

EL ORIGINAL DE LA LOA «PARIENDO JURÓ PELAYA»,  
RECOGIDA EN LA *OCTAVA PARTE*

SERGIO MORENO JIMÉNEZ (Universitat de Girona)

CITA RECOMENDADA: Sergio Moreno Jiménez, «El original de la loa “Pariendo juró Pelaya”, recogida en la *Octava parte*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 499-527.  
DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.215>>

Fecha de recepción: 30 de julio de 2016

Fecha de aceptación: 3 de octubre de 2016

## RESUMEN

El presente trabajo estudia y edita el original de la loa «Pariendo juró Pelaya», recogida en la *Octava parte* de las comedias de Lope de Vega. El original, firmado y *melior*, ha sido hallado en una colección de poemas custodiada por la Hispanic Society of America de Nueva York.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Octava parte*; Francisco de Medina; loa; «Pariendo juró Pelaya».

## ABSTRACT

The original of the *loa* «Pariendo juró Pelaya», collected in the *Octava parte* of Lope de Vega's comedies, is studied and edited. The original, autographed and *melior*, has been recently found in a compilation of poetry kept at the Hispanic Society of America.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Octava parte*; Francisco de Medina; *loa*; «Pariendo juró Pelaya».

A l final de la *Octava parte* de las comedias de Lope de Vega (Madrid, 1616-1617), aparecía la loa anónima «Pariendo juró Pelaya» (ff. 284r-285r), entre las «loas, entremeses y bayles» que acompañaron a las doce comedias en el formato editorial de las *Partes* I, III, V, VII y VIII, como se anunciaba desde la propia portada.<sup>1</sup> Concretamente, a la *Octava parte* tocaron tres entremeses, cuatro loas y tres bailes: Francisco de Ávila, *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*; [Gaspar de] Barrionuevo, *Entremés famoso del triunfo de los coches*; Francisco de Ávila, *Entremés famoso del mortero, y chistes del sacristán*; *Loa en alabanza de la vanidad*; tres loas sin título: «Pariendo juró Pelaya», «Después que el famoso César», y «Muertes, enojos, agravios»; un baile sin título: «Reinando en Francia Carlos el Primero»; *Baile de la mesonerica*; *Baile del Pásate acá, compadre*.<sup>2</sup> Como es sabido, el coleccionista y mercader de lienzos Francisco de Ávila fue, además del firmante de dos de los entremeses, el responsable de la publicación de la *Octava parte* con quien Lope perdería el famoso pleito por los derechos de su obra ese mismo año de 1616. Lo normal era que especialmente las loas y bailes, comprados a poetas o dramaturgos de segunda y tercera fila, permanecieran anónimos, como ocurría en este caso. No obstante, de la loa «Pariendo juró Pelaya» ha aparecido el manuscrito original autógrafo, en una versión mejor que editamos en este trabajo, tras una breve introducción.<sup>3</sup>

#### EL MANUSCRITO

Se encuentra en una colección de poemas custodiada por la Hispanic Society of America (en adelante, HSA) de Nueva York, ms. B-2427. El manuscrito había sido ya descrito por Rodríguez Moñino y Brey Mariño [1965-1966:II, 175], pero la composición, que había permanecido inédita hasta ahora, nunca se había relacionado

1. La *Octava parte* fue, por lo tanto, la última en contener loas, véase Giuliani [2010].

2. El mismo número que en la *Séptima parte*, ambas impresas en paralelo y con no pocas simetrías. Cfr. D'Artois y Ramos [2010].

3. Cosa, por lo demás, bastante usual. Véase un trabajo similar al presente en Giuliani [2002].

con la versión de la *Octava parte*. Además, la descripción de que disponíamos podía inducir a pensar que se tratara simplemente de una de las múltiples recreaciones que por entonces conoció la redondilla que abre la loa.

El título de la portada, en letra cursiva del siglo XIX, reza:

Cuaderno de Poesias originales  
de Francisco de Medina =  
por los años de 1607 – á 1609 =

Las medidas del cuaderno son de 205 × 150 mm, en cuartillas dobladas cosidas a diente de perro. La letra es itálica del siglo XVI excepto en la portada, escrita, como digo, en cursiva del siglo XIX. La foliación antigua (64r-97r) indica que el cuaderno fue desgajado de un códice mayor. La loa «Pariendo juró Pelaya» ocupa los folios 70v-74r, y aparece bajo un título genérico: «Loa humana en la que...». La mano que copia los poemas es la misma que la del ms. B-2426 de la HSA, que contiene asimismo unos *Elogios a María Sanctísima* y otros poemas del mismo Francisco de Medina.

#### EL AUTOR

Menos noticias tenemos del autor. Mercedes Cobos [1997:111-116] ya demostró que no debe confundirse con el maestro Francisco de Medina (Sevilla, 1544-1615), figura relevante del humanismo hispalense de la segunda mitad de siglo, ya que nuestro Francisco de Medina no era sevillano, sino madrileño, como él mismo asegura en una de sus composiciones, la «Descripción en terzetas a la billa de Vaena, en Andalucía, del duq[ue] de Sesá»:<sup>4</sup> «Quiero, por ser quien eres, alabarte, / que a ser tu natural no me atreviera / porque dixera más si fuera parte, / (soy de Madrid) que si la fama fuera / del indio adusto a la noruega elada, / con trompa de oro tu valor dijera». Además, como ha sido mencionado, el ms. B-2427 es autógrafo, y de la misma mano que otro, el B-2426, donde aparecen unos *Elogios a María Sanctísima* fechados en 1620, y el *terminus ad quem* para el humanista sevillano era 1615.<sup>5</sup>

4. Hispanic Society of America, ms. B-2427, f. 64v, vv. 7-12.

5. Cfr. Cobos [1997:111-116]. La confusión se debe a Rodríguez Moñino y Brey Mariño [1965-1966:II, 589], que no tuvieron en cuenta tampoco el carácter de varias de las composiciones, entre ellas la que aquí nos ocupa.

De este homónimo hispalense, además, no se conoce ni una sola obra escrita para las tablas, factor significativo por cuanto toda la última parte de la loa «Pariendo juró Pelaya» (vv. 129-180) no pudo ser concebida por alguien totalmente ajeno al mundo de los corrales, y menos tan alejado de ellos como el humanista sevillano, hombre de iglesia que llegó a ser preceptor de los hijos del duque de Alba. De nuestro Francisco de Medina poco se sabe, salvo que escribió un auto sacramental, *Los milagrosos sucesos del almirante de Aragón*,<sup>6</sup> y que ya en el siglo XIX don Alberto de la Barrera le atribuyó la comedia *La confusión de un retrato*.<sup>7</sup> A estas dos piezas dramáticas debemos sumar un total de dieciséis composiciones líricas en los mss. B-2426 y B-2427 de la HSA. En su mayoría son loas, pero se recogen también algunos sonetos y los últimos versos de una comedia o entremés, llamada quizá *Viva el vencedor* o bien *El cisne discreto*, si atendemos a la costumbre, extendida en la época, de encajar el título de una obra entre sus versos finales.

Quizá un estudio riguroso de las piezas que integran ambos manuscritos, así como de sus relaciones con el género dramático mayor y con poetas de más relevancia en la época, pueda aportar nuevos datos sobre este interesante autor en el futuro. Interesante, en primer lugar, porque sabemos muy poco sobre él, pero también porque, dentro de las evidentes limitaciones de un género como el de la loa, debe decirse que el ejemplo que ocupa estas páginas no es de los peores que pueden encontrarse entre este tipo de composiciones.

#### LA REDONDILLA Y EL REFRÁN

Nuestra loa se construye a manera de romance sobre la que hacia mediados del siglo XVI ya era una popular redondilla:

Pariendo juró Pelaya  
de no volver a parir,  
y luego tornó a decir:  
«Jura mala en piedra caya».<sup>8</sup>

6. Ver Paz y Melia [1899:357, n.º 2385].

7. Ver La Barrera y Leirado [1860:243, 537, 565].

8. Ms. B-2427 de la HSA, f. 70v.

Aunque la costumbre más habitual en la época fue glosar estos versos con unas redondillas u octavillas, el patrón de nuestro romance es esencialmente el mismo: tras cada nuevo ejemplo de poca constancia en los juramentos (el marinero que promete, en la tormenta, no volver a embarcarse; el bravucón que se acobarda cuando le hacen frente; la parturienta que jura no volver a conocer hombre; y el poeta que reniega del teatro), cierra con la tornada o estribillo del v. 4: «*jura mala en piedra caya*».

Este refrán, «jura mala en piedra caya», significa una renuncia a un juramento previo por parte de la persona que lo dice, y era ya antiguo en castellano. Lo recogen, por ejemplo, Santillana, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, 370 (s. xv); el *Seniloquium: Refranes que dizen los viejos*, 212 (s. xv), atribuido a Diego García de Castro; Francisco de Espinosa, *Refranes*, 136 (Salamanca, c. 1527-1547); Pedro Vallés, *Libro de refranes*, 1967 (Zaragoza, 1549); Hernán Núñez de Guzmán, el Pinciano, *Refranes o proverbios en romance*, 3789 (publicado en Salamanca en 1621, pero de la primera mitad del s. xvi); y Covarrubias, *Tesoro*, 722b (Madrid, 1611). En estas compilaciones, sin embargo, el refrán aparece aislado de todo contexto y sin relación alguna con el célebre *parto de Pelaya*. Al cabo, y pese a los ocasionales escolios eruditos, se explicaba por sí solo.

También eran antiguos sus usos literarios, con mucha anterioridad a nuestro «Pariendo juró Pelaya». Algunos de ellos se encuentran en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, [II, 6] de Alonso Martínez de Toledo, el *Aucto del repelón* [vv. 105-110] de Juan del Encina, en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* [I, 139] de Juan Arce de Otálora, en *La oveja perdida* [vv. 326-330] de Timoneda, en el *Romance de Rise-lo* [XVIII, 32] de Pedro Liñán de Riaza, y en *El viaje entretenido* [II, 72] de Agustín de Rojas Villandrando; por citar únicamente los anteriores a la loa de Francisco de Medina (1607~1609). La referencia más antigua al refrán en relación con la mujer de parto, sin embargo, se encuentra en una «Sátira» contra el mundo recogida en el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (s. xv), f. 340r, vv. 12-15:<sup>9</sup>

y veo la muger que pare  
 jurar de mas no parir;  
 y veola despues dezir  
 zura mala en piedra caya

9. Ed. Azáceta [1956:II, 779].

Ahora bien, aunque esta sea la primera vez en que aparece ligada al refrán, la imagen de la parturienta como emblema de juramentos a los que no cabe hacer caso tiene un origen bíblico. Así aparece en Isaías, 26:15-18, donde la ingratitude humana se compara con la mujer que, en el parto, reniega de los hombres (pero solo hasta pasados los dolores).<sup>10</sup> No es de extrañar que esta imagen de la inconstancia quedara tempranamente asociada al refrán —al menos desde el siglo XIV— originando, en el siglo XVI, la redondilla que abre nuestra loa.

#### LAS GLOSAS

En efecto, la composición de algunas coplas sobre la popular redondilla fue prácticamente una moda al menos desde mediados del siglo XVI. No todas son completamente originales, pues a menudo aprovechan versos e incluso estrofas enteras de otras glosas, o simplemente reescriben el cantarillo variando el orden de las coplas. En todo caso, las seis composiciones que he hallado dan buena muestra de la popularidad que alcanzó este por otro lado insignificante juguete poético.

La primera y más original de estas recreaciones se encuentra en el ms. 330 de la Biblioteca de la RAE, llamado el *Cancionero de Juan Escobedo* y fechado hacia 1568 (ff. 170r-v):<sup>11</sup>

*Otra.*

*Pariendo juró Pelaya  
de no bolber a parir,  
mas luego buelbe a decir:  
«¡Jura mala en piedra caya!».*

10. Isaías 26, 15-18: «Indulsisti genti, Domine, indulsisti genti, numquid glorificatus es? elongasti omnes terminos terrae. Domine, in angustia requisierunt te, in tribulatione murmuris doctrina tua eis. Sicut quae concipit, cum appropinquaverit ad partum, dolens clamat in doloribus suis, sic facti sumus a facie tua, Domine. Concepimus, et quasi parturivimus, et peperimus spiritum. Salutes non fecimus in terra; ideo non ceciderunt habitatores terrae».

11. Ed. Rubio Ávarez [2004:172].

## [GLOSA]

Viose en muy grande agonía  
 Pelaya y con gran temor,  
 y por no pasar dolor  
 juró que no pariría,  
 mas como el dolor se vaya  
 y el peligro del parir,  
*al punto buelbe a decir:*  
 «¡Jura mala en piedra caya!».

En el *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos*, fechado en 1588,<sup>12</sup> ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid (ff. 171v-172r), aparece una versión algo más elaborada sobre la redondilla «Pariendo juró Pelaya»:

## [CANCIÓN]

*Pariendo juró Pelaya*  
*de no boluer a partir [error, por 'parir']*  
*y luego uoluió a decir:*  
 «¡Jura mala en piedra cayga!».

## [GLOSA]

¡O!, malaya el desposado  
 y con quién él me juntó,  
 que apenas a mí llegó  
 quando yo hize el mal rrecado;  
 y apenas soltó la saya  
 en acauando de partir [error, por 'parir']  
*y luego uoluió a decir:*  
 «¡Jura mala en piedra caiga!»  
 Como era la bez primera  
 quen aquel trançe se uio,

12. Sigo la datación establecida por los estudiosos del manuscrito, Labrador Herraiz y DiFranco [2009:63]. Para la transcripción, véase la edición de Labrador Herraiz y DiFranco [2009:339-340].

dixo, «¡Ay, malaya yo,  
 questa á de ser la postrera!  
 Así mala rrauí a aya,  
 que otra no é de consentir»,  
 y luego uoluió a decir:  
 «¡Xura mala en piedra cayga!»  
 Y como la uio tan triste,  
 la comadre la dezía:  
 «Echa el cuesco, hija mía,  
 de la fruta que comiste».  
 Y apenas soltó la saya  
 a acauando de parir,  
 y luego uoluió a decir:  
 «¡Jura mala en piedra caiga!»

Fuera Pedro de Padilla o no el autor de estas coplas, no cabe duda de que gozaron de una importante fortuna en las fechas inmediatamente posteriores a 1588, como se colige por los siguientes testimonios y atribuciones que se nos han conservado. Con pocas variantes, excepto en la tercera copla, aparece otra versión en el ms. II-973 de Palacio (f. 201v), de finales del siglo XVI o principios del XVII:

#### LETRA

Pariendo juró Pelaya  
 de no boluer a parir  
 y luego boluió a dezir  
*jura mala en piedra caya.*  
 Como era la vez primera  
 que en aquel trance se veía  
 juró que aquella sería  
 la primera y la postrera  
 y apenas soltó la saya  
 acabando de parir  
 cuando le oyeron dezir  
*jura mala &c.*  
 «O malaya el desposado  
 y aun quien con él me juntó

que apenas a mí llegó  
 quando hizo el mal recado  
 y aun de mala rauia baya  
 si otra le he de consentir»,  
 y luego boluió a dezir  
*jura mala &c.*

«No quiero hijos ni vellos  
 si tan caro han de costar,  
 tan dulces al dessear  
 y amargos al conoscellos;  
 yo estaré de oy más a raya  
 y no bolueré a parir»,  
 y luego boluió a dezir  
*jura mala en piedra caya.*

Asimismo, con inversiones en el orden de las coplas —la segunda por la tercera y viceversa—, y pocas variantes significativas respecto a la anterior, hay una nueva versión en el mal llamado *Cancionero de Jacinto López*, recogido en el tomo IV del *Parnaso español*, ms. 3915 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado hacia 1620 (f. 68):<sup>13</sup>

*Pariendo juró Pelaia  
 de no volver a parir;  
 mas luego bolvió a decir:  
 jura mala en piedra caia.*

Como era la vez primera  
 que en aquel trance se vía,  
 juró que aquesa sería  
 la primera y la postrera  
 y apenas dexó la saia,  
 acabada de parir,  
*quando le oieron decir:  
 jura mala en piedra caia.*

No quiero hijos ni aun bellos,

13. Reconstruyo el v. 18, omitido en el ms., a partir de la versión del *Cancionero de Pedro Padilla* transcrita arriba.

pues que son para alcançallos  
 tan dulçes al deseallos  
 y amargos al conoscellos;  
 antes de mal fuego vaia  
 [que otra no he de consentir]  
*mas luego volvió a decir:*  
*jura mala en piedra caia.*

Malaia el desposado  
 y aun quien con él me ajuntó,  
 que apenas a mí llegó  
 quando hizo el buen recado:  
 yo de la rravia vaia,  
 si otra le he de consentir;  
*mas luego volvió a decir:*  
*jura mala en piedra caia.*

Este último, a su vez, parece ser la fuente directa del siguiente ejemplo, transmitido por Correas, *Vocabulario de refranes* (Madrid, 1627):<sup>14</sup>

*Jura mala en piedra caya.*  
 Está glosado en estas coplas:

Pariendo juró Pelaya  
 de no volver a parir  
 y luego volvió a decir:  
 «*Jura mala en piedra caya*».

Como era la vez primera  
 que en este trance se vía,  
 dijo que aquesta sería  
 la primera y la postrera.

Mas no hubo bien alzado  
 la saya para parir,  
 cuando la oyeron decir:  
 «*Jura mala en piedra caya*».

14. Ed. Combet [2000:408, n.º 84].

El posible eco del cancionero en Correas no fue notado por Margit Frenk en su estudio clásico sobre los trasvases del *Jacinto López* al *Vocabulario de refranes*.<sup>15</sup> Cosa que, por otro lado, no debe sorprender, dado que cualquiera de las recreaciones transcritas, u otra de las que por entonces circularan, pudo servir de fuente a Correas; incluso no es descartable que se trate de una rememoración de la letrilla, que debió transmitirse en gran medida oralmente.<sup>16</sup>

Aún a principios del siglo pasado, Montoto y Rautenstrauch, en su *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas* (Madrid, 1911-1912), todavía recordaba: «PELAYA. *El parto de la Pelaya*. Por asunto ó negocio de muchas dificultades. *El parto de la Pelaya* fué muy laborioso. La cuitada juró no volver a verse en trance idéntico; pero cuando hubo salido del paso, dijo, como tantas otras: *Jura mala en piedra caiga*», y a continuación citaba la misma glosa transmitida por Correas.<sup>17</sup>

#### LA LOA

Nuestra composición, pese a los evidentes paralelismos modales, se aleja de las composiciones recogidas arriba tanto en la intencionalidad que le otorga el género en que se inscribe como en su mayor elaboración (180 versos y cuatro ejemplos de poca constancia en los juramentos). En la primera parte de la loa «Pariendo juró Pelaya» [vv. 5-80], los tripulantes de un barco son sorprendidos por una tormenta a su regreso de las Indias. Ante el peligro, juran no volverse a embarcar, y prometen lo que sea si la providencia les salva: «...ser frailes, / poner en Loreto lámparas, / visitar tal sanctiscario, / llegar a la Casa Sancta...» [vv. 61-65].<sup>18</sup> Todo ello, por supuesto, hasta que pisan tierra, momento en el que olvidan lo prometido y solo piensan en volver a cruzar el océano en busca de más oro, honrando así el refrán. El

15. Véase Frenk Alatorre [1971].

16. Hay un último testimonio, que no he podido ver, en el ms. Magl. VII-353 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (f. 52r), que transmite una versión casi idéntica al *Jacinto López*, el *Pedro Padilla*, y el ms. II-973 de Palacio. Véase Cacho [2001:34].

17. Montoto y Rautenstrauch [1911-1912:II, 285].

18. Resultan sorprendentes los paralelismos en la descripción de la tormenta entre este fragmento y el inicio de la Loa III, en la *Primera parte (Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa, ff. 2v-3v)*. Agradezco desde aquí la referencia a Victoria Pineda.

motivo es el mismo en las tres siguientes: un bravucón que, al plantársele cara, se acobarda y retira sus amenazantes juramentos (vv. 81-104); una mujer que, como Pelaya, jura durante el parto no volver a conocer hombre, abjurando inmediatamente después de pasados los dolores (vv. 105-128); y, finalmente, el propio autor, quien habiéndose prometido por humildad no escribir piezas teatrales, pero viendo en fin que otros lo hacen y los beneficios que de ello se adquieren, repite, junto a los personajes anteriores, el «*jura mala en piedra cayá*» (vv. 129-180).<sup>19</sup> A esta última parte nos referíamos al principio como carente de sentido escrita por alguien del todo ajeno al teatro, y era, por lo tanto, un argumento en contra de la atribución al maestro sevillano Francisco de Medina, homónimo de nuestro autor.

Ahora bien, ¿cómo acabó la loa de Medina por aparecer, sin título ni autoría, en la *Octava parte* de las comedias de Lope de Vega? Sabemos que ninguno de los entremeses, loas y bailes publicados en las partes *Séptima* ni en la *Octava* figuraban en los contratos de venta de las obras a Francisco de Ávila.<sup>20</sup> No obstante, cabe la posibilidad de que varias de estas composiciones se encontraran entre los mismos pliegos de autor de las comedias, destinadas como lo estaban a ser representadas antes de comenzar la obra (loas), durante alguno de los entreactos (entremeses), y al final de un entremés o de la misma comedia (bailes). El hecho es que, entre

19. La primera, sin duda la más afortunada por el ritmo dramático y ciertos versos no malos, pudo servir de fuente, ya en pleno siglo XVIII, a Juan de Ibaso Malagón, autor del siguiente soneto (ms. LXIV de la HSA, f. 106r):

Promete en la tormenta el marinero,  
si al puerto le conduce su esperanza,  
no exponer más la vida a la mudanza  
de un elemento tantas veces fiero.

Libre en la playa del temor primero,  
segunda vez al riesgo le abalanza  
el mar, que en ondas de infiel bonanza  
alienta al más cobarde pasajero.

No te creas, o Filis, aunque llores,  
ni tu promesa aguardes que aproveche,  
que un peligro vencido más alienta,  
y aunque hoy salen de madre tus dolores  
yo sé bien que si ves el mar en leche,  
que no te has de acodar de la tormenta.

Cfr. Carreira [2006:177]. A modo de introducción a la lectura del soneto, el profesor Antonio Carreira anota: «Su contenido viene a ser, en fino, el juramento de Pelaya» [2006:177].

20. Cfr. González Palencia [1921] y Ramos [2009]. Asimismo, D'Artois y Ramos [2010] demostraron que la distribución de las comedias y las piezas menores entre las partes séptima y octava obedecen a criterios del responsable de su publicación, y no al orden de adquisición de las mismas.

los manuscritos conservados que transmiten piezas teatrales, es posible encontrar varios precedidos de una «Loa desta comedia», de un entremés entre dos de los actos, o de una mojiganga al final; Cotarelo y Mori [1911-1912:I, 7-53] incluso daba noticia de varios entremeses aparecidos entre los manuscritos de autos sacramentales de mediados del siglo XVI. ¿Se hallaría entonces la loa entre las obras dramáticas adquiridas por el comerciante de lienzos Francisco de Ávila, o, por el contrario, la habría comprado este a su autor o a cualquier otro poseedor de una copia? Aunque no existen argumentos suficientes a favor de ninguna de las dos hipótesis, sí puede demostrarse que, cualquiera que fuera el caso, la inclusión de nuestra loa en la *Octava parte* no fue casual.<sup>21</sup>

#### LA LOA Y LA OCTAVA PARTE

En efecto, los paralelismos señalados por Ramos entre varias de las composiciones secundarias y las comedias que integran las partes séptima y octava, apuntan quizá a un cierto gusto por la simetría, ya fuera por criterio de los mismos representantes o bien del responsable de la publicación. Así, por ejemplo, en las partes *Séptima* y *Octava*,

el *Entremés de la cárcel de Sevilla* nos lleva al mismo ambiente de las últimas escenas de *La prisión sin culpa*; el acoso del sacristán Gigorro a Marina en *El mortero, y chistes del sacristán* recuerda poderosamente algunas escenas similares de *El vaquero de Moraña*, con una protagonista del mismo nombre; mientras el primer baile de la *Octava parte*, sobre los amores de Rugero y Bradamante, se corresponde con las dos comedias caballerescas de tema carolingio: *Las pobrezas de Reinaldos* y *Angélica en el Catay*. (Ramos 2009:32)<sup>22</sup>

En un trabajo posterior (D'Artois y Ramos 2010:45), se señalaban ciertos paralelismos escenográficos entre las doce obras que habían pertenecido a María de la O, a la sazón viuda del famoso autor de comedias Luis de Vergara. Tales similitu-

21. A este respecto, puede verse el libro de Antonucci y Arata [1995:19-38].

22. En nota, el profesor Ramos apuntaba la posibilidad de que tanto *Los habladores* como *El hospital de los podridos* se pudieran contemplar también a la luz de su relación con el *Quijote* apócrifo de Avellaneda.

des ambientales podían entonces depender del repertorio de elementos decorativos de la compañía; así, en varias de ellas parece detectarse la exigencia de un *atrezzo* marinero: *Los locos por el cielo*, *La prisión sin culpa*, *La viuda, casada y doncella*, *El postrer godo de España* y *El Argel fingido y renegado de amor*. Y recordemos que, en nuestra loa, la primera glosa —la más extensa— remite también a un ambiente marinero, situándose la acción en un barco en mitad de fortuna.<sup>23</sup>

Si nuestra loa dependió en algún momento de las similitudes escenográficas e incluso argumentales de alguna de las comedias de la compañía de Luis Vergara, fue con *La prisión sin culpa*. Con ella guarda, además, otros paralelismos de índole contextual, referencial, o incluso paródica. Por ejemplo, don Felis, el protagonista de *La prisión sin culpa*, no solo parte con destino a América en el acto I, sino que, al final del mismo, Carlos, enamorado de Lucinda —la antigua amante de Felis— hace correr la falsa noticia de que el barco en que este viajaba ha naufragado nada más cruzar la barra de la costa gaditana (vv. 943-972). De igual modo, en el acto II, Roberto, el antagonista, inventa que pretendía pasar a las Indias para vender las joyas que ha robado a Lucinda, y el viejo Tiberio le responde jocosamente: «Seréis el hombre primero / que he visto en toda mi vida / que lleve diamantes y oro / a las Indias» (vv. 1867-1871). A tales correlaciones de ambiente puede añadirse otra de carácter más específico. Nada más comenzar la comedia, entre los reproches e inseguridades típicos de una despedida lopesca, encontramos los siguientes versos:<sup>24</sup>

FELIS	Yo te juro	
	si vuelvo salvo y seguro,	
	pagarte este honesto celo.	135
DRUSILA	«Yo te juro». ¡Oh, qué donaire!	
	¿Cómo no dices a quién?	
FELIS	Todo lo echas en desgaire.	
DRUSILA	Votos de quien quiere bien,	
	¿no ves que los lleva el aire?	140
FELIS	Pues juro a tus ojos bellos,	
	a tus manos y cabellos.	
DRUSILA	Buenas imágenes son.	

23. Sin embargo, no está claro que la recitación de una loa precisara de ningún *atrezzo*, pues nada indica que hubiera necesidad de escenificar estas piezas líricas.

24. Ed. Ramos [2009:II, 871-984].

FELIS	Si son de mi devoción, no he jurado poco en ellos. Pero no me obligues más, que es día de confesión, que, al fin, voy al mar.	145
DRUSILA	Si vas con tan santa contrición no hablemos desto jamás. Pero si te has confesado, como tanto me has mentido, pues palabra no has hablado que mentira no haya sido; y, en fin, mintiendo has jurado.	150
FELIS	Si yo te he visto quejosa de mi verdad, ¿cómo infamas mi lengua por mentirosa?	155

El conocido gusto por la simetría propio del siglo xvii induce a pensar, o bien que la loa pudo hallarse entre los mismos pliegos de autor de *La prisión sin culpa* que la viuda de Vergara vendió a Juan Fernández y este, a su vez, revendió a Francisco de Ávila; o bien que alguno de los intermediarios —en este caso, el más cierto sería el propio Ávila— decidió incluirlo al final de la *Octava parte*.<sup>25</sup> En cualquiera de los dos casos, los motivos serían los mismos. Personalmente, creo que la loa se recitaba para introducir *La prisión sin culpa* desde las representaciones de la compañía de Vergara, y que a través de los pliegos de autor llegó —como el resto de piezas menores— al comerciante Ávila, quien a su vez decidió publicar, no solo las doce comedias, sino también sus loas, bailes y entremeses.

---

25. Recordemos, por ejemplo, que en la *Parte Quinta* cada comedia iba precedida, por decisión del editor —el mismo Francisco de Ávila— de una loa, cuyos paralelismos con la comedia a la que acompañaba están por estudiar. Cfr. Giuliani [2010:31].

## ANÁLISIS DE VARIANTES

Cualquiera que fuera el caso, lo cierto es que la versión del «Cuaderno de poesías originales» (en adelante, *M*) y la de la *Octava parte* impresa en Madrid (*A*) e inmediatamente en Barcelona (*B*), no son idénticas, por más que las variantes realmente significativas sean, como veremos, por intervención voluntaria del copista. Entre las que no lo son, la causa principal es precisamente el desconocimiento generalizado por parte de este de la jerga marinera aglutinada en la primera parte de la loa. Puesto que *B* es *descriptus* de *A*, con errores mínimos y en todo caso no significativos, no se tienen en cuenta las variantes entre ambos en el aparato crítico.<sup>26</sup> Más interesantes resultan las variantes de *A* respecto al original *M*.

En primer lugar, no tiene inconveniente el copista en dejar asonante el v. 4, al modernizar el arcaico «caya» por un «cayga» que impide la consonancia con «Pelaya», inexcusable al tratarse de una redondilla. Algo similar ocurre en el v. 16, donde el copista no ha leído bien «águas» (*M*), necesario para seguir con la lista de piedras preciosas («el rubí, el jacinto, / el brasil ... el topacio») y lo ha modificado por «las galas» (*A*), cambio que ha provocado que, para que el verso no quedara hipermétrico, tuviera también que modernizar el «acullá» (*M*) anterior en «allá» (*A*).

Las variantes producidas por desconocimiento del lenguaje marinero son las únicas no totalmente voluntarias que tienen importancia. Así, la «carena» o 'parte sumergida de un barco' (*M*) del v. 45 pasa a ser la «escarena» (*A*), que no significa nada. En el v. 50, la orden náutica «iza el batel a la banda» (*M*), 'sube el bote a la banda del barco (para que no descompense el peso)' se ha convertido en «que va el bajel a la banda» (*A*), 'que se escora el navío', quizá por desconocimiento del verbo *izar*, tan marinero, y trivialización de *batel* (bote pequeño) por un mucho más habitual *bajel* (embarcación). Del mismo modo, los vv. 53-56 de *M*, plagados de lenguaje marinero, han sido suprimidos en *A*, quizá voluntariamente:<sup>27</sup>

26. Los errores de *B* respecto a *A* son solo tres: 11 el jacinto *A* : y el jacinto *B*; 105 lo suelen decir *A* : suelen decir *B*; 130 prerrogaciones *A* : perrogaciones *B*. El primero hace el verso hipermétrico, el segundo, hipométrico, y el tercero deja sin sentido la palabra por haplología de 'r' en contacto con 'rr'.

27. Dos causas pudieron motivar esta omisión: el copista no comprendió estos cuatro versos y decidió no aventurar una difícil recomposición; o bien, en el caso de que ya se previera la recitación pública de la loa en el momento de la copia, quiso ahorrar a los comediantes la difícil tarea de memorizar el fragmentito.

¡Que se esparce el huracán!  
 ¡Coge la vela bastarda!  
 ¡Suelten presto aquella amura!  
 ¡Zafa ese cable a la gabia!

Tras una nueva *lectio facilior* en el v. 63, «santuario» (A) en lugar de «sanc-tiscario» (M) ('relicario o sepulcro de un santo'), aparece una nueva variante bastante significativa en el v. 92, donde A introduce por adición los versos siguientes: «y ofreciéndose ocasión, / antes de sacar la espada, / echan veinte o treinta votos / que han de aniquilar las almas», adición que no aporta nada a la anécdota del bravucón.

Las modificaciones conscientes más importantes se aglutinan al final de la loa y aportan un nuevo argumento a favor de la hipótesis de que Francisco de Ávila hubiera adquirido la pieza de una compañía teatral, puesto que los cambios parecen obedecer a la exigencia de recitar la pieza frente a un público al cual se trata de predisponer favorablemente para la representación. Estos cambios afectan a los vv. 129-137, 153-159 y 166-172. Comento solo el segundo fragmento (vv. 153-159) por ser el más representativo de este fenómeno:

<i>M</i>	<i>A</i>
Pero cuando considero, aunque las farsas son malas, los amigos y señores que me consuelan y amparan, las mercedes que recibo y la infinidad de gracias, hechas con tanta afición y prerrogativas tantas	Pero cuando considero de aqueste lugar la gracia con que nos hacen reír su gente tan cortesana, y cuando veo que el cielo está tirando la barra en regalarnos a todos dentro de su propia casa

El fragmento, como puede verse, ha sido reescrito casi por completo. Ahora bien, nótese que todos los cambios se centran en trasladar la focalización de la voz poética desde el autor a los representantes: *M* habla de los mecenas a que aspiraba todo poeta, «los amigos y señores / que me consuelan y amparan», de las «mercedes» recibidas y «la infinidad de gracias»; *A*, por el contrario, ha convertido el fragmento en una ingenua *captatio benevolentiae* que apela al corral, «de aqueste lugar la gracia», a los representantes, la «gente tan cortesana» que «nos hacen reír» y, en los

vv. 166-172, todavía añade un elogio dirigido al público.<sup>28</sup> El pasaje citado es, como queda dicho, el más representativo de estas modificaciones voluntarias del copista o los representantes; los otros dos fragmentos apuntados pueden compararse en el aparato crítico, pues no requieren más comentario.

#### ESTA EDICIÓN

La edición de la loa que se lleva a cabo a continuación sigue, como cualquier otra, unos criterios específicos. Se han unificado los dobletes consonánticos *b/v*, *z/s/c/ç*, y *j/g*, con vacilación ortográfica en el siglo xvii, según criterios modernos. Asimismo, se han modernizado las grafías antiguas *ph* en *f*, y *x* fricativa velar en *j*. Mantengo los grupos consonánticos cultos en *sanctos*, *sanctas*, *Sanctiago*, etc., probablemente más fieles a la pronunciación de la época. En el v. 146, mantengo *statuas* por exigencia métrica, pues corregir en *estatuas* deja el verso hipermétrico. Se señalan con diéresis los hiatos exigidos por la métrica. Debe tenerse en cuenta que la prosodia de la loa está más cercana a la pronunciación del siglo xvi que a la del xvii, como demuestran los casos de aspiración de *h* (v. 84: «matasiete de la hampa», y v. 172: «tantas y hermosas damas»). Se tiene en cuenta únicamente la versión del original autógrafo transmitida por el ms. B-2427 de la HSA, ff. 70v-74r.

---

28. Elogiar al lugar de representación, al público y a la propia obra era, en realidad, la finalidad fundamental de cualquier loa, hasta el punto de que con miras a tal finalidad podía modificarse esta; no son extraños los casos de la vulgar inclusión del nombre de la ciudad en que se iba a representar, que iría variando según el trayecto seguido por la compañía, de algún hecho concreto de actualidad, etc. Cfr. Cotarelo y Mori [1911-1912:I, 7-53], que aporta numerosísimos ejemplos al respecto.

*Loa humana*

Pariendo juró Pelaya  
de no volver a parir,  
y luego tornó a decir:  
«*Jura mala en piedra caya*».

¡Qué es ver el placer y gusto 5  
con que los hombres se embarcan  
para venir de las Indias  
a sus deseadas patrias!  
Aquí el uno embarca el oro,  
allí el otro la esmeralda, 10  
el otro el rubí, el jacinto,  
el brasil, ébano, plata,  
allí las curiosas telas,  
aquí las conchas de nácar,  
los corales a racimos, 15  
acullá el topacio y ágatas.  
Unos su rancho previenen,  
otros al piloto hablan,  
unos suben a la popa,  
otros en la nave saltan; 20  
unos, que el tiempo conocen,  
pronostican sus mudanzas,  
otros, que la nave lleguen,  
otros, que la nave parta.  
Ya los temerosos lloran, 25  
ya los animosos cantan,  
ya da voces el piloto

3 tornó *M* : volvió *A*    4 caya *M* : cayga *A*    5 y gusto *M* : y el gozo *A*    12 plata *M* : y plata *A*  
16 acullá *M* : allá *A*    ágatas *M* : las galas *A*    17 previenen *M* : aperciben *A*    23 lleguen *M* : lle-  
gue *A*

4 *caya*: arcaísmo, 'caiga'.

16 *acullá*: vulg., 'allá, más allá'.

pronosticando esperanzas.  
 Menéanse los navíos,  
 disparan algunas balas, 30  
 vanse alargando a la mar  
 tocando pífanos, cajas.  
 Y en el mayor regocijo,  
 cuando el piloto levanta  
 las voces: «¡A España vemos! 35  
 ¡Ea, que vemos a España!»,  
 ven enlutarse los cielos,  
 amontonarse las aguas,  
 combatir los elementos,  
 crujir las breadas tablas, 40  
 subir el agua a las nubes,  
 bajar al profundo el agua,  
 dar vaivenes los navíos,  
 quebrarse el timón, la jarcia,  
 descubrirse la carena, 45  
 decir el piloto: «¡Amaina,  
 vuelve el timón, que va a fondo!  
 ¡Presto la resaca aguarda!  
 ¡Recójanse las latinas,  
 iza el batel a la banda! 50  
 ¡Que perecemos, San Telmo!

32 tocando *M*: tocan *A* cajas *M*: y cajas *A* 41 las nubes *M*: los cielos *A* 44 la jarcia *M*: las jarcias *A* 45 descubrirse *M*: descúbrese *A* carena *M*: escarena *A* 50 iza el batel *M*: que va el bajel *A*

32 *pífanos, cajas*: 'flautines y timbales'.

44 *jarcia*: 'conjunto de cabos y cables de un velero'.

45 *carena*: parte sumergida de un barco. *Descubrirse la carena*, por lo tanto, era señal de una usada y peligrosa inclinación del navío.

46 *amaina*: 'afloja (la tensión de las velas)'.

47 *que va a fondo*: no es 'que se hunde', sino 'que va demasiado rápido'.

49 *las latinas*: velas triangulares, habitualmente dos en popa y una en proa.

50 *iza el batel a la banda*: 'sube el bote al lateral del barco'.

51 *San Telmo*: San Erasmo de Formia, o San Elmo / San Telmo (*m.* 303), patrón de los marineros, asimilado posteriormente a San Pedro González Telmo (1190-1246), santo español.

¡Sube, den ferro las áncoras!  
 ¡Que se esparce el huracán!  
 ¡Coge la vela bastarda!  
 ¡Suelten presto aquella amura! 55  
 ¡Zafa ese cable a la gavia!  
 ¡Válame Dios! ¡Ea, señores,  
 echar fardeles al agua!».

Aquí es de ver las promesas,  
 juramentos y plegarias. 60  
 Unos prometen ser frailes,  
 poner en Loreto lámparas,  
 visitar tal sanctiscario,  
 llegar a la Casa Sancta;  
 otros, ver a Sanctiägo, 65  
 patrón de nuestras Españas,  
 dar su hacienda a la de Atocha,  
 consagrar a Dios las almas.  
 Juran de cumplirlo todos  
 con eficaces palabras. 70

52 den *M*: del *A* 53-56 Que se esparce ... a la gavia *M*: om *A* 63 sanctiscario *M*: santuario *A*

52 *den ferro las áncoras*: Se refiere a soltar cadena para las anclas, liberando la presión del *tirante*.  
 54 *coge la vela bastarda*: 'recoge la vela mayor'. Recoger todas las velas para que el viento no causara tantos estragos era la primera medida que debía llevarse a cabo ante una tormenta.

55 *amura*: cabo de las velas de cruz. Todas estas expresiones se refieren siempre a desamarrar las velas y soltar todos los cabos para liberar la tensión que el viento ejercía en el buque.

56 *zafa ese cable a la gavia*: 'amarra ese cable a la vela del mástil mayor'.

58 *fardeles*: 'bultos, todo lo innecesario'.

62 *Loreto*: Nuestra Señora de Loreto, famoso centro de peregrinación en Loreto, región de Le Marche, provincia de Ancona, Italia, en la que se halla, según la leyenda, la casa donde nació la Virgen, trasladada desde Palestina en 1291. Ante la inminente caída de la región en manos musulmanas, la familia Angeli, mercaderes y a la sazón gobernadores de Epiro, financiaron el traslado desde Palestina a Dalmacia y después a Loreto, adonde la casa llegó en 1294. Obviamente, no tardó en extenderse la leyenda de que los ángeles (*angeli* tanto en italiano como en latín) habían llevado la casa volando desde Tierra Santa hasta Italia. Actualmente, Nuestra Señora de Loreto es también la patrona de los pilotos de aviación.

63 *sanctiscario*: 'relicario'.

64 *Casa Sancta*: El templo de Jerusalén, lugar típico de peregrinación para penitentes.

67 *la de Atocha*: Advocación de la Virgen en la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha, en Madrid.

Sosiégase la tormenta,  
 los marineros amainan.  
 Llegan al dichoso puerto  
 donde al punto desembarcan,  
 y los juramentos hechos, 75  
 viéndose en tierra, desmayan.  
 Dice el uno: «¿Vós cumplís?»,  
 dice el otro: «¿Harame falta?»,  
 y aunque el juramento obliga  
*esta vez en piedra caya.* 80  
 Veréis un valentonazo  
 de los que defienden daifas  
 y que retuercen bigote,  
 matasietes de la hampa,  
 destos que un broquel de acero 85  
 se comen a rebanadas  
 y dan cédulas de vida  
 con los ganchos de sus dagas,  
 vender juncia con sus hembras,  
 que rompen y despedazan, 90  
 y que al Sol, si el Sol la ofende,

77 Vós *M*: No *A* 78 Harame *M*: Eso me *A* 79 aunque el juramento obliga *M*: el juramento no importa *A* 80 esta vez *M*: jura mala *A* 83 bigote *M*: bigotes *A* 84 matasietes *M*: matasiete *A* 87 vida *M*: vidas *A* 89 vender *M*: venden *A* su hembra *M*: sus hembras *A* 91 la *M*: le *A* 92 campaña *M*: campaña / y ofreciéndose ocasión, / antes de sacar la espada, / echan veinte o treinta votos / que han de aniquilar las almas *A*

72 *amainan*: 'se calman'.

82 *daifas*: 'concubinas', y aquí 'prostitutas'. Se refiere a un proxeneta.

83 *retorcer bigote*: germanías, 'ser de apariencia grande, severo, temerario o tenaz', según el contexto.

84 *matasiete*: 'fanfarrón'.

87 *dar cédulas de vida*: 'perdonar la vida', y aquí, ser pretencioso y vano. Actualmente equivale a la expresión 'ser un perdonavidas'.

88 *ganchos*: la guarnición de la daga. La expresión proviene de la costumbre medieval de dar un leve toque en la nuca con la guarnición de la espada o daga al reo o vencido en un duelo, como gesto por el que se le perdonaba la vida.

89 *vender juncia*: la *juncia* es planta aromática; *vender juncias* es 'jactarse, echar bravatas'.

despedazará en campaña,  
 ¡Hágales rostro un rapaz  
 mostrando alguna arrogancia!  
 Veréis que luego se rinden 95  
 y dicen con voz más baja:  
 «No se horaden los pellejos;  
 mis juramentos se acaban.  
 ¡Vaya el diablo para puto!  
 Envaine, miser Carranza. 100  
 Ahóguense en un bodega  
 todas aquestas bravatas,  
 y si juré de matalle  
*jura mala en piedra caya».*  
 También lo suelen decir 105  
 estas melindrosas damas  
 en sus deseados partos,  
 con tres dolores que pasan.  
 Allí las veréis llorar,  
 maldiciendo el ser casadas, 110  
 jurando de nunca más  
 tener hombres en la cama,  
 de no hacer vida con ellos  
 ni ellas hacerse preñadas,  
 y que si el dolor supieran 115  
 fueran primero unas santas.  
 Despedázanse las tocas,  
 las manos se despedazan,

---

96 y dicen *M*: diciendo *A* 100 miser *M*: seor *A* 109 llorar *M*: llorando *A*

97 *no se horaden los pellejos*: ‘no se claven los cuchillos’.

99 ¡Vaya el diablo para puto!: vulg., expresión muy común en los Siglos de Oro, equivale a ‘pelillos a la mar’.

100 *miser Carranza*: Jerónimo Sánchez de Carranza (1539-1608), militar y el primer gran teórico de la esgrima en España.

108 *tres dolores*: temporal, corporal y espiritual. Aunque eran proverbiales los *tres dolores* del parto.

no se acuerdan de los gustos  
 hasta que el tormento pasan. 120  
 Y si después los maridos,  
 entre sábanas de holanda,  
 con ellas están esquivos  
 y las vuelven las espaldas  
 les dicen: «¿Tan bobo eres? 125  
 Vuelve, perdido, a tu casa.  
 No te creas de ligero;  
*jura mala en piedra caya*».  
 Confieso y digo mi culpa,  
 que, viendo lo que os enfadan 130  
 casi todas las comedias,  
 después que entré en vuestra patria  
 y viendo que han parecido  
 no muy bien —ya por la traza,  
 ya por mi presencia humilde, 135  
 que para enfadaros basta—,  
 juré una y dos mil veces  
 por las regiones seráficas,  
 por los sanctos deificados,  
 por las deificadas sanctas, 140  
 y que sobre mí cayesen  
 una inmensidad de láminas,  
 bronces, termas, capitolios,

125 eres *M*: sois *A* 126 Vuelve, perdido, a tu *M*: Volved, perdidos, a *A* 127 No te creas *M*: y no os creáis *A* 129-137 Confieso y digo ... dos mil veces *M*: ¡Cuántos votos tengo hechos / y perrogaciones cuántas / de no ver farsas como esta / ni representar en farsas! / Porque revolviendo en mí / de aquellas fiestas pasadas / que por mi gusto tracé / cuán llenas fueron de cargas, / juré de no entrar en otras *A* 142 una inmensidad de *M*: si representase *A* 143 capitolios *M*: capiteles *A*

122 *holanda*: lienzo muy fino.

126 *perdido*: aquí cariñoso, 'bobo, tonto'.

127 *no te creas de ligero*: 'no iba en serio'.

132 *después que*: 'desde que'.

138 *regiones seráficas*: 'regiones angélicas', las nueve regiones celestes; aunque aquí se refiere a 'jurar por todos los santos'.

torres, efigies, montañas,  
mauseolos, obeliscos, 145  
templos, coliseos, statuas,  
colosos, filabres, bóvedas,  
simulacros, montes, haldas,  
de no estudiar más papeles  
ni representar en farsas 150  
ni reducirme a comedia,  
viendo ser mi humildad tanta.  
Pero cuando considero,  
aunque las farsas son malas,  
los amigos y señores 155  
que me consuelan y amparan,  
las mercedes que recibo  
y la infinidad de gracias,  
hechas con tanta afición  
y prerrogativas tantas, 160  
y cuando veo a mis ojos,  
con eternas alabanzas,  
favorecernos a todos  
sin cumplimientos ni trazas,  
y veo en aqueste sitio 165  
tan noble gente y gallarda,  
tan buenos entendimientos,  
tan nobles casas hidalgas

145 obeliscos *M*: y obeliscos *A* 148 montes, haldas *M*: y murallas *A* 149-152 De no estudiar ... mi humildad tanta *M*: *om.* *A* 154-160 aunque las farsas ... y prerrogativas tantas *M*: de aqueste lugar la gracia / con que nos hacen reír / su gente tan cortesana, / y cuando veo que el cielo / está tirando la barra / en regalarnos a todos / dentro de su propia casa *A* 161 veo a mis ojos *M*: a mis ojos veo *A* 162-165 con eternas alabanzas ... en aqueste sitio *M*: *om.* *A* 166-172 tan buenos entendimientos ... tantas y hermosas *M*: tan honrados mayordomos, / tan nobles casas y honradas, / tanta generosidad, / tanta discreción, constancia, / tan buenos entendimientos, / tantas y tan bellas *A*

145 *mauseolos*: arcaísmo, 'mausoleos'.

146 *statuas*: respetando la grafía y la pronunciación de la época. De editar *estatuas* el verso quedaría hipermétrico.

tanta generosidad,	
tanta discreción, constancia,	170
tan generosos trofeos,	
tantas y hermosas damas,	
considerándolo todo,	
diré de muy buena gana	
con el piloto en la nave,	175
con el otro que se embarca,	
con el valentón cobarde,	
con la melindrosa dama,	
con el otro que promete,	
<i>jura mala en piedra caya.</i>	180

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, y Stefano ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, Valencia, 1995.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. J.L. Ocasar Ariza, Turner, Madrid, 1995, 2 vols.
- AZÁCETA, José María, ed., *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, CSIC, Madrid, 1956, 2 vols.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneira, Madrid, 1860.
- CACHO, María Teresa, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, Alinea, Florencia, 2001, 2 vols.
- Cancionero de Juan Escobedo (ms. 330 Biblioteca RAE)*, ed. M. Rubio Árquez, Edizioni ETS, Pisa, 2004.
- Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, ed. J.M. Azáceta, CSIC, Madrid, 1956, 2 vols.
- Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos (ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid)*, prólogo de S.G. Armistead, estudio de J.M. Pedrosa, eds. J.J. Labrador Herraiz y R.A. DiFranco, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2009.
- CARREIRA, Antonio, «Juan de Ibaso Malagón: inventario y muestra de su obra poética», en *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, eds. O. Gorsse y F. Serralta, *Anejos de Criticón*, XVII, Presses Universitaires du Mirail, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 155-178.
- COBOS, Mercedes, «Precisiones, rectificaciones y aportaciones a los estudios sobre la vida y la obra del maestro Francisco de Medina», *Criticón*, LXX (1997), pp. 101-116.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, eds. L. Combet, Castalia, Madrid, 2000.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI à mediados del XVIII*, Bailly-Baillièrè, Madrid, 1911, vol. I.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2006.
- D'ARTOIS, Florence, y Rafael RAMOS, «Dos ejemplos de composición para las *partes* de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)», *Criticón*, CVIII (2010), pp. 35-55.
- ENCINA, Juan del, *Teatro*, ed. A. del Río, estudio preliminar de M.A. Pérez Priego, Crítica, Barcelona, 2001.
- ESPINOSA, Francisco de, *Refranero (1527-1547)*, ed. E.S. O'Kane, en *Anejo XVIII del Boletín de la Real Academia Española*, Aguirre, Madrid, 1968.
- FRENK ALATORRE, Margit, «Una fuente poética de Gonzalo Correas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX (1971), pp. 90-95.
- GARCÍA DE CASTRO, Diego [atribución], *Seniloquium: Refranes que dizen los viejos*, eds. F. Cantalapiedra Erostarbe y J. Moreno Uclés, Universitat de València, Valencia, 2006.
- GIULIANI, Luigi, «Las huellas de la improvisación: versiones de loas del ms. 19.387 de la BNM», *Anuario Lope de Vega*, VIII (2002), pp. 251-279.
- GIULIANI, Luigi, «La parte de comedias como género editorial», *Criticón*, CVIII (2010), pp. 25-36.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, III (1921), pp. 17-26.
- LIÑÁN DE RIAZA, Pedro, *Rimas*, Diputación Provincial de Zaragoza-Imprenta del Hospicio Provincial, Zaragoza, 1876.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo [atribución], *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, ed. H.O. Bizzarri, Kassel, Reichenberger, 1995.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Castalia, Madrid, 1998.
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Librería de San José, Sevilla, 1911-1912, 3 vols.
- NÚÑEZ DE GUZMÁN, Hernán, *Refranes, o proverbios en romance*, Juan Cánova, Salamanca, 1555.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Imprenta Nacional del Colegio de Sordomudos y de Ciegos, Madrid, 1899.
- RAMOS, Rafael, «La octava parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega*.

