el marco de propaganda isidriana que funcionó en torno a finales del XVI y principios del XVII. Sólo por este hecho, esta comedia posee ya un cierto valor, pues contribuyó a difundir entre el público la historia del labrador milagroso.

Al mismo tiempo, la obra contiene aspectos que la hacen merecedora de atención entre sus compañeras del manuscrito 14.676 de la Biblioteca Nacional. No sólo estamos ante una obra extensa y bien cohesionada, sino que se trata de un texto que plantea problemáticas de la época que hemos intentado desmenuzar a lo largo de esta introducción: la visión del campesinado y el tema de la caridad. Dos motivos de considerable transcendencia dentro de la literatura áurea y que ponen en conexión la obra con el contexto histórico del momento. Por todo ello, merece la pena acercarse a esta comedia anónima que poseyó en su día Diego Sarmiento de Acuña.

Para realizar esta edición nos hemos basado en el texto del manuscrito de la comedia *San Isidro Labrador de Madrid y Vitoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso* que se encuentra en el códice 14.767 de la Biblioteca Nacional de España, el cual hemos consultado para realizar la transcripción. Hemos seguido las normas de edición establecidas por el grupo de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona *Prolope*, publicadas en el libro *La edición del teatro de Lope de Vega* (UAB, 2008). Hemos escogido estas normas porque confiamos en su rigor y solvencia tras haber servido para la publicación de las primeras nueve *Partes* de comedias de Lope de Vega, consolidándose como unas normas de gran adecuación y validez para el teatro clásico. Asimismo, creemos en la necesidad de apostar por unos criterios comunes en la edición de los dramaturgos clásicos españoles y pensamos que las normas de *Prolope* podrían representar ese marco común para los investigadores.

La separación de las palabras, el uso de las mayúsculas, la puntuación y la acentuación se normalizan según el uso moderno dictado por la Real Academia de la Lengua Española. Las contracciones de+pronombre o adjetivo demostrativo (*della, deso, deste*) las hemos separado. Asimismo, hemos desarrollado las escasas abreviaturas del texto (*vuesa merced* por *vm*). Los casos de diéresis poética son marca nuestra. En el texto original no se señalan los apartes, pero aquellos que consideramos oportunos para el sentido de la obra se introducen entre paréntesis y se indican con la acotación *aparte*.

Hay que tener en cuenta que el castellano de esta comedia posee muchos rasgos de coloquialismo y lenguaje popular, los cuales se observan en la presencia de arcaísmos lingüísticos y en la plasmación escrita de defectos de pronunciación. En la medida de lo posible, hemos querido mantener estas características en nuestra transcripción. Conservamos las oscilaciones vocálicas del habla popular: *regucijo, prodicar, devución, piadad, Sivilla, perroquia...* Pero hemos corregido las erratas evidentes del copista: *consintáis* (y no *consistais*), *las* (y no *as*), *intento* (y no *itento*), *vuelve* (y no *vulve*), etc.

ESQUEMA MÉTRICO

En la estructura métrica de la comedia destaca la preeminencia de la redondilla. De un total de 2474 versos, 1664 son redondillas y 444 quintillas. Al primer molde estrófico le corresponde el 67% del total de los versos, y al segundo, el 18%. Juntos suman el 85% de la comedia, y dejan un margen del 15% para el resto. Pese al protagonismo de la redondilla, hay una relativa variedad de metros y formas, en total diez distintos. También resalta la tendencia de hacer corresponder un cambio de metro a un cambio de situación y la utilización de sonetos y formas específicas en los momentos de intensidad, por ejemplo, el soneto de Remardo para quejarse de su situación matrimonial o el verso libre cuando el herido anuncia al rey Mohamad la pérdida de la guerra. Por último, cabe subrayar que esta comedia posee una versificación en gran medida tosca y poco elaborada y que según hemos podido observar, al menos 12 versos se encuentran perdidos, por lo que no consideramos en el cómputo total los versos que faltan por no conocer con exactitud su número.

Sinopsis:

JORNADA PRIMERA

Versos	Estrofas	Núm. de versos
1-205	Quintillas	205
206-353	Redondillas	148
354-367	Soneto	14
368-371	Redondilla	4
372-376	Quintilla	5
377-384	Redondillas	8
385-518	Quintillas	134
519-850	Redondillas	332

JORNADA SEGUNDA

851-890	Octava real	40
891-896	Sexta rima	6
897-904	Octava real	8
905-1018	Redondillas	114
1019-1038	Quintillas	20
1039-1066	Liras	28
1067-1082	Rima libre	16

1083-1334	Redondillas	252
1335-1357	Silva	23
1358-1405	Redondillas	48
1406-1419	Soneto	14
1420-1833	Redondillas	414
1834-1853	Endecasílabos sueltos	20
1854-1893	Redondillas	40
1893-1924	Romance (con <i>e</i>)	32

JORNADA TERCERA

1925-1932	Redondillas	8
1933-2026	Romance (con <i>a</i>)	94
2027-2076	Quintillas	50
2077-2128	Redondillas	52
2129-2148	Rima libre	20
2149-2192	Redondillas	44
2193-2222	Quintillas	30
2223-2378	Redondillas	156
.....	Prosa	
2379-2474	Redondillas	96

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1989): “Problemas de género en la comedia de magia”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 8/II, vol. II, pp. 301-10.
- APARICIO Maydeu, Javier (1993): “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)*, M. Gracia Martit y otros, eds., Salamanca, Universidad, vol. I, pp. 141-51.
- (1991) “Anotaciones sobre Calderón y la moda hagiográfica de su tiempo”, en *Scriptura*, nº 6-7, pags. 51-56.
- ARAGONE TERNI, Elisa, (1971): *Studio sulle “comedias de santos” di Lope de Vega*, Madrid, Casa Editrice D’Anna.
- ARATA, Stefano, (1989): *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini.
- ARELLANO, Ignacio (1999): “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina”, en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 238-63.
- BADÍA Herrera, Josefa (2007): *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde Gondomar*, Universitat de València, tesis doctoral. En línea: <<http://www.tesisenxarxa.net/>>
- BENNASSAR, Barlomé (1983): *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- (2001): *La España de los Austrias (1516-1700)*, Barcelona, Crítica.
- BLASCO PASCUAL, Javier Francisco *et alii.*, (1992): *La comedia de magia y santos*, Ediciones Júcar, Madrid.
- BORREGO Gutiérrez, Esther (2004): “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 *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Nicasio Salvador Miguel *et alii.*, eds., Navarra, Universidad de Navarra, pp. 81-120.
- CAMARGO, I. (1689): “Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo”, en *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Universidad de Granada, 1997.
- CARO Baroja, Julio (1978): *Las formas complejas de la vida religiosa: Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Torrejón de Ardoz, Akal.

- CASTRO, Américo (1961): *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus.
- CAVILLAC, Michel (1975): Introducción a *Amparo de pobres* de Cristóbal Pérez de Herrera, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- COUDERC, Christophe (2008): “Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega”, en *La comedia de santos. Coloquio internacional*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 65-85.
- DASSBACH, Elma (1997): *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español (Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca)*, Peter Lang, New York.
- DÍEZ BORQUE, José María (2002): *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739), en línea:
<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- DOMÍNGUEZ Ortiz, Antonio y Alvar Ezquerro, Alfredo (2005): *La sociedad española en al Edad Moderna*, Madrid, Istmo.
- FERRER Valls, Teresa (1986): "Producción municipal, fiestas y 'comedia de santos': la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)", en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, J. Oleza (ed.) y J. L. Canet (coord.), Londres, Tamesis Books.
- (1990) Edición e introducción a *Peribáñez y el comendador de Ocaña; El mejor alcalde el rey* de Lope de Vega, Barcelona, Planeta.
- FLORIT DURÁN, Francisco (2006): “Una comedia de encargo: ‘La vida de san Pedro Nolasco’ (1629), de Lope de Vega”, en *La comedia de santos. Coloquio internacional*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 201-219.
- GALLEGO Roca, Miguel (1989): “Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega. Sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía”, *Criticón*, nº 45, pp. 113-30.
- GARASA, D. L. (1960): *Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
- GARCÍA de Enterría, María Cruz (1992): “Hagiografía popular y comedias de santos”, en *La comedia de magia y santos (Actas del congreso Teatro de magia y de santos, siglos XVI-XIX, Valladolid, 22-24 de abril de 1991)*, F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente, eds., Madrid, Ediciones Júcar, pp. 71-82.
- GARRÁN Martínez, José María (2004): *La prohibición de la mendicidad: La controversia entre Domingo de Soto y Juan de Robles en Salamanca (1545)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- GÓMEZ Iglesias, Agustín (1962): *La Edad Media en Madrid*, Madrid, Delegación Municipal de Turismo.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1996): “Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo”, en *Teatro, Historia y Sociedad*, C. Hernández Valcárcel, ed., Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- HERZIG, Carine (2008): “Crítica a las comedias de santos y problemática de la recepción en el ‘Buen celo’ (1683) del padre jesuita Pedro Fomperosa y Quintana” en *La comedia de santos. Coloquio internacional*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 53-64.
- JONES, Martin D. W. (2003): *La Contrarreforma: religión y sociedad en la Europa Moderna*, Madrid, Akel.
- KAMEN, Henry (1977): *El Siglo de Hierro: cambio social en Europa, 1550-1660*, Madrid, Alianza.
- LEÓN, Luis de, *La perfecta casada*, estudio introductorio de Mercedes Etreros, Madrid, Taurus, 1987.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana (2005): “Sobre el género de la comedia de santos”, en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid- Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- MARAVALL, José Antonio (1986): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949): “Comedias de vidas de santos”, en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, vols. I y II.
- MORLEY/BRUERTON (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- NAVARRO, Tomás (1983): *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor.
- OLEZA, Joan (2002): “El teatro clásico español: metamorfosis de la historia”, *Diablotexto*, nº 6, p. 127-164.
- REYES Peña, Mercedes de los (1995): “Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del código de *Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII”, en *La Comedia: seminario hispano-francés*, Jean Canavaggio, ed., Madrid, Casa de Velázquez, pp. 257-270.
- (2003): “Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde Gondomar”, *Criticón*, núms. 87-88-89, pp. 745-764.

- ROUX, Lucette (1968): “Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVII^e siècle”, en *Lieu théâtral à la Renaissance*, J. Jaquet, ed., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 235-52.
- SALOMON, Noël (1960): “Sur la date de *San Isidro Labrador de Madrid*, comedia de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, n^o 63.
- (1985) *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.
- SIRERA, Josep Lluís (1986): “Las comedias de santos en los autores valencianos”, en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, J. Oleza, ed., London, Tamesis, pp. 187-227.
- (1991) “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, M. V. Diago y T. Ferrer, eds., Valencia, Universidad de Valencia, pp. 55-76.
- (2007): “Los santos en el teatro de Lope y el mundo laboral de su época: una relación conflictiva”, en *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, ed. Amaia Arizaleta et alii, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- TEULADE, Anne (2008): “Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética”, en *La comedia de santos. Coloquio internacional*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 85-101.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Argentina, Tiempo Contemporáneo.
- VEGA, Lope de (1592-1635): *El secretario de sí mismo; El testigo contra sí; El gran duque de Moscovia; El santo negro Rosambuco; El asalto de Matrique; La boda entre dos maridos; Don Juan de Castro I; Las mudanzas de fortuna; Los Prados de León; San Isidro Labrador*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, vol. XIV.
- VITSE, Marc (1988): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- VIVES, Juan Luis (1525): *Del socorro de los pobres; De subventione pauperum*, introducción de Demetrio Casado, Barcelona, Hacer, 1992.
- WARDROPPER, Bruce (1983): “Las comedias religiosas de Calderón”, en *Calderón (Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro)*, Madrid, CSIC, vol. I, pp. 185-98.
- YNDURÁIN, Domingo (1994): *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

Comedia de San Isidro Labrador de Madrid y
Victoria de las Navas de Tolosa por el Rey don Alfonso

Tenorio, pastor	Un niño
Remardo, pastor	Cuatro labradores
Periardo, viejo	El rey Don Alfonso
Roderico, viejo	y Yáñez, su criado
Marina, vieja	Juan Pascual, su criado
Casida, mujer de Remardo	Lemes, su criado
Un escudero suyo	Un secretario
Una criada suya	Un alcaide de Malagón
San Isidro	Zelimo, moro
Toribia, su mujer	Muley, alcaide de Alarcos
Un niño, hijo suyo	y Zinaya, mora
Un pobre	El rey Mohamad
Otro pobre ciego	Dos u tres moros suyos
Dos muchachas	Otro moro
Rufo, labrador	Otro moro
Fulgencio, viejo	El duque Teobaldo de Narbona
Lisido, molinero	Dos criados
Damón, pastor	Un alcalde de fijosdealgo
Pascual, pastor	Un escribano
Antón, pastor	Dos corregidores de Madrid
Dos niños labradores	Un alguacil
Un demonio	Un mayordomo
Dinguindanga de donaire	Un sacristán de San Andrés
y Mojicón, simple	Dos azadoneros
Un sacristán	

Jornada primera

Salen Tenorio, pastor, tirando del sayo a Remardo, pastor

TENORIO	¡Oh, pesar del desconcierto y desigual desposorio! No se hará tal, por cierto.	
REMARDO	¿Qué puedo hacer Tenorio si me ves de amores muerto?	5
	Calma a tus pesares, calma, de tu enojo te des alma. ¿Qué sirve para tu ensayo que tú me tires del sayo si acá me tiran del alma?	10
	Yo conozco tu amistad y que a tu pasión es fuerza mi provecho y tu bondad, pero no hay llevar por fuerza las cosas de voluntad.	15
	Está del cielo, ha de ser hoy Casida mi mujer. Casida tan bien parece a mis ojos, que parece tu contrario parecer.	20
TENORIO	Al fin, ¿resuélveste en dalle la mano y alma tras ella?	
REMARDO	Es su gusto, he de agradalle.	
TENORIO	Llevarás una doncella de bravo linaje y talle, sangre y linaje de godos ¹⁶ , autoridad y hermosura guardada por varios modos, cosa, quizá, por ventura, que no lo hay en cas ¹⁷ de todos.	25
	Mujer de tan alto estado que no sólo en el estrado huela sin límite y tasa. Atonta mujer la casa, sino el barrio y vecindado.	30
	¡Ah, pobre Remardo! Aplicó la yedra al chapado robre ¹⁸ .	35

¹⁶ Desde este primer parlamento, se recalca la diferencia de orígenes que impera entre Remardo, un campesino rico, y la noble venida a menos que es Casida. No resulta baladí la alusión a los godos en el árbol genealógico de la joven: son los fundadores de la primera monarquía católica de la Península y representan la pureza de sangre (no mezclada con la de judíos o musulmanes). La distinta calidad de linajes de los novios (noble vs labrador) será la causa de la mala avenencia entre la pareja. El mensaje es claro: un matrimonio desigual resulta infeliz para los cónyuges, cada uno debe casarse con su semejante, tal como defiende Tenorio en los versos 72-81.

¹⁷ El *Diccionario de Autoridades* recoge el vocablo “cas” como “lo mismo que casa; y aún así se dice en muchos lugares, hablando con poco reparo y abreviando la pronunciación”.

REMARDO	¿Lloras?	
TENORIO	Lloro, certifico que te considero pobre, habiendo sido muy rico.	40
REMARDO	Casi estoy para ofenderme de ti. Con ser tan amigo, ¿ahora quiebras de valerme del buen deseo que sigo? ¿Quieres atrás de él volverme? ¿Vuélvole yo u le adelanto? De ti, Tenorio, me espanto, que así mi perdición creas. Pues tanto mi bien deseas, ya que ves que gano tanto, ¿qué hago o qué hace amor? ¿Huyo de él? ¿En qué me valgo? Sino que por su favor merezco una hijadealgo, siendo un llano labrador.	45 50 55
	Trocar la reja ¹⁹ y arado en aquel mimbre dorado que poner podré a mi puerta, tanto al alma disconcierta, que tanto te has enojado.	60
	Ves que llevo una doncella que descalzarla yo a ella no merezco, hay que argüir.	
TENORIO	¡Cuántas veces has de oír eso de su boca de ella!	65
	Y cuántas, si el desposorio se hace, como es notorio que se hará, yo te mando que no has de juzgar por blando lo que halla duro Tenorio.	70
	No culpes si te aconseja tu amigo el dulce resguardo que nos dice la conseja: que cada oveja, Remardo, está bien con su pareja.	75
	Si con tu igual te casaras, pues ciento en Madrid hallaras, compañera para el gusto	

¹⁸ *Aplicó la yedra al chapado robre*: Una elocuente metáfora vegetal. La yedra se enrosca e invade el tronco del viejo roble, tal como Casida atrapa al joven campesino. Remardo, con las ganancias de sus tierras, será el sustentador de Casida, que vivirá como un parásito al aportar su título de hidalga.

¹⁹ *Reja*: “Instrumento de hierro para romper la tierra, de media vara de largo y del grueso de más de dos dedos por la parte superior que hace lomo, y menos a los dos lados, que están en forma de vertiente. Tiene figura triangular, y su cabo del mismo largo, cuadrado, y grueso de dos dedos, que sirve para asentar en la cama del arado” (*Aut*). La reja y el arado son los símbolos de la clase campesina a la que pertenece Remardo, dos útiles de trabajo que se oponen a los adornos de mimbre de la vivienda noble.

	y esclavo para el disgusto en tu pareja llevaras.	80
	Mas si quieres engreír ²⁰ tu gasto, no hay qué decir; hacienda y gusto perezca, pues vas, no a quien te obedezca, sino a quien tú has de servir.	85
	Si después te arrepintieres, súfrelo, pues tal lo quieres. Más veces se ha de hacer lo que manda tu mujer, que no lo que tú quisieres.	90
	¡El corazón se me abrasa, que del alma eres la prenda! Quede más, que amistad pasa. Siento que por tu hacienda, metas ruido ²¹ en tu casa.	95
REMARDO	Si el engaño que te adula sus gustos cual yo acumula, juzgarlos has diferentes. Paso ²² , que son los parientes de Casida. Disimula.	100

Entran PeriarDO y Roderico, viejos, y Marina, vieja madre de la novia, tocada con papos²³, y criados que ponen sillas y estrados²⁴

PERIARDO	Pues Remardo, ¿qué hacéis? ¿Es que ya aguardáis?	
REMARDO	Aguardo, señores, a que os juntéis.	
MARINA	Siéntese, hijo Remardo.	
REMARDO	Basta que vos lo mandéis.	105
PERIARDO	Señor Roderico, haced de modo que concluyamos el negocio. Proponed para lo que nos juntamos.	

²⁰ *Engreír*: “Dar alas a uno para que se entone, se ensorbezca y presuma de sí, envaneciéndose y levantándose a mayores” (*Aut*). En este caso, engreír el gasto quiere decir aumentar los desembolsos económicos a causa de un matrimonio que es demasiado para un campesino como Remardo.

²¹ *Ruido*: “Se toma también por litigio, pendencia, pleito, alboroto o discordia” (*Aut*).

²² *Paso*: “Usado como adverbio vale lo mismo que blandamente, quedo” (*Aut*). Aquí es una petición de silencio.

²³ *Papos*: “Usado en plural se llamaba un género de adorno que se echaba en las ropas, especialmente de las mujeres, y son unos bollos, o senos de la misma tela u de otra diferente. Antiguamente significaba también una moda de tocado, que usaban las mujeres, con unos huecos o bollos que cubrían las orejas y por otro nombre se llamaban bufos” (*Aut*). El adornado vestuario de Casida la caracteriza como mujer de hidalga posición.

²⁴ El cuadro inicial donde se desarrolla el diálogo entre los dos amigos campesinos tiene lugar, por lo que se deduce de esta acotación, en la entrada de la casa de Marina y Casida. Remardo esperaba la llegada de la comitiva familiar para hacer oficial el enlace. Con la introducción de las sillas y los estrados en escena, se da a entender que la acción se traslada a un aposento interior de la vivienda.

RODERICO	Proponga vuesa merced.	110
MARINA	Señor Periardo, es justo respetar vuestra presencia.	
PERIARDO	No me deis ese disgusto.	
RODERICO	No propondré en mi conciencia.	
PERIARDO	Al fin, haré vuestro gusto.	115
	Siendo, señores, servido Dios primeramente, es a lo que habemos venido a dar, cual todos sabéis, a mi sobrina marido.	120
	Y, aunque diciendo verdad, pudiera, por calidad, emparentar con el rey mismo, sin tocar la ley de sangre y de majestad,	125
	Marina, su viuda madre, mi prima que está presente, viendo que le faltó el padre, quiere buscar un pariente y yerno tal cual le cuadre.	130
	Y, pues no busca resguardo de linaje más gallardo, sino un mozo virtuoso de nada menesteroso ²⁵ , tal cual vemos que es Remardo,	135
	como el labrar sustituya en otra solicitud, queremos que se concluya, pues es tanta su virtud como la hacienda suya.	140
	El dar y tomar se ataje y en lo que resta trabaje quien mejor que yo lo entienda, pues él no busca hacienda y ella no busca linaje.	145
	¿Hay más que decir, Marina?	
MARINA	Si mi hija determina que sea, todo está claro.	
REMARDO	Aquí está el alma y la mano.	
PERIARDO	Yo la doy por mi sobrina.	150

Danse las manos Periardo y Remardo, y abraza Marina a Remardo

²⁵ *Y, pues... menesteroso*: Periardo expresa perfectamente el tipo de trueque que supone esta unión matrimonial (definida como “negocio” en el verso 108). Mientras Casida ofrece su linaje, Remardo hace lo propio con su hacienda. Los parientes de la joven desean un marido honrado y rico. A su vez, Remardo obtendrá aquello que jamás conseguiría por sí mismo: un título de nobleza. La transacción satisface a ambas partes “pues él no busca hacienda / y ella no busca linaje” (vs.144-145).

MARINA Yo abrazo mi nuevo hijo.
 TENORIO (Qué negra satisfacción
 pues otro nombre no dijo). [Aparte]
 MARINA: Sal muchacha, que es razón,
 pues es tuyo el regucijo. 155
 PERIARDO Salga mi sobrina.
 RODERICO Salga.
 Lleváis mujer bien hidalga.
 MARINA ¡Sal! Que dello el salir siente
 pues de todo está inocente
 la pobre, así Dios me valga. 160
 ¡Sal muchacha! Es de mujeres,
 faltando sus menesteres,
 tener rostro vergonzoso.
 Sal, que a ver sales tu esposo.
 Sal, hija, como estuvieres. 165

*Sale Casida muy compuesta, con un escudero y una criada que le tray²⁶ la falda.
 Hácenle todos acatamiento. Remardo está muy turbado*

PERIARDO Sobrina, sea para bien
 el marido que hoy os damos,
 que en verdad que hombre es de bien.
 No menos de ti esperamos.
 RODERICO Gocéislo, señora.
 MARINA Amén. 170
 REMARDO (Tenorio, que me fastidias. [Aparte]
 ¿La gloria que ves no envidias
 y lo que mi gasto espera?).
 TENORIO Calla, que no ves la fiera
 con que dentro el alma lidias. 175
 Amainarán los penachos²⁷
 cuando el amor te persiga
 y te lloren los muchachos.
 Tú llorarás por la miga,
 por los ajos y gazpachos, 180
 tú llorarás por la vida
 que ahora en poco es tenida²⁸.
 Pasará aquel parecer,
 quedarás con la mujer
 la hermosura perdida. 185
 Ya, ya es hecho, no hay respuesta.

²⁶ *Tray*: Intento de deshacer el hiato “ae” de la forma verbal “trae” y convertirlo en un diptongo “ai”. Fenónemo lingüístico muy frecuente en el habla popular no sólo en la época del texto, sino también en la actualidad.

²⁷ *Penachos*: “Metafóricamente se toma por vanidad, presunción o soberbia” (*Aut*).

²⁸ *Amainarán... tenida*: Tenorio vaticina la añoranza de Remardo por su vida de campesino, libre y en contacto con la naturaleza. La miga, los ajos y los gazpachos son alimentos clásicos de la dieta de los pastores y la gente de campo.

Habla la que para ti
está guardada y compuesta.

Abraza Remardo a Casida quitándose la montera y lloran todos

REMARDO	Turbado de verme así.	
PERIARDO	Al fin la primera es ésta. Buena es para necesidad. A vuestra esposa abrazad porque todo se concluya. Y vos, prima, pues es suya, sin lágrimas se la dad.	190 195
MARINA	Mirad como hombre honrado, que la lumbre de mis ojos os doy.	
PERIARDO	Vos, afeminado, lloráis con vuestros antojos.	[Al escudero]
ESCUDERO	Hémosla todos criado.	200
MARINA	Entrad hijos, yo os bendigo.	
PERIARDO	Y yo el regocijo sigo que dentro del alma encierro.	
TENORIO	Y yo lloraré el destierro de tu libertad, amigo.	205

Entran todos en orden. Los novios de la mano, Marina echando las bendiciones, y sale Isidro, con unas berzas y un pan y un haz de leña y una azada, y Toribia, su mujer, con un niño en brazos²⁹

ISIDRO	Ha sido poco el jornal y así, amiga, os doy mi fe que con el gasto llegue adonde llegue el caudal. Es sábado, ya cual veis; mañana, y sin pesadumbre, verles heis ³⁰ , como es costumbre, a los pobres que podéis porque la virtud no tuerza. Su olla, que acudirán por carne, perdonarán, pero bueno es caldo y berza. Pan hay poco, partiremos, porque Dios parta con nos cuando partamos yo y vos a gozar lo que creemos.	210 215 220
TORIBIA	En mal hora no miráis, Isidro, vos lo que hacéis,	

²⁹ La acción se traslada a la humilde casa de Isidro y Toribia.

³⁰ *Verles heis*: Perífrasis con valor de obligación (“habéis de verles”).

	para que a pobres lo deis y a nosotros lo quitáis.	225
	Si lo que habéis trabajado la semana entera a pro, que el sudor vuestro os costó, no lo enduráis ³¹ , ¡mal pecado!, para tener el dí ³² santo	230
ISIDRO	qué comer. ¡Pobre de mí! ¿Qué habemos de hacer así? Ganar poco y gastar tanto...	
TORIBIA	Caridad ³³ , pues, se ha de ver. No tenéis que prodicar.	235
	Caridad es sustentar vuestro hijo y mujer. Por mí, por ver vueso gusto, ayunaré para dallo, mas, ¿cómo hemos de quitallo de este niño? ¡Que no es justo!	240
	Morirá de hambre, pues, este inocente. Es razón.	
ISIDRO	Que partirá su ración también con probes ³⁴ , Andrés.	245
	¡Ah, chiquillo! Si sois vos mi hijo, en esto he de vello, en que consintáis en ello, ¿dais vuesa parte por Dios?	
NIÑO	Padre, vuesa voluntad se haga, que yo también, del pedazo que me den, quiero que deis la mitad.	250
	A las tripas pondré tasa porque no la pongáis vos en dar a probes por Dios, que es honra de vuesa casa.	255

Abrázale llorando

ISIDRO Avergüéncese tu madre,

³¹ *Enduráis*: El verbo endurar significa “guardar, vivir con economía, reparar y escasear lo que se ha de gastar” (*Aut*).

³² La forma apocapada “dí” (por “día”) acompañada del adjetivo “santo” constituía un sintagma usado para referirse al domingo. Su presencia está documentada en textos desde 1290 hasta 1604 (RAE, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español* <<http://www.rae.es>> [15/3/2010]).

³³ El controvertido tema de la caridad durante los siglos XVI y XVII hace aparición en este diálogo entre el santo y su esposa. Dos visiones se enfrentan: mientras Isidro no pone cortapisas a su afán por dar limosna al pobre, acto que se enmarca dentro de su extrema devoción cristiana, la mujer reclama atención para las necesidades de la familia y precaución al derrochar aquello que ha costado tanto de ganar. En esta comedia, cómo no podía ser de otro modo, acaba triunfando la postura dadivosa sin límites del santo.

³⁴ *Probes*: La palabra sufre una metátesis de la consonante vibrante alveolar simple. No es un rasgo lingüístico de los personajes porque el propio copista utiliza la palabra en la acotación “llama a la puerta un probe soberbio”.

hijo, de que en ti aproveche,
con no mamallo en la leche, 260
heredallo de tu padre.

Conozco que es el crisol
éste do mi amor te prueba,
como el águila que aprueba
su hijo al rayo del sol. 265

De que imitarás confío
a quien te dio esa bondad.
Basta tener caridad
para creer que eres mío.

Entra Tenorio

TENORIO Guárdeos Dios, hombre de bien. 270

ISIDRO Venga Dios en su favor.
El posadero³⁵ al señor
luego al momento le den.
¡Mirá por ahí, Toribia!

TORIBIA Tengo el muchacho.

ISIDRO ¡Mostrad! 275

En cosas de caridad
no os mostréis, amiga, tibia.

TENORIO Dejad, que así me estaré,
que vuestro donaire escucho.

ISIDRO Señor, si ha de hablar mucho
cansarse ha de estar en pie. 280

Que me mande su mercé aguardo.

TENORIO Cubríos.

ISIDRO No es de importancia
con los buenos elegancia.

TENORIO Bien conocéis a Remardo. 285

ISIDRO Como a mí. El que a los andenes³⁶
vive aquí de San Andrés³⁷.
Dele de su gracia, pues
Dios que le dio de sus bienes.

TENORIO Ese es un amigo mío, 290
tanto que es otro yo;
y el pobre se casó,
llevado de su albedrío,

³⁵ *Posadero*: “Cierta especie de asiento que se hace de espadaña y de sogas de esparto, de media vara de alto, de hechura redonda y plana por ambos lados, capaz de poder sentarse en él, y de que se sirven comúnmente en el Reino de Toledo, y particularmente en La Mancha” (*Aut*). La sencillez de la casa del santo y su esposa, característica de todo villano ejemplar, contrasta con distinción de la vivienda de Casida y Remardo, donde no hay posaderos sino estrados para sentarse cómodamente.

³⁶ *Andenes*: “Paseo o lonja cubierta para pasearse, o para pasar de una parte a otra” (*Aut*).

³⁷ Según cuenta la leyenda de San Isidro, su patrón, Iván Vargas, vivía en una casa junto al antiguo templo de San Andrés, en Madrid. Actualmente, la parroquia de San Andrés se encuentra en el número 1 de la plaza con el mismo nombre, en el céntrico barrio de La Latina. Se trata de una de las parroquias más primitivas de todo Madrid.

	con una honrada doncella, la hija de Perión.	295
ISIDRO	Deles Dios su bendición.	
TORIBIA	Negro de honrada que es ella, pues, ¿cómo con labrador haberla su padre así...? ³⁸	
ISIDRO	¿Quién os mete a vos, decí, en los juicios del Señor?	300
	Trató de vuestos cuidados.	
TENORIO	Él el engañado ha sido pues entra a ser consumido.	
ISIDRO	Hágalos Dios bien casados.	305
TENORIO	Como es gente ventolera ³⁹ , desvanecida en extremo, que por esto un mal fin temo, fue la condición primera	
	que, aun en su propia hacienda, no ha de trabajar Remardo sino pasear gallardo.	310
	¡Que la entregue a quien lo entienda!	
TORIBIA	Pues, ¿para qué se casó con labrador, si es tan loca?	315
ISIDRO	¡Callá en buenhora la boca! Dios sabe lo que ordenó.	
TORIBIA	Ya determinara a dalle...	
ISIDRO	¡Por amor de Dios, callá!	
NIÑO	Padre, con todo saldrá sino es con hacer que calle.	320
TENORIO	Quiere, pues, un labrador, con quien pueda descuidar, porque le quiere entregar los bueyes y la labor.	325
	Y yo, que noticia tengo de vos, que de la labranza os puede hacer confianza, a que vais ⁴⁰ a hablarle vengo;	
	que a todos nos está bien, si bien lo miráis los dos, a él que os la entregue a vos y a vos que su pan os den.	330
	Él estará de él cuidado con que vos le descuidéis, y vos al cabo saldréis,	335

³⁸ Toribia insiste en la diferencia de rango social que existe entre Remardo y Casida.

³⁹ *Ventolera*: Como sustantivo, el vocablo equivale metafóricamente a “vanidad, jactancia y soberbia” (*Aut*).

⁴⁰ *Vais*: Tras la preposición “a” y la conjunción “que” con sentido de finalidad, el verbo debería ir en subjuntivo, sin embargo, se encuentra en presente de indicativo. Se trata de un rasgo de la oralidad del lenguaje.

	Isidro, no desmedrado.	
ISIDRO	Gracias se den al que tiene cuidado de la avecilla, que no siembra, siega o trilla. ¡Esto de Su mano viene! ⁴¹ Hemos de ir luego a hablalle.	340
TENORIO	Luego.	
ISIDRO	En buenhora vamos.	
TORIBIA	¿No será bien que sepamos primero lo que han de dalle? Que buena es la claridad entre hijos y entre padres.	345
TENORIO	¡Que todos somos compadres!	
ISIDRO	¡Por amor de Dios, callad!	
TENORIO	Allá se hará mejor.	350
ISIDRO	Que no habrá qué concertar. Cristiano es, no ha de gustar de alzarse con mi sudor.	
	<i>Vanse y sale Remardo solo, con capa y gorra, triste</i> ⁴²	
REMARDO	Estrecha cuera, capa corta, gorra levantada con plumas para el cielo, zapato y calza todo terciopelo, jubón ⁴³ de tela de algodón y borra ⁴⁴ dorada espada que la vida aborra ⁴⁵ , ¡ah, quién os mira sin mirar al suelo! Guantes oliendo almizcle ⁴⁶ ; todo anzuelo para la gente como yo, modorra ⁴⁷ .	355 360

⁴¹ De la mano de Dios, se entiende.

⁴² La acción regresa a la casa de Remardo y Casida.

⁴³ *Jubón*: “Vestido de medio cuerpo arriba, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas, que se ataca por lo regular con los calzones” (*Aut*). Sobre el jubón se colocaba la cuera, una chaquetilla que tomó el nombre del material con que se confeccionaba. Evidentemente, la descripción del atuendo que se plasma en este soneto corresponde a la de un noble de la época y resultaría postiza e incómoda para un campesino. Tal vestuario se vincula a una vida superficial y de escasos valores morales, como hemos explicado en el estudio introductorio.

⁴⁴ *Borra*: “La lanilla o pelo corto que tiene la res, que no se puede esquilar” (*Aut*).

⁴⁵ *Aborrar*: “Verbo antiguo que significa lo mismo que aborrecer” (*Aut*).

⁴⁶ *Almizcle*: “Droga odorífera muy conocida por su nombre y por su fragancia, mas no por su naturaleza, no siendo fácil determinar a punto fijo que cosa sea, pero siguiendo las relaciones más verosímiles de los viajeros, parece que no es otra cosa que la materia de un absceso, tumor o postema que se hace cerca del ombligo a un animal de las Indias Orientales, semejante a un ciervo pequeño, o cabra montés, el cual se nutre y mantiene de cosas aromáticas” (*Aut*). Al margen de la definición un tanto pintoresca del *Diccionario de Autoridades*, el almizcle es una sustancia de olor intenso que se obtiene de los glándulas de ciertos animales como ciervos o ratones. Por su penetrante perfume, servía en la época, junto al jazmín, el ámbar y diversas especias, para contrarrestar el desagradable olor a cuero que despedían los guantes, usados frecuentemente para taparse la nariz al pasear por la ciudad.

⁴⁷ *Modorra*: “Accidente que consiste en una gran pesadez de sueño violento. Es especie de letargo, aunque no tan peligroso. Por extensión, vale cualquier sueño profundo o pesadez soñolienta aunque no sea causada de accidente. Se llama también el aturdimiento que suelo sobrevenir a las ovejas de

Verdugado copete⁴⁸, estrado, negra⁴⁹,
 afeite, don, melindre, lengua flaca⁵⁰,
 infierno al alma y cuerpo por mil modos,
 monjiles tocas y mirlada⁵¹ suegra, 365
 prestado coche y mal pensada haca.
 ¡Desengañado estoy de quién soy todos!

Entra Tenorio

TENORIO Ya dejo con vuestra suegra
 a Isidro; y verle hacer
 leyes a vuestra mujer 370
 en lo del arar, alegre.
 No me espanto yo, Remardo,
 que procuréis el resguardo
 que tan buena gente os dan⁵²,
 pues os truecan el gabán⁵³ 375
 por hábito tan gallardo.
 ¡Miraros es bendición!
 Pondré que queréis de grave,
 según en vos todo cabe,
 que os hablen con petición⁵⁴. 380
 ¡Menos desgaire⁵⁵ y desdén!
 Las plumas que os han echado
 el alma no habéis mudado
 que es la que yo quise bien.

REMARDO Si es para martirizarme, 385
 Tenorio, el llevar la burla
 a las veras de matarme,
 burla más, prosigue burla,
 que fácil será acabarme.

TENORIO Pues, ¿qué tienes que te ofenda? 390

REMARDO Bien es que a voces se entienda,

encendimiento o abundancia de sangre, con el cual anda como cayéndose” (*Aut*). Aquí funciona como sinónimo de bobo o atontado.

⁴⁸ *Verdugado copete*: El verdugo es “el renuevo o vástago del árbol” (*Aut*). El copete es “cierta porción de pelo, que se levanta encima de la frente más alto que lo demás, de figura redonda o prolongada, que unas veces es natural y otra postizo” (*Aut*). El copete verdugado es una especie de tupé o mechón de pelo levantado hacia arriba a la manera de los brotes que surgen de los troncos de los árboles.

⁴⁹ *Negra*: En España, durante los siglos XVI y XVII, era frecuente que en las casas de cierta solvencia se tuviesen esclavos negros trabajando como criados. La esclavitud se entendía como una forma social legítima y una institución natural, y los esclavos de color representaban un símbolo de prestigio en la época.

⁵⁰ *Flaca*: “Por translación significa débil, falta de vigor y fuerzas” (*Aut*). Hablar en “lengua flaca” es hacerlo en un tono bajo y fino, bien al contrario de las voces que suelen darse los campesinos en el campo.

⁵¹ *Mirlada*: “Entonada, grave y que afecta señorío en el rostro” (*Aut*).

⁵² Error de concordancia entre el sujeto y el verbo, quizá debido a la necesidad de buscar la rima.

⁵³ *Gabán*: “Cierta género de capote con capilla y mangas, hecho de paño grueso y basto, de que usa ordinariamente la gente del campo para defenderse de las inclemencias del tiempo” (*Aut*).

⁵⁴ *Petición*: “En lo forense se llama el escrito con se pide jurídicamente ante el Juez” (*Aut*).

⁵⁵ *Desgaire*: “El ademán con que se desprecia y desestima alguna persona o cosa” (*Aut*).

	pues ya el sufrimiento calma: ¡Cautiva en un día el alma y empeñada la hacienda!	
TENORIO	De lo que tu gusto ha sido, ¿posible es que te ha pesado?	395
REMARDO	Conozco lo que he perdido. ¡Una vez estoy casado y cien mil arrepentido!	
TENORIO	¿Posible es que no contenta mucho esta cuera que asienta sobre el jubón, tan estrecha?	400
REMARDO	Esta cuera estrecha, estrecha tanto el alma que revienta. Conozco que estuve ciego.	405
	Por suave al tacto pasa esta seda, no lo niego, pero dentro el alma abrasa como si fuera de fuego, que es de mi traje prisionero.	410
	Aquella libertad quiero, sí por sí, todo notorio, no tanto engaño, Tenorio. ¡Consejo amigo, que muero!	
TENORIO	Casi estoy para ofenderme; ahora que ves valerme del buen deseo que sigo, ¿quieres atrás de él volverme? ¿Vuélvole yo u le adelanto?	415
	De ti, Tenorio, me espanto, que así mi perdición creas. Pues tanto mi bien deseas, ya que ves que gano tanto, ¿qué hago o qué hace amor?	420
	¿Huyo de él? ¿En qué me valgo? Sino que por su favor merezco una hijadealgo, siendo un llano labrador.	425
	Trocar la reja y arado en aquel mimbre dorado que poner podré a mi puerta, tanto al alma desconcierta que tanto te has enojado ⁵⁶ .	430
	¡Ah, Remardo, lo que pierde la pasión, como con ella lo que es razón no concuerde! Ya no es tiempo de vencella ni hay para que se te acuerde.	435

⁵⁶ *Casi... enojado*: Repetición irónica del parlamento de Remardo al comienzo de la comedia (v. 42-61).

	Ya te coste, ya plugo a tu gusto el dulce yugo que echaste a tu voluntad. Ya, ya de tu libertad fuiste tu propio verdugo.	440
	Ya con las alhajas caras, posesiones diferentes que por tuyas siembras y aras. No quisiste por parientes unas gentes que mandarás, sino, por picar de bravo, entrar, en efeto, al cabo, en una tan alta prenda do fuese esclava tu hacienda y tu corazón esclavo.	445
	Cuando fue tiempo no fuera tu amigo sino intentara que esto no se concluyera. Ya se hizo, ya repara en que no es la ley primera.	450
	No seré ahora tu amigo si, siendo del bien testigo que perdiste por tu intento, que estés con el malcontento que tienes, no hago y digo.	455
	Aquí te inclinó tu estrella, seguiste tu inclinación sin hacer fuerza a vencella; paciencia y con bendición, sufri ⁵⁷ maldiciones de ella.	460
	Ya esfuerza en lo que te empleas si vivir en paz deseas. Comprar por remedio hallo antojos ⁵⁸ , sean de caballo, porque aunque veas no veas, porque no viendo ni oyendo criada y mujer se alegra. Aconsejo lo que entiendo.	465
REMARDO	Paso, que sale mi suegra.	470
		475

Entra Marina, suegra

⁵⁷ Forma del imperativo de segunda persona del plural cuya -d final se había perdido en el habla del siglo XV y había sido eliminada de la literatura durante el siglo XVI. Esta -d se recupera en el siglo XVII. Sin embargo, en este texto, perteneciente a los últimos años del XVI, ya conviven ambas formas, pues encontramos ejemplos de imperativo con la terminación en -d: “mirad” (v. 538).

⁵⁸ *Antojos*: “Los espejuelos, lunas o lunitas de vidrio, o cristal, que guarnecidos de plata, concha o cuero, se colocan en las narices quedando los cristales delante de los ojos y sirven para alargar o recoger la vista” (*Aut*). Pero Periardo se refiere, irónicamente, a las anteojeras, pieza de la guarnicionería de las caballerías de tiro. Se trata de unos trozos de piel de vaqueta que caen junto a los ojos del animal para que éste no vea por los lados, sino de frente.

TENORIO	Vivirás, pero muriendo.	
MARINA	Es el criado a pedir de boca. Salgo contenta de cómo os ha de servir.	480
REMARDO	Plega a Dios después no mienta.	
MARINA	No hará, no hay que decir.	
TENORIO	Sin doblez ni sin malicia es Isidro, no hay codicia fuera del sustento; mas no hayas miedo que jamás os lleve ante la justicia.	485
MARINA	Hijo, vuestra esposa ha hecho el concierto por un año.	490
REMARDO	Señora, estoy satisfecho, que no buscará mi daño pues que le va su provecho.	
MARINA	Y esta tarde determino yo que acompañe al vecino, que un costal de trigo debe, y que al molino le lleve.	495
REMARDO	Que vaya Isidro al molino.	
MARINA	¿Cómo que vaya? ¡Ya va! Porque en casa del deudor cobrando la saca está.	500
TENORIO	Todo por este tenor sin que lo entiendas irá que, cuando quieras mandar algo, ya no habrá lugar, que todo estará mandado.	505
REMARDO	¡Yo estoy harto, atribulado! Tenorio, importa callar.	
MARINA	¿No entráis a ver vuestra esposa, hijo? ¿Así os pasáis sin vella?	510
TENORIO	En su ausencia no reposa.	
REMARDO	Sin volver a estar con ella, tengo visita forzosa.	
MARINA	¿Dónde?	
REMARDO	Aquí, hasta San Gil ⁵⁹ .	
MARINA	Vais y vengáis años mil. ¡Aguarda, hijo, aguarda, que torcido el cuello va!	515
REMARDO	Y flojo este senogil ⁶⁰ .	

⁵⁹ El convento de San Gil fue fundado por Felipe III en 1606. Era la parroquia más próxima al Palacio Real y al Alcázar de Madrid. El convento fue casi derribado durante la invasión francesa y desapareció casi por completo con la creación de la Plaza de Oriente. Actualmente se pueden contemplar parte de sus techos abovedados en el Café de Oriente, cuyo restaurante se asienta sobre los restos.

*Vanse y sale Isidro y su mujer. Y Isidro muy alegre*⁶¹

ISIDRO	Gracias a Dios, ya tendremos con tan buena ocupación, para nuestra devoción, un poquillo más que demos.	520
TORIBIA	¡Vos muy contento venís! Pues a mí me parecía que era poco cada día daros diez maravedís y de comer y no veis y dos hogazas ⁶² .	525
ISIDRO	Callá, que bien concertado está. Vos, Toribia, no penséis que el amo se halló en la calle el dinero. La soldada será la más bien pagada que en todo Madrid se halle. Para cuenta me dio luego maravedís veintidós. Ruegoós, por amor de Dios, –mirad por quien os lo ruego–, que con dos blancas ⁶³ darán de carnero una cabeza. Ved, Toribia, que se cueza y, pues hay abondo ⁶⁴ pan, aunque un poco se detengan, cocelda ⁶⁵ , si es que os agrada, porque hallen mejorada la limosna cuando vengan.	530 535 540 545

*Llama a la puerta un probe*⁶⁶ *soberbio*

POBRE	¿Quién está en su casa?
TORIBIA	¿Quién llama tan apriesa?
POBRE	Es uno de los pobres.

⁶⁰ *Senogil*: “La cinta u orillo de seda, lana u hilo, con que se ata o ciñe la media” (*Aut*). Quizá la respuesta de Remardo a su suegra sea irónica, ya que en el soneto anteriormente comentado (v. 362-375) había manifestado su desagrado por la pulcritud y los adornos de la vestimenta hidalga.

⁶¹ De nuevo, la acción se traslada a la morada del santo.

⁶² *Y de comer... dos hogazas*: Versos de sentido un tanto confuso.

⁶³ *Blanca*: Moneda castellana de vellón con el valor de medio maravedí.

⁶⁴ *Abondo*: “Copiosa y abundantemente, con abundancia y largueza. Es voz familiar y algo baja” (*Aut*).

⁶⁵ La metátesis de /ld/ cuando el pronombre está pospuesto al imperativo de segunda persona es un fenómeno lingüístico muy frecuente durante el siglo XVI.

⁶⁶ Así en el manuscrito.

ISIDRO	Pues entrad acá, hombre de bien.	550
POBRE	Dios esté en su compañía. ¿No se da lo acostumbrado porque ya las diez han dado?	
ISIDRO	Antes, amigo, querría, si no es que se os hace tarde, que os guisen algo mejor que suelen.	555
POBRE	¡Algún traidor que a que lo guisen aguarde! Deme en dineros la parte que me cabe, o no detenga aquí la gente que venga, que más pierdo en otra parte. ⁶⁷	560
TORIBIA	Hermano, esto es voluntad de mi marido. Por Dios os la da, es pobre cual vos. Si lo queréis, aguardad, o andad con Dios.	565
POBRE	¿Quién la mete en esto a la mujer? Calle, si no, obligarame a dalle.	
ISIDRO	Mirad, que es bien se respete a los pobres del Señor.	570
POBRE	¡Juro a Dios!	
ISIDRO	Amigo, no juréis.	
POBRE	Tengo en un higo ⁶⁸ vuestra limosna y favor.	
ISIDRO	Vos callad, amigo.	
POBRE	Tú, callá, que vos han visto.	575

Vase a salir y entra una pobre y un ciego

ISIDRO	¡Ah, pobre de Jesucristo!	
POBRE	¡Ah, rico de Bercebú!	
MUJER	Hanla ya dado.	
CIEGO	Es ya tarde, no hay berza, nabo y cebolla.	580
POBRE	Ahora ponen la olla. ¡Algún traidor que la aguarde!	

⁶⁷ Se intensifican los rasgos más negativos de la figura del pobre (impaciencia, falta de agradecimiento y modales, agresividad) para así realzar el comportamiento comprensivo y amable del santo, el cual encaja sin rechistar todas las malas palabras y exigencias de los pobres y no soporta que su mujer los recrimine.

⁶⁸ *Tengo en un higo*: “Frase que denota el poco caso que se hace de alguna amenaza, u de otra cosa que se desprecia, porque no da cuidado, o no tiene estimación” (*Aut*).

MUJER	Denla hoy en dinero.	
CIEGO	Den...	
MUJER	Dinero.	
CIEGO	¡Dinero!	
ISIDRO	Los dineros darles quiero.	585
TORIBIA	Eso no me está a mí bien.	
ISIDRO	Está a los pobres de Dios, que a su Señor representan y con esto se contentan.	
TORIBIA	¡Hombre loco! ¿Estáis en vos? ¿Lo que sudáis todo el año dais en un hora? ¡Decí!	590
ISIDRO	Tomad, amigos, vení, y pídoos perdón del daño, si es que os he ofendido en algo. Y el sábado estará a punto todo aderezado junto.	595
POBRE	Vamos en cas del hidalgo.	

Vanse los pobres y llora Toribia

ISIDRO	Vayan donde más les den, y yo voy, porque imagino que aguardan los del molino. Porque aguardando no estén, Toribia, adiós, que el jumento quedó cargado y querría ir con buena compañía. Pena os da lo que es contento, no os dé pena dar por Dios. ¡Quedá en paz! Yo vendré cedo ⁶⁹ .	600 605
--------	--	--

Vase

TORIBIA	¡Qué poco acordarme puedo de gustos que me dais vos! Desde el día que en su casa entré, no le he visto hacer sino lo que hoy y ayer. Esto todo el año pasa: trabajar, que algunos robres o encinas no lo llevaran, y los frutos dello paran en dar lo que gano a probes.	610 615
---------	---	--

Entran dos muchachos corriendo

⁶⁹ *Cedo*: “Lo mismo que luego, presto, al instante. Es voz muy antigua, pero se usa aún en algunas partes de España, especialmente en Galicia” (*Aut*).

MUCHACHO 1 Tía, su niño ha caído
en el pozo.

MUCHACHO 2 Éste li⁷⁰ dio 620
con el pie.

MUCHACHO 1 ¡Mentís! Que yo
no llegué, vos habéis sido
quien dejó el niño caer.

TORIBIA ¿Qué decís, niños? [Decí.]

MUCHACHO 1 A fe que yo no le di. 625
.....⁷¹

MUCHACHO 2 ¡Éste fue!

TORIBIA Mi hijo en el pozo,
señores, todo mi gozo,
desventurada, en el pozo.
.....⁷²

 ¡Hijo mío, mal logrado!
¡Ay, hijo del alma mía, 630
todo mi bien y alegría!
¿Qué hará su padre? ¡Cuitado,
hijo de mi corazón!

Éntranse, mesando y llorando

MUCHACHO 1 Huye, Pablo, pese a San.
Echástele; ahorcarte han, 635
como hacen a un ladrón.

*Huyen los muchachos y suena adentro ruido. Dice esto un labrador llamado Rufo, y
Esidro⁷³, como que van al molino⁷⁴*

RUFO ¿Vais al molino? Aguarda.

ISIDRO Daos priesa.

RUFO ¡Hao⁷⁵!

ISIDRO ¡Hao!

RUFO No os alcanzaré yo. ¡Hao!

ISIDRO ¡Hao!

RUFO ¡Hao, hao! Decí, ¿va 640
delante alguien?

ISIDRO Ahí
delante va un carro al río.

RUFO ¡Pesar del descuido mío!

⁷⁰ *Li*: El pronombre “le” sufre un cierre vocálico. Un nuevo rasgo de oralidad.

⁷¹ Falta un verso para completar la redondilla.

⁷² De nuevo, si se trata de una redondilla, falta un verso.

⁷³ *Esidro*: Así en el manuscrito.

⁷⁴ Comienza una escena que se desarrolla en un espacio exterior, de camino hacia el molino.

⁷⁵ *Hao*: Se trata de un interjección usual durante los siglos XV, XVI y XVII.

Tarde tras ellos salí.
Guardeós Dios.

ISIDRO Vení en buenhora. 645

Sale con Rufo, con un látigo y un gabán blanco, metida la cabeza en la capilla⁷⁶. Isidro con un asnillo y en él un costal de trigo

RUFO Bien las mulas han andado.

ISIDRO Por buena fe que han pasado
delante más ha de un hora.

Ya estarán cerca el molino.

RUFO No importa. ¡Buen frío hace! 650
Tiempo es que el correr aplace.
¡Pardiez! A lo que imagino
más nieve quiere caer.

ISIDRO ¿Cuánta más de la caída?

RUFO ¡Oh, qué de caza hay perdida, 655
si se pudiera coger!

ISIDRO A lástima grande mueve
ver que así a las aves trate
el tiempo y que tantas mate
de hambre con tanta nieve. 660

RUFO Volvé la cara al puntal
del cerro. Yo juro a ños⁷⁷
que son más de varas dos
de nieve.

ISIDRO ¡Oh, qué grande mal!

RUFO ¿Visteis la perdiz, la ganga 665
el sisón⁷⁸, la tortolilla
y desotra gentecilla
de pájaros? Una banda
cual andan casi a los dos.
Por Dios nos piden sustento. 670

ISIDRO ¿Quién duda a su entendimiento
sino que piden por Dios?

Detiene el asno y desata el costal y llama a los pájaros derramando trigo

¿De hambre se han de morir
porque no saben habrar⁷⁹?
No, pues tengo yo que dar 675

⁷⁶ *Capilla*: “Pieza de tela que se pone a las espaldas de la capa, de una tercia de largo y un palmo de ancho, y cosida por todas partes” (*Aut*).

⁷⁷ *Ños*: Palatalización de la consonante nasal del pronombre “nos”.

⁷⁸ *Sisón*: Tanto el sisón como la ganga son distintas especies de aves. El sisón es una ave gruiforme que recibe su nombre por el silbido que producen sus alas al ser batidas. La ganga es un pájaro muy semejante a la paloma cuyo nombre proviene, según el *Diccionario de Autoridades*, por el sonido de su canto.

⁷⁹ *Habrar*: Asimilación de la consonante vibrante alveolar simple debido al carácter líquido que comparte con el fonema /l/.

y está buena la mohína⁸⁴,
porque lo pruebo y repruebo.

Sale Rufo

RUFO Buenas noches.
LISIDO Bien vengáis.
Cansado venís, pardiez.
RUFO Pongamos el carro en vez, 715
ea, Lisido, si mandáis.
LISIDO ¿En cuál rueda?
RUFO En la tercera

Entra Isidro

ISIDRO Buenas noches, gente honrada
RUFO ¡Oh! Bien vengáis, camarada.
LISIDO ¿Qué traéis?
RUFO Carga es entera 720
sino que es tan de piedad
el hombre que, soy testigo,
que él propio vertió del trigo
en el campo la mitad.
LISIDO: ¿A quién?
RUFO A los pajarillos 725
que por él, ¡ay!, revenían,
que diz⁸⁵ que por Dios pedían,
hambrientos, los probecillos.
LISIDO Pues, ¿que es loco?
RUFO Debe ser.
O tonto, no hay que barrunte. 730
ISIDRO ¿Dónde me decís que ayunte?
LISIDO Segundo habéis de moler.
ISIDRO Sea así. A descargar voy.
LISIDO Vamos a juntar el carro.

Vanse todos y queda Fulgencio

FULGENCIO ¡El mozo es gentil zamarro⁸⁶! 735
De buena ventura soy,
tengo una mujer crüel

⁸³ *Media*: “La medida que cabe o incluye media fanega” (*Aut*). Y la hanega es una “medida de granos y otras semillas que contiene doce celemines y es la cuarta parte de lo que en Castilla llaman carga de trigo, porque cabiendo en ella cerca de cuatro arrobas de trigo, puede llevar un macho cuatro fanegas” (*Aut*).

⁸⁴ *Mohina*: “Enojo o encono contra alguno” (*Aut*). Aquí, de Fulgencio contra Lisido.

⁸⁵ *Diz*: Caso de apócope extrema en la tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo “decir”. Se trata de un arcaísmo a finales del XVI que se mantiene en el lenguaje oral.

⁸⁶ *Zamarro*: “Se llama el hombre tosco, lerdo, rústico, pesado y sin aseo” (*Aut*).

que si falta sólo un grano
no me deja hueso sano.
Yo juro por San Miguel 740
que lo que el trigo ha mermado
que lo ha de pagar la carga
de éste que tan bien lo carga
que a los pájaros lo ha dado.
Los costales tengo allí, 745
quiero mirar donde arrima.
Pues él en poco lo estima,
rehechiré para mí.

Éntrase muy contento y sale el molinero solo

LISIDO ¿Con qué tengo de medrar,
con mi oficio o beneficio, 750
si siendo hurtar mi oficio
no me precio de hurtar?
El viejo con su probeza
de su trigo echó alholva⁸⁷.
No estuvo el daño en la tolva 755
sino en la mano y la cueza⁸⁸,
que a buen seguro que dio
de tributo un celemín⁸⁹.
¡Ah, viejo traidor y ruin,
lo que lo sintió y sintió! 760
De este gañán⁹⁰ inocente,
que a los pájaros lo da,
por lo menos me dará
un celemín, pues no siente.
Quiero ir y, en viendo lo echado, 765
jugar con él al mohíno⁹¹,
que anda picado el molino
y el molinero endiablado.

⁸⁷ *Alholva*: Es una especie de planta que mide de uno a dos palmos de altura con hojas compuestas de tres hojuelas oblongas. Esta planta florece en primavera y puede encontrarse entre las mieses (campos de trigo) de la península Ibérica. El molinero acusa al cliente Fulgencio de mezclar en su carga el trigo con la alholva para hacerla más grande.

⁸⁸ *Cueza*: Es una antigua medida de granos. Lisido explica irónicamente que la merma de la carga del viejo Fulgencio no tiene nada que ver con el mal funcionamiento del mecanismo del molino, como el anciano creía (la tolva es, según el *Diccionario de Autoridades*, “la caja que está colgada sobre la rueda del molino donde se echa el grano, que sale por abajo, por un agujero angosto, y cae en la muela, donde se hace harina”), sino en la medida de los granos hecha por el aprovechado molinero.

⁸⁹ *Celemín*: “Medida de granos, semillas y otras cosas que hace la duodécima parte de una fanega, y se divide en cuatro cuartillos” (*Aut*). De nuevo, la ironía. Evidentemente, el molinero se ha cobrado mucho más de un celemín con su hurto.

⁹⁰ *Gañán*: “El pastor rústico y grosero que guarda ganada, y sirve a los demás pastores y mayores en los ministerios más ínfimos y humildes. Por ampliación, significa el jornalero que por su salario cultiva los campos” (*Aut*).

⁹¹ *Mohíno*: “En el juego se llama aquel contra quien van los demás que juegan. Tres al mohíno: se usa para significar la conjuración o unión de algunos contra otro en alguna especie” (*Aut*).

	que, cuanto más he hurtado, hallo que ha crecido más.	800
FULGENCIO	¡Válame Dios! ¿Quién me ha muerto?	
LISIDO	¿Quién sois?	
FULGENCIO	¿Quién sois vos?	
LISIDO	Yo, el diablo.	
FULGENCIO	Pues yo, aunque hablo, no hablo; espíritu soy por cierto.	805
LISIDO	Yo, cuerpo.	
FULGENCIO	Bien lo he sentido yo en el negro torniscón ⁹⁵ . Lisido, sois un ladrón, que ya yo os he conocido.	810
	Si así mi trigo guardastes no llevo ahora por agro ⁹⁶ que no haga el trigo milagro, pues lo medio me hurtastes.	
LISIDO	¿Sois Fulgencio?	
FULGENCIO	Soy Fulgencio.	815
LISIDO	Pues viejo ruin y traidor, ¡ladrón vos!	
FULGENCIO	¡Y vos mayor!	
ISIDRO	¿Quién quebrantó mi silencio?	
LISIDO	¿No es trigo eso que traéis?	
FULGENCIO	Hola, callad y callemos, que entrambos hurtado habemos. ¿Dónde escondido tenéis lo que habéis tomado?	820
LISIDO	Aquí. Partamos sin que lo entienda el dueño de la hacienda.	825
ISIDRO	¿Qué es lo que queréis de mí?	
<i>Quédanse ambos turbados</i>		
LISIDO	Todo el labrador lo ha visto, en gentil hurto hemos dado. ¡Este era el loco atontado!	
FULGENCIO	¡Violo! A todo ha estado listo. ¿Veis cómo ha cogido el trigo que aquí nosotros trajimos? Señor, perdón os pedimos, pues habéis sido testigo	830

⁹⁵ *Torniscón*: “Golpe que se da en la cara con el revés de la mano” (*Aut*).

⁹⁶ *Agro*: “Lo mismo que agrio. Es voz de poco uso” (*Aut*). En la entrada de la voz *agri* se lee, en relación con el pasaje que nos interesa: “Metafóricamente se toma por recio y áspero: y así se dice (...) de las cosas que son contrarias y algo repugnantes al genio de uno, u difíciles y desagradables, que son agrias y nada gustosas” (*Aut*).

	de que os fimos a robar.	835
	Perdona como hombre honrado, que el molinero es tentado con el vicio de hurtar y de su conversación	
	se me ha pegado a mí un poco.	840
ISIDRO	No os perdono haberme un poco hurtado mi devoción, que si es que del trigo allá tomastis algo los dos, no es nada cuando da Dios.	845
	Recebí, que mucho os da. Si hay pobreza no me espanto, mas mirá, que es mal oficio.	
FULGENCIO	¿Éste no tenía juicio?	
LISIDO	¿Éste loco? A la fe santo...	850

Vanse

	las lágrimas volved en regucijo.	
	Ojalá, compañero en el trabajo, si quisiédeses vos ahorrar de tierra por do el camino por do yo la atajo, para el deseo que mi alma encierra, dejando el torpe estilo y trato bajo	875
	en quien la voz del mundo en vano hierra, la maridable habitación, pues, basta, trocásemos en vida sola y casta ¹⁰⁴ .	880
TORIBIA	Ya he visto el desengaño de esta vida y, del ejemplo vuestro espoleada, castidad tengo a Cristo prometida, si licencia por vos me fuere dada.	885
	La memoria del hijo ya perdida, la de la eterna gloria granjeada, trocada toda a vuestros pies me humillo porque no sé sin lágrimas decillo.	890
	Nuestra Señora es de la Cabeza que mi piadoso intento solicita. Allí, en la soledad y la aspereza, la piedad de Dios que es infinita, pienso sacrificar mi celo honesto, si vos hoy dais licencia para esto.	895

Abrázala llorando

ISIDRO	Por esposa del cuerpo os he tenido, por hermana del alma ahora os quiero. Dios os llama, seguidle, que es servido que le sirváis, que veros santa espero. Si en mí está el dar licencia cual marido, os la otorgo y concedo por entero. Y el que os llama os ampare, pues el celo es de ganar mejor si da en el cielo.	900
--------	---	-----

*Éntranse llorando y sale Marina, suegra de Remardo, y un escudero. Marina de camino a lo antiguo y Remardo deteniéndola, y Casida entra riñendo al marido*¹⁰⁵

CASIDA	¡No para mí, santiguada ¹⁰⁶ ! Concertelo yo y yo sé después como pasará al tratar de la soldada.	905
--------	--	-----

¹⁰⁴ *Ojalá... casta*: Este pasaje posee un sentido confuso, aunque lo transcribimos tal como aparece en el manuscrito, probablemente estragado. Interpretamos el fragmento como la petición de Isidro a su esposa para comenzar una nueva vida lejos del hogar matrimonial y las ocupaciones terrenales. Una vida “sola y casta” dedicada al trabajo espiritual y la introspección religiosa.

¹⁰⁵ La acción se traslada a la casa de Casida y Remardo.

¹⁰⁶ *Santiguada*: Santiguar, además de tener el sentido de hacer la señal de la cruz, en la época posee la acepción de castigar o maltratar a alguien de obra o de palabra. El adjetivo aquí usado funciona como sinónimo de desgraciada.

	Vos tenéis, señor, la culpa. Andaros hecho holgazán y no ir a ver un gañán porque él con vos se disculpa.	910
	Tal marido, tal tibieza, tal descuido, ¿quién tal vio? Que no sé quién le metió a mi madre en la cabeza este negro casamiento.	915
MARINA	Pensé, hija, que era oro todo lo que hice; lloro más de dos veces mi intento.	920
	¿Quién le vido de aquel arte? y verá ahora el que trae? ¡Un descuido! Se le cae cada cuarto ¹⁰⁷ por su parte.	
	¿Qué hay de aquí a la Madalena ¹⁰⁸ ? ¿Una legua? ¡Andá allá, pues! Que yo con mis flacos pies lo andaré y con no estar buena.	925
CASIDA	Traigan los asnillos, vamos, que yo he de ir.	
REMARDO	¡Callad, señora!	930
MARINA	¿Ahora asnillos? En mal hora. Vamos así como estamos.	
CASIDA	¿Qué he de callar? Que no veo en vos cosa de concierto. Mirad qué cuello, por cierto, que os le puse con aseo.	935
	¿A quién se le arremetiese a las barbas? ¿Quién se quema y está mirando esta flema?	
<i>Entra Tenorio</i>		
TENORIO	¡Oh, si un día yo viniese que haya paz en esta casa! ¿Qué es esto?	940
REMARDO	(Haralo notorio ¹⁰⁹). [Aparte]	
CASIDA	¡Guay de mí, señor Tenorio, si supiese lo que pasa! Que no ve malo ni bueno de su hacienda este hombre, no.	945

¹⁰⁷ *Cuarto*: “Cada una de las cuatro hojas o partes de tela de que se compone cualquier vestido. Llámense cuartos delanteros los del pecho y traseros los de la espalda” (*Aut*).

¹⁰⁸ La iglesia de Santa María Magdalena, donde quieren ir Casida y su madre para comprobar si está allí Isidro rezando, se localiza actualmente en el barrio de Carabanchel y fue construida durante el siglo XIII en estilo románico-mudéjar.

¹⁰⁹ *Notorio*: “Públicamente conocido o sabido de todos” (*Aut*).

	Que sólo a perder entró aquí, lo suyo y lo ajeno.	
TENORIO	¿Qué ha sido?	
CASIDA	¿Qué ha de haber sido?	
	Dejar perder la hacienda como Isidro en ella entienda, que dicen que es un perdido.	950
REMARDO	¿Habéislo visto?	
CASIDA	Lo creo así.	
MARINA	¡Ay, hijo, lo contó quien por sus ojos lo vio! Más de una mañana arreó, que va arar a mediodía o cerca tal perdición.	955
CASIDA	Que en un hombre de razón ir y verlo no cabría, y despedir este mozo, y otros ciento, no haciendo lo que en mi casa pretendo.	960
MARINA	Así vea yo buen gozo de ésta.	
CASIDA	Ya no le verá.	965
	Vuesa merced tarde acuerda ¹¹⁰ .	
REMARDO	Callá, Casida, sed cuerda, o quizá la riña irá con mal, porque no ha de ser todo para que me asombre.	970
	Mande, vele, riña el hombre, cosga y hile la mujer, y si de estos medios llanos no os valiéredes, sospecho, según pesar me habéis hecho, que han de llegar a las manos.	975
CASIDA	¿Manos a mí?	
MARINA	¿Manos vos a mi hija? ¡Niña, callá! Soñastis vos descalzalla. ¡Duelos ¹¹¹ negros os de Dios!	980
CASIDA	¡A mí!	
MARINA	¡A mí!	

¹¹⁰ *Acuerda*: El verbo *acordar* posee, entre otras acepciones, la de “recobrar el uso y ejercicio de los sentidos, de que por algún accidente estuvo alguno privado, o suspenso. En este mismo significado y con alusión al que despierta, y se recobra de un accidente, se dice del que es flojo y descuidado, que deja pasar las ocasiones y coyunturas favorables para el logro de alguna cosa, y así se suele «tarde acordó fulano»” (*Aut*). Casida recrimina a su madre que tome consciencia tarde del error que ha supuesto su casamiento con Remardo, pues ya no tiene solución y, cuando pudo haberse evitado, Marina y el resto de familiares estaban encantados con el matrimonio.

¹¹¹ *Duelos*: “En plural, se toma casi siempre por trabajos y calamidades” (*Aut*).

REMARDO	¿A tal he venido?	
	Pese a mí, esto es ser casado.	
TENORIO	Paso, que es Remardo honrado, y vuestro yerno y marido, señoras, y no es razón	985
	tratarle así, que yo aguardo que remediará Remardo toda aquesta perdición.	
	Id, por Dios, y ved un rato si Isidro ara o no ara.	990
	Cosa que os cuesta tan cara, compralda a precio barato.	
REMARDO	Iré para no volver jamás, porque no hay paciencia.	
<i>Vase Remardo muy colérico</i>		
TENORIO	Dejáis acá la querencia ¹¹² ; al fin, es vuestra mujer.	995
CASIDA	Mas que adonde dice vaya.	
TENORIO	Otra menos lloraría, bueno está, por vida mía. ¡Jura ¹¹³ mala en piedra caya! Éntrese vuesa merced.	1000
<i>Dale un desmayo a Marina y cae en los brazos de Tenorio</i>		
MARINA	¡Jesús, qué gran turbación!	
CASIDA	¡Madre de mi corazón! Tenelda, señor, tened.	
TENORIO	¿Qué fue, señora Marina?	1005
CASIDA	Pasiones son importunas. Hala cogido en ayunas este enojillo...	
MARINA	¡Ay, mezquina!	
	¿Cómo este arrimo topé?	
CASIDA	No importa.	1010
 ¹¹⁴	
	Desayunarse ha mi madre.	
TENORIO	Coma algo, vuesa mercé.	
CASIDA	Que sí, señora.	
MARINA	¡No haré,	

¹¹² *Querencia*: “El sitio o paraje donde el animal asiste de ordinario al pasto, o adonde se ha criado. Por extensión, se llama el lugar o casa adonde acude con propensión e inclinación alguna persona, porque le han tratado bien o porque tiene allí especial afecto o cuidado” (*Aut*). En este caso, el término es usado por un burlón Tenorio en sentido irónico.

¹¹³ *Jura*: “Lo mismo que juramento, en este sentido tiene ya poco uso” (*Aut*).

¹¹⁴ Para completar la redondilla, faltan dos versos y medio.

	que es alguna pordiosera que pide de puerta en puerta,	1155
	que, por gusto o por justo, con el más triste gañán que le dé un poco de pan... ¿Celebras el mayor gusto? ¡Volvé [e]nhoramala en vos!	1160
	¡De tal os arrepentí! Quede sepultado aquí lo pasado entre los dos.	
PASCUAL	¡Ah, Antón que su hermosura más encarece su honor!	1165
ANTÓN	Tené en malhora valor y más calibre y cordura, que si hemos ¹³¹ el ensayo está el remedio en la palma, y llegará el bien al alma	1170
	sin que pase el mal del sayo. Dalde a cenar un tasajo ¹³² y la cama cual la cena. Y si replicare en pena, quede yo para badajo ¹³³ .	1175

Despierta y ellos, viéndola tan compuesta, híncanse de rodillas

TORIBIA	¡Oh, rato de soledad, santa y divina alegría! Vuelva atrás la noche el día por vuestra inmensa bondad.	1180
	¡Oh, Cristo mío, ya enseñó el alma el bien que concierta, ya te conoce, dispierta, que fue sombra el vano sueño!	
	Nueva gente hay, Santa Cruz, con Vos es bien me conforme, no sea que se transforme en esto el ángel de la luz.	1185
	Pastores son, pies andad, ya al mundo el brío perdistes pues en el brío huistes,	1190
	huid en la soledad.	

¹³¹ *Hemos*: Durante toda la Edad Media y hasta fines del XVI, las formas de “haber” y “tener” alternan para los valores transitivos de posesión. El verbo “haber”, además, cumplía también con su función de auxiliar de las formas compuestas y sólo a partir de finales del XVI abandonará el valor transitivo que se observa en esta frase del texto.

¹³² *Tasajo*: “Pedazo de carne seco y salado, o acecinado para que dure, y se extiende también al pedazo cortado o tajado de cualquier carne” (*Aut*).

¹³³ *Badajo*: “El martinete, almilla, lengua o mazo de hierro con que se hacen sonar las campanas. Metafóricamente se llama el hablador, tonto y necio. Esta tomada la metáfora del remate del badajo, que es grueso y basto, como lo es el entendimiento del necio y pesado en su conversación” (*Aut*).

Vase por el risco arriba y quédanla mirando Pascual y Antón

PASCUAL	Dalde a cenar un tasajo y la cama cual la cena, y si replicare en pena quede yo para badajo.	1195
ANTÓN	¿Qué queréis? ¿Tañer conmigo sin usar de más clemencia?	
PASCUAL	Como según la sentencia quedáis por tal, eso digo. Que ésta no es la pordiosera que decís. La que en ermita, con humildad infinita, vive por Dios, ésa era. Y este es claro testimonio, como podréis juzgar vos, que la que se ha dado a Dios no responderá al demonio. Y pues es para acabarme el empezar mi afición, yo voy con su maldición.	1200 1205
ANTÓN	¿Adónde?	1210
PASCUAL	¡A desesperarme!	

Vase Pascual y queda Antón muy suspenso y dice

ANTÓN	Qué mal podré aconsejarte, Pascual, tu provecho a ti, pues para apartar de mí mi daño ya no soy parte; que por la fuerza de amor, según en mi pecho veo, creció el antojo al deseo como a la prenda el valor. ¡Oh, fuerte solicitud, ermitaña hermosa, muero! Que ya tanto más os quiero cuanto es más vuesa virtud. Vaya Pascual, pierda el seso, ahórquese, muera, pues, que bien mirado no es mal principio de suceso.	1215 1220 1225
-------	--	----------------------

*Vase y sale Isidro con un rosario en la mano*¹³⁴

ISIDRO Bien cerca debe de ser

¹³⁴ La acción se sitúa en el campo de labranza propiedad de Remardo donde acaba de llegar Isidro tras realizar su devoto itinerario por las iglesias de Madrid.

del mediodía, loado
sea Dios que me ha dejado
mi devoción fenecer¹³⁵. 1230

Quiero darle su lugar
al rosario donde suele.
La hacienda ajena me duele,
tarde es para echar a arar,
pero con esto concluyo. 1235
Mi disculpa acá entre nos,
con que primero era Dios
y esto y eso todo es suyo.

Sale Remardo, que lo ha estado escuchando, y riñele y Isidro baja la cabeza

REMARDO Buena hora es de venir 1240
ésta para echar a arar;
así no es mucho ganar
lo que queréis sin servir.

Buenos días y consuelo,
Isidro amigo, os dé Dios,
y podréis se los dar vos
al sol que va en medio el cielo. 1245

¡Hermoso madrugador
para que jornal le den!
Por Dios, así yo también
me sirva de labrador. 1250

De agudo soldado peca
que al son de la caja marcha.
¿Háceos, por dicha, la escarcha
mal al dolor de jaqueca,
o la niebla y el rocío? 1255

Que si es que enfermo estáis,
cuando a la arada vengáis,
abrigaos, amigo mío,
cual hacen los ciudadanos, 1260

la cabeza, como os digo,
metida en un papahígo¹³⁶
y en una nutria, las manos;
y luego pedilde a Dios,
que ello se hará de milagro. 1265
Yo os señalo y os almagro¹³⁷

¹³⁵ *Fenecer*: “Acabarse, terminarse o tener fin alguna cosa. Vale también poner fin y concluir alguna cosa” (*Aut*).

¹³⁶ *Papahígo*: “Cierta pedazo de paño o tela de que está hecha la montera, que tirándole hacia abajo cubre toda la cara y pescuezo, menos los ojos: del cual usan los que van de camino para ir defendidos del aire y el frío” (*Aut*). En el siguiente verso, Remardo aconseja otro remedio contra el frío: meter las manos dentro de unos guantes de piel de nutria, un animal con un pelaje especial que impide el paso de la humedad.

¹³⁷ *Almagro*: Almagrar es teñir con almagra o “especie de tierra colorada muy semejante al bol arménico, que sirve para teñir o untar diferentes cosas: como la lana, las tablas, y los cordeles de que usan los carpinteros para señalar las líneas en los maderos que quieren aferrar” (*Aut*).

	por muy gentil broma a vos. ¿Cabe esto? Decí, en razón. ¿Así se gana el jornal?	
	Vos sois el que no hace mal, el fingido santorrón.	1270
ISIDRO	Sabe Dios de dónde vengo. Desde Atocha a San Andrés ¹³⁸ mi estación forzosa es, cada día hacerla tengo.	1275
	Siete iglesias hay y tardo en visitalles. Querrá Dios que después días habrá.	
REMARDO	¡El descuido está gallardo! La ley de Dios toda es una cuando yo os doy mi hacienda para que en ella se entienda. No es buena disculpa alguna.	1280
	Con nada se dora ¹³⁹ y tapa vuestra cristiandad, en tanto que allá visitáis el santo, que acá me quitéis la capa.	1285
	¡Hermano, hermano, sudaldo, que así mal hora se gana! Si lo hacéis de mala gana no faltará quien dejaldo.	1290
	Si tantas santorrerías queréis, allá en algún monte, do el espíritu remonte el cuerpo cual otro Elías ¹⁴⁰ .	1295
	Que, según vengo indignado y me duele mi hacienda, agradece que no emprenda hacer algún mal recado.	

Suena dentro grita como que aran

¹³⁸ San Isidro inicia su periplo por las parroquias de Madrid en la iglesia de Nuestra Señora de Atocha (ahora en la avenida de la Ciudad de Barcelona, junto a la estación de Atocha) y lo termina en la iglesia de San Andrés (hoy, como apuntábamos antes, en la plaza del mismo nombre en el barrio de La Latina). Se trata de dos parroquias que tienen su origen en templos medievales y una larga historia de devoción en Madrid. La distancia que las separa a pie es de, aproximadamente, poco menos de una hora, pero si añadimos las cinco paradas en sendas iglesias y los rezos en cada una de las siete, el recorrido podía alargarse unas cuatro horas y media, como indica el comentario de Isidro en los versos 1362-1364: “Con levantarme a las dos / tendré mi estación andada / a la misma madrugada”.

¹³⁹ *Dora*: El verbo *dorar* metafóricamente “vale encubrir los defectos de alguna cosa, que parezca buena” (*Aut*).

¹⁴⁰ *Elías*: La historia bíblica de Elías se encuentra en el primer *Libro de los Reyes*, cap. 17-21, y en el segundo *Libro de los Reyes*, cap. 1 y 2. Elías pasó diversas épocas de su vida viviendo en soledad por la montaña o el desierto, pasando hambre, sed y numerosas calamidades. Cuando se acercaba su muerte, Dios, reconociendo el esfuerzo de Elías en su lucha contra los adoradores de falsas divinidades, le envió un carro de fuego para subir al cielo.

Mas, ¿quién anda arando? ¿Quién
va surcando aquellas yuntas
en mi haza¹⁴¹ cuatro juntas?
Sueño es, que no ves bien.
También si vos alquiláis
cuatro pares¹⁴² cada día
la ganancia será mía,
a vuestra costa rezáis.

ISIDRO Yo no he alquilado ninguno,
véolos yo propio arar.

REMARDO ¿Dónde vos habéis de echar?
Cuatro son, que no son uno.
¡Por Dios que he de ver quién son!
Tomá el aguijada, andá.
Mas los dos vienen acá
y dirán de sí razón.

Salen don niños vestidos de labradores con sus aguijadas

NIÑO 1 Ya el descuido se ha esquitado¹⁴³
que Isidro rezando ha hecho.
.....¹⁴⁴

REMARDO ¿Quién a arar os ha enviado?

NIÑO 2 Dios, que vuelve por los suyos.

Vanse los niños

REMARDO ¡Oh, soberano favor!
ISIDRO ¿Dónde a mí, inmenso Señor?
REMARDO Dame Isidro los pies tuyos
y con ellos el perdón
del error en que he caído.

ISIDRO Soy tu criado, has tenido
de reñirme gran razón.
Cree que miro yo tanto
por la hacienda que sustento.

REMARDO Creo que ella irá en aumento
por tí, porque eres un santo.
Hoy ya es tarde y ya, en efeto,
ven conmigo y no ararás.

ISIDRO De esto y lo que vieres más,
señor, te encargo el secreto.

¹⁴¹ *Haza*: “Propiamente se llama así el campo donde se ha segado el trigo u otra semilla, y que está ocupado de los haces y gavillas que han hecho los segadores; y también se llama así una cierta porción de tierra, aunque no esté sembrada” (*Aut*).

¹⁴² *Pares*: “Se toma por dos mulas o bueyes de labranza, y así se dice, Fulano tiene tantos pares de labor” (*Aut*).

¹⁴³ *Esquitado*: Esquitar es “desquitar, descontar, compensar. Remitir, perdonar alguna deuda” (DRAE).

¹⁴⁴ Falta un verso para completar la redondilla.

	harto menester le había, que vengo de Salamanca donde he vivido sin blanca.	1375
ISIDRO	¿De allá sois, por vida mía?	
DEMONIO	No, pero he vivido allí.	
ISIDRO	¿Pues por qué os venís de allá?	
DEMONIO	A la larga el cuento va, razón tuve, pese a mí.	1380
	No es harto que una maldita de una mujer, que allí fue aquella ermita con que era toda una santita,	1385
	ha dado en tan deshonesto que no ha quedado pastor con quien no pretenda amor. Yo sé a quién algo le cuesta de allá venga huyendo, de allá,	1390
	porque por su desconcierto un rico pastor he muerto, de celos que tuve de ella. Mostró quererme la ingrata, pero burlona cual hombre.	1395
ISIDRO	¿Y acaso sabéis el nombre, de la que en tal vicio trata?	
DEMONIO	Toribia, y aun en Madrid dicen que tiene marido. ¡Gentil ciervo bien sufrido!	1400
ISIDRO	¿Que lo vistis vos? Decid.	
DEMONIO	Que pasé por ello, os digo. Mas tarde es, yo voy camino. De partir me determino, quedá en paz.	
ISIDRO	Adiós, amigo.	1405

Vase el Demonio y Isidro, muy triste, híncase de rodillas, llorando dice

ISIDRO	¿Cómo, Señor, la corderilla tierna que almagró vuestra sangre en el rebaño dejáis llevar al lobo y fiero extraño do el cuerpo despedaza el alma, inferna ¹⁴⁶ la vida temporal, pierde la eterna?	1410
	La que al monte llevó este desengaño, ¿vuelve con nuevo vicio al primer daño? ¡Oh, eterna compasión y pena eterna!	
	No me aïro, Señor, pero lastimo el alma de lo que es la carne mía; lloro su perdición y no mi afrenta,	1415

¹⁴⁶ *Infernar*: “Hacer ir al infierno o hacer que el alma se pierda por sus pecados” (*Aut*).

porque mi honor en tanto yo le estimo
cuanto a vuestro servicio convenía,
ése me deberéis a vuestra cuenta.

Entra Remardo cansado con una ballesta y un perro de muestra

REMARDO	¡Oh, Isidro!	
ISIDRO	Señor.	
REMARDO	Yo vengo	1420
	no a mirar lo que haces, no, sino que gana me dio, que notable gozo tengo de matar dos tortolillos o alguna perdiz muy buena	1425
	que aquí hacía la Madalena ¹⁴⁷ . Las hay en estas matillas y la sed hame aquejado. Dame si de beber tienes.	
ISIDRO	A terrible tiempo vienes que el almuerzo aún no ha llegado y hoy ayuno y hasta el medio día no como ni bebo.	1430
REMARDO	¡Notable sequía llevo!	
ISIDRO	Dios dará a todo remedio. Agua, cuando Dios quería, solía haber extremada en esta seca quebrada ¹⁴⁸ . Quiriendo Dios, agua había.	1435

Diciendo estas coplas está dando con el agujjada¹⁴⁹ y salta un chorro de agua y queda hecha como fuente

¹⁴⁷ Podemos interpretar las palabras de Remardo en un sentido figurado. Los “dos tortolillos” que pretende “matar” representan a Toribia y su amante, retozando ocultos, en secreto, en medio de la naturaleza. La perdiz que hace la Magdalena, es decir, emite ruidos similares al lloro, es también una clara alusión a Toribia. Relaciona a la esposa de Isidro con la prostituta del Evangelio de San Lucas (VII, 37-50), la cual se arrojó llorando arrepentida ante Jesucristo, le enjuagó los pies con sus lágrimas y fue, finalmente, perdonada por sus pecados. Pese a la idea de cazar, dar muerte e inflingir violencia que revelan estas palabras de Remardo, Isidro va a optar por el perdón y la conmiseración hacia su (inocente) esposa.

¹⁴⁸ *Quebrada*: “Tierra desigual y abierta, que forma algunos valles estrechos, cogidos o cercados de montes” (*Aut*).

¹⁴⁹ La agujjada está unida indisolublemente a la iconografía isidriana. La vara, el palo, ha desempeñado diversas funciones en las culturas humanas, desde su humilde uso como útil agrícola o ganadero, a su función simbólica dentro de la sociedad, normalmente ligada a la ostentación del poder y la dignidad por las más alta jerarquía. Símbolo de autoridad, ha acompañado a sacerdotes y reyes en culturas como la persa y la egipcia o en el Antiguo Testamento. Su ligazón a los santos y su capacidad taumatúrgica, esa especie de “varita mágica” a través de la cual se transmite el poder de su propietario, también tiene antiquísimos precedentes, baste recordar su utilización por Moisés para abrir un camino seco en el río Nilo, cuando huía con su pueblo de Egipto. La agujjada, pues, funciona como un fetiche que absorbe la virtud milagrosa de Isidro y representa ante el público la gracia de sus dones.

que dejemos la mujer.
 Es santa y ha de obrar Dios, 1520
 si la seguís y la sigo,
 algún notable castigo
 en uno o entrambos dos.
 Pastoras hay, no lo niego,
 de talle y de garbo bravo, 1525
 y un clavo saca otro clavo
 y un fuego saca otro fuego.
 Mi fe, Antón, no te inquietes,
 que ya es más común el trato
 de mujeres y aún barato, 1530
 que sus dones y copetes.
 ¡Vaya el diablo para necio!
 Alégrate, compañero.
 ANTÓN Ya mis brazos darte quiero
 y tu buen consejo precio. 1535

*Abrázanse y viene por el monte abajo Dinguindanga, de donaire y Mojicón, simple¹⁵².
 [En]tra con unos vestidos que se viste Mojicón y una media máscara dorada*

ANTÓN Pero, ¿quién del monte baja?
 PASCUAL Muy bien conozco quién son:
 Dinguindanga y Mojicón.
 Pues por lo espeso se ataja,
 lleguemos disimulados, 1540
 oiremos los dos.
 ANTÓN Ellos son.
 Y el uno de ellos burlón.
 Algo hay, pues van disfrazados.
 DINGUIN. Estos Antón y Pascual,
 como os digo, la ermitaña 1545
 persiguen con priesa estraña.
 Y, ¡pardiez!, hácenlo mal,
 que es mi feligresa y puedo
 descomulgarnos, mas, pues
 el gusto es el interés, 1550
 quiérolos hoy meter miedo.
 Vos, os habéis de vestir,
 como os digo, de ángel.
 MOJICÓN Sí.
 DINGUIN. Y en voz flaca les decí,
 que si dan en perseguir 1555
 a la gran sierva de Dios,
 que a sus panes y ganados
 enviará mil nublados,
 mil plagas.

¹⁵² *Simple*: El vestuario ya indica que va a iniciarse una escena cómica entre los pastores.

MOJICÓN	Diré por Dios. Pero decid dónde vistes ¹⁵³ que hice el ángel devino que habló a San Joaquín ¹⁵⁴ .	1560
DINGUIN.	Hicistis ángel roïn ¹⁵⁵ , que ya me acuerdo y atino; yo lo haré cual veréis.	1565
ANTÓN	Hagamos que nada oímos, que agora acaso salimos.	
MOJICÓN	¿Veislos, por Dios? ¿No los veis?	
DINGUIN.	Mojicón, date recaudo. Yo me escondo en este enebro.	1570
MOJICÓN	Recorrereme el cerebro ¹⁵⁶ , que ya estoy enmascarado, y acudí cuando responda si el engaño no se aviva, porque hay pastor que derriba a treinta pasos con honda.	1575

El sacristán se esconde y Mojicón se pone media máscara de oro, una cabellera, una alba¹⁵⁷ rota, unas alas malas, y habla delgado y predicales, y ellos se hincan de rodillas y, poco a poco, se llegan y le quitan la máscara y le aporrean y el sacristán se esconde

ANTÓN	Finjamos irnos quejando.	
PASCUAL	¡Ah, falso tirano amor!	
MOJICÓN	Al uno y otro pastor, que vais escandalizando la ermitaña recogida del Señor. Yo de su parte, su ángel, vengo [a] avisarte, Antón, mires por tu vida, y tú, Pascual, si el interno amor no dejas y fe, a entrambos os echaré a lo hondo del infierno.	1580 1585
ANTÓN	¡Oh, paraninfo ¹⁵⁸ divino! ¹⁵⁹	

¹⁵³ Verso suelto. Tal vez la redondilla de la que forma parte se halla incompleta.

¹⁵⁴ En los Evangelios Apócrifos se narra la vida de los padres de la Virgen María, Santa Ana y San Joaquín. Un ángel se les apareció para anunciarles que, tras veinte años de matrimonio sin descendencia, Dios había escuchado sus plegarias e iban a tener una hija que, siendo virgen, engendraría al Hijo del Altísimo.

¹⁵⁵ *Roïn*: En el DRAE se da como un adjetivo antiguo equivalente a “ruín”.

¹⁵⁶ *Recorrereme el cerebro*: La palabra cerebro se pronunciaba en la época de la forma que hoy consideramos correcta (siguiendo al étimo latino *cerebrum*) y también “celebro”, pues ambas variantes figuran en el *Diccionario de Autoridades* de 1729. Transcribimos este verso tal como aparece en el manuscrito aunque carece de sentido. Se desprende del significado de los versos siguientes que Mojicón teme que los pastores le golpeen el “celebro”.

¹⁵⁷ *Alba*: “Aquella túnica de lienzo blanco, que sobre su hábito clerical, o religioso se ponen después del amito los sacerdotes, y ordenados de mayores órdenes para el celebrar el Santo sacrificio de la Misa, y otros Oficios Divinos” (*Aut*).

PASCUAL	¿Qué ángel santo eres tú?	1590
	¿Cuál eres, que humilde estoy?	
MOJICÓN	Dinguindanga, ¿qué ángel soy? [<i>Aparte a Dinguin.</i>]	
	¡Ofrézcote a Bercebú!	
	Yo soy, si quieres sabello,	
	el ángel Pero Miguel.	1595
ANTÓN	¡Oh, ángel custodio y fiel!	
MOJICÓN	No podéis llegar a vello,	
	que no me podéis tocar.	
ANTÓN	Besarémoste los pies.	
MOJICÓN	¡Juro a nos! Por demás es.	1600
PASCUAL	Querémoste preguntar	
	si anda en el cielo calzado	
	así el ángel, niño tierno.	
MOJICÓN	Ha hecho terrible invierno	
	y ansí Dios nos lo ha mandado.	1605
PASCUAL	Es buena bellaquería.	
MOJICÓN	¡Que no soy ángel, confieso!	
	A Dinguindanga con eso,	
	porque la invención no es mía.	
	Dejome medio carrillo	1610
	por cubrir. ¡Oh, Dinguindanga!	
ANTÓN	No le valdrá el bal de ganga. ¹⁶⁰	
	Daré un brazo por asillo.	
MOJICÓN	¡Aporread en mala hora	
	a él y no a mí!	
PASCUAL	¡Ah, gañán!	1615
MOJICÓN	¡Justicia, que al ángel dan!	
PASCUAL	¿Mojicón ¹⁶¹ ? ¡Pues soislo ahora!	

Entrándole y el sacristán huyendo, y sale Isidro, solo

ISIDRO	Gracias os den, Redentor	
	mío, paso a paso vengo	
	adonde mi mujer tengo	1620
	dueño de mi deshonor.	
	Según me informaron es	
	esta la dura, no usada,	
	la senda que va tri[ll]ada	

¹⁵⁸ *Paraninfo*: “En su riguroso significado es el padrino de las bodas. Comúnmente se toma por el que anuncia alguna felicidad” (DRAE).

¹⁵⁹ Verso suelto.

¹⁶⁰ *No... ganga*: Verso con un sentido confuso aunque transcrito tal como figura en el manuscrito. La ganga es un pájaro que emite un grito muy sonoro; el significado de “bal”, en este contexto, no hemos podido localizarlo. Suponemos que Antón asevera que no le servirá de nada a Mojicón gritar porque, aunque arme escándalo con sus súplicas y lloros, Pascual y él van a darle una buena tunda.

¹⁶¹ *Mojicón*: “El golpe dado en la cara con el puño cerrado” (DRAE). Juego humorístico con el nombre del personaje y su significado.

y da en la ermita después. 1625
 Desde esta baja maleza
 se ve Salamanca ahora
 y, luego, Nuestra Señora
 que llaman de la Cabeza,
 donde habita aquella errada. 1630
 ¡Ah, compañera perdida,
 mujer y con libre vida,
 a mil libertades dada!
 No quiera Dios, pues es mía,
 que más ofenda al Señor. 1635
 Llevarela con amor
 adonde vivir solía
 y, con blandura y ejemplo,
 pienso reducilla a Dios.
 ¡Oh, montes que en verme en vos 1640
 ya su perdición contemplo!
 Pero, ¿cómo he de pasar
 el río? Adiós, que no hay puente,
 y estoy del vado¹⁶² inocente
 si es por este o otro lugar. 1645
 Mas, por junto aquel enebro
 bajar un ermitaño, digo.
 ¡Hola, ah de lo alto, amigo,
 Jarama¹⁶³, va hecho un Ebro!

Baja Toribia y llega a la orilla del río y conoce a su marido y empieza a llorar, y él también híncase de rodillas

TORIBIA ¡Válame Dios y qué veo! 1650
 Isidro, ¿aquí habéis llegado?
 ¿Es verdad, marido amado?
 ¡Oh, Santo Cristo del deseo!
 ¿Cómo no habláis? ¿Como sí
 os veo triste y mohíno? 1655
 ¿A qué ha sido este camino?
 ¿Sabéis novedad de mí?
 ¿Queréis quitarme el consuelo
 que tengo en la soledad
 o ha manchado la verdad 1660
 algún invidioso celo?
 Que en mí no hay melancolía;
 antes, el pecho que os ama
 quiere aumentar a Jarama
 con lágrimas de alegría. 1665

¹⁶² *Vado*: “El paraje somero, llano y firme por donde se puede pasar el río de una parte a otra sin barca”
 (*Aut.*)

¹⁶³ *Jarama*: Uno de los afluentes más importantes del río Tajo, que discurre por las provincias de Guadalajara y Madrid; aquí se le compara con el Ebro para ponderar la fuerza y altura de sus aguas ya que el Ebro es el río más caudaloso de la península Ibérica.

ISIDRO	No sé por dónde el difunto dolor muestra el pecho fiel, no sea empezarlo a él y acabarlo todo junto. ¹⁶⁴	
	¡Ah, Toribia, compañera!	1670
	¿Así olvidas honras dos, que la mía y la de Dios se olvidan de esa manera?	
	Y de mí aún en eso haces poco, ya yo me resisto, pero que con la de Cristo rompas las juradas paces.	1675
	Que lo que fuera ocasión para otra en la soledad de animar la voluntad a viva contemplación,	1680
	haya sido en ti molesta carga y un derrumbadero de aquel recato primero para hacerte deshonesto.	1685
	Si yo te di algún ejemplo malo de donde aprendiste cuando conmigo viviste, perdóname, que ya templo a la ira la ancha rienda.	1690
	Solos estamos los dos, por mí no, pero por Dios y por su Pasión, enmienda.	
	Qué nombre tan diferente si en el alma te tocase, que no inocente inviase y te llame penitente.	1695
	Señal y muestra probada de lo poco que valiste pues inocente veniste y vuelves a mí culpada.	1700
	Mas con el dueño concuerdas do el mundo templó su furia, que vengo a ganar mi injuria porque tú el alma no pierdas.	1705
	Pero vuelve a tu pastor, perdida oveja, al rebaño del dolor y desengaño de mi fe y tu desamor,	
	que en habernos olvidado, a mí y a Dios, claro fundo como al demonio y al mundo	1710

¹⁶⁴ *No sea... junto*: Frase de confuso significado que seguramente se refiera a que el inicio del dolor en el pecho es claro síntoma de un final cercano para el santo.

	en nuestra ausencia has amado.	
	Dios quejarse de ti	
	en mí, que doy testimonio	1715
	con el dulce matrimonio,	
	que él es la cabeza en mí.	
	A Él respondió Toribia,	
	dalde la cuenta a Dios luego,	
	como su celoso fuego	1720
	pagáis vos con estar tibia.	
	Que a mí, aunque me habéis quitado	
	mi honor deshonrándoos vos,	
	como el suyo deis a Dios	
	el mío os he perdonado;	1725
	que yo espero en su bondad	
	que os ganaréis este día	
	esposa, en mi compañía,	
	si os perdió mi soledad.	
TORIBIA	Querido Isidro, no más.	1730
	Piedra [de] toque ¹⁶⁵ , es así,	
	para ver lo que hay en mí	
	y traza de Satanás.	
	Él me da este desconsuelo,	
	que es quien con su virtud lidia;	1735
	ese no es celo, es invidia,	
	de aquel su infernal recelo	
	que ordena su traza fiera.	
	Que como con tal fiereza	
	he mirado su torpeza,	1740
	que me trate como a fiera	
	muestra es de mi verdad pura	
	y respuesta esa de mí manda:	
	que no fui al demonio blanda	
	pues vuestra queja me es dura.	1745
	Pero, para que veáis,	
	Isidro, que el mismo ser	
	hoy tiene vuestra mujer	
	esa honra que buscáis,	
	ved la mano y cuello dado	1750
	a la fe que os he debido,	
	de vuestra señal tenido	
	y de otra no manchado,	
	para merecer la gloria	
	de Dios. Mirarlos podéis,	1755
	que otra señal no hallaréis	
	más que de vuestra memoria.	

¹⁶⁵ *Piedra de toque*: “Cierta especie de piedra, negra y lisa, de que se sirven los contrastes y plateros para reconocer la calidad de los metales y sus quilates: porque tocándolos a ella, dejan el color del metal. Se llama por traslación todo aquello que conduce al conocimiento de la bondad o malicia de alguna cosa” (*Aut.*). En este caso, la piedra de toque es Toribia, en su maltratada piel y en sus lágrimas está la muestra de su penitencia. Las marcas de su cuerpo son la prueba de su espiritualidad y de su honor.

Tocad, descubrid, paciencia,
que este es valor encubierto,
que es corteza del desierto, 1760
que pasó la penitencia
la que rústica os parece,
pero de llanto bañada
mostrará la fe guardada
que cual oro resplandece. 1765
Señor, con verdad os hago
testigo si de la deuda
con que mi alma adeuda,
de mi esposo es este el pago.
Vos sabéis mi limpio intento, 1770
y si a Vos ni a mi marido
burlándoos han ofendido
los ojos ni el pensamiento.
Pero vuestra soy, volver
quiero para que el castigo 1775
me deis que merezco, amigo,
primero a vuestro poder
volveré a vos otra vez.
Ya verme con vos deseo,
poca pena espera el reo 1780
cuando se entrega al juez.

Levántase llorando y va a pasar el río y echa el manto sobre el artesón¹⁶⁶ del agua y echándolo ha de correr una tabla que de dentro ha de estar echada, como antepuerta de molino, de modo que tenga firme el manto y pase a pie firme y enjuto y vuelva a correr el artificio, y la gente el manto, y quede el río como estaba

ISIDRO ¿Dó vais?
TORIBIA A que amor me entregue
al dueño que quiero tanto.
Sirva de puente este manto
o con él luego me anegue. 1785
ISIDRO ¡Tente! No tientes a Dios,
mujer, yo te creo, ten.
TORIBIA ¿Qué mal no volverá en bien
el amor de entre los dos
y cómo se cumple luego, 1790
con ser verdad está suerte,
que la verdad es más fuerte
que el agua, aire, tierra y fuego?
ISIDRO Agora, esposa querida,
conozco que sois de Dios. 1795
TORIBIA Él os muestre, esposo, a vos
cómo no he sido perdida.

¹⁶⁶ *Artesón*: “La artesa redonda, que regularmente sirve para fregar” (*Aut*). En este caso, se trataría de una especie de gran barreño de madera donde estaría el agua que hace las veces de río.

	Cesen ya vuestros enojos, que he guardado como nuestro el honor de Dios y el vuestro en las niñas de los ojos.	1800
ISIDRO	¡Ay, Dios, que dolor interno siente el corazón mudado! Terrible dolor me ha dado.	
TORIBIA	¿Con sólo el placer externo?	1805
ISIDRO	Males, enfermedades, que ya la edad y el trabajo hacen a la vida atajo. No puedo mover los pies.	
TORIBIA	¿Qué tenéis?	
ISIDRO	Falta el aliento. Un desmayo, un dolor grande que no me deja que ande y cerca mi muerte siento.	1810
	Si el vivir va de huida, Dios me llama. ¡Oh, trago fuerte! Donde tanto hace la muerte, poco puede ya la vida.	1815
	Con la súbita alegría se desmayó el corazón. Ya pocos mis días son, vi lo que no merecía.	1820
TORIBIA	¿Qué sentís?	
ISIDRO	Cerca la muerte. A socorrerme acudid y volvamos a Madrid.	
TORIBIA	Sed, querido Isidro, fuerte.	1825
ISIDRO	Hasta verme allá me animo, mas conozco que llegó ya mi muerte.	
TORIBIA	¡Muera yo primero! Ya me lastimo.	
ISIDRO	Vamos ya, ayudadme a ir. Conozco que Dios me llama porque en mi casa y mi cama si quiera, pueda morir.	1830

Éntranse, ayudando a Isidro su mujer, y sale un niño y cuatro labradores tras él

LABRADOR 1	¿Dónde nos llevas, niño?	
NIÑO	¿Dónde llevoos, amigos? A la insigne villa de Madrid, donde de piadosa gente, según aquí se ha dicho, un grande número se ocupan en hacer santos obsequios de un amigo de Dios que está en el punto	1835

del tránsito postrero, de tal modo 1840
 que, cuando allá lleguéis, habrá ispirado¹⁶⁷.
 Muy bien le conocéis, este era Isidro,
 vivió en Madrid y allí, con su probeza
 ganada a su jornal, daba a los pobres
 la mitad de las cosas que tenía. 1845
 Y quiere dalle hoy Dios el premio de esto,
 y así os ruego a vosotros que, dejados
 el campo y la labor a toda prisa,
 pues él fue labrador como vosotros,
 vais a Madrid y honréis el santo entierro, 1850
 y no os estorbe nada. ¡Ea, seguidme!,
 que a los amigos del que Dios estima
 nada los desalienta o desanima.

*Vanse y salen por otra parte Remardo y Toribia llorando, sacan en los brazos a Isidro
 muerto*¹⁶⁸

REMARDO ¡No haber antes avisado!
 ¡Oh, querido compañero, 1855
 cómo es cierto y verdadero
 que partistes consolado!

TORIBIA ¡Oh, esposo, oh, santo varón,
 que rica llamarme puedo
 pues al fin, si partes, quedo 1860
 con tu santa bendición!
 Pocos mis días serán,
 pues sin ti vivir no es justo.

REMARDO ¡Qué muerte llena de gusto!
 TORIBIA ¡Qué invocación a San Juan! 1865
 Y a San Andrés, de quien era
 devotísimo en extremo.

REMARDO Morir en tierra, ¡qué extremo!,
 que aun la cama no quisiera
 ¡Qué recibir sacramentos! 1870
 ¡Qué fervor de voluntad!
 ¡Qué encargar la caridad!
 ¡Qué celestes pensamientos!
 ¡Qué pláticas al partir,
 de mil consuelos y gustos!
¹⁶⁹
 porque aquello no es morir.
 Ya luto traerán al punto.
 Quiero honrar a Isidro yo,

¹⁶⁷ *Ispirado*: Usamos la forma “inspirado”, la que figura en el manuscrito, en vez de aplicar la forma moderna “expirado” porque deseamos mantener el modo de pronunciación de la época.

¹⁶⁸ Después de la breve escena de transición protagonizada por el niño que conduce a los labradores al entierro del santo, la acción se reemprende en Madrid, ya muerto Isidro.

¹⁶⁹ Para completar la rima de la redondilla, falta un verso.

que vivo lo mereció
y es bien lo halle difunto. 1880

Táñense dentro unas campanillas

Pero, ¿qué son de campanas
es este? ¡Ya se ha sabido!
¡Oh, qué notable ruido!
Mis sospechas no son vanas,
no ha de poderse encubrir
la muerte de este varón. 1885

TORIBIA Señor, con tiempo es razón
lo que importa prevenir.
Todo Madrid viene adentro.

REMARDO Retirémosle a mi casa. 1890
Seguid la gente que pasa,
saldrémosles al encuentro.

Éntranse con el cuerpo y salen los cuatro labradores con cuatro hachas¹⁷⁰

LABRADOR 1 ¡Oh, espigas, prendas hermosas
del sudor de vuestro dueño,
cogidas de pobre tierra
para tan alto granero! 1895

LABRADOR 2 ¡Oh, hoz, que cortar suspistes
cizaña del mundo fiero,
cuyos dientes de diamante
labra hoy sangre del cordero! 1900

LABRADOR 3 ¡Oh, yugo, cuya coyunda¹⁷¹
ata hoy un lazo in eternum
al que supo atar el alma
en él de diez mandamientos!

LABRADOR 4 ¡Oh, azada, que abres de un golpe
las grandes puertas del cielo
porque cavaste en el alma
de Isidro castos deseos! 1905

LABRADOR 1 ¡Levántate, corre, aguija,
alma santa que la siento,
que para sin fin elígeos
esta de zafiros hechos!¹⁷² 1910

LABRADOR 2 ¡El traje de labrador,
oh, qué rico va y compuesto
de inmortalidad y gloria
porque fue siempre modesto! 1915

¹⁷⁰ *Hachas*: “La vela grande de cera, compuesta de cuatro velas largas juntas, y cubiertas de cera, gruesa, cuadrada y con cuatro pábilos. Diferénciase de la antorcha en que esta tiene las velas retorcidas” (*Aut*).

¹⁷¹ *Coyunda*: “La correa con que se atan los bueyes al yugo” (*Aut*).

¹⁷² *Alma... hechos!*: Trascibimos exactamente las palabras que figuran en el manuscrito pero por su falta de sentido creemos que este pasaje debe encontrarse estragado.

LABRADOR 3 ¡Qué de invidia deja al mundo
a los más locos un cuerdo,
que con su santa ignorancia
hoy sabe robar los cielos! 1920

LABRADOR 4 Ya el alma su paz abraza
lo que ella alcanzó, alcancemos,
dando testimonios grandes
de que honra Dios los pequeños.

Vanse dando final a la Segunda Jornada

Jornada tercera

*Sale el rey Don Alfonso, a lo antiguo con acompañamiento, y siéntase en una silla*¹⁷³

REY [ALF.] ¿Que son de los homes buenos,
fijosdealgo de Madrid?
Que no se empachen¹⁷⁴, decid;
entren, oírles he al menos.¹⁷⁵ 1925

*Entra Yáñez y Juan Pascual y Leones, vestidos a lo antiguo, cada uno ha de traer una cruz colorada en el pecho*¹⁷⁶

CRIADO Entrad, pues, fidalgos todos,
y vuestra cuita tolled¹⁷⁷. 1930

YÁÑEZ Honranos la su merced
del señor rey por mil modos.
Dios vos mantenga, el buen rey¹⁷⁸
don Alfonso, home leal.

A los vuestos consejeros 1935
Dios mantenga otro que tal.

Vos sodes, buen rey, tenido
de a vuestros fidalgos dar
consuelo aquesta vegada
por pleitesía Real. 1940

Sepades, vos, el buen rey,
que estando para marchar
a lueñas tierras con vose,
o de aquende o de aliende el mar,
los nuestros padres y hijos 1945
que en Madrid morando están.

Con un mandadero suyo
mos envían avisar
que aquel labrador Isidro,
que enterramos poco ha, 1950

¹⁷³ Según cuenta la leyenda, transcurridos cuarenta años de la muerte de San Isidro, su aparición ante las tropas del rey Alfonso VIII será decisiva para el triunfo del bando cristiano en la batalla de las Navas de Tolosa. La tercera jornada se desarrolla en el año 1212 y su primera escena tiene lugar en el palacio del rey Alfonso VIII, en vísperas del inicio de su campaña militar contra los musulmanes de la península.

¹⁷⁴ *Empachen*: Empachar posee, entre otros significados, el de “turbar, infundir empacho y vergüenza, cortar y en cierta manera suspender o embarazar a uno la ejecución de alguna cosa” (*Aut*).

¹⁷⁵ El rey Alfonso y los hidalgos utilizan un lenguaje arcaico, con rasgos del castellano medieval, que se relaciona con su estatus noble y su linaje anclado en el pasado. Recogemos a continuación algunos ejemplos del texto. Respecto al léxico: “home”, “fablar”, “fijos”, “vegada”, “lueñas”, “non”... Expresiones: “aquende” y “aliende el mar”, “dende ha poco”, “la su losa” (artículo + posesivo + sustantivo). Formas verbales: “oírles he”, “sodes”, “sepades”, “fase”, “vedes”, “faredes”...

¹⁷⁶ La cruz encarnada en el pecho era un símbolo de hidalguía.

¹⁷⁷ *Tolled*: Toller es “lo mismo que quitar” (*Aut*).

¹⁷⁸ Comienza aquí una relación en romance de los milagros realizados por San Isidro, pues como dejó escrito Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* “las relaciones piden los romances” (1994: 387).

	con milagros ¹⁷⁹ cada día fase a la villa admirar que un contrecho ¹⁸⁰ en la su losa del su devoto enterrar tocando los pies fue cedo	1955
	sano de pies y, además, que un fidalgo sandio dijo que non podía llevar que un labrador mal sesudo a Dios supiese agradar,	1960
	mas Dios que por los sus santos vuelve sin se detardar, le tolló el mover la lengua y non pudo más fablar. A una dueña polida,	1965
	congojosa en su rezar, la sano de un mal no limpio, con vueso perdón, gran mal. Y con su mujer Toribia fue grande santo, además,	1970
	la cual murió dende ha poco que a Isidro enterrado ha. Vedes, rey, los testimonios que hayan todos por le honrar. Fuimos al vueso arzobispo	1975
	y no nos quiere otorgar que al buen Isidro se faga honra ni prez de contar, que el vueso arzobispo dice que al Papa debe fablar.	1980
	Ya vedes, rey, que homes somos de conocido solar, que es el prez ¹⁸¹ de nuestas armas verdad en todo tratar. Y alcanzad lo que pedimos	1985
	vos, buen rey, se lo rogad. Y faredes a los santos de Dios honor, además.	
REY [ALF.]	Levantaos, buenos fidalgos, que yo non puedo escusar la jornada que sabedes, pues con mis cruces estáis, las que Inocencio tercero ¹⁸²	1990

¹⁷⁹ Los milagros representan el testimonio más fiable para conceder la santidad según los principios de la Iglesia Católica. Su existencia era aceptada por el gran grueso de la población y representan uno de los pilares del culto a los santos defendido por la Contrarreforma.

¹⁸⁰ *Contrecho*: “Lo mismo que lisiado o contrahecho” (*Aut.*).

¹⁸¹ *Prez*: “El honor o estima que se adquiere o gana con alguna acción gloriosa” (*Aut.*).

¹⁸² Inocencio III fue Papa de la Iglesia Católica entre 1198 y 1216. Desplegó una gran energía en sus actividades como Pontífice gracias a no haber cumplido aún los 37 años en el momento de su elección.

	concedió a nueso real ¹⁸³ , para ir contra los moros [y contra] ¹⁸⁴ el rey Mahomad.	1995
	Cedo volveremos ricos, con vitoria otro que tal, acompañadme fidalgos, pues en mi compañía van los leoneses armados y gentes de allende el mar. Que os juro, fidalgos míos, por aquel sagrado altar del vueso patrón Isidro, que pienso que en gloria está, si a su Dios ruega por mí, con muchos dones le honrar.	2000
YÁÑEZ	Con vuesa palabra, rey, volveremos a enviar al concejo el mandadero. Dios vos, rey, mantenga en paz.	2005
REY [ALF.]	Dios vos guarde mis fidalgos, Dios vos os guarde de mal.	2010

Vanse y sale un secretario

SECRETARIO	El viejo arzobispo espera, que es ya tiempo de marchar. Con la su cruz un calonge que está domingo Pascual ¹⁸⁵ . Ya mueven todos las güestes, buen rey, por vos, clamarán. Tomad el vueso trotón que nada sin vos se faz. Ya en la puente San Martín ¹⁸⁶ el vueso estándarte va.	2015
		2020
REY [ALF.]	Vamos el mi secretario,	2025

Entre las múltiples empresas que ayudó a llevar a cabo, se encuentra la Cruzada que declaró en España contra los almohades musulmanes. Fue organizada por el rey Alfonso VIII de Castilla y el arzobispo de Toledo don Rodrigo Ximénez de Rada, con participación de tropas de los reyes Sancho VII de Navarra, Pedro II de Aragón y Alfonso II de Portugal, así como de tropas de Órdenes Militares.

¹⁸³ *Real*: “El cuerpo del ejército” (*Aut*).

¹⁸⁴ *Y contra*: En el manuscrito se lee “que junto el rey Mohamad”, con evidente falta de sentido con lo anteriormente dicho. Por lo tanto, hemos preferido sustituirlo por una expresión más lógica para guardar la coherencia del significado.

¹⁸⁵ Según indica el secretario, la acción de esta escena transcurre el día de la festividad del Domingo de Resurrección. Se trata de una fecha simbólica para la misión que se pretende: el día que se inicia la guerra contra los musulmanes con el objetivo de resucitar la fe católica en los territorios “ocupados” es el día que se celebra la Resurrección de Cristo.

¹⁸⁶ El ejército cristiano se reunió en Toledo al inicio del verano de 1212 para avanzar hacia el sur al encuentro con las huestes almohades. No se conoce la fecha exacta de la construcción del puente de San Martín, que une las dos orillas del río Tajo en la zona oeste de la ciudad. Se considera que puede datar de la época de la romanización, aunque fue reedificado en los siglos XIII y XIV.

	la está gozando con ella, en mi tienda os alojad, en tanto que la amistad de Zelimo y de Muley, como su pariente y rey, reduzgo a su antigüedad.	2065
	Mirad que os mando guardalla a vosotros do estuviere, que yo juro de no dalla al que no la mereciere por su alfanje ¹⁹⁰ en la batalla.	2070
ZELIMO	Esa merced te suplico, al buen partido me aplico. Será mía.	
MULEY	Mía es, cierto.	
REY [MOH.]	Y yo el seguro concierto entre entrambos ratifico.	2075
	<i>Éntranse y queda el rey solo ante un moro turbado</i>	
MORO	¿Dónde está el rey?	
REY [MOH.]	¿No me ves?	
MORO	Vengo tal que yo creí que estaba un mundo de ti lejos y estoy a tus pies. En efeto, tú estás cierto que estoy contigo.	2080
REY [MOH.]	Conmigo estás.	
MORO	Cierto. Estoy contigo.	
REY [MOH.]	Estás conmigo, muy cierto que es. Sosiégate, alienta.	2085
MORO	Si hubiera algo que comer, me hiciera menester, que, al fin, sosiega y sustenta. Él está cierto que estoy con él.	
REY [MOH.]	Sí, conmigo estás. ¿Qué dices? ¿Qué aguardas más?	2090
MORO	Señor, sepa que yo soy... (No querría que no fuese el rey y, en tal ocasión, fuese él algún bellacón que ser nueso rey finjiese, que en mi vida no le vi al rey Mohamad).	2095
	[<i>Aparte</i>]	

¹⁹⁰ *Alfanje*: “Especie de espada ancha y corva, que tiene corte sólo por un lado, y remata en punta, y sólo hiere de cuchillada” (*Aut*).

REY [MOH.]	¡Acaba, que tu suspensión es brava!	
MORO	Está cierto que es ansí, que estoy con él. Ahora bien, sepa que guardo el ganado que trae su campo guardado, y apaciento a do se ven, del campo de Calatrava, las mejores y más tierras, por encima aquellas sierras. Yo, mi fe, señor, estaba... ¿Está conmigo?	2100 2105
REY [MOH.]	¡Ya has dado en necio! Prosigue amigo.	2110
MORO	Porque lo que importa digo, no sea, rey, atufado ¹⁹¹ , que ya sabemos que ser rey, quizá de los pastores, tome ahora qué pundonores.	2115
REY [MOH.]	¡Di lo que importa saber que dices! Acaba, acaba.	
MORO	Ahora empiezo.	
REY [MOH.]	¡Qué humor!	
	Di, moro.	
MORO	Oiga, rey señor, como le digo, yo estaba, a la fe, bien descuidado, cuando vi que relucía, paréceme que sería mediodía o más entrado, cuando a somo ¹⁹² bien he visto, en Malagón vi lo yo...	2120 2125
REY [MOH.]	Por oír lo que éste vio, a mi cólera resisto.	

Entra un herido

HERIDO	¿Qué haces Mohamad con tantas güestes, recogido, fiado en los ingenios de tus pertrechos ¹⁹³ ? No descanses, marcha, que el enemigo, sin perder un hombre, aunque tú le sembraste los caminos	2130
--------	--	------

¹⁹¹ *Atufado*: “El que se ha enojado subiéndole el tufo a las narices” (*Aut*). Atufarse es “empezar a enojarse con poco motivo, y subírsele a uno el tufo, o el humo a las narices, como se dice vulgarmente, y así parece venir esta voz del nombre tufo, porque el que se enoja repentinamente padece de humos en el cerebro, que llevan consigo los espíritus que acuden a la cabeza” (*Aut*).

¹⁹² *Somo*: “Lo más alto de alguna cosa o la cima del monte” (*Aut*).

¹⁹³ *Pertrechos*: “Cualquiera de las municiones, armas y demás instrumentos o máquinas de guerra, para la fortificación y defensa de las plazas o de los soldados” (*Aut*).

de abrojos, ha llegado a nuestra tierra.
Viene el poder de todos los cristianos 2135
–todos enalmagrados de sus cruces
a Malagón y a Calatrava han entrado–
pasa a cuchillo niños y mujeres,
en tu demanda a tu pesar camina.
Yo, que he probado los agudos filos 2140
de sus espadas, vengo a darte nueva
y aun parecer, si de un amigo puedes
fiar cosas que son tan de importancia,
que te repares, te apercibas, pongas
tu innumerable ejército en concierto, 2145
donde no te aseguro de tu pérdida.
Pero yo voy adonde curar pueda
esta poca de vida que me queda.

Vase el herido

MORO ¿Por qué piensa que hirieron
los otros a este señor? 2150
¡Por mi fe, por hablador!
Que luego le conocieron
cuanto yo quise decille.
Un año tras palos en un punto.
REY [MOH.] ¿Que perdió [...-unto]¹⁹⁴ 2155
a Calatrava Maulille?
MORO Cada cual muestra en su sayo
quién hablamos y mejor.
REY [MOH.] ¿Malagón dado a traidor?
MORO (Habla como papagayo¹⁹⁵.) [*Aparte*] 2160
REY [MOH.] Marche mi campo¹⁹⁶ a las Navas
y al puerto de Muladar¹⁹⁷
porque les haga pasar
por el Ferral¹⁹⁸ de las trabas.
Allí, como matadero, 2165
uno a uno morirán,
que en centinela estarán
lo más de mi campo fiero.
Y para que la certeza

¹⁹⁴ El verso debe estar incompleto porque, en caso contrario, resulta hipométrico. Además, la rima de la redondilla exige acabar el verso en –unto.

¹⁹⁵ *Habla como papagayo*: “Frase que vale decir algunas cosas buenas y discretas, sin inteligencia ni conocimiento” (*Aut*).

¹⁹⁶ *Campo*: “Se llama el ejército formado, que está en descubierto. Díjose por el sitio que ocupa y se suele explicar: «nuestro campo, el campo enemigo», esto es, «nuestro ejército o el del contrario»” (*Aut*).

¹⁹⁷ El Puerto de Muradal (“Muladar” en una metátesis propia de la época) se encuentra a poca distancia del pueblo de Santa Elena, en plena Sierra Morena, y en él tuvo lugar la batalla de las Navas de Tolosa, ya que las Navas era un enclave dentro del propio puerto.

¹⁹⁸ El Castillo de Ferral (llamado también Castro Ferral), está situado en Sierra Morena, en el término municipal de Andújar, en el puerto del Muradal, paso histórico entre Andalucía y La Mancha.

	de esto no descubra el tino, estén por otro camino las tiendas hacia Baeza ¹⁹⁹ .	2170
	Pónganse diez mil caballos en lo llano en escuadrón, cien mil flecheros que son pocos aún para encontrarlos.	2175
	Mi guarda quiero que sea cosa nunca imaginada: esté mi tienda cercada de seis mil de mi librea ²⁰⁰ ,	2180
	porque no huyan atados con gruesas cadenas todos. ¡Oh, qué de diversos modos tiene el alma imaginados!	
	Con esto vitoria espero pero, ¿a quién doy de esto cuenta?	2185
MORO	¡Pardiez! A nadie haga cuenta.	
REY [MOH.]	¡Con la imaginación muero a manos de mi dolor!	
MORO	¿No me paga la embajada? Por Dios, pensé yo, ha nonada, volver hecho emperador.	2190

*Vanse y sale el duque Teobaldo de Narbona, armado todo con cruz en el pecho,
desnuda la espada, el traje a la francesa²⁰¹*

TEOBALDO	¿Qué es esto? ¿Quién os espanta o os amotina, escuadrón? ¿Quién os altera y levanta?	2195
	¡Vuelta, francesa nación, incapaz de afrenta tanta! ¡Pero ya, infames, huid! ¡Ay, me! ¿Qué digo? ¡Seguid los castellanos paveses ²⁰² !	2200
	¡Vuelta, vuelta, los franceses con corazón a la lid! ¡Ah, flamencos, alemanes! ¡Ah, húngaros! ¡Ah, bretones! ¡Ah, fuertes napolitanos! ¡Ah, milaneses! ¡Ah, leones!	2205

¹⁹⁹ Poco después de la batalla de las Navas de Tolosa, concretamente el día 20 de julio de 1212, los cristianos conquistan Baeza, abandonada por los musulmanes. Posteriormente, toman Úbeda, última de las poblaciones conquistadas, desde donde las huestes emprenden el regreso a Toledo.

²⁰⁰ *Librea*: “El vestuario uniforme que los reyes, grandes, títulos y caballeros dan respectivamente a sus guardias, pajes y a los criados de escalera abajo, el cual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suelese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores” (*Aut*).

²⁰¹ La acción regresa al bando cristiano de la contienda.

²⁰² *Paveses*: “Escudos largos que cubren casi todo el cuerpo y lo defiende de los golpes y heridas del enemigo” (*Aut*).

¡Ah, normandos! ¡Ah, romanos,
 ingleses, franceses!
 ¿Alterados ya os partís
 así a las primeras pruebas? 2210
 Mirá que vuelan las nuevas
 y llegarán a París.
 ¿De qué sirve llevar pechos
 de cruces muy levantadas,
 si de veros en estrechos 2215
 no vuelven acuchillados
 ellas y aun ellos desechos?
 ¡Volvé a la jornada y lid!
 ¡Seguid, [a] Alfonso, seguid,
 como a tan noble señor! 2220
 ¡Franceses de prez y honor,
 los que le tenéis, venid!²⁰³

Entre el rey Don Alfonso

REY [ALF.] Non vos corráis, don Teobaldo,
 buen duque, el vueso cordojo²⁰⁴
 quebrad, non hayáis enojo, 2225
 si non, por mi amor, dejaldo,
 que todos esos follones²⁰⁵
 que non fincaron conmigo
 temieron al enemigo,
 maguer que den más razones. 2230
 Dios lo quiere así, su gloria
 el tal fecho dadrá,
 porque con pocos será,
 además, mayor vitoria.
 Entrad vos conmigo, el duque, 2235
 que hartos los míos son.

TEOBALDO Mas que venga algún turbión
 que el cuerpo infame trabuque.

Entra un criado por una parte y otro por otra

²⁰³ Los cruzados provenientes de otros estados europeos o ultramontanos no llegarían a participar en la batalla de las Navas de Tolosa en su gran mayoría. Estos guerreros, sobre todo franceses, llegaron atraídos por el llamado del Papa Inocencio III. Tras la toma de Malagón, casi 30.000 ultramontanos volvieron a sus países mermando en buena medida las huestes cristianas, aunque el ejército restante de 70.000 hombres seguía siendo uno de los más grandes que se habían visto en aquellas tierras. Sólo eligieron quedarse 150 caballeros del Languedoc, con el obispo de Narbona a la cabeza, don Teobaldo. No fue el miedo o la cobardía lo que movió a las tropas extranjeras a la desertión, como se desprende de nuestro texto, sino el estar en desacuerdo con la política militar de Alfonso VIII, según indican los historiadores. De hecho, los contingentes ultramontanos deseaban una guerra más brutal y sanguinaria, en contra de las órdenes de humanitarismo que había dictado el rey de Castilla para con los judíos y musulmanes de las localidades conquistadas.

²⁰⁴ *Cordojo*: “Cuidado, aflicción y pena que procede del corazón” (*Aut.*).

²⁰⁵ *Follones*: Un follón es un “holgazán, flojo, perezoso y negligente. Se toma también por pícaro, ruin, cobarde y de viles operaciones” (*Aut.*).

CRIADO 1	Buen rey, vos me dad albricias, que los vuestos han entrado a Alarcos.	2240
REY [ALF.]	¡Sea Dios loado! Yo daré lo que cudicias.	
CRIADO 2	Señor, el rey de Navarra, don Sancho, llega con vos ²⁰⁶ .	
REY [ALF.]	También sea loado Dios; la su palabra no marra ²⁰⁷ , su buena venida estimo.	2245
TEOBALDO	Casi estoy para morir.	
REY [ALF.]	Callad vos y a recibir venid al señor primo.	2250

*Éntranse y suenan cajas y salen huyendo Zelimo y, por otra parte, Muley, y el rey sale y
encuéntralos²⁰⁸*

MULEY	¡Qué mal podré, con justicia, pedir para nueva palma ²⁰⁹ por el cuerpo lo que el alma ha tantos años cudicia! Pues de la de Alarcos vengo tal, que para deshonor mío del propio temor el cuerpo abrigo y mantengo.	2255
ZELIMO	¡Qué mal pediré a Zinaya por el alfanje y los arcos, pues el ensayo de Alarcos tan bien las fuerzas ensaya! Mas, ¿quién huyó cual yo? Pues aún lo que estaba y tenía... Mas a veces valentía se llama lo de los pies.	2260 2265
MULEY	Pues nadie me ha visto, quiero fingir al rey que maté, hundí, deshice y rajé; y pues del brazo no espero remedio, supla mi lengua las faltas de mi vigor, que en las batallas de amor no es mala lanza la lengua.	2270
ZELIMO	Pues nadie me vio huir,	2275

²⁰⁶ Tras la conquista de Calatrava, se añaden a las huestes cristianas 200 caballeros navarros dirigidos por Sancho VII.

²⁰⁷ *Marra*: Marrar es “lo mismo que faltar. Vale también desviarse de lo recto” (*Aut*).

²⁰⁸ La escena se desarrolla en el campo musulmán.

²⁰⁹ *Palma*: “Se toma por la insignia del triunfo y la victoria, porque los romanos coronaban con palma a los victoriosos” (*Aut*).

fingiré que salió cierto
 la sangre de los que he muerto
 de puro matar y herir.
 No tiene el peor lugar
 el fingir en los amores. 2280

Sale el rey de donde ha estado oyéndolos y ellos se arrodillan

MULEY El rey suena.
 REY [MOH.] Pues señores,
 ¿cómo fue de pelear?
 MULEY Yo, rey, aunque perdí a Alarcos,
 el escuadrón de cristianos
 sabe bien como mis manos 2285
 jugaron alfanjes y arcos.
 ZELIMO Yo, aunque perdí a Malagón,
 –digo, los vuestros perdieron–
 lo que mis manos hicieron
 dirá el cristiano escuadrón. 2290
 REY [MOH.] Pues por acá hay fama que es
 de los dos cada guerrero
 por las manos menos fiero
 que ligero por los pies.
 ¡Ah, infames! Ya me es notoria 2295
 vuestra afrenta y cobardía
 pues quien huyendo venía,
 quiere como en triunfo, gloria.
 En vez de daros la mora,
 que cada cual no merece, 2300
 el castigo se me ofrece
 que ambos merecéis agora.
 Ataros haré en cadenas
 que aun vuestras infames manos,
 hijas de dueños villanos, 2305
 para atadas no son buenas.
 Y aquí, en el Ferral, do encierro
 la fuerza de un batallón,
 vuestra cobarde intención
 morirá cautiva en hierro 2310
 donde, pues con vos salí
 de la jura de Zañaya,
 porque a digno dueño vaya,
 yo la digo para mí.

Échales manos de los cabezones y lléalos, y suena dentro grita²¹⁰ de batalla y sale el rey Don Alfonso por entre unos riscos del monte, la espada desnuda, armado, mirando al cielo²¹¹

²¹⁰ Grita: “Confusión de voces, altas y desentonadas” (Aut).

rey Alfonso, y venceréis
hoy con la cruz que tenéis.

Desaparece con una tramoya que ha de haber en el monte sin que se eche de ver

REY [ALF.] Obras cual de Isidro son
no tengo que me acuitar.
¡Paso, los míos, seguí, 2360
por hacia aquí, hacia aquí!
Yo vos lo quiero enseñar,
y fincar sin ser sentido
de dar en esa canalla,
y sea hoy en la batalla 2365
cruz y Isidro el apellido.

*Vase clamando vitoria y suena dentro vitoria. Sale un alcalde de fijosdalgo a lo antiguo
y un escribano con un libro dorado en las manos, dos regidores de Madrid y
siéntanse²¹²*

ALCALDE Vos, Yánez, non dejad
cosa por leer de las cosas
que fueron maravillosas
porque, con autoridad 2370
del consejo y de la villa,
al arzobispo se dé
cuenta y al rey, para que
cual otro Isidro a Sivilla,
el suyo tenga Madrid. 2375

REGIDOR Vaya como es razón.

ESCRIBANO Los sus milagros ya son
escritos. Atendé, oíd.

Cada vez que dice “el glorioso Isidro” se quitan las gorras

Primeramente, el glorioso Isidro
resucitó un muerto de la perroquia
de San Andrés.
Ítem, por intercesión del glorioso
Isidro, habló una mujer muda.
Ítem, por intercesión del glorioso
Isidro, cobraron vista dos ciegos,
más otro ciego, más otro ciego,
más otro ciego, más otro ciego,
más otro ciego...

ALCALDE ¿Cuántos son por todos?

ESCRIBANO Veinte ciegos.
Ítem, por intercesión del glorioso
Isidro, sanaron cuatro perláticos²¹³.

²¹² La escena transcurre en una dependencias del ayuntamiento de Madrid.

Ítem, por intercesión del glorioso
Isidro, tuvieron hijos dos mujeres estériles.

ALCALDE A pro es la información
para que instancias hagamos 2380
en lo que ya deseamos
que es su canonización;
y el cuerpo toller se pueda
de tierra en somo un altar.

Entra un alguacil

ALGUACIL Uno me acaba llegar 2385
de donde el nueso rey queda.

ALCALDE ¿Qué vos ha dicho, Merino?
ALGUACIL Que a la nuesa villa viene
y que gran vitoria tiene.

Vos le salid al camino, 2390
que os espera el mandadero
en las puertas del concejo,
mas, ¿qué ruido semejo?
Que el rey llegará primero,
que diz que viene en trotones. 2395

ALCALDE No me vala Dios, si no es
que honrar quiere a Isidro, pues
da priesa a sus devociones.
Fidalgos, a honrarle entremos.
Ya que la villa se apreste, 2400
que trairá consigo hueste.
Bien que hacer todo tendremos.

*Vanse y sale el mayordomo de San Andrés y el sacristán a lo antiguo*²¹⁴

MAYORDOMO Vos, el mi buen sacristán,
limpiar el altar facé
como todo limpio esté. 2405

Porque hoy aguardando están,
según de muchos he oído,
al rey que se apresta en tanto
a venir a ver el santo
por la vitoria que ha habido. 2410

Yo voy hablar al concejo.
Pues, por vuesa cuenta es,
adereza a San Andrés,
que a vuesa cuenta lo digo.

Vase el mayordomo

²¹³ *Perláticos*: La perlesía es “la resolución o relajación de los nervios, en que pierden su vigor y se impide su movimiento y sensación” (*Aut*).

²¹⁴ La comedia termina en un ámbito religioso, dentro de la parroquia de San Andrés.

SACRISTÁN Non face si non “amigo,
amigo, barre, limpia” 2415
el mayordomo, y non da
un pábilo²¹⁵ ni un bodigo²¹⁶.
Y rey diz que ha de entrar
hoy en la villa, también 2420
el home su alma tien,
y querrá oír y mirar.
No vendrá tan cedo a ello,
que descansará, además,
yo me voy con los demás, 2425
a cal²¹⁷ de Toledo a vello.

Vase y sale el Rey y sus caballeros, todos a lo antiguo, y el mayordomo de San Andrés y azadoneros

REY [ALF.] Non me he de ir a descansar
fasta ver si es el pastor
mismo que me dio el favor.
Facelde desenterrar, 2430
piostre²¹⁸. Más mi locura
es grande, mas al atajo
sale. Él quitará el trabajo,
pues se abre la sepultura.

Suena música y se abre la sepultura y alzarale una peaña como está echado con vestido de labrador

REY [ALF.] ¡El mismo es que me guió! 2435
¡Oh, buen Isidro! ¡Oh, patrón!
Yo vos doy mi corazón.
Vuestro, además, seré yo.
Non consiento más que estéis
en tierra. Fidalgos míos, 2440
aquí fincad vuestros bríos
y la honra que tenéis.
En muelos hombros llevemos
a otro lugar más decente
el cuerpo en quien tan patente 2445
fe de que es santo tenemos,
pues habiéndose enterrado
dos años y medio ha,

²¹⁵ *Pábilo*: “El hilo o cuerda de algodón, o de otra cosa, que se pone en medio de la vela o antorcha, para que encendido alumbré” (*Aut*).

²¹⁶ *Bodigo*: “Panecillo hecho de la flor de la harina, que suelen llevar a las iglesias por ofrenda. Parece puede venir del nombre boda, que es en ocasión que se procura tener el pan más regalado y floreado”

²¹⁷ *Cal*: Contracción popular del sustantivo “casa” y el artículo “el”.

²¹⁸ *Piostre*: La forma correcta, sin la metátesis del lenguaje popular, es “prioste” y significa “el mayordomo de alguna hermandad o cofradía” (*Aut*).

sano y tan entero está,
cual si vivo hubiera estado. 2450
 Píostre, haced encender
luminarias²¹⁹.

Ha de haber una lámpara como que allí es la iglesia, y por un artificio baja fuego que la enciende, que con que sea la mecha muy gorda y no haya hecho sino matarse por el mismo humo y, sin que se vea, bajará el fuego

MAYORDOMO ¡Non hay fuego!
 De este sacristán reniego.
REY [ALF.] ¡Milagro! ¿Non veis arder
 la lámpara del altar? 2455
 Fuego del cielo bajó
 que la lámpara encendió.
 Yo quiero depositar
 el cuerpo en esta capilla
 mientras cedo otra se face, 2460
 si a todos os satisface,
 para que haga Castilla
 a su buen Isidro fiesta.

Suena música y tómanle en hombros, y en un entierro que habrá como altar, le meten y cubren con una cortina

En tanto que cual más cuadre
allá en Roma, al Santo Padre 2465
la sabida le es propuesta.
 Y, mientras que esto se trata,
 esté aquí en su delantera
 una imagen de madera
 demás guarnida de plata. 2470
 Y, ahora, todos venid
 a descansar de la guerra.
Y esta es la historia que encierra
el labrador de Madrid.

²¹⁹ *Luminarias*: Vocablo con dos acepciones que funcionan bien en este contexto. Por un lado, luminarias son “las luces que se pone en las ventanas, en las torres y calles, en señal de fiesta o regocijo público”. Por otro, es también “aquella luz que arde continuamente en las iglesias delante del Santísimo Sacramento” (*Aut*).