

PUNTUALIZACIONES TEXTUALES *

A la vuela de una docena de años todo trabajo de investigación se presta a replanteos, tanto más si se trata de la edición de una obra del siglo xvi, obra única de su autor conservada en un único ejemplar muy deficiente¹. Por otra parte, la edición publicada en Buenos Aires en 1968 fue el resultado de un seminario con las normales alternativas de ese tipo de trabajos en equipo, y aunque la versión final fue largamente ponderada con todos los miembros del grupo y muy especialmente con la profesora Celina Sabor de Cortazar, principal colaboradora en el proyecto, al retomar el texto hace un par de años, con la intención de redactar las notas —éstas, ya como labor personal— se aclararon ciertas dudas, y pasajes que parecían ofrecer un texto incoherente, manifestaron su verdadero sentido. Quiero aprovechar estas páginas generosamente ofrecidas por el *Anuario de Letras*, para reconsiderar ciertas lecturas del texto de la *Recopilación* y presentarlas tal como las veo en 1979.

De ninguna manera las notas siguientes implican variación del criterio que guió la edición publicada entonces, y sustentada en el hecho de que se trataba de una obra poco divulgada, para la cual, en consecuencia, debía llegarse a un texto fácilmente legible y al mismo tiempo conservador de las modalidades gráficas, y en parte tipográficas, de su época². En cambio, con la actual expansión de los estudios his-

* A propósito de la edición de la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz, Buenos Aires, 1968 (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso").

¹ Para la valoración de la edición princeps de la *Recopilación*, cf. mi "Introducción" a la edición citada, pp. 9 ss., especialmente 14-26, y la nota "La imprenta de donde salió la *Recopilación* de Diego Sánchez de Badajoz", *NRFH*, XVIII (1965-66), pp. 156-160. Los puntos de vista expuestos continúan siendo básicos en el reciente artículo de ANN E. WILTROUT, "Gómez Suárez de Figueroa, patron of Diego Sánchez de Badajoz *Recopilación en metro*", *Bulletin of the Comediantes*, 31 (1979), pp. 43-51.

² El criterio editorial era quizá más conservador que el que pro-

pánicos y de la industria editorial, al existir paralelamente varias ediciones de obras que antes eran de sólo difícil acceso en una única edición³, los criterios editoriales han cambiado, se han pluralizado, y todo ello influye en la actitud del editor ante la obra que analiza. Si en un nivel más profundo se suman las varias concepciones lingüísticas que determinan otras tantas actitudes filológicas, no puede sorprendernos la existencia de enfoques radicalmente distintos. Hoy se tiende a una mayor flexibilidad de normas, tanto en lo que concierne a la modernización (que no formaba parte de nuestro criterio), como en lo que respecta a la correc-

pondríamos si ahora iniciáramos el trabajo. Nuestra guía fue entonces la monumental y espléndida edición de la *Propalladia* de Torres Naharro hecha por JOSEPH E. GILLET (*Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, 2 vols., Bryn Mawr-Pennsylvania, 1943-1946). Cf. t. I, "Preparation of the text", pp. 131-133, en especial 132-133.

³ En 1968 el texto único para la lectura del *Poema de Mio Cid* era el que había fijado Ramón Menéndez Pidal, ya que los que le habían precedido desde finales del siglo XVIII, o carecían de validez científica o sólo eran utilizados por eruditos en trabajos de alta especialización (T. Antonio Sánchez, 1779; Damas Hinard, 1858; Andrés Bello, 1881; Eduardo Lidforss, 1895; K. Vollmöller, 1879; A. Huntington, 1893-1903, 3 vols.; E. de la Barra, 1900). La edición crítica, texto, gramática y vocabulario del *Cantar de Mio Cid* apareció en Madrid entre 1908 y 1911, seguido de la "vulgata" de *Clásicos Castellanos* de 1913. Hoy en cambio, establecemos comparaciones y contrastamos criterios entre las ediciones de Ian Michael (Madrid, 1976, *Clásicos Castalia*, nº 75, de la que ya está a punto de salir una segunda edición "corregida y aumentada"), de Miguel Garci-Gómez (Madrid, 1977, Editorial CUPSA) y de Collin Smith (trad. esp. de Abel Loza, Madrid, 1978, *Ediciones Cátedra*, 4ª edición). Y hasta se ha editado la *Gramática y glosario del "Poema del Cid"* (Madrid, 1977, Espasa-Calpe) de Miguel de Unamuno, hasta ahora inédita, con la que aquél se presentó al concurso de la Real Academia Española en el que Menéndez Pidal obtuvo el premio con la obra clásica arriba citada.

El del *Poema del Cid* no es un caso único. Puede servir como ejemplo ilustrativo de una corriente cultural en la que se suceden las ediciones de Berceo, el Arcipreste de Hita, el Libro de Apolonio, etc., el caso de un autor cercano a Diego Sánchez, como él autor teatral, Lucas Fernández. En 1867 don Manuel Cañete publicó, con texto y glosario, el *Teatro*, en Madrid, RAE; la misma Academia llevó a cabo una reproducción facsimilar con prólogo de Emilio Cotarelo y Mori.

ción de graffias en busca de una relativa uniformación⁴, criterio que prevalece aún para obras de la temprada Edad Media⁵.

A las razones que prevalecieron en aquel entonces para la formación del "criterio editorial" y que pese a los estudios y nuevos enfoques consideramos todavía como justificables, cabe agregar el género literario, en sentido estricto, del teatro de Diego Sánchez, en el cual la presencia de dialectalismos y regionalismos constituye rasgos relevantes. A ello hay que sumar las concomitancias y los cruces que proceden del lugar de nacimiento del autor y del tipo de público de la Extremadura leonesa al que estaba destinado, en la vecindad de la raya de Portugal no muy alejada de Évora —tantas veces residencia de los reyes portugueses y lugar de estreno de las obras de Gil Vicente— así como la familia-

en 1929, a las que hay que agregar, en 7 años tres ediciones: JOHN LIHANI, *Farsas y églogas*, Las Americas Publishing Company, New York, 1969; ALFREDO HERMENEGILDO, *Teatro clásico selecto de...*, Madrid, 1972, Ed. Escelicer; y MARÍA JOSEFA CANALLEDA, *Farsas y églogas*, Madrid, 1976, *Clásicos Castalia*, n° 72.

⁴ Puede compararse el criterio sustentado en las páginas citadas de J. E. GILLET, en la nota 2, con el que elaboraron MARGHERITA MORREALE y MANUEL ALVAR para la transcripción del *ms. E 61* del siglo XIII (copia mimeográfica que sus autores tuvieron la gentileza de enviarme) basado en amplias pautas lingüísticas como las de guiarse por la tendencia a "no aislar el castellano medieval de los demás romances"; o precisas y bien definidas como el "criterio de unificación de las graffias del texto" fundado "en las graffias que caracterizan la lengua de nuestro copista" y optando "por las soluciones fonético-interpretativas del manuscrito e introduciendo las oposiciones que la tipografía moderna permite marcar". Cf. también CELSO CUNHA, *Una política do idioma*, 3ª ed., actualizada, Río de Janeiro, 1975, pp. 34 ss., y notas 32, 33, con amplia bibliografía.

⁵ Pensamos en la concepción de la existencia de subsistemas en una lengua: a su vez, la de un autor nos ha llegado como resultante de la superposición y/o integración consciente o inconsciente de varios sub-subsistemas que confluyen, como lo ha expresado Francisco Rodríguez Adrados: "el sistema de toda lengua encierra, a veces, posibilidades múltiples y no sólo opciones obligatorias" (*Lingüística estructural*, Madrid, 1969, Ed. Gredos, 2 ts.; t. I, pp. 483 ss. Véase también t. II, pp. 750 ss.: cap. XII, "Diacronía de las unidades significativas").

ridad del autor mismo con la lengua del reino limítrofe, y quizá también con su vida artística y cultural.

Esa complejidad de elementos, que no se deben desestimar al considerar el diasistema o suprasistema literario que utiliza Diego Sánchez en su teatro, es un llamado constante y una formulación tácita de la máxima cautela ante la tentación de uniformar ciertas expresiones que se presentan con muy ligeras variantes, debidas ya a la tradición lingüístico-dialectal del personaje, ya al polimorfismo del propio autor, sometido a la influencia del castellano, el portugués, el habla regional de Extremadura, el leonesismo parcial y el convencionalismo jergal de ciertos personajes y partes de las breves obras en las que se manifestaba artísticamente su misión, en buena parte doctrinal, teológica y didáctica.

Tampoco debe olvidarse que no fue el autor quien imprimió la obra, sino que la impresión fue hecha por su sobrino Juan de Figueroa, y si bien en el "Privilegio" consta que el autor mismo "dejó hecho un libro de ciertas obras intitulado Recopilación de farsas y sermones con un confionario", el propio sobrino Juan de Figueroa en la dedicatoria al conde de Feria dice que se "determinó" a "imprimir las obras que he podido descubrir de mi tío". Luego el libro aludido en el "Privilegio" y el publicado no son el mismo, y al recoger Juan de Figueroa las obras que de su tío pudo encontrar, no sabemos en qué condiciones estaban los manuscritos que se entregaron a la imprenta. O sea que hay que contar con intervenciones e interferencias que no corresponden al autor —un motivo más para la cautelosa actitud conservadora y para explicarse las muchas anomalías, insignificantes, pequeñas o asombrosas, que presenta el original sevillano de 1554.

En más de un caso el editor se encuentra ante dos soluciones, y ambas pueden ser igualmente válidas. Valga un ejemplo, que ya habíamos señalado en la edición citada: En la compleja *Montería espiritual* que encabeza la *Recopilación* ([1], pp. 55 ss.), en el v. 223 *y, a*, pueden ser un solo morfema (*ya*) o dos conectores (*y, a*), que con cambio de puntuación hacen ambos perfecto sentido, como puede comprobarse:

Es fuerça tan estremada
 la deste amoroso alano
 que después que está apresada,
 a la muerte tiene en nada
 ya qualquier peligro humano,
 ninguna contrariedad
 la mueue ni la peruierte:
 siempre obra con lealtad
 la perfeta Caridad
 que puede más que la muerte

(*ed. cit.*, p. 60)

Es fuerça tan estremada
 la deste amoroso alano
 que después que está apresada,
 a la muerte tiene en nada
 y a qualquier peligro humano;
 ninguna contrariedad
 la mueue ni la peruierte,

(*Ibidem*, nota p. 68)

La versificación constituye un auxiliar muy positivo en la fijación del texto, porque el autor se servía de esquemas métricos regulares⁶ en cuanto al número de versos en la estrofa y de sílabas en el verso, y tenía muy en cuenta el formar rimas perfectas dentro del sistema fonemático real y la prosodia que correspondía a los cánones de la versificación pre-garcilasiana. Con todo, y a modo de ejemplo, veamos los

⁶ Al respecto es esencial el artículo de S. GRISWOLD MORLEY, "Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega", en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, t. I, pp. 505-513. Y aunque se han explorado diversos aspectos del teatro medieval, sigue siendo irremplazable como guía formal el libro básico de JAMES P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, 2ª ed., Philadelphia, 1937, University of Pennsylvania Press.

Con respecto a la esperada regularidad hay, claro, excepciones: ¿Fallas del autor, de la transmisión manuscrita del texto, de los encargados de componer el texto impreso? Imposible decidirlo, y tampoco remendarlo: cf., en la *ed. cit.*, [5], v. 60, en que a continuación falta un verso; en [4], v. 123 se echan de menos 3 versos.

problemas que la métrica podía suscitar⁷. En la *Farsa moral* ([7], v. 501) tenemos un ejemplo muy claro de cómo la métrica se imponía y adecuaba la lengua a sus necesidades. Se trata de un largo parlamento en el que la Prudencia se auto-define, cuya última copla (vs. 495 ss.) transcribimos para mayor claridad:

Sabia casa y rreyno rico
 es mía, y yo suya dél;
 este es mi lindo vergel
 do florezco y fructifico,
 al muy alto Dios suplico
 que crezcan siempre y florezcan
 los que por mí se enderezcan
 desde el grande hasta el chico.

Es un caso extremo de acomodación métrica para mantenimiento de la rima: el autor formaría *enderezcan* impulsado por *florezcan* (y también sostenido por *crezcan*, en el interior del mismo verso y ambos coordinados), pero la forma resultaría anómala para el cajista que agregó la cedilla (Sevilla, 1554, *enderezcan*) y así dejamos en la ed. de 1968.

⁷ En otra época nos hubiéramos conformado con señalar cómo el autor "forzaba" la lengua, o la deformaba para respetar necesidades de la rima, y quizá calificarlo de versificador deficiente o desaprensivo. Los estudios modernos de prosodia en general y los de los cánones de la poesía cortesana (que se extiende hasta bien entrado el siglo xvi) nos permiten una perspectiva diferente. En el aspecto más general puede verse el artículo de ROMAN JAKOBSON, "Principes de versification", en *Questions de poétique*, París, 1973, Editions du Seuil, pp. 40-55, con afirmaciones como ésta: "À la théorie de l'adequation absolue du vers à l'esprit de la langue, de la non-résistance de la forme au matériau, nous opposons la théorie de la violence organisée exercée par la forme poétique sur la langue", y su análisis de los elementos de la prosodia, de la relación entre la lengua y la versificación, que no es arbitraria, pero que puede ser de diversos tipos, en algunos de los cuales se ejerce una mayor violencia sobre la lengua que en otros. Para el caso de los principios prosódicos y poéticos normales para un Diego Sánchez de Badajoz, es esencial el trabajo de FERNANDO LÁZARO CARRETER, "La poética del arte mayor castellano", *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, I, Madrid, 1972, pp. 343-378, reproducido en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, 1976, pp. 75 ss.

La decisión es, sin embargo, discutible, teniendo presente cómo las formas métricas imponían la configuración lingüística (cf. el estudio de Fernando Lázaro citado en la nota 7). Hay que señalar que estos casos extremos son raros en nuestro texto.

En cambio el análisis métrico, cuando se dan incrustaciones líricas entre las estrofas de la acción dramática, y muy ligadas al desarrollo de la trama en sí misma, puede resultar bastante complejo.

En 1968 consideramos que en la *Farsa militar* el estribillo era un terceto, y que en consecuencia faltaba un verso en el texto, el que precedía al numerado como v. 1323⁸. El análisis que ofrecemos a continuación nos parece más consustanciado con el desarrollo de la escena, por su carácter decisivo con respecto a la actuación del Fraile, que en series, a la vez rítmicas y significativas, va marcando su descenso moral y el gravísimo riesgo para su alma destrozada por el poder del Demonio. Y el carácter admonitorio de ese texto, con su indudable final del perdón divino a las faltas humanas, está de algún modo latente en el tono de la farsa que se podría calificar de burlesco, y que el verso subraya repetidas veces.

Evidentemente, tanto en nuestra explicación actual como en la anterior, hay que tomar en cuenta la falta de un verso, pero ahora creemos que no está en el estribillo que acompaña al ritmo repetido del descenso del alma hasta su casi condenación, sino en los preliminares, en la acción inmediatamente anterior, de la que se desprende. En el v. 1320 termina la última copla real⁹, de la que en la escena siguiente se retoman las rimas de la segunda parte, la quintilla de los versos 1316 a 1320. En ésta, las rimas alternan, graves en *-ejo* y agudas en *-í*, lo cual será el rasgo relevante

⁸ Edición citada, *Farsa* [10], pp. 265 ss. Nota en la p. 307, texto correspondiente, pp. 295-297.

⁹ TOMÁS NAVARRO, *Métrica española*, Syracuse University Press, New York, 1956, pp. 107 ss. §66. La copla real usada por Diego Sánchez (como antes por Lope de Stuniga, Álvarez Gato, Gómez Manrique, etc.) consta de dos semiestrofas con cuatro rimas, aunque también puede haberlas de sólo tres: *abaab cdccd*.

del repetido estribillo y su breve contenido significativo ligado a la acción. En las quintillas, las palabras de la rima son *así, así, conosci*; en el esquema del texto y estribillo repetido, estas mismas alternan con *aquí, dezi*; una vez *escopi* (v. 1342), y la reiniciación dramática (v. 1357) repite *aquí, así, dezi*, y agrega *mí* en la exclamación “¡Ay de mí!” (v. 1360).

La relación entre el esquema básico de la doble quintilla de la copla real y el estribillo se establece por una copla anómala, puesto que en lugar de diez versos, ahora son once

(1321-1331) organizados en dos posibles núcleos: [abaaab]¹,

[aaaab]². Debemos distinguir dos aspectos claramente diferenciados: a) esquema distinto, en el que lo relevante es la presencia de solas dos rimas (*a, b*) donde esperaríamos las cuatro habituales, o las tres posibles en otros esquemas de la copla real (cf. *supra*, nota 8); b) anomalía, cualquiera sea la interpretación posible:

- 1) falta de un verso que separa las cuatro rimas *a* del segmento [2] de la copla analizada, ya sea igualando este segmento con el [1], o completándolo con distribución distinta en las rimas (*aab aab*)¹⁰.
- 2) Repetición innecesaria, para el esquema general, de los versos 1319-1320 que dice la Carne y que a renglón seguido repiten Frayle y Carne. Suprimidos esos dos versos, e incorporados a la quintilla anterior los mismos que siguen dichos a dúo por Frayle y Carne, se organiza con toda regularidad tanto el engarce con relación al texto básico como en vista de los esquemas métricos de la escena que se desarrolla desde 1323 a 1355.

La justificación de la presencia de esos dos versos, que bien podrían ser una mera repetición tipográfica, equivocada y

¹⁰ Esta explicación se superpone, ampliándola o rectificándola parcialmente, a la ofrecida en la edición de 1968; cf. *supra*, nota 7: “Falta el verso precedente, como lo pone de manifiesto la métrica de toda la escena con su subdivisión en tercetos que alternan con el estribillo”.

mecánica, se podría encontrar en el valor de la isotopía por medio de una geminación que da carácter relevante a un aspecto de la aparente apostasía, inminente pero que no llegará a cumplirse: lo que implica "Por mi mal te conocí/pesadón ábito viejo".

A partir de la última copla real perfecta (1311-1320) debemos considerar que la escena de dúo entre el Fraile y la Carne, después de la primera reeptición del estribillo (2 versos) y de una cuarteta en la que se repiten las rimas (1323-1326) previamente enunciadas, hasta el final de la escena, se suceden solo quintillas: 1327-1331; 1332-1336; 1337-1341; 1342-1346; 1347-1351; 1352-1356.

Luego, al reiniciarse la acción con la entrada del Diablo que aguza el cuchillo para matar al Fraile, los primeros cuatro versos de la escena repiten la rima aguda de la copia 1311-1320, que da entrada a los constituyentes rítmicos esenciales del estribillo, siempre destacables por su carácter minoritario en la métrica y la prosodia del español.

Ya antes del texto propiamente dicho no faltan dudas en lo que toca a la atribución de uno o más versos a un determinado personaje, como puede verse en el texto publicado. En algún caso podría interpretarse de modo distinto al decidido entonces. Así, en la *Farsa de Santa Susaña* ([19], pp. 423 ss.; vs. 177 ss.), adelantamos la iniciación del parlamento del Hortelano, marcado en el verso 181, al 177, en razón del contenido significativo. Desde su aparición (vs. 129 ss.) este personaje es el que se refiere a la materia que le corresponde por su trabajo específico —el cuidado de la huerta— y el Pastor, que quedó en escena después del introito (vs. 1-128), hace comentarios de diverso tipo que pautan lo que sería un monólogo con unidad temática de su interlocutor. Sin embargo, ya en el v. 163, el comentario del Pastor tiene como referente un elemento propio del contexto de su interlocutor, y ahora, a partir del v. 177, después de una digresión significativa de tipo muy intencionado cuyo eje es el nombre de una planta de cultivo¹¹, el

¹¹ Se trata del juego de palabras plurisecular sobre *cuerno*, y por lo tanto, su diminutivo *cornezuelo*, y luego la mención del canto del cuco, como símbolos de la infidelidad femenina: cf. mi libro *Lo có-*

Pastor vuelve a pasar de lo particular o incidental a lo general en la temática "huerta", de tal manera que sería posible sin forzar en modo alguno el texto, leer los versos 177-180 como del Pastor o como del Hortelano. En el primer caso se justifica, porque el Pastor ha introducido ya antes comentarios referidos al ámbito específico de su interlocutor, siendo el que ahora nos ocupa más extenso y de contenido más general, como transición al tono distinto pero de la misma materia con que se continúa el diálogo a partir de ahí. La elección de la edición de 1968 tampoco puede considerarse desacertada, pues al ponerse los versos en cuestión en boca del Hortelano, es él mismo el que lleva a cabo la reorientación del diálogo, que le corresponde de derecho, porque sin duda esta farsa fue patrocinada en su oportunidad por el gremio de los jardineros.

En la misma farsa, el texto de la *Recopilación* atribuye los versos 733-736 al "Ortelano". Están en escena Daniel, el Pastor y el Hortelano que han hablado en ese orden; vuelve luego a intervenir el Pastor, y siguen los versos del Hortelano que plantean la duda. Ante todo, no parece propio de éste el uso de la primera persona, "El que me oyer y me vier . . .", si bien no habría contrasentido en el tono admonitorio del parlamento, que tiene presente la generalización de la situación planteada por la falsa acusación de adulterio a Susana:

mico en el teatro de Fernán González de Eslava, Buenos Aires, 1963 (UBA, Facultad de Filosofía y Letras), pp. 216 ss. Se trata de un símbolo universal que no dejan de usar ni Shakespeare ni Ben Johnson. Como uso estrictamente paralelo, cabe mencionar las *Coplas* de Puerro Carrero (*apud*. R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo xv*, t. II, NBAE, t. 22, p. 682a), en diálogo, y en un contexto emparentado:

P—Cerezas haré traer
no olvidando que hay mançanas,
aluarcoques y auellanas
mas pedíme a mi muger.
Ay mas frutas que pidays?

E[lla]—Cornezuelos.

P—Prendasse en esos anzuelos
el marido que esperays,
pues tal fruta demandays.

El que me oyer y me vier
 tenga en Dios su coraçón,
 que quien leuanta trayción
 en ella tien de caer. (*ed. cit.*, p. 439)

Lo más coherente sería atribuir los versos a Daniel, el tercer interlocutor de la escena, cuya actuación provocará el desenlace de acuerdo con el contenido de los versos citados.

Dadas las condiciones apuntadas en las que la obra se entregó a la imprenta, podemos pensar, sin forzar los hechos que: *a)* faltaba el nombre del interlocutor y el cajista lo puso por su cuenta; *b)* que se copiaba un original al pie de la letra; *c)* que estaba en el original adecuadamente, pero la desatención, perfectamente explicable en una labor larga y monótona, provocó el descuido que llevó a la repetición sucesiva de “Pastor-Ortelano, Pastor-Ortelano”, sin tener en cuenta la armonía de la escena, que abre y cierra Daniel, verdadero taumaturgo a esta altura del drama bíblico: Daniel (6 vs.) — Pastor (2 vs.) — Ortelano (2 vs.) — Pastor (2 vs.) — Daniel (4 vs.). En una reedición de la *Recopilación* cambiaríamos en el v. 733 *Ortelano* por *Daniel*.

Para terminar con estas “puntualizaciones”, en cierto modo exteriores al texto, en la *Farsa de Tamar* ([9] pp. 243 ss.) Judas aparece acompañado de su criado *Opilio*, así llamado en la presentación inicial de las “figuras” que interviene en la *Farsa*, en la indicación escénica entre los versos 312 y 313, y como nombre del personaje que habla, otras diez y ocho. En cambio *Opilio* en tres indicaciones escénicas: entre 360 y 361, 400 y 401, 784 y 785¹². ¿Cuáles son las causas de la alternancia? ¿Cómo elegir una forma, por más correcta o adecuada que la otra?

Opilio como nombre se remonta al texto latino de la Vulgata, *Génesis* Cap. 38, §12, del que procede el tema de la farsa: “Evolutis autem multis diebus, mortua est filia Sue uxor Iudae; qui, post luctum consolatione suscepta, as-

¹² No se le nombra en el texto mismo, y unas pocas veces los versos que le corresponden en la acción van precedidos de “Criado”.

cendebat ad tonsores ovium suarum ipse et Hiras opilio gregis Odollamites, in Thammas"¹³.

Si del texto de la Vulgata pasamos al latín *opilio-ionis*, advertiremos que fue término usado por Plauto y Virgilio para "pastor de oveja". Palabra de uso sin duda restringido, de origen campesino, fue también nombre propio (pero *Opilius, ii*)¹⁴. Parecería que Diego Sánchez o su antecedente inmediato transformó el pastor de ovejas (*opilio[gregis]*) en nombre propio, pues desconocía su sentido, y dejó caer el verdadero nombre del acompañante de Judas, Hiras, que los textos de la Biblia ofrecían. En el texto de 1968 mantuvimos la alternancia, y para una nueva edición creemos que no variaría nuestro criterio. Si bien es cierto que *Opilo* es la forma más frecuente, *Opilio* mantiene la forma latina del 'significante y señala con claridad la ascendencia bíblica aunque se haya perdido todo vestigio del significado. El mantenimiento de la alternancia se impone, esencialmente, porque se manifiesta así, con total claridad, el desconocimiento de la tradición tanto de lengua como de contenidos significativos bíblicos que está implícita en ella, ya sea en el autor, en los manuscritos, en los copistas y hasta quizá en la fuente en que se basó la farsa.

¹³ Utilizamos el texto de la Vulgata de la *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid, 1959, 3ª edición, al cuidado del R.P. Alberto Colunga y del Dr. Lorenzo Turrado. En la versión castellana de que nos servimos habitualmente para el Antiguo Testamento, la de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, el texto del versículo 12 traduce en la parte pertinente "... y subía a los trasquiladores de sus ovejas a Timnath, él y su amigo Hira el Adullamita". El texto es similar en la Biblia inglesa (King James Version). La diferencia de interpretación proviene del texto hebreo, que forma sobre la misma raíz "amigo" y "pastor". Hay pasajes de la Biblia en que uno u otro es indudable: en *Exodo*, cap. 3, usado con referencia a Moisés, sólo puede interpretarse en el campo semántico de pastor; en cambio en el cap. 20, en la Promulgación del Decálogo, como 'prójimo', 'amigo' (v. 16: "Non loqueris contra proximum tuum falsum testimonium").

¹⁴ Cf. GONZÁLEZ LODGE, *Lexicon Plautinum*, Hildesheim-New York, 1971, Gerg Olms Verlag, s. v. *opilio* (Asinaria, 540); la variante *upilio*, en Virgilio, *Bucólica* X, v. 19. Como nombre propio, *Opilius*, -ii, en Plinio y Suetonio (cf. RAIMUNDO DE MIGUEL, *Nuevo diccionario latino-español etimológico*, Madrid, 1914).

Insistimos: la alternancia se presenta en armonía con el desconocimiento del significado de la voz latina, y con la confusión resultante en la transformación del significante de 'pastor' en nombre propio del "criado" de Judas.

En el texto mismo encontramos dudas y posibilidades de doble lectura con soluciones más o menos igualmente justificables en el terreno de la grafías, de la morfosintaxis, del léxico. Escogemos algunos casos que son especialmente significativos.

Las grafías presentan en el texto mismo una multiplicidad de problemas, y con ello diversos tipos de elección (mantenimiento, uniformación, modernización, matización de soluciones) frente a los que tomamos determinadas decisiones en la edición tantas veces citada. Sólo consignamos aquí casos extremos en los que hoy nos inclinamos por una solución diferente.

En la *Farsa de la Natividad* ([4], pp. 115 ss.; v. 318) dice Juan:

Rresmoler, don clerizón,
que ya se nos tuerçe el gesto.

En el ejemplar único, en *nos*, la consonante inicial se reduce a dos trazos verticales paralelos, pero el perfil superior del segundo impresiona más como *n* que como *u*. Aunque en la *Recopilación* la grafía más frecuente de *vos* es con *v*, no con *u*, el pronombre de segunda persona es el que asegura una lectura más coherente. Sin embargo, también hace sentido el uso de *nos*, o sea la lectura preferida en 1968, justificada por la posibilidad de utilizar los pronombres sin alterar el campo referencial, pero cambiando el eje de la comunicación: Juan se refiere al fraile, eje de la segunda persona, pero traslada al texto a la primera del plural¹⁵, porque se incluye en la vivencia —el placer que le provocará el malestar del Fraile en el caso dado; tanto el uso de uno como del otro pronombre corresponde a la definición formulada por Ana María Barrenechea: "El pronombre es una

¹⁵ JUAN ALCINA FRANCH y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Gramática española*, Barcelona, 1975 (El pronombre, pp. 589 ss., y la bibliografía citada §4.0).

clase de palabras no descriptivas y de significación ocasional orientada por circunstancias lingüísticas (el coloquio y el hilo del discurso)"¹⁶.

En la misma farsa, v. 1353,

... fue mostrar
que vino para llevar
no solos sus seruidores,
pero por justifiar
a los brutos peccadores,
de manera
que ninguno queda afuera
del premio de su conquista,
si no fuere bestia fiera
del todo ciega de vista.

Frente al uso de *justifiar*, hay que señalar en primer término que la tipografía de la época explica la fácil confusión entre *f* y *s*. Respecto de la sustancia del contenido, en el teatro de Diego Sánchez se repite constantemente el concepto abarcador de la redención¹⁷, que permitiría pensar en variantes para el verso en cuestión, ya tipográficas, ya morfosemánticas. Puede optarse por *justisiar*, con el sentido de 'hacer justicia', teniendo en cuenta la alternancia abundante de la grafías *s/ç*, por ejemplo, *farsa* y *farça*; pero tampoco es totalmente inaceptable un *justifiar*, como forma contracta de *justificar*¹⁸ (cf., *supra*, las observaciones sobre las relaciones del verso y la lengua).

¹⁶ ANA MARÍA BARRENECHEA, "El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas", *Filología*, VIII (1962), pp. 241-272.

¹⁷ Cf. *Farsa de Tamar* ([9], pp. 243 ss.), vs. 789-792, 799-800; *Farsa de la fortuna o hado* ([15], pp. 385 ss.), en especial vs. 234-238 y *copla* final, vs. 284-287, etc.

¹⁸ Según el DCELC, *justificar*, tomado del compuesto latino *justificare*, está en Alonso de Palencia, pero ya Menéndez Pidal lo registra entre los casos de consonante sorda intervocálica sonorizada en León en el período primitivo: c.f. §45₃, *justivigare* como *otorigare* y otros. La forma *justiciar* se documenta en el romance primitivo y medieval: Fuero de Guadalajara, Berceo, Juan Ruiz (?), Nebrija, también según el DCELC. Podemos agregar el Fuero de Navarra (HORTENSIA VIÑES RUEDA, *Hablar navarro en el Fuero General*, Pamplona, 1977). O sea

En la *Farsa de Salomón* ([6], pp. 169 ss.; v. 814), otro caso de posible lectura alternativa.

Pastor.—Bien será que lo dexemos
pues está ya tan contrito.

B.—No se desate el maldito
si no perdonar primero.

Así se lee en el texto de 1968, pero *perdonar* debe entenderse, no como infinitivo, sino como apócope de *perdonare* (futuro de subjuntivo), teniendo en cuenta la frecuencia de las formas verbales apocopadas en el texto (cf. *infra*). Pero podría pensarse también en la existencia de una errata: *si no* por *sin nos* en la que se habrían omitido *n* y *s*, presentes en las mismas palabras y en las dos que casi quiásmicamente se repiten en el verso anterior. No parece exagerado suponer, en varios casos, errores de concordancia por omisión precisamente de *s*: cf. *Farsa teologal* ([3], pp. 81 ss.; v. 352). Aunque no lo señalamos en 1968, la concordancia normal pide el agregado del morfema de plural que aquí dejamos entre corchetes:

Pastor.—¿Cómo al diablo creyeron
más que a Dios? ¡Mira qué cosa!
por hurtar ser dios y diosa
lo *que* Dios le[s] dio perdieron.

Lo mismo ocurre en la *Farsa moral* ([7], p. 191; vs. 104 y 139): "... y trámole[s] mil pasiones"; "... y en fin, árdole[s] las lanas".

Quizá uno de los casos con incógnitas más complejas es el de las grafías, de *l*, *ll*, pues en este caso se suma a lo meramente gráfico, el problema fonemático de */l/* y */λ/*, más la presencia de palatalizaciones dialectales. Veamos sus términos.

1. Presencia de */λ/* (grafía *ll*) por */l/* (grafía *l*) como uno de los rasgos relevantes del diasistema, del uso del dia-

que ambos son verbos patrimoniales, de uso corriente, aunque no la forma contracta, *justifiar*, que viene a coincidir con la solución francesa para dicho verbo: *justifier*.

lecto sayagués, en buena parte del texto, especialmente en el papel del Pastor y sus equivalentes.

a) Normalmente palatalización en posición inicial en el artículo femenino singular y plural, lo mismo que en el pronombre personal, en las mismas condiciones (*llo, lla, lle* y sus respectivos plurales). Quizá, estadísticamente, el uso más frecuente ocurra en el artículo, luego en el pronombre, y en tercer término en lexemas con *ll* inicial, muchos de los cuales configuran un vocabulario típico: *llazerio, llazerado, llanchazo, lletrado, llibertado, llazo, llobo, llodo, lluego, llugo, llumbre*, etc.¹⁹.

b) En posición final, en el artículo masculino singular *ell*, y en el pronombre coincidente en el significante. Por ejemplo, es frecuentísimo *ellombre, allombre* (cf., por ejemplo, entre otros lugares [4], v. 32; [25], v. 28; [20], v. 57; [14], vs. 17, 25, 46; [10], 5, 27, 41, 44; [17], vs. 14, 38, 47; [36], v. 39, etc.), que era expresión rústica, con claro valor socio-lingüístico, pero no ya dialectal en el siglo xvii (cf. Cervantes, *Quijote*, 1ª parte, cap. XXIII; habla un cabrero de Sierra Morena que dice: "... que es el diablo sutil, y de debajo de los pies se levanta allombre cosa donde tropieza y caya...").

2. Pero ya la *ll* en posición final nos plantea el primer problema: ¿Pronunciación dialectal, como las señaladas en el apartado 1, o tradición gráfica, en el caso de *mill*²⁰?

Para Antonio de Nebrija en 1492, en el Cap. X del Libro I de su *Gramática*, es "error de los que escriven... en el

¹⁹ Como en todo estudio de lengua, para esta palatalización de *l* inicial, propia del dialecto leonés, es imprescindible el tomo III del libro de Gillet (p. 752, n. 2), que recoge casos de distintas épocas y aun susceptibles de más de una explicación: *dormillón, çiello, ortellano, estilo, escándallos, quillates, sellosos* ('celosos'), *intollerable, collores, consollaré, millano*; pueden verse también las palatalizaciones recogidas por JOHN LIHANI, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, 1973, pp. 218, 220, 321, y ejemplos con *ll* inicial, en el índice alfabético.

²⁰ Frecuentísimo en Diego Sánchez, tanto ante vocal como ante consonante: [28], v. 302, "mill bienes"; [8], v. 139 "mill peladeros"; v. 354 "mill vezes"; v. 365 "mill penas"; v. 373 "mill trabajos"; v. 561 "mill dotrinas"; v. 574 "mill vellacos", etc.; [8], v. 47 "mill agujones";

fin de la dicción *mill* con doblada *ll*"²¹, y para Nebrija esa *ll* era equivocada en la grafía, porque no correspondía a la pronunciación: en 1517, en su *Ortografía castellana*, opúsculo distinto de la *Gramática*²², precisa claramente que "L doblada tiene otro son distinto del propio de la L" y propone un nuevo modo de representación (que no prosperó). Así pues, "no es palatalización leonesa", como bien puntualiza María Josefa Canellada en el "Glosario" de la edición citada (*supra*, nota 3) con referencia a Lucas Fernández, y tampoco lo es en Diego Sánchez, que en esto sigue las grafías con resabios o vestigios de la forma latina, como se hacía en la época y lo conservaban los editores de la *Celestina* no sólo para *mill*, sino en otras grafías latinizantes, como *intollerables*, *illicito*, *constellación*, etc.²³. Además, en cuanto a la pronunciación de esta grafía de doble *ll* = /ʎ/, Juan de Valdés testimonia una sola posibilidad: "Esto es que el castellano pronuncia siempre las dos eles como vosotros [a Coriolano, interlocutor italiano] la *g* con *l* y con *i*, de manera que vosotros escrivíis *gagliardo* y nosotros *gallardo*, y todos lo pronunciamos de una misma manera"²⁴. Y resulta especialmente significativa la forma en que presenta el tema el Licenciado Villalón en su *Gramática castellana*, publicada en 1558 en Amberes, en la cual señala con toda claridad lo que hoy diríamos el valor fonológico correspondiente a las dos grafías: "La *L*, doblada usa mucho el Castellano; y la pronunçia con mucha neçesidad: porque tiene vocablos equiuocos que significan diuersas cosas pronunçian-

v. 84 "mill estripé"; v. 179 "mill agujas"; v. 214 "mill alquitranes", etcétera.

²¹ Citamos según la edición crítica de Pascual Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz, Madrid, 2 ts., 1946; t. I, p. 35.

²² *Apud*. CONDE DE LA VIÑAZA, *Biblioteca histórica de la filología castellana*, Madrid, 1893, col. 1094 ss.

²³ Cf., por ejemplo, la edición crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter en *Clásicos Hispánicos*, Madrid, 1958, cuyo texto básico está constituido por la que entonces se consideraba edición sevillana de 1502 (fecha hoy descartada por otra bastante posterior), ¿Stanislao Polono?, conocida como *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

²⁴ Cito por la edición de José F. Montesinos del *Diálogo de la Lengua*, en *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1946, p. 82.

do la *l*, simple o doblada. Como *polla*: que pronunçiandola con sonido de *l*, simple significa la muger de Lucano: y pronunçiandola con *l*, doblada con aquella aspereça que el Castellano las pronunçia significa vna gallina nueua. Y lo mesmo se ofreçe en estos vocablos, *llana* y *lana*, *malla* y *mala*, *silla* y *sila*, *Seuilla* y *seuila*, *metello* y *metelo*. Por tanto el cuerdo escriptor tenga auiso que en la escriptura no peruierta de tal manera la Orthographia que confunda la significación”²⁵.

3. La realidad del uso castellano se ve alterada en la unanimidad del criterio de normalización gramatical por la posible incidencia del dialectalismo. Así ocurre con los siguientes lexemas del texto de la *Recopilación*, frente a los que vacila su caracterización, ya como dialectalismos, ya como perduración de la tradición gráfica de *l* geminada, aplicada sin mucha discriminación: me inclino a esta segunda hipótesis en [7], v. 1117, [6], v. 46, *mallogrado*²⁶; [17], v. 151, *excellente*; en la portada *yllustrisimo*, etc. En [20], v. 90, *humilldad*, v. 174, *humilldes*, y este mismo adjetivo en [29], v. 408, serían también geminación gráfica y no palatalización dialectal, casi impronunciabile, en tanto que sí podrían serlo *millagro* en [25], v. 178; *millagroso*, [17], v. 82, *millagrazo* [16], v. 271 (cf. *supra* nota 19 los ejemplos dados por Guillet), sin descartarse decididamente una cierta influencia, o cruce, con la grafía latinizante de *mill*.

4. Por otra parte, frecuente uso de *l* como inicial del moderno *llevar*, o sea conservación de la grafía etimológica ([6], vs. 274, 279, 765; [7], vs. 15, 1353; [8], indicación escénica; [12], vs. 747, 167; [16], v. 116; [17], vs. 50, 124; [20], v. 233; [28], v. 104).

5. Un caso de verdadera ambigüedad gráfica, que está revelando un matiz fonético que probablemente no se había

²⁵ *Gramática Castellana por el Licenciado Villalón*, ed. facsimilar y estudio de Constantino García, Madrid, *Clásicos Hispánicos*, 1971, p. 76.

²⁶ Caso aún más complejo, puesto que en el texto de Diego Sánchez hay una vacilación entre palabra simple o compuesta, que en la edición de 1968 resolvimos con criterio semántico: *mal logrado* ‘que no ha llegado a la perfección o grado que se esperaba’, *mallogrado*, participio del verbo, ‘perdido’, ‘frustrado’. Es el contexto el que marca el matiz que impone la unión o la separación de los componentes.

aún normalizado, es la que corresponde a *allento* ('alien-to'): [6], v. 856; [7], v. 310; [8], v. 604; [18], v. 159, etc.; *vallente* [7], v. 1; [14], v. 491; [17], v. 85; *callente*, [29], v. 27, casos límites, en los que todas estas *ll* se dan en correspondencia con /lj/²⁷.

En el encabezamiento de dos farsas, lo mismo que en la portada, encontramos "com privilegio": otra vez cruce de posibilidades, que crea un posible polimorfismo real u otro gráfico: pseudo-latinismo (*privilegium*), presencia de la yod en la sílaba siguiente, favorecedora del paso /lj/→/λ/²⁸.

Por la complejidad del texto, estas *Puntualizaciones*, además de las circunstancias propias y particulares de la edición y transmisión del texto que dejamos apuntadas, deben tomar en consideración, no lo accidental, sino elementos que hacen a la esencia del sistema que la totalidad de la obra constituye.

a) Existe en Diego Sánchez una tendencia excepcionalmente marcada a la apócope verbal en la tercera persona del singular: *diz*, *tien*, *vien*, etc. Sin embargo, en la *Farsa del matrimonio* ([12], p. 329; v. 349) se mantiene la forma plena *dize*, aun ante vocal, "dize ella", y el verso exige la elisión. Debiera corregirse: "Diz ella que en ser nacido", de acuerdo con la frecuencia de las formas apocopadas en Diego Sánchez, mucho más abundantes aún que en otros autores del teatro de la época, por ejemplo en Lucas Fernández²⁹.

²⁷ J. E. GILLET (*op. cit.*, t. III, p. 799) reúne *vegilla*, *Italla*, *familla*, *sacrillejo*, etc.; p. 470, *escallenta*, y recuerda, para el Perú, *callente*; p. 720, *sallir*, que alterna, según el editor de la *Propalladia*, con *salir*; la alternancia se daba en la Edad Media, pero la *ll* era rechazada por Valdés. En el caso de *sallir*, sin duda influyeron las formas con [li] (como *salió*), lo mismo que en Diego Sánchez, [8] v. 101, *callentarme*. Para el planteo en el plano fónico, cf. TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Manual de pronunciación española*, 7ª ed., Madrid, 1953, §123, p. 134.

²⁸ En la *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, IV, p. 285, se cita entre las palabras que cambian *e* en *i*, *previllejos*, en el período primitivo del idioma. Hay que tener presentes otras voces, como *letijo*, que usan Lucas Fernández, Diego Sánchez, etc., lo cual contribuye a la variación de formas.

²⁹ Cf. la edición citada de María Josefa Canellada (*Clásicos Cas-*

Al mismo tipo de correcciones corresponde también en la *Farsa teologal*, v. 741, *nel* en lugar de *en el* del texto de 1554:

¡Doyme a huego! ¿No bastara
que biuiera y que encarnara
y que naciera en el heno...

Leído de acuerdo con la prosodia normal correspondiente al texto sin sinalefa entre *a-e*, el verso resultaría hipermélope, circunstancia que se descarta por completo con la corrección propuesta, la cual toma en consideración la alta frecuencia de aféresis en el texto, como *maginar, ora*, etc., y sobre todo la repetición de *nel*: [4], v. 1344, p. 145; *neste* [19], v. 526, p. 434; [25], v. 212, p. 484. Corregimos por las mismas razones, [7], v. 439, p. 201: “¡Otra tenemos nel hatol!”, no “¡Otra tenemos en el hatol!”, de la edición de 1968, hipermélope; [14], v. 291, p. 376, “Si supo certar nel hito...”³⁰. Frente a estos dos casos de aféresis, como a los de apócope señalados, por otra parte el idiolecto de Diego Sánchez se inclina, quizá con más frecuencia que el de Lucas Fernández, a las formas prefijadas (*atán, aprender*, ‘prender’, etc.). Por ello, en la *Farsa teologal* ([3], pp. 81 ss., v.

talia, Madrid, 1976) p. 26; JOSEPH E. GILLET, *Propalladia*, ed. cit., t. III, p. 544 (corresponde al Introito de la *Himenea*, v. 41); JOHN LIHANI, *El lenguaje de Lucas Fernández* (op. cit., pp. 239), cuyas observaciones manifiestan un menor número de casos y una situación “bastante irregular”, frente a la relativa regularidad de la *Recopilación*, en la cual, sin intención de agotar la materia (no corresponden por ahora las cifras al total de las farsas), hemos anotado: *tien*, 41 casos; *quier*, 21; *vien*, 24; *haz*, 28; *diz* (y *diz que*), 28; con menos de 10 casos, *vier*, *convien*, *mantien*, *plaz*, *pon*, *suel*, *tuvier*, *vinier*, *val*. El mayor número de frecuencias se da en boca del Pastor, pero no parece haberse sentido como rústico en el siglo XVI, aunque sí en el XVII: cf. NOËL SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, p. 149, nota 57. Para su persistencia en América, cf. BDH, II, pp. 60-61, y especialmente §202, p. 232-233, con la bibliografía y geografía de América y las regiones dialectales de la península.

³⁰ Cf. las correcciones y construcciones similares en la edición citada de María Josefa Canellada, pp. 51 y 313.

594) consideramos adecuada la elección de la edición de 1968:

Mas dudas hallo que estrellas,
si valiese apreguntallas.

Quizá sea una manifestación más del extremado "occidentalismo" de Diego Sánchez entre los autores del género en esa zona española³¹. La alternancia entre posibles vacilaciones por adición o por supresión no son en modo alguno hechos incompatibles en un sistema lingüístico, sino al contrario. Se trata de posibilidades de cambio o mutación que analógicamente refluyen unas en otras, como ocurre también con los cambios de prefijos. Unos pocos casos, a los que se podrían sumar otros más o menos dudosos y susceptibles de planteos: en la *Farsa del matrimonio* ([12], pp. 329 ss.), en el verso 112, hoy corregiríamos *asadas* (así en 1968) por *aosadas*, que es la forma habitual del autor y de la época, para la cual contamos además con el apoyo de la edición suelta³². En la *Farsa del Santísimo Sacramento* ([13], pp. 355 ss.) en el verso 109 aparece la ultracorrección *de un* por *dun* = 'don', "esperá dun montaraz", forma despectiva frecuente en la lengua familiar de la época que en el sayagués ofrece por lo general *o > u*: cf. en esta misma farsa v. 117; [14], vs. 565, 579; [7], v. 868; [6], v. 780; [8], v. 198; [17], v. 96 y [6], v. 780. En otros lugares del texto, *dun* es realmente contracción de *de un*: [2], v. 17.

En la *Farsa de la ventera* [27], el verso 207, tal como está, es hipermélope: "¡Ay, señoral, meté la mano...". Sobra el artículo, como resulta de la comparación de la expresión aquí usada con otras de estructura similar: [1], v. 103: "no se pueden dar a mano"; [7], vs. 39 y 811; [8] v. 589; [6], v. 141; [29] indicación escénica después del v. 275, 341, etc.

³¹ Cf. mi artículo "Occidentalismos y portuguesismos en el idiolecto de Diego Sánchez de Badajoz", *Homenaje a Ángel Rosenblat en sus setenta años. Estudios filológicos y lingüísticos*, Caracas, Instituto Pedagógico, 1974, pp. 521-541.

³² Acerca de las farsas de Diego Sánchez conservadas en otros textos posteriores a la edición de 1554, cf. "Introducción" a la edición citada, especialmente pp. 26 ss.

También en la analogía se apoya la corrección de la *Farsa del Rey David* ([20], v. 204). El texto único dice: "por esclavos nos tendrá". *Tendrá* no es la forma habitual de la *Recopilación* y tampoco se apoya en la rima. Restituimos *tenrá* (cf. texto, *infra*, v. 305, *salrrán*): la edición suelta de la farsa, posterior en fecha, opta por *terná*, que está tan alejada de la rima como la del texto de 1554. Se trata evidentemente de un polimorfismo verbal todavía no definitivamente fijado en el período de nuestro autor y de las sucesivas impresiones de su obra. Si bien la impresión de 1554 optó por la forma que será propia del castellano culto y por ello la conservamos en 1968, tanto en este verbo como en *doler*, *poner*, *venir*, son habituales *dolrrá* [28], v. 270; *porná*, *porné* [21], vs. 37, 76; *terná terné*, *ternás*, etc., [15], v. 80; [8], v. 185; [20], vs. 24, 145; [7], vs. 374, 375, 697, 1238; *verná*, etc. [7], v. 179; [14], v. 89, 119, etc.³³.

Un caso que presenta especial interés dentro de estos problemas es el v. 45 de la *Farsa del Santísimo Sacramento* ([13], pp. 355 ss.)

¡Corre ya, mira qué allento!

en rima con *perdimiento* y *paramento*. Desde el punto de vista tipográfico, como señalábamos en la edición de 1968 (nota, p. 367), la segunda *l* es defectuosa, más corta que la primera, y se va afinando hacia arriba. Podría llegar a interpretarse como una *i* sin solución de continuidad entre el trazo vertical y el punto, pero por la posición, más bien en paralelo con la *l* que la precede, parecería *allento* y no *alien-to*. En apoyo de ello hay que tener presente la variedad de grafías de la *ll* en los romances primitivos³⁴.

De propósito hemos dejado para finalizar estas áridas

³³ El uso se presenta aquí paralelo al de Lucas Fernández (cf. JOHN LIHANI, *op. cit.*, p. 258).

³⁴ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Orígenes del español* (6ª ed., Madrid, 1968), §5, pp. 52 ss., en especial §59: "para representar el sonido /λ/, León se muestra indeciso entre *li* y *ll*", etc.; MANUEL ALVAR, *Estudios sobre el dialecto aragonés*, Madrid, 1973, pp. 27 ss.; HORTENSIA VIÑES RUEDA, *op. cit.*, pp. 45-47. (Cf. *supra*, nota 18).

“Puntualizaciones” unos pocos casos cuya interpretación estaba fuera de nuestro alcance en 1968, y que se han resuelto satisfactoriamente.

En la *Farsa de la Natividad* ([4], pp. 115 ss.) en el v. 1558, las últimas letras se van haciendo progresivamente más borrosas por la falta de entintado o por rotura de tipos, que dejan lugar a más de una conjetura (cf. también la nota en la edición citada, p. 159). Lo seguro es “por dar —ezes”, ya con la *r* de *dar* menos definida que los tipos anteriores. Podría tratarse de *darles tezes*, lectura que habíamos preferido en 1968, pero su apoyo léxico, sémico y morfológico resulta muy complejo, debiendo suponerse un inusitado plural de *tez* con el sentido connotativo de ‘buen aspecto’ surgido por la mención de la *tez*³⁵. Sin embargo nos inclinamos ahora por la lectura “dar letezes”, ésta con el sentido de ‘alegrías’, ‘deleites’ en relación con *ledo* (Covarrubias: “Vocablo castellano antiguo, vale alegre, contento”) del lat. *laetus*. O sea, los dos versos serían una expresión más del “delectare et prodesse” tan íntimamente consustanciado con la intención del teatro de Diego Sánchez:

Ciencia.— He venido
a aqueste vuestro rruído
por aver necesidad,
y muy bien me a paresçido
vuestra disputa, en verdad,
aunque a veze[ze]s
mezclastes cosas rrahezes
agenas a mi rreposito.

Frayle.—Hízose por das letezes
a lo que era prouechoso.

³⁵ ¿Acaso se establecería una difusa o vaga relación etimológica *tez* < *oatez* < *aptez*, éste emparentado con el latín *aptus* ‘perfecto, apropiado’, (cf. J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, s. v. *tez*)? Precisamente Corominas aduce el uso de otro pasaje en el que Diego Sánchez “lo emplea como término genérico de referencia conjunta al cuerpo humano y a los vestidos que lo cubren”. Sería, entonces, en el pasaje citado de [4] ‘apariencias externas, modos de presentarse’. También Corominas recuerda el uso más amplio de *tez* en portugués que en castellano, con lo cual nos encon-

Menos justificable en cuanto al sentido sería *latezes*, 'desarrollos', 'amplitud discursiva', de *latus*, derivación paralela, en lo formal, de *letezes*.

En la *Farsa Moral* ([7], pp. 191 ss.; v. 1048), el texto en boca de Nequiçia (el bobo, y consecuentemente, el vicio) trata de llevar por el camino del mal y, sobre todo, alejar de la Templanza al rey Nabucodonosor, que oscila entre los consejos opuestos de los dos interlocutores.

Nequicia.—¡Huy, que aquesta es la Tenprança!
 ¿Cuydáis que emos de beuer?
 Anarrey lla calabaça
 desas putas hechizeras,
 no es mucho *que* luego mueras
 si prueuas de aquella taça.

En el texto de 1554, el segundo grafema del verso 1048 parece *n*; se ve la curva con que se inicia en la parte superior el rasgo vertical de la derecha. Ya en la nota de la edición de 1968 (p. 224) decíamos que podría tratarse de una *u* (*auarrey*), pero la hipótesis adelantada para interpretar el texto partiendo de allí no era realmente satisfactoria. Hoy pensamos que es sin duda una *u* puesta al revés (cosa muy frecuente en la época, y en nuestro texto, muy lejos de ser excepcional)³⁶, que a su vez ocupa el lugar que más habitualmente corresponde al grafema *b*, de *abá*, morfema de valor interjetivo: 'aleja', 'aparta', 'afuera'³⁷. El texto del verso debe corregirse, pues, en:

¡Auá, rrey, lla calabaça...!

triaríamos con un caso más de extensión de significado por cruce con un uso del occidente peninsular (cf. *art. cit.* en la nota 31).

³⁶ Cf. *ed. cit.*, "Introducción", en especial p. 15 y nota 19.

³⁷ Cf. DCELC, s. v. *aba*; JOHN LIHANI, *El lenguaje de Lucas Fernández*, p. 351; MARÍA JOSEFA CANELLADA, *ed. cit.*, "Glosario", p. 237. El punto de partida es para todos los comentaristas posteriores R. MENÉNDEZ PIDAL, "Autógrafos inéditos del Cid y de Jimena en dos diplomas de 1098 y 1101", *Revista de Filología Española*, v (1920), pp. 1-20, en especial pp. 1-4.

Tampoco habíamos resuelto satisfactoriamente los problemas planteados por el verso 1160. En el texto se lee “Tenpra, for, pru, for, justicia” dicho también por Nequiçia. La palabra final corresponde a la rima y el número de sílabas es correcto, al igual que el esquema de la copla castellana en que está incluido. Habiendo hecho a un lado la interpretación de Barrantes en su edición³⁸, preferimos dejar señalada con puntos suspensivos nuestra incapacidad de interpretación satisfactoria. Consideramos que ésta ha sido plenamente cumplida en la inteligente explicación de WARREN MCCREADY, “Un verso de la *Farsa Moral* de Diego Sánchez de Badajoz”, publicada en el *Bulletin of the Comediantes* (26, 1974, pp. 12-13). El verso se leería como una serie interrumpida de intentos de Nequicia de dirigirse a las virtudes, que lo dejan en suspenso al no prestarle atención o volverse de espaldas, con un caso repetido: Nequicia trata dos veces de dirigirse a la Fortuna. La forma en que el verso está impreso, muestra una vez más —por si fuera necesario— el tipo de composición descuidada, rápida, desatenta, de que fue objeto la impresión póstuma del teatro de Diego Sánchez de Badajoz, y los numerosos escollos que es preciso salvar. Todavía quedará más de uno, esperando el auxilio de ésta o de una próxima generación de eruditos.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Universidad de Buenos Aires.

³⁸ En su edición D. V. Barrantes, *Recopilación en metro...* (Colección *Libros de Antaño*, vol. 21, p. 288):

N—Rabia, rabia, rabia y robo
 Templ.—Fortaleza
 Prud.— Justicia
 N—Choca, choca chocarreras.

EXCURSO

La forma en que la impresión del verso 1160 de la *Farça moral*, [7], se presenta en la edición única muestra, una vez más, la composición descuidada, sin preocupación por la comprensión del texto, de que fue objeto la edición póstuma del teatro de Diego Sánchez. El verso se leería, pues, así:

Nequicia.—¡Templa...!
 ¡For...!
 ¡Pru...!
 ¡For...!
 ¡Justicia! (v. 1160)
¡Choca, choca, chocarreras!

Aquí correspondería una aclaración del editor quizá entre corchetes: “Al dirigirse a cada una de las virtudes llamándolas por su nombre, éstas le vuelven la espalda, y Nequicia intenta en rápida sucesión atraer la atención de las otras”.

Queremos puntualizar algunos detalles de la explicación del Profesor McCready. La técnica que practica en este caso el personaje cómico de la *Farsa*, la Nequicia, no se relaciona con el verso siguiente, sino que éste se une más bien por técnica y contenido a otros aspectos de la obrita como sistema semiótico, aspectos que en lo puramente formal sí resultan paralelos al verso 1160.

Uno de los rasgos propios del bobo Nequicia está dado por repeticiones, dobles o múltiples, sobre todo de interjecciones, o breves preguntas: cf. vs. 1 y 2 (“¡O, qué prazer tan vallente! ¡O, qué noche de alegría!”); v. 728 (“¡Ay, ay, ay, no más, no más!), etc.¹

¹ Los ejemplos pueden multiplicarse: v. 732 “¿qués eso? ¿Qué quié, que quiés?”: 784 ss., dos veces “¡Oh!”, cuatro veces, “¡O, qué...”; vs. 824, 826 y 828: “¿Por qué...”; vs. 975, 977, 982, 987 y 991: “¡O...!”; v. 1000 “¡Ha, la gala! ¡ha, la gala!”; v. 1140, harre, repetido tres veces; vs. 1144-1145 “the, the.../the, the...”; v. 1146 y 1148 *mu*, repetido tres veces; v. 1154, *no* (tres veces); *ay* se vuelve a repetir en 1240, 1248 (dos veces), 1249, 1250, 1251, 1376; 1779 “toma, toma”; 1184-86 nuevamente cinco veces ¡ay!, tres seguidas en el verso 1184, y una encabezando cada uno de los versos siguientes.

Aparte de este isomorfismo repetitivo en el personaje, hay que tomar en cuenta el rasgo, no distintivo en otras farsas, que consiste en la repetición sucesiva de un mismo lexema en boca de distintos personajes, uno tras otro, constituyendo entre esos elementos, que la retórica clasifica de "stichomachia", el total o la mayor parte de un verso: por ejemplo, tres veces *no* dicho por tres personajes en el verso 1154, o la repetición de *di* en la misma forma en el verso 1383, o "¿qué's?" y "¿qué quies?" en el verso 1158. Si a ello agregamos la estructura del villancico final, de solista y coro, dístico o pareado que se subdivide en un primer verso formal, repetitivo, y un segundo verso significativo:

Aquí, ¡a hál, aquí ¡a hál, aquí ¡a hál²
que malicia atada está.

Consideramos en resumen, como dos aspectos distintos el verso magistralmente resuelto por el Profesor McCready, y las repeticiones que de alguna manera él ve unidas a ese curioso verso y que nosotros en cambio relacionamos con el estilo especial del personaje y de la *Farsa Moral* en el conjunto de la *Recopilación*, especialmente en el caso en que Nequiçia dice en el verso anterior al que se ha aclarado (o sea, en el 1159 "rrauia, rrauia, rrauia y rrobo", o en el siguiente, 1161, "choca, choca, del personaje y de la *Farsa Moral* en el conjunto de la *Recopi-*

² Modificamos levemente la puntuación y destacamos, dentro de este primer verso que hemos calificado de formal, su parte exclamativa y menos significativa. Esquemáticamente, el primer verso del pareado, en sus constituyentes menores, ofrece invertido el esquema del dístico visto como unidad.

| - | ... || - | ... || - | ... ||
| - - - - |

La línea punteada constituye lo formal, y los trazos continuos, lo significativo; con lo cual el primer verso se opone al segundo de igual modo que la primera parte de cada una de las series repetidas se opone a la segunda de ese primer verso (cf. la nota anterior).

³ Un ejemplo más, por si fuera necesario (vs. 181 ss.):

Afuera, afuera, Malicia
fuera de todo lugar,
que yo soy, soy la Justicia
que vengo, vengo a treynar.

poder de mal (él mismo, Nequicia) frente al bien (las virtudes Templanza, Prudencia, Fortaleza y Justicia), da rienda suelta a ese sentimiento de derrota, recurriendo a su rasgo expresivo distintivo, la repetición, pero ya no se trata de exclamaciones, interjecciones, preguntas no concretadas, o formas deícticas de atraer la atención, sino de palabras "llenas", ricas de significación. La primera serie constituye el paroxismo expresivo de su derrota como actitud psicológica; la que sigue al intento de atraer la atención de las virtudes, se dirige más bien a la acción y a la denigración de sus interlocutores. "Chocarreras" es denigrativo (cf. *Autoridades*: "El bufón, truhán y placentero, que siempre habla de burlas, para hacer reír a otros, sin tener otro empleo ni ejercicio"); y "choca, choca", aunque entra en parte en el juego de palabras, en cuanto al significante, encierra por su contenido una connotación sexual, alejadísima de las virtudes, pero transparente para la Malicia, y que no deja de deducirse de las últimas acepciones de *chocar* en *Autoridades* ("Vale asimismo por alusión, acometer, cerrar de golpe, embestir con ímpetu y furia con alguno, tratándole mal de obra o de palabra, o con alguna cosa, injuriándola o persiguiéndola, u despreciándola y afeándola... Vale también tocar, llegar, o acercarse". Y sin duda este "choca, choca, chocarreras", no debe entenderse sin los semas que se han aclarado para el texto de Rodrigo de Reinosa: "hacer choque, choque", en el sentido de lucha o acercamiento sexual⁴.

⁴ Cf. mi artículo "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo xvi", *Romance Philology*, XVII (1963), pp. 380 ss., en especial pp. 390-91; GERMÁN DE GRANDA, "Posibles vías de introducción de afronegrismos en el 'habla del negro' literaria castellana", *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXIV (1969), pp. 459 ss., en especial pp. 467 ss.; HUMBERTO LÓPEZ MORALES, *Estudio sobre el español de Cuba*, New York, 1971, p. 39.