



Luís de Camões
Comédia Filodemo

Edizione critica a cura di Maurizio Perugi



Centre International
d'Études Portugaises
Genève

Autor: Maurizio Perugi

Título: *Luis de Camões Comédia Filodemo*

Edição: Centre International d'Études Portugaises de Genève

Colecção: «Études de Philologie et Littérature Portugaises», 2

Design e produção editorial: Rosa Bandeirinha

Local de edição: Genève

Data: 2018

ISBN: 978-2-8399-2224-1

Copyright: Centre International d'Études Portugaises de Genève

Luís de Camões
Comédia Filodemo

Edizione critica a cura di
Maurizio Perugi



Centre International
d'Études Portugaises
Genève

INDICE

Testi e repertori citati in forma abbreviata	7
Bibliografia	17
Premessa	41
Introduzione	
1. UNA COMMEDIA URBANA «DE CORTE CELESTINESCO»	49
2. TECNICHE DI DRAMMATIZZAZIONE	72
3. IL <i>PASTOR-BOBO</i>	80
4. SPAZI SCENICI, NEGROMANZIA, TRAVESTIMENTO	87
5. IL <i>FILODEMO</i> IN RAPPORTO AL 'CORPUS' LIRICO CAMONIANO	102
6. CONCLUSIONE	110
Criteri di edizione	
1. TESTIMONI CINQUECENTESCHI	115
2. IL TESTO CRITICO	116
3. GRAFIA E APPARATO CRITICO	140
Testo	141
Apparato	239
Commento	255

Testi e repertori citati
in forma abbreviata

Le opere liriche di Camões sono indicate in forma abbreviata (tranne *Ode*) senza nome d'autore: *Red.* = *Redondilhas*; *Son.* = *Sonetos*; *Canç.* = *Canções*; *El.* = *Elegias*; *Oit.* = *Oitavas*; *Écl.* = *Éclogas*; e si riferiscono in principio all'edizione critica costituita da A. Leodegário de Azevedo Filho (LAF) nella quale, com'è noto, si trovano unicamente i testi ammessi a far parte del 'corpus mínimo'. Si avverta inoltre che Leodegário non arrivò a completare il proprio piano editoriale, pubblicando solo due elegie e lasciando integralmente inedito il volume dedicato alle *Redondilhas*.

L'Auto chamado dos Enfatriões (= *Enf.*) e la *Comédia d'El-Rei Seleuco* (= *Sel.*) sono citati secondo l'edizione di V. Anastácio (2005).

I testi editi da LAF sono in cifra romana, seguita dal numero del verso. Tutti i testi del 'corpus' camoniano non compresi nell'edizione di LAF sono in cifra latina e corrispondono all'edizione fermata da Costa Pimpão (CP); e siccome questa edizione, oltre a non segnalare le rime interne, è sprovvista di numerazione, invece del numero di verso (inesistente) si comunica di volta in volta il numero di pagina relativo (il numero di verso è indicato solo per i sonetti). Ad esempio, *Écl.* 5 (CP 354) «doce cruel minha inimiga» significa che il verso in oggetto appartiene all'Écloga 5 ed è leggibile alla p. 354 dell'edizione Costa Pimpão. E in una nota come quella al v. 1222: Per «gentil pastora» cfr. *Ecl.* I,559 ed *Écl.* 3 (LAF V,1:57; CP 338), si citano due ecloghe, di cui la prima – come segnala la cifra romana – è data secondo l'edizione di LAF, mentre per la seconda si rinvia alla p. 338 dell'edizione Costa Pimpão, avvertendo che, in questo caso, l'ecloga è già accolta nel 'corpus mínimo' di Leodegário (secondo quanto egli stesso afferma nella propria edizione, vol. V,1 p. 57), ed era destinata a essere edita nel previsto volume successivo dedicato alle *Éclogas*.

Nelle citazioni di testi in castigliano, non si usano i segni invertiti di interrogazione ed esclamazione.

- Alarq.* Anónimo (1550), *Farsa llamada Alarquina*, ed. José Manuel Lacoba Vila, «Lemir», I (1996-1997).
- Aquil.* Bartolomé de Torres Naharro, *Aquilana*, Alicante, Bibl. Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Ed. digital a partir de Id., *Propaladia*, Nápoles, 1517. Ed. facsímil: Madrid, RAE, 1936.
- Calam.* Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Calamita*, ed. Julio Vélez-Sáinz. Alicante, Bibl. Virtual Miguel de Cervantes, 2015.
- Canc.Ger.* Aida F. Dias, *Cancionero Geral de Garcia de Resende*, 6 vol., Lisboa, IN-CM, 1990-2003.
- Cartas* Luís de Camões, *Rimas*. Repr. fac-similada da edição de 1598. Estudo introdutório de Vítor Manuel Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980, f. 191-93 (*Carta I*); f. 193-202 (*Carta II*).
- Cel.* Fernando de Rojas [y «Antiguo Autor»], *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera (*et al.*), Madrid, RAE / Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- Cioso* António Ferreira, *Comédia do Cioso*, ed. Ana Teresa Quintela Figueiredo, Diss. de Mestrado, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 2003.

- Clar.* *Auto de Clarindo*, ed. Pérez Priego, 1993.
- Com.Cel.* Louise Fothergill-Payne (et al.), *Celestina comentada* [códice 17.631 de la Bibl. Nac. de España], Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Concordanze* Luís de Camões, *Concordância da obra toda*, coligida por Telmo Verdelho, Coimbra, CIEC, 2012.
- Duardos* Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, 1942.
- Duq.* Alonso de la Vega, *Comedia de la Duquesa de la Rosa*, in *Tres comedias de Alonso de la Vega*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur, 1905.
- Dutton* Brian Dutton, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Seminary of Hispanic Medieval Studies, 1982.
- Egl.Trag.* Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1503), ed. Canet Vallés, 2003 (in rete).
- Estr.* Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Estrangeiros*, in *As obras do celebrado lusitano O doutor Francisco de Sá de Miranda*, Collegidas por

- Manuel de Lyra, Lisboa, 1595, ed. fac-similada, Braga, Universidade do Minho, 1994.
- Eufr.* Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Eufrosina*, ed. Subirats, 1976.
- Fanch.* António Ferreira, *Comédia do Fanchono ou de Bristo*, ed. Roig, 1973.
- FarsaTrag.* *Farsa a manera de tragedia* (Valencia, 1537), ed. Isabel Pascual Lavilla, *Anexos* de «Lemir», 2003.
- Filom.* Juan de Timoneda, *Tragicomedia llamada Filomena*, publicada en *La Turiana*, impresa en Valencia, 1564. Ed. Rómulo Pianacci, 2003. Ed. electrónica J.L. Canet Vallés.
- Flor.* Juan Rodríguez Florián, *Comedia llamada Florinea* (1554), ed. J.L. Canet Vallés, 2000 (Textos Lemir).
- Frenk* Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vol., Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Grass.* Juan Uzeda de Sepúlveda, *Comedia Grassandora* (1540), ed. J.L. Canet Vallés, *Anexos* de «Lemir» (2003). – Cfr. Julio Alonso Asenjo, *La ‘Comedia’ erudita de Sepúlveda, Estudio y texto paleográfico-crítico*, London, Tamesis Books, 1990.

- Him.* Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Himenea*, Alicante, Bibl. Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Ed. digital a partir de Id., *Propaladia*, Nápoles, 1517.
- Jac.* Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Jacinta*, ed. Gillet, 1961.
- Joseph.* Michael de Carvajal, *Tragedia Josephina*, ed. Gillet, 1965.
- Nat.Inv.* Antonio Ribeiro Chiado, *Auto da Natural Invenção*, ed. Conde de Sabugosa, Lisboa, Livraria Ferreira, 1917.
- Pen.Am.* Pedro Manuel de Urrea, *La Penitencia de Amor* (1514), ed. J.L. Canet Vallés, 2003.
- Polic.* Anrique Lopes, *Cena Policiano*, in Jorge Camões, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (in rete).
- Rad.* Agustín Ortiz, *Comedia Radiana* (1525-1535?), ed. Maribel Bayona Sánchez, *Anexos de «Lemir»*, 2005.
- Rom.* Anónimo, *Romance de Calisto y Melibea*, in Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. E. Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1945 (vol. 25 de la Edición Nacional), pp. 135-43.

- Rosab.* Martín de Santander, *Comedia Rosabella* (1550), ed. J.L. Canet Vallés, «Lemir», I (1996–1997).
- Rosiela* *La Farsa llamada Rosiela* (1558), ed. Elisabeth Antequera Bernal, *Anexos* de «Lemir», 2005.
- Salv.* Joaquín Romero de Cepeda, *Comedia Salvaje*, ed. Reyes Narciso García-Plata, Universidad de Extremadura, 2000.
- Seraf.* Anónimo Valenciano, *Comedia Serafina*, ed. J.L. Canet Vallés, *Anexos* de «Lemir», 2003.
- Seraf.* (Naharro) Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Serafina*, ed. J. Vélez-Sáinz, Alicante, Bibl. Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- Theb.* Ed. Canet 1993; cfr. Id., *La Comedia Thebayda*, Universidad de Salamanca, 2003.
- Tid.* Francisco de las Natas, *Comedia Tideia*, ed. Pérez Priego, 1993.
- Trag.* Juan Sedeño, *Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano*, ed. Lorenzo Blini, «Lemir», 13 (2009).
- Uliss.* Maria do Rosário Calisto Laureano Santos, *A Comédia Ulissipo de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Tese, Lisboa, Universidade Nova, Maio de 2015.

Vidr. Jaime de Huete (1525?), *Comedia Vidriana*, ed. Coronada Requena Pineda, «Lemir», 4 (2000).

Viudo Gil Vicente, *Comedia del Viudo*, ed. Alonso Zamora Vicente, Lisboa, 1962 (Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 13).

Bibliografia

Almeida, M. Lopes de (ed.), *Lendas da Índia*, 4 vol., Porto, Lello & Irmão Editores, 1975 (Col. «Tesouros da Literatura e da História»).

Alonso, Álvaro, *La novela pastoril y la magia*, «Anthropos», 154-155 (1994), 111-14.

Alonso Ansejo, Julio, *La 'Comedia' erudita de Sepúlveda, Estudio y texto paleográfico-crítico*, London, Tamesis Books, 1990.

Id., *El nigromante en el teatro preloquista*, in Manuel V. Diago/Teresa Ferrer (ed.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, «Actas» del Congreso intern. sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII (Valencia, 9-11 de mayo de 1989), Universitat de València, 1991, 91-105.

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1976.

Álvarez Sellers, María Rosa, *Da novela de cavalaria à comédia renascentista: 'Dom Duardos' e 'Amadís de Gaula' de Gil Vicente*, «Limite», I (2007), 159-73.

Amaral, Maria João, *Rubena*, Lisboa, Quimera, 1991; e-book 2005 (*Vicente*, Colecção dirigida por Osório Mateus).

Anastácio, Vanda (ed.), *Teatro completo de Luís de Camões*, Porto, Caixotim, 2005.

Ead., *Diffusing Drama: Manuscript and Print in the Transmission of Camões's Plays*, in T. F. Earle/Catarina Fouto (ed.), *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe*, London, Legenda, 2015, 281-96.

Antonucci, Fausta, *Salvajes, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad*, «Críticón», 60 (1994), 27-34.

Arellano, Ignacio/Roncero, Victoriano, *Demócrito Áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006.

Asensio, Eugenio, *De Fray Luís de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Universidad de Salamanca, 2005.

Askins, Arthur Lee (ed.), *Cancioneiro de Cristovão Borges*, Braga, Barbosa & Xavier, 1979.

Azevedo Filho, Leodegário A., *Paul Teyssier e o teatro de Camões*, «Soletras», Ano II, nº 3. São Gonçalo, UERJ, jan.-jun. 2002.

Baranda Leturio, Consolación/Vian Herrero, Ana Maria, *El nacimiento crítico del 'género' celestinesco: historia y perspectivas*, in Raquel Gutiérrez Sebastián/Boria Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Orígenes de la novela: Estudios*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, 407-82.

Barreto, Luís Filipe, *Descobrimientos e renascimento: Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*, Lisboa, IN-CM, 1983.

Battesti-Pelegrin, Jeanne, *Les poètes convers et le pouvoir: le débat poétique entre Gómez Manrique et Juan de Valladolid*, in *Écrire à la fin du Moyen-Âge. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*,

Colloque intern. France-Espagne-Italie (20-22 octobre 1988), Aix-en-Provence, Publ. Université de Provence, 1990, 241-52.

Bondía, Ambrosio, *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* [en Zaragoza, por Diego Dorner, 1650], vol. I, Huesca, Instituto de estudios altoaragoneses, 2000.

Borniotto, Valentina, 'Rex serpentium': *Il basilisco in arte tra storia naturale, mito e fede*, «Studi di storia delle arti», II (2004-2010), 23-47.

Boulègue, Laurence, *L'amor humanus chez Marsil Ficin*, «Dictynna» [en ligne], 4 (2007).

Braga, Manuel Marques (org.), Luís de Camões, *Poesías castellanas y Autos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1929.

Branco, João de Freitas, *A música na obra de Camões*, Lisboa, 1979 (*Bibl. Breve*, n° 42).

Brotherton, John, *The 'Pastor-Bobo' in the Spanish Theatre before the time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.

Bueno Sánchez, Gustavo, *Ontogenia y filogenia del basilisco*, «El Basilisco [Oviedo]», 1ª época, I (1978), 64-79.

Buezo, Catalina, *La mojjiganga dramática: De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 2005.

Camões, José (ed.), *Filodemo*, Lisboa, Cotovia, 2004.

Canet Vallés, José Luis, *La influencia italiana. Las prácticas escénicas erudita y populista*, in Joan Oleza Simó (et al.), *Teatro y prácticas escénicas*. Vol. I: *El Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 283-353.

Id., *La evolución de la comedia urbana hasta el 'Index prohibitorum' de 1559*, «Críticón», 51 (1991), 21-42.

Id., *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragico-comedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Valencia, UNED-Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993.

Id., *La primera réplica en la 'Propalladia' de Torres Naharro*, «Críticón», 83 (2001), 29-46.

Cantera Montenegro, Enrique, *La imagen del judío en la España medieval*, «UNED. Espacio, Tiempo y Forma», Serie III, Hª Medieval, 11 (1998), 11-38.

Id., *La legislación general acerca de los judíos en el reinado de Juan II de Castilla*, «UNED. Espacio, Tiempo y Forma», Serie III, Hª Medieval, 25 (2012), 119-46.

Cantero, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

Carrasco González, Juan M., *Cavalaria e bucolismo na Comédia de Filodemo: Algumas reminiscências de Bernardim na obra de Camões*, «Santa Barbara Portuguese Studies», 7 (2003), 29-48.

Id., *Bernardim Ribeiro e Camões*, in *Silva* 2011:71-75.

Carriço, Lilaz dos Santos, *A arte dramática na literatura portuguesa*, «Millenium [Repositório Científico do Instituto Politécnico de Viseu]», 33 (Maio de 2007), 149-74.

Cascudo, Luís da Câmara, *Folclore nos Autos Camoneanos*, «Revista de Etnografia», nº 31, separata. Museu de Etnografia e História, Junta Distrital do Porto. Porto, Imprensa Portuguesa, 1972, 13 p.

Castro, Aníbal Pinto de, *Camões e a tradição poética peninsular*, «Actas» da IV Reunião intern. de camonistas, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1984, 133-51.

Cátedra, Pedro (ed.), *Coloquios de amor y bienaventuranza por Juan Sedeño*, Bellaterra (Barcelona), Stelle dell'Orsa, 1986.

Cazal, Françoise, *Del pastor bobo al gracioso: El pastor de Diego Sánchez de Badajoz*, «Críticón», 60 (1994), 7-18.

Ciceri, Marcella, *Lo smascheramento del 'converso' e i suoi stereotipi nei canzonieri spagnoli*, Misc. Roncaglia, 4 vol., Modena, Mucchi, 1989, II, 435-50.

Cidade, Hernâni (ed.), *Obras completas de Luís de Camões*, 3 vol., Lisboa, Sá da Costa, vol. III: *Os Autos e o Teatro do seu tempo. As cartas e seu conteúdo biográfico*, 1946-1947, ²1956.

Corriente, Federico, *Dictionary of Arabic and allied Loanwords (Spanish, Portuguese, Catalan, Gallician and Kindred Dialects)*, Leiden/Boston, Brill, 2008.

Costa, Marithelma, *La contienda poética entre Juan de Valladolid, el Comendador Román y Antón de Montoro*, «Cahiers de linguistique hispanique médiévale», 13 (2000), 27-50.

Crawford, J.P. Wickersham, *Spanish Drama Before Lope de Vega* [1932], Reprint. London, Forgotten Books, 2013.

Cremante, Simona, *Leonardo da Vinci artista, scienziato, inventore*, Firenze, Giunti, 2005.

Criado de Val, Manuel (dir.), *La Celestina y su contorno social*, «Actas» del I Congreso Intern. sobre la Celestina, Barcelona, Borrás Ediciones, 1977.

Cunha, Xavier da, *Uma carta inédita de Camões*. Apógrafo existente na Biblioteca Nacional de Lisboa agora commentado e publicado pelo Diretor da mesma Bibliotheca Xavier da Cunha, separata de *Bibliothecas e Archivos Nacionais*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1904.

Dasilva, Xosé Manuel, *A tradução do bilinguismo no teatro de Camões*, in Id. (ed.), *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa*, I, Universidade de Vigo, 2005, 83-97.

Deswarte-Rosa, Sylvie, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992.

Diago Moncholi, Manuel V., *El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI*, «Criticón», 60 (1994), 19-26.

Id., *El 'simple' una figura còmica entre el 'pastor bobo' y el 'gracioso'*, in Ricard Salvat (ed.), *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement*, «Actes» del II Simposi Internacional d'Història del Teatre, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999, 317-22.

Dias, Aida Fernanda, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos: Contactos e sobrevivência*, Coimbra, Almedina, 1978.

Dias, J.S. da Silva, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, 1981 (Biblioteca Breve, 60).

Díez Borque, José M^a (dir.), *¿Hacia el gracioso? Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, eds. Álvaro Bustos Táuler y Elena di Pinto Revueltas, Madrid, Visor Libros, 2014.

Donati, Cesarina, *Sul conflitto tra amore attivo e amore contemplativo nel teatro camoniano*, in *Studi camoniani* 80, "Romanica Vulgaria", Quaderni-2, L'Aquila, 1980, 93-100.

Durán, Agustín (org.), *Romancero General o colección de Romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vol., Madrid, Libr. de los Sucesores de Hernando, 1924-1926.

Edward, John, *La Inquisición*, Barcelona, Crítica, 2005 [Id., *Inquisition*, Berkeley, University of California Press, 1989].

Enríquez Gómez, Antonio, *Academias morales de las Musas*, t. II, ed. crit. del Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

Farré, Judith, *Galanes de donaire en las primeras comedias urbanas de Lope de Vega: El caso de la 'Viuda valenciana'*, in J.A. Barrientos (et al.), *En buena compañía: Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, 255-64.

Fernández Nieto, Manuel, *El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano*, in *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, «Actas» del Coloquio celebrado en Madrid (20-22 de mayo de 1982), Madrid, CSIC, 1983 (Anejos de la revista «Segismundo», 5), 189-198.

Fernández Oblanca, Justo, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Universidad de Oviedo, 1992.

Ferrán, Jaime, *La encrucijada de La Celestina*, in Criado de Val, 1977, 89-101.

Ferrer Valls, Teresa (ed.), Lope de Vega, *La Viuda valenciana*, Madrid, Castalia, 2001.

Gabriel, Frédéric, *Fictions mélancoliques: maladie d'amour, possession et subjectivités aliénées à l'époque moderne*, «Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie», 58 (2011), 185-226.

García Lorenzo, Luciano (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005.

Gariano, Carmelo, *Amor y humor en La Celestina*, in Criado de Val, 1977, 51-66.

Garrido Camacho, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI: La teoría de la anagnórisis*, Madrid, Támesis, 1999.

Gelli, Agenore (ed.), *Fiore di virtù*, Firenze, Le Monnier, 1856.

Gillet, Joseph E., *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, IV, transcribed, edited and completed by Otis H. Green, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961.

Id. (ed.), Micael de Carvajal, *Tragedia Josephina* [1932], N.Y., Kraus Reprint Corporation, 1965.

Gilman, Stephen, *The Art of «La Celestina»*, Madison, University of Wisconsin Press, 1956.

Gitlitz, David M., *The Religion of the Crypto-Jews*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996.

Gómez Palazón, José (ed.), Bartolomé Palau, *Victoria de Cristo*, Kassel, Reichenberger, 1997.

Gouveia, Maria Carmen de Frias e, *Reflexos do português antigo na linguagem popular e regional: o género gramatical*, «Biblos», 7 (2009), 427-48.

Grande Quejigo, Francisco Javier, *La influencia de 'La Celestina' en la 'Tragedia Josephina' de Micael de Carvajal*, in Felipe B. Pedraza Jiménez (et al.), *La Celestina, V Centenario (1499-1999)*, «Actas» del Congreso Intern. Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán (27 de setiembre a 1 de octubre de 1999), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, 425-36.

Hendrix, William S., *Some native comic Types in the early Spanish Drama*, «The Ohio State University Bulletin», Columbus, Ohio, Sept. 15, 1924.

Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro viejo, 1995.

Heugas, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Éd. Bière, 1973.

Lara López, Emilio Luis, *El friso gótico de la catedral de Jaén: una demonización de los judíos a través de la iconografía*, «Elucidario», 8 (Septiembre 2009), 21-43.

Lawrance, J.N.H., *Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español*, in *Academia Literaria Renacentista, V: Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad, 1988, 81-101.

Le Gentil, Georges, *Camões: L'œuvre épique et lyrique*, Paris, Changeigne, 1995.

Liss, Peggy K., *Isabel la Católica: Su vida y su tiempo*, Madrid, Editorial Nerea, 1998 [trad. di Javier Sánchez García-Gutiérrez dall'originale *Isabel the Queen. Life and Times*, Oxford University Press, 1992].

Lobera, Francisco J. (*et al.*), Fernando de Rojas [y «Antiguo Autor»], *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española, 2011.

López de Yanguas, Fernán, *Obras dramáticas. Farsa del mundo y moral*, ed. Fernando Gozález Ollé, Madrid, Espasa Calpe, 1967.

McGaha, Michael, *The Story of Joseph in Spanish Golden Age Drama*, Lewisburg, Bucknell University Press / London, Associated University Press, 1998.

McPheeters, Dean W., *La Celestina en Portugal en el siglo XVI*, in Criado de Val, 1977, 367-76.

Madroñal, Abraham, *'De grado y de gracias': Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC, 2005.

Magalhães Godinho, Vitorino, *A economia dos descobrimentos henriquinos*, Lisboa, Sá da Costa, 1962.

Maire Bobes, Jesús (ed.), *Judíos, moros y cristianos: Cuentos españoles del siglo XII al XVII*, Madrid, Akal, 2008.

Malkiel, María Rosa Lida de, *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, ed. Eudeba, ²1970.

Marín Pina, M^a Carmen, *El 'Primaleón' y la comedia 'El príncipe jardinero' de Santiago Pita*, in Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron: Estudios sobre la ficción caballeresca*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, 267-84.

Marino, Nancy F., *Jorge Manriques's 'Coplas por la muerte de su padre': A History of the Poem and its Reception*, London, Tamesis, 2011.

Martín Romero, José Julio, *La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 57, 2 (2009), 563-605.

Martínez Fernández, Primitivo, *La Inquisición, el lado oscuro de la Iglesia*, México, Editorial Lumen, 2008.

Martínez, Miguel, *Front Lines: Soldier's Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

Mazzei, Pilade, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*, Lucca, Tip. Amedei, 1922.

Mendes dos Santos, Ilda, 'Peregrino en su patria...' *La terre vaine (XVI^e-XVII^e siècles)*, in François Delpech (éd.), *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e-XVII^e siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2088, 215-31.

Méndez Montesinos, Delia, *The Ingenuous Simpleton. Upending Imposed Ideologies through Brief Comic Theatre*, N.Y., Toronto, Plymouth: Lanham, Boulder, 2014.

Morais, Manuel, *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*, Lisboa, Gulbenkian, 1986 (*Portugaliae musica*, vol. 47).

Moral Cañete, Francisco, *El Amadís de Grecia de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (II)*, «Analecta Malacitana» 32, 2 (2009), 433-61.

Moreno, Doris, *La invención de la Inquisición*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

Moyna, María Irene, *Compound Words in Spanish: Theory and History*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011.

Nobre, Cristina Maria Alexandre, *Três Autos Camonianos: variantes e variações nas edições dos séculos XVI e XVII*, In *Estudos. Para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, 191-227.

García-Plata Reyes, Narciso, *El teatro de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo extremeño del siglo XVI*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1999.

Id. (pr. y anot.). Joaquín Romero de Cepeda, *Teatro. Comedia salvaje. Comedia Metamorfosea*, Cáceres, Institución Cultural ‘El Brocense’, 2000.

Id., in *La Celestina, V Centenario (1499-1999)*, 2001, 415-23.

Oleza Simó, Joan, *Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio*, in F. Carbó (et al.), *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, Anexes de «Quaderns de Filologia», 2 vol., Universitat de València, 1995, II, 607-16.

Paiva, Dulce de Faria, *História da língua portuguesa*, t. II (*Século XV e meados do século XVI*), São Paulo, Ática, 1988.

Palla, Maria José, *Manger et boire au Portugal à la fin du Moyen Âge*,

in *Banquets et manières de table au Moyen Âge* [= «Sénéfiance», n° 38], Aix-en-Provence, Université de Provence, 1996, 93-123.

Parello, Vincent, “*Judío, puto y cornudo*”: *La judeofobia en el Buscón de Quevedo*, «Sociocriticism», 26 (2011), 245-65.

Pascual Barciela, Emilio, *La anagnórisis en la tragedia española del Renacimiento*, Herne, G. Schäfer Verlag, 2017.

Pelúcia, Alexandra, *Entre a Honra e o Proveito: Nobres à Margem do Estado Português da Índia*, «Anais» de História de Além-Mar, vol. III, Lisboa, CHAM, 2002, 165-76.

Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.), Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, Madrid, Cátedra, 1985.

Id. (ed.), *Cuatro Comedias Celestinescas*, Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993.

Id., *Juan del Encina en busca de la comedia: la ‘Égloga de Plácida y Vitoriano’*, in Felipe B. Pedraza Jiménez/Rafael González Cañal (ed.), *Los albores del teatro español*, «Actas» de las XVII Jornadas del teatro clásico (Almagro, Julio de 1994), Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 115-26.

Id., *La égloga dramática*, in Begoña López Bueno [ed.], *La égloga*, Sevilla, PASO, 2002, 77-90.

Id., *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

Id. (ed.), *Égloga de cinco pastores sobre las cosas de Valencia*, «Lemir», 19 (2015), *Textos*, 931-66.

Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*, Barcelona, Península, 1997.

Perugi, Maurizio, *Luís de Camões, “Tão suave, tão fresca, e tão fermosa”*: *Apointamentos sobre uma canção algo ‘diferente’*, «Vox Romanica», 59 (2000), 171-93.

Id., *O envio da canção camonianiana ‘Tão suave, tão fresca e tão fermosa’*, «Revista do Centro de estudos portugueses» (Belo Horizonte), 42 (júlio-dezembro 2009), 209-27.

Piel, Joseph-Marie, *A flexão verbal do português. Estudo de morfologia histórica*, «Biblos», 20 (1944), 359-404 (in rete, pp. 1-29; anche in Id., *Estudos de linguística histórica galego-portuguesa*, ed. Ivo Castro/M^a Ana Ramos, Lisboa, IN-CM, 1989).

Pinho, Sebastião Tavares de, *Amar pela activa e amar pela passiva, ou dialéctica do amor no Auto de Filodemo*, «Mathesis», I (1992), 55-68 = «Atas» da V Reunião Intern. de Camonistas (São Paulo, 20 a 24 de julho de 1987), Universidade de São Paulo, 1992, 443-63.

Porteiro Chouciño, Ana María, *Estudio y edición de ‘La Arcadia’ (1615) de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2014.

Pratt, Óscar de, *Notas à margem do ‘Novo dicionário da língua portuguesa’ (II)*, «Revista lusitana», 18 (1915), 65-162.

Puerto Moro, Laura, *En la fragua del teatro renacentista*, in J. M^a. Díez Borque (dir.), María Soledad Arredondo Sirodey (et al.), *Teatro español de los Siglos de Oro: Dramaturgos, Textos, Escenarios, Fiestas*, Madrid, Visor, 2013, 22-23.

Ead., *Comicidad en el teatro celestinesco de la primera mitad del siglo XVI*, in Díez Borque, 2014, 109-22.

Ead., 'Tanteos' en el primer teatro renacentista: la 'Comedia Hipólita', «eHumanista», 28 (2014), 611-19.

Ead., *La comedia urbana de corte celestinesco: Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes*, «Críticón», 126 (2016), 53-78.

Querol Gavaldá, Miguel, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, 2005.

Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de, *Obras completas en prosa*, vol. II (*Obras burlescas*), Madrid, Castalia, 2007.

Quint, Anne-Marie, *L'Imagem da vida cristã de Frei Heitor Pinto: Essai d'interprétation du langage figuré chez un humaniste chrétien*, Paris, Centre Culturel C. Gulbenkian, 1995.

Ead. (ed.), Gil Vicente, *Le Jeu de l'âme – Le Jeu de la foire (Auto da Alma – Auto da Feira)*, Paris, Chandeigne, 1997.

Ramalho, Américo Costa, *Camões e alguns contemporâneos seus*, «Humanitas», 31-32 (1979-1980), 141-53.

Rebelo, Luís Francisco de Sousa, *Petrarquismo e Antipetrarquismo no Auto de Filodemo*, in *Estudos Portugueses, Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, 633-51.

Id., *Os códigos da utopia no "Auto de Filodemo"*, in «Atas» da V Reunião Intern. de Camonistas (São Paulo, 20 a 24 de julho de 1987), Universidade de São Paulo, 1992, 383-97.

Regueiro, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.

Rennert, Hugo Albert, *Macías, o Namorado*, Philadelphia, ed. do Autor, 1900.

Robert, Aurélien, *Fascinatío*, in I. Atucha (et al.), *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach*, Turnhout, Brepols, 2011, 279-90.

Rodrigues, Dinah Morais Nunes, *Os cadernos de poesia de Luís Franco Correa*, 2 vol., Dissertação de Mestrado (texto policopiado), Rio de Janeiro, PUC, Departamento de Letras, 1979.

Rodríguez, Evangelina/Tordera, Antonio, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.

Roig, Adrien, *La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur, d'António Ferreira*, Paris, PUF, 1973.

Salgado Júnior, António (org.), Luís de Camões, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.

Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

Santiago, Rui Protásio, *Provérbios na obra de Gil Vicente*, Lisboa, Anuário do Liceu Gil Vicente, 1941.

Sanz Ayán, Carmen/García García, Bernardo J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.

Saraiva, José Hermano, *Ditos portugueses dignos de memória*, Mem Martins, Europa-América, 1979.

Serra, Pedro, *Física Virtude das Palavras: Voz, Figura e Poesia em D. Francisco Manuel de Melo*, in Marta Teixeira Anacleto (et al.), *Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular*, Coimbra, Ediciones Universidad Salamanca, 2010, 119-54.

Silva, Vítor Aguiar e (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011.

Snow, Joseph T., *En los albores de la celestinesca: Sobre el 'Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea' en el pliego suelto de 1513*, «Olivar», vol. 7, nº 7, La Plata, ene./jun. 2016, 1-39.

Storck, Wilhelm, *Vida e Obras de Luís de Camões. Primeira Parte: Versão do Original Alemão Anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, 2ª edição, IN-CM, Lisboa, 1980.

Subirá, José, *La tonadilla escénica, II: Morfología literaria. Morfología*

musical, Madrid, Tip. de Archivos, 1929.

Subirats, Jean (éd.), *Les comédies et l'épître de Jorge Ferreira de Vasconcelos: contribution à l'étude socio-littéraire du XVI^e siècle portugais*, 2 vol., Université de Lille III, 1976.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, *El 'planteamiento' en el teatro renacentista: Del modelo celestinesco a la propuesta naharresca*, «Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo», 1 (2007), 185-202.

Teyssier, Paul, *As duas versões do Auto de Filodemo*, «Atas» da V Reunião Intern. de Camonistas (São Paulo, 20 a 24 de julho de 1987), Universidade de São Paulo, 1992, 419-36.

Thompson, B. Bussell (ed.), Dr. Francisco del Rosal, *La razón de algunos refranes*, London, Tamesis, 1975.

Trinidad, Francisco, *Arniches: Un estudio del habla popular madrileña*, Madrid, Góngora, 1969.

Ureña, Pedro Henríquez, *Ensayos*, ed. crit. José Luis Abellán/Ana María Barrenechea, Universidad de Costa Rica, 1998.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Neues zum Buche der kamonianischen Lieder und Briefe*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 7 (1880), 407-53.

Ead., *Garcí Sánchez de Badajoz*, «Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas [Madrid]», II, ano ii (1897), 114-33.

Ead., 'Recuerde el alma dormida': duas palavras ao auctor da *Antologia de poetas líricos*, «Revue Hispanique», 6 (1899), 148-62.

Ead., *Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina: Introdução à edição fac-similada do Centro de Estudos Históricas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922.

Ead., *Estudos sobre o Romanceliro peninsular. Romances velhos em Portugal*. Publicados na revista «Cultura española», Madrid, 1907-1909, Madrid, Imprenta Ibérica de Estanislao Maestre. Repr. Coimbra, Imp. da Universidade, 1934.

Vasconcellos, J. Leite de (ed.), *Emblemas de Alciati explicados em português. Manuscrito do século XVI-XVII ora trazido a lume*, Porto, Ed. da «Renascença Portuguesa», 1917.

Vélez-Sainz, Julio (ed.), Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013.

Vicente, Gil, *Auto da Lusitânia*, in Maria Leonor Carvalhão Buescu, *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, 2 vol., II, Lisboa, IN-CM, 1984.

Vigier, Françoise, *Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles*, in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), 229-59.

Viqueira, José M., *Camões y su hispanismo*, Coimbra Editora, 1972.

Weber de Kurlat, Frida, *Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega*, in M. Criado del Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, «Actas» del I Congreso Intern. sobre Lope de Vega, Madrid, Edelsa, 1981, 37-60.

Zamora Vicente, Alonso, *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1970.

Premessa

Il *Filodemo* è una delle tre commedie lasciate da Camões (le altre sono *Enfatriões* e *El-Rei Seleuco*). Probabilmente composta poco dopo la metà del secolo, è la sola a poter contare su due testimoni: oltre che nell'edizione a stampa (1587), si trova nel famoso manoscritto Luís Franco Correia (1557-1589), convenzionalmente siglato LF. Nessuno dei due testimoni coincide con l'originale, né l'uno può dirsi esemplato dall'altro, anche se ambedue risalgono a un archetipo comune, e in particolare la stampa dovrebbe aver usato come modello un testo molto vicino a quello del ms.

L'apprezzabile distanza fra le due versioni è dovuta in gran parte all'opera di *editor* puntigliosamente svolta dal responsabile della stampa, attento a collocare il testo in sintonia con i canoni non solo religiosi, ma anche letterari, stilistici, teatrali del proprio tempo. E come di regola nella filologia camoniana (e non solo), una delle questioni essenziali da risolvere riguarda l'identità dell'*editor*: è lo stesso autore, che ha rielaborato il proprio lavoro in vista di una stampa finalmente pubblicata postuma (sette anni dopo la morte), o è qualcuno diverso da lui, che magari ha avuto accesso ai materiali d'archivio?

Nel caso del *Filodemo*, è eccezionalmente possibile dimostrare che il responsabile della stampa si attiene a criteri estranei alla volontà dell'autore, del quale sfigura – per incompetenza e/o espressamente – la lettera e il messaggio. La prova decisiva è nel resoconto finale pronunciato dal personaggio di Monteiro (§ 88), con la variante *galgo* 'levriero' in luogo di *galo*, un gallo a cui l'*editor*, da parte sua, dà per compagna una *doninha* 'donnola', col risultato complessivo di trasformare in un basilisco-gallo quello che nella fonte usufruita da Camões è in realtà un semplice *galo*. Come questo intervento dimostra senza possibilità di dubbio, l'editore ignora vistosamente l'episodio storico che, riprodotto dalla Michaëlis in una delle sue preziose note, Camões menziona, pur in forma allusiva. È significativo che la Michaëlis, nel

proprio riscontro peraltro irreprensibile, citi il testo camoniano – senza dar rilievo alla discrepanza – secondo la stampa: così, fino ai tempi d’oggi, il *Filodemo* è stato conosciuto e pubblicato, praticamente senza eccezione.

Questo, insieme ad altri indizi che è possibile raccogliere dal confronto fra i due testimoni, non è – com’è ovvio – sufficiente a escludere in via definitiva la stampa dal processo di fissazione del testo critico. Alcuni materiali, presenti solo nella stampa, risalgono con grande probabilità all’autore: è il caso della scena antecedente al finale, nella quale compare il personaggio di Doloroso. Per il resto, l’opera di ripulitura stilistica effettuata dall’editore dimostra in forma esemplare quanto, nella ecdotica moderna, il concetto di ‘errore’ sia inadeguato o, meglio, fuorviante. Pare assurdo etichettare come errore una lezione più elegante e/o più conforme alla norma grammaticale e ai dettami del bello scrivere. Ora, la stampa del *Filodemo* è un’autentica selva di false ‘difficiliores’, correzioni puntualmente e coscienziosamente introdotte in fase di *editing* ogni volta che la lezione del ms. è apparsa al responsabile trascurata, troppo prossima a quella che oggi si chiama oralità, o comunque sconveniente o in contraddizione con ciò che si intendeva come ‘decoro’ del personaggio.

Il livello estremo di questa sfasatura, nel quale si esercita la censura religiosa, è relativamente agevole da circoscrivere, grazie soprattutto a parole-chiave che fungono da spia (come la menzione di *Deos*, o qualsiasi tema passibile di *heregia*), ormai ben note e da tempo recensite con esattezza, grazie all’esperienza maturata sul Camões epico e lirico, e ai cataloghi resi pubblici dalla stessa Inquisizione.

In realtà la sfida ecdoticamente più ardua proposta dal *Filodemo* si colloca sul confine sempre molto sottile che separa la correzione dotta dalla conservazione intermittente di materiale autentico: è, infatti, probabile che il responsabile della stampa abbia lavorato a partire da

materiale risalente all'autore; ora, poiché in filologia non esiste documento perfetto (neppure se firmato dall'autore stesso), e tanto meno ms. perfetto, per quanto amorosamente redatto (come il Luís Franco), nella redazione del testo critico si dovrà necessariamente tener conto di un residuo di 'errori' (nel senso di deviazioni dall'originale) presenti nel ms. di base, per i quali il ricorso alla stampa diventa indispensabile. Così, per ogni variante del ms. giudicata erronea, le possibilità sono tre: o nessuno dei due testimoni riflette l'originale (prova di archetipo); o l'originale è attingibile attraverso la stampa; o la lezione a stampa si denuncia come congettura del responsabile la quale, malgrado il suo statuto, resta comunque preferibile alla riproduzione di una lezione manifestamente falsa.

Un filologo che non abbia sufficiente familiarità con la letteratura portoghese potrà, a buon diritto, meravigliarsi che per quasi un secolo e mezzo (da quando, cioè, Carolina Michaëlis diede notizia, nel 1885, dell'importantissimo ms. siglato LF¹) un testo di Camões, il poeta nazionale, sia stato letto e diffuso unicamente attraverso la versione a stampa. Di fatto lo stesso accade per l'intero 'corpus' della lirica camoniana, il cui principale testo di riferimento continua ad essere, nel Portogallo di oggi, l'edizione Costa Pimpão, che ignora per principio le importanti (benché ancora scarse) testimonianze manoscritte note alla sua epoca.

Praticamente dalla scomparsa della Michaëlis questa specie di avversione cromosomica per i codici infesta (con scarsissime eccezioni) la tradizione portoghese per ragioni storiche che varrebbe la pena indagare. Ancor oggi che, grazie soprattutto al camonismo brasiliano, si è ormai tornati a parlare diffusamente del valore dei mss., l'inaridi-

¹ Peraltro già utilizzato dal Visconte di Juromenha nella sua edizione (1860-1869).

mento della tradizione filologica portoghese impedisce che s'instauri un'autentica scuola in grado di accogliere e mettere in pratica i progressi da tempo elaborati nel resto d'Europa. E se qualcosa riesce a infiltrarsi, è purtroppo quello che irradia dall'esempio francese, con i suoi pigri e ormai sorpassati modelli che, rifacendosi a una non meglio definita *mouvance*, permettono di evacuare col minimo sforzo i reali problemi posti a livello di critica testuale.

Introduzione

Il *Filodemo*, che il ms. definisce *Comédia* e la stampa *Auto*,¹ è una commedia urbana *de corte celestinesco*,² che nella seconda parte contiene una doppia scena pastorale. L'antefatto che motiva l'anagnórisis è interamente affidato alla narrazione finale di Monteiro: la stesura manoscritta del *Filodemo* non prevede un *Argumento*, che è stato aggiunto nella stampa. L'abitudine di leggere il *Filodemo* nella versione a stampa, che inizia appunto con l'*Argumento* nel quale un *editor* ha scolasticamente riassunto il racconto di Monteiro, ha spesso indotto la critica a un errore di prospettiva. Insomma, la dimensione 'caval-

1 Nella prima metà del sec. XVI, anche il teatro del primo rinascimento castigliano (Juan del Encina, Luca Fernández) impiega varie etichette per designare le opere drammatiche, come *égloga*, *farsa*, *representación*, che attestano una certa resistenza a utilizzare il termine di *comedia*, «esencialmente vinculado, durante las primeras décadas del siglo XVI, con la temática amorosa de final feliz» (Puerto Moro 2016:57). Nella stampa del 1597, il termine *farsa* è usato due volte dal *Mordomo* nel prologo d'*El-Rei Seleuco*. Nella *Comédia dos Enfatriões*, stampata nel 1615 da Vicente Álvarez insieme alla *Comédia de Filodemo*, «a designação do género *auto* passa a *comédia*» (Nobre 2007:208).

2 «Creo que, cuando se publicaron (1499-1501) las tres ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y, cuando hacia 1502 ó 1504, comenzó a imprimirse la versión añadida de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, suplantando para siempre la versión breve, nadie asociado con la obra impresa contemplaba que estaba al inicio de la larga vida de una obra clásica» (Snow 2006:1), con allusione al predominio che ebbe, nella commedia nuova, «la imitación de *La Celestina*, normalmente combinada con la estructura y el artificio naharrescos» (Pérez Priego 2003:56). Il fascio di tratti pertinenti che definiscono il genere sono raccolti in Puerto Moro 2014:111.

leresca' nella stesura originaria del *Filodemo* è non più che una lontana eco letteraria, e resta decisamente confinata nello sfondo. Diversa è, ovviamente, l'ottica del responsabile della stampa, lo stesso che ha avuto cura di estrarre l'*Argumento* dalla narrazione finale e di situarlo in apertura della commedia.³

Evidente, per contro, è la relazione del *Filodemo* con il filone teatrale celestinesco,⁴ che conosce il proprio apogeo negli anni '20-'30 del sec. XVI ed è oggetto di un *revival* editoriale alla metà del secolo: «todo un exitoso subgénero dramático al que sólo frenaría el índice inquisitorial de 1559».⁵ Il materiale celestinesco del *Filodemo* è interrotto ai vv. 911-1384 (Monteiro alla ricerca di Venadouro e, dal v. 1241, partenza da casa di dom Lusidardo) e 1570-1765 (nozze pastorali di Venadouro). L'ultima parte, a eccezione dei venti versi finali pronunciati da dom Lusidardo, è redatta completamente in prosa: alla serenata organizzata da Vilardo e Doloroso, che rappresenta l'ultima scena in senso proprio, seguono i resoconti affidati a Monteiro e a Doriano.

In ambedue i segmenti in cui la materia celestinesca è assente, la scena urbana è sostituita da quella campestre. Nell'alternanza fra le due aree si contrappone «a Corte com as suas normas, a sua etiqueta, à

3 Grazie a questa operazione, «as duas obras [*Filodemo* e *Menina e Moça*] começam num ambiente aristocrático e cavaleiresco. Aliás, a própria imagem de um barco dando início à obra, no caso de *Filodemo*, era sem dúvida interpretado pelo público como anúncio de aventuras cavaleirescas»: Carrasco González 2011:73, in un saggio che valorizza l'influsso di Bernardim Ribeiro (*Menina e Moça*, dove «incorporam-se ao mesmo tempo [...] dois temas de grande éxito no século XVI – o bucólico e o cavaleiresco»). Cfr. già Id. 2003.

4 Nonostante McPheeters (1977:373) qualifichi il *Filodemo* come «obra poco celestinesca».

5 Puerto Moro 2016:57.

espontaneidade do mundo campestre», secondo «uma visão idealizada pela própria aristocracia da Corte». ⁶

Se non c'è unità di luogo nel *Filodemo*, non c'è neppure unità di tempo: le uniche informazioni cronologiche interne si trovano al v. 1570, dove si apprende che Venadouro ha vissuto tra i pastori nella foresta per più di un mese, e al v. 1661, dove Lusidardo racconta che da tre giorni vaga alla ricerca del figlio. Nella sua composizione originaria, il *Filodemo* probabilmente era sprovvisto di prologo: ⁷ come è stato rilevato da tempo, l'Argomento che, secondo una tradizione risalente alla prosa umanistica, figura nella stampa, è direttamente ricavato dal dialogo finale in prosa fra Monteiro e Doriano. Come già nella *Celestina*, ⁸ manca qualunque divisione in atti o *jornadas*. ⁹

Il *Filodemo* è scritto in *quintilhas* di ottosillabi ¹⁰ (che sia il ms. che la

6 Rebelo 1992:383 e nota 1.

7 Come ad es. la *Comedia Ypólita* (1521) o la *Comedia Tibalda* (1553). Secondo Agustín de Rojas (*El viaje entretenido*), è merito di Lope de Rueda l'aver ripartito la farsa in atti, preceduti da un *introito* (successivamente chiamato *loa*) e intervallati da *entremeses*, «y todo aquesto iba en prosa/más graciosa que discreta».

8 «On doit à Stephen Gilman [1956:88-89] de concevoir que la notion d'acte, dans *La Célestine*, et, ajoutons-nous, dans ses imitations, correspond au découpage de l'œuvre en ensembles centrés sur un personnage qui y joue un rôle à peu près constant» (Heugas 1973:119-20).

9 Canonica nel teatro classico alla fine del sec. xv, la partizione in cinque atti, di ascendenza oraziana, fu accolta da Torres Naharro, che pure mutò il termine di *actos* in quello di *jornadas*. Ciò detto, tra le imitazioni della *Celestina*, solo la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* e la *Comedia Selvagia* presentano una regolare divisione in atti (in numero di cinque) e scene.

10 Tanto nella metrica portoghese che castigliana, la *quintilha* è una strofe di cinque ottosillabi (*versos menores*) su due rime (*rimas consoantes*) varia-

stampa tendono a raggruppare per *décimas*)¹¹ interrotti da un certo numero di citazioni in verso (*poemas de mote e glosa*) e soprattutto di brani in prosa: due dialoghi tra Filodemo e Doriano, di cui uno più lungo (dopo il v. 470) e uno più breve (dopo il v. 595); il testo della *carta* scritta da Filodemo a Dioniza (dopo il v. 828); infine (dopo il v. 1865) la scena della serenata e i resoconti di Monteiro e Doriano in una sequenza che, come detto, occupa l'intera parte finale. Nonostante la distribuzione irregolare, forse dovuta allo stadio parzialmente di abbozzo trasmesso dal ms., è dunque doveroso prender atto che il testo, così come ci è arrivato ed è stato stampato,¹² è composto in una miscela di versi e prosa. Come tale, si distingue dal filone teatrale in prosa, di stampo umanistico, rappresentato in Portogallo da Sá de Miranda, António Ferreira, Jorge Ferreira de Vasconcelos. D'altra parte, e pur tenendo conto della forte personalità di Gil Vicente, non si può dimenticare che i modelli del *Filodemo*, sulla base della sua identità celestinesca, vanno piuttosto cercati nella tradizione spagnola.

mente distribuite secondo tre criteri: tre versi consecutivi non possono rimare fra loro; la strofe non può terminare in rima baciata (*emparelhada*); nessun verso può restare privo di rima.

11 È «um tipo de décima em metro de redondilha que apresenta rimas independentes nos primeiros e nos últimos cinco versos, uma forma estrófica muito usada na Península Ibérica nos séculos xv e xvi, que também tem sido designada por 'falsa décima' pelo facto de resultar, no fundo, na junção de duas quintilhas» (Anastácio 2005:57-58) in confronto con la *décima clássica o espinela*, in voga a partire della seconda metà del sec. xvi.

12 Due sole strofe che, come vedremo, nel ms. sono in prosa (§ 70), risultano trasposte in versi dal responsabile della stampa (non necessariamente fondandosi su materiale dell'autore stesso).

Nell'evoluzione del rinascimento iberico la prosa, come si sa, rappresenta la tradizione, il verso l'innovazione. L'impiego della prosa, del resto abituale nei commediografi italiani, è uno dei molti debiti che *La Celestina* ha contratto con la commedia umanistica.¹³ Timoneda, nel prologo alle sue *Tres comedias*, si richiama alla *Celestina* e alla *Thebayda* come modelli di stile comico in prosa; e nel *Soneto en loor de Lope de Rueda*, che precede la *Comedia de los engaños* (1576), propone un'evidente correlazione fra i due 'principi' della commedia spagnola: «El uno, en metro, fue Torres Naharro;/el otro, en prosa puesta ya en la cumbre,/gracioso artificial, Lope de Rueda».¹⁴

José Luis Canet identifica in Spagna due centri d'irradiazione della commedia umanistica: il primo, che ha origine a Salamanca, comprende le continuazioni della *Celestina*, tutte scritte fra il 1534 e il 1554;¹⁵ il successivo, di tipo universitario e più in contatto con l'Italia, si sviluppa a Zaragoza e Valencia, e comprende commedie che seguono da vicino il modello antico: *Serafina*, *Thebayda*, *Ypólita*, *Penitencia de amor*.¹⁶ È il modello evocato nel prologo alla *Comédia*

13 Opera di un anonimo discepolo di Nebrija, la *Comedia de Calisto y Melibea* fu redatta incompleta prima del 1496, e quindi terminata da Fernando de Roja, che la pubblicò a Burgos nel 1499. Pochi anni dopo ne apparve una versione attualizzata col titolo di *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

14 Si veda Vélez-Sainz 2013:105.

15 Ossia: la *Segunda Celestina* di Feliciano de Silva, la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* di Gaspar Gómez, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández, la *Comedia Florinea* di Juan Rodríguez Florián e la *Comedia Selvagia* di Alonso Villegas Selvago.

16 Per l'elenco esaustivo delle continuazioni e imitazioni, sia in verso che

dos Estrangeiros di Sá de Miranda, dove è la Commedia stessa che si giustifica: «Não sei se enxergais em mim ùa grande mudança de vos falar em prosa, sabeis que o faço à míngua de versos, que os não tendes quais me a mim compriam, e assi o fazia agora em Itália (...). Os vossos consoantes não me armam, são muito forçados e batem muito nas orelhas. Eu trato cousas correntes, sam amiga do povo, folgo d'aprazer a todos».

In questo panorama il *Filodemo* è un'opera che, pur innovativa rispetto al conservativismo tipico della tradizione portoghese, all'epoca della sua rappresentazione costituisce ormai, nel quadro iberico, qualcosa di datato: dal punto di vista metrico, infatti, si situa a metà strada del processo che dalla prosa umanistica conduce al dramma rappresentabile in verso.

Si sa che la perduta *Comedia llamada Clariana*, anonima e pubblicata a Valencia nel 1522, e considerata da Menéndez y Pelayo come «la más antigua imitación dramática de la Celestina», era composta in una mistura di prosa e verso. La *Hipólita* rappresenta «un temprano esfuerzo de transferencia de la prosa humanística al drama representable en verso independiente de cualquier influencia de Naharro».¹⁷

La *quintilla de pie quebrado*, peraltro non priva di variazioni, diventa abituale in Torres Naharro e nei successori.¹⁸ A partire dal momento

in prosa, si veda lo studio di Baranda Leturio/Vian Herrero, attento a «diferenciar metodológicamente continuaciones o ciclo literario, imitaciones en prosa (...), adaptaciones e imitaciones en verso» (ib.:481).

¹⁷ Puerto Moro 2014:612 e 618.

¹⁸ «No es de extrañar que sea el octosílabo el único metro que emplea Torres Naharro, con alguna concesión al pie quebrado. Sanciona con ello la tradición y la hace definitivamente adulta en su logro expresivo. Tampoco emplea aún varias estrofas en una misma comedia» (Cantero 2006:190).

in cui è possibile disporre di ambienti per la rappresentazione aperti al pubblico, si estingue la voga per le commedie o tragedie celestinesche e si abbandona la prosa, col risultato che tanto le opere di Lope de Rueda, Timoneda o Alonso de la Vega, quanto i drammi celestineschi cominciano «a convertirse en una rareza o en una ‘antigüalla’». ¹⁹ L’uso esclusivo del verso nella letteratura drammatica si impone definitivamente col teatro di Lope de Vega. ²⁰

19 Baranda Leturio/Vian Herrero 2007:47; «Es cierto que el triunfo del teatro en verso tampoco ha favorecido el interés por las obras dramáticas escritas en prosa, como las de Timoneda, pues representan la opción perdedora» (ib.:473, nota 45).

20 «La irrupción de Lope en el teatro abre una era nueva en la literatura española. Ante todo, impone definitivamente el teatro en verso, después de larga vacilación entre el verso y la prosa, con ocasionales intentos de mezcla de verso y prosa, como en los autos jesuíticos de la *Parabola cenae* y del *Examen sacrum*. La forma que al fin se impuso lleva gran variedad de metros y estrofas» (Ureña 1998:188).

Il filone celestinesco²¹ apporta all'incipiente teatro del '500 «una acción completamente renovada y en consonancia con el universo urbano»: ²² per questa via si consolida, nella *comedia nueva*, la relazione *amo/gracioso*, caratterizzata dalla «contraposición entre la retórica cortesana y su desarticulación en clave pragmática» e dal «contraste entre el mundo idealizado de señores y la visión pragmática de la realidad de los criados como primer eje modulador de la figura del *donaire*»²³ (il termine risale a Lope de Vega nel prologo a *La francesilla*).²⁴

21 «Lo celestinesco creemos que es aquí, más que nada, un fermento, un estímulo y un conjunto de posibilidades argumentales, a las que a veces recurren los dramaturgos de la época. Pero (...) no llegó a ser nunca elemento único y dominante, ni su imitación se producirá de forma plena sino sólo parcial y episódica. Lo celestinesco podrá aparecer así en la 'égloga', en la 'comedia urbana', en la 'tragedia' o incluso en el 'auto' y la 'farsa' religiosos» (Pérez Priego 1993:11).

22 Per una definizione della 'comedia urbana' come genere vedi Canet Vallés 1991.

23 Puerto Moro 2014:109, 114, 121; da vedere anche per l'opposizione fra la chiusura del «círculo trazado por Juan del Encina y sus seguidores» (Menéndez y Pelayo) e l'apertura verso la «acción e intriga urbana» della commedia naharresca (Ead. 2013).

24 Composta nel 1596 e pubblicata nel 1620.

Perfettamente applicabile alla struttura del *Filodemo* è l'analisi componenziale ricavata da Puerto Moro (2016:60) sulla base del proprio 'corpus' di testi teatrali:²⁵ «[1] el mundo de los señores, que sostiene el hilo argumental, [2] el de los criados, coadyuvante en el desarrollo de la acción y frecuente reflejo especular de los amores de sus amos, y [3] el universo grotesco conformado por toda una serie de tipos cómicos tradicionales cuya función básica es la de distender la trama».

Dal punto di vista strutturale, il *Filodemo* è dunque assimilabile a un certo numero di commedie del primo rinascimento spagnolo che riflettono una fase di compromesso fra la tradizione umanistica e il filone celestinesco. Al complesso di motivi ereditati dalla commedia umanistica «de trama ovidiana»,²⁶ qual è definita da Canet, appartengono il motivo del *criado* che si burla della *locura* amorosa del padrone, e l'altro del *galán* che flirta con la domestica della protagonista.

In questo processo, una tappa interessante è rappresentata dalla già menzionata produzione valenciana, in diretto contatto con l'Italia. La *Penitencia de Amor*, secondo l'editore Canet, «es una adaptación de la comedia humanística al ambiente nobiliario (...). Pedro Manuel de Urrea plantea una historia amorosa con inclusión de criados que son el verdadero motor de la intriga amorosa (como los [tipos de] *servus fallax* de la comedia terenciana, o como el Sosia de la *Historia duobus amantibus*)». Già nella *Seraphina* di Naharro «cada uno de los personajes principales aparece acompañado de su criado, entre los cuales se

25 Formato da *Himenea*, *Radiana*, *Tesorina*, *Vidriana*, *Tidea*, *Grassandora*, *Rosabella*, *Hipólita*.

26 La linea ovidiana della commedia umanistica, quale è rappresentata nella *Thebayda*, nella *Serafina*, e anche nella *Hipólita*, mette soprattutto in rilievo la natura onnipotente di Amore e la questione relativa alla fragilità della natura femminile.

desarrollará asimismo una acción secundaria de carácter amoroso».²⁷ Si consolida così la soluzione, che sarà tipica del teatro aureo, delle «dobles parejas de señores y criados, que se insinúan ya en la *Penitencia de amor* y se repiten desde la comedia *Thebayda*».²⁸

Sia nella *Thebayda* che nella *Seraphina*, sono i servi i veri protagonisti: «Son ellos los que cumplen la función de la tercera, y por tanto los que conducen a buen término los amores de sus amos». In ambedue le commedie è visibile l'influenza del modello terenziano, «con inclusión de cartas dentro de la acción»²⁹ e con «la división en 'cenas' de la obra y la incorporación de un gran número de poemas que metrifica el galán al estilo cortesano, es decir, glosando romances y canciones ya aparecidos en el *Cancionero General* de 1511».³⁰

Le Celestine degli anni cinquanta arricchiscono la già complessa tradizione drammatica mediante «la complicación de la trama, las confusiones de identidad e incluso la anagnórisis»³¹ característicos de la influencia de la comedia italiana», e d'altra parte anticipano alcune

27 Pérez Priego 2003:49. «La presencia de los criados envueltos en una acción segunda, reflejo y contrapunto a veces de la acción principal» (ib.:53) è uno dei tratti più innovatori del teatro di Naharro.

28 Baranda Leturio/Vian Herrero 2007:480.

29 «El uso de la carta, que procede de la comedia terenciana, utilizada posteriormente en la novela sentimental, aparta estas dos obras de su modelo: la *Celestina*» (Canet 1984:§ 3).

30 Canet 1984:§ 2-3.

31 Nell'ultima giornata della *Comedia Tidea*, è il *criado* Prudente che, col suo racconto, permette l'anagnórisis, rivelando che Tideo è l'erede di una famiglia nobile tebana. Per l'anagnórisis nel teatro spagnolo si veda Garrido Camacho 1999; Pascual Barciela 2017. Sull'anagnórisis si fonda per intero la conclusione degli *Estrangeiros* de Sá de Miranda.

delle soluzioni tipiche del teatro aureo, come il ricorso al matrimonio segreto (abituale nei libri di cavalleria a cominciare da *Amadís de Gaula*) inteso a propiziare il lieto fine.³² In opposizione all'archetipo celestinesco, il lieto fine (secondo, fra l'altro, la definizione di Torres Naharro) diventa praticamente obbligatorio: «El inexcusable final feliz³³ (...) necesita a veces la ayuda de algún artificioso procedimiento como el casamiento secreto de palabras, la figura del fraile legitimador o la revelación de la verdadera personalidad del pretendiente».³⁴

Questa evoluzione si accompagna al progressivo svuotamento, e poi all'abbandono, del personaggio dell'*alcoviteira*. Come già segnalato da McPheeters (1977:373), il personaggio di Celestina è esplicitamente evocato per due volte nel *Filodemo* (v. 406 e § 75) a proposito del ruolo d'intermediaria svolto da Solina.³⁵

32 In particolare è Juan Sedeño che interviene in maniera decisiva nella tematica celestinesca, con l'intento di risolvere «el problema de fondo de Rojas, la no existencia del matrimonio después del cortejo y el enamoramiento y antes de la relación sexual»; per questa via «reduce el amor de la pareja a un cortejo fallido por parte del amante y a una solución de compromiso en la que el matrimonio secreto salva la inmoralidad que impregnaba *La Celestina*». Si veda Cátedra 1986.

33 Anche perché le commedie non di rado furono rappresentate in occasione di nozze (Pérez Priego 2003:54).

34 Pérez Priego 1993:21; Id. 2003:56.

35 Nella seconda delle quattro *Églogas* di Pedro Manuel de Urrea, pubblicate nel 1516, così si presenta l'*alcahueta* (vv. 161-62): «Y no sabes tú que soy/hermana de Celestina (...)?». Nella *Comedia Tidea* (v. 1452) la vecchia *alcahueta* è chiamata *Celestina* dalla protagonista. Alla fine dell'*Auto de Clarindo*, Florinda qualifica la *Vieja* di «celestina traidora» (v. 2418). Si veda anche *Uliss.* I,4 «porém é matizada da celestina da mãi que sempre anda rangendo com rabugem»; ib. III,6 «E vós dir-lhe-eis mais virtudes que a madre Celestina»; ib. IV,4 «Que vos direi? A madre Celestina não soube

Nella *Vidriana* è la serva Cetina che ne assume senz'altro le funzioni: il dialogo fra Carmento e Cetina nella *Jorn. IV* è del tutto assimilabile a quello tra Doriano e Solina nel *Filodemo*. E nella *Grassandora* di Sepúlveda (1540) uno dei due servi, Rodano, dopo che Calfurnio ricorda di essersi rivolto a una vecchia *medianera*, rivendica esplicitamente questa funzione.³⁶

tanta teórica». I tre luoghi di *Ulissipo* furono già indicati da McPheeters 1977:372; lo stesso dicasi (ib.:375) della *Policena*, dove Teodósio replica a Pinarte: «Este leu já Celestina» (43a); e a Inofre: «Esse velhaco há de ser/por tempo outra Celestina» (45a).

36 *Jorn. I*: «Y as de saber/que nuestro amo ha menester/alcagüetes, pues que ama;/y yo o tú hemos de sser,/según d'ello me da ell alma».

Nel *Filodemo* le due coppie di protagonisti motori dell'intrigo sono costituite da Filodemo e Dioniza e da Vilardo e Solina, quest'ultima complicata dalla presenza di Doriano; e il parallelismo è più volte marcato sul piano compositivo. Nelle prime due scene, dapprima Filodemo e poi Dioniza dialogano ambedue con Solina e Doriano che, ciascuno con il proprio compito, fungono da intermediari. Filodemo si esprime con due monologhi e Vilardo con tre, nell'ultimo dei quali illustra esplicitamente un proprio progetto amoroso simmetrico a quello del padrone.³⁷

Secondo lo schema classico, il progetto di Filodemo deve confrontarsi con la resistenza di Dioniza, che si articola nella forma di un doppio ostacolo: non solo la dialettica fra amore e onore, desiderio erotico e matrimonio, ma anche il problema della disuguaglianza sociale, qui debolmente personificato nella figura del padre. A questo problema sono annessi i conflitti tra libertà e autorità, libera scelta e matrimonio di convenienza, ragione naturale e ragione sociale. Nel solco del filone celestinesco, l'amante delega il proprio operato ai buoni uffici del servo e della *moça* di Dioniza, che in questo caso specifico svolge, come detto, la funzione di *alcoviteira*.

La *desyqualdade dos estados* (§ 43), rimarcata anche da Vilardo (*d'homem que não he pera ela*, v. 404), è un topico ben noto al filone celestinesco, cfr. *Trag.* IX,37 «siempre se suelen buscar/los de stirpe más honesta,/por ende no es de admirar/no querer Calisto amar/a ninguna sino a ésta».³⁸ La disuguaglianza sociale si riflette, naturalmente, nello

37 Il motivo si trova già in *Him.* I,160-62 «quando nuestro amo, Himeneo,/ se enamoró de Febea,/yo de su sierva Doresta».

38 Cfr. *Euf.* IV,8 (Cariófilo) «Ora quem dirá que ãa dama como Eufrosina,

scarto tra due codici linguistici opposti, che nella tradizione precedente a Camões può diventare clamorosamente esplicito;³⁹ non così nel *Filodemo*, dove le frontiere sociali diventano più sfumate.

Senza quella specie di *deus ex machina* che è l'agnizione finale, il personaggio di Filodemo non meriterebbe certo i suoi quarti di nobiltà, e nel complesso gli resta vagamente addosso l'aria di un *parvenu*: più volte lascia trasparire la propria condizione socialmente intermedia di *criado* o scudiero, e il suo atteggiamento talora può sembrare iper-corretto e velleitario. Tiene vistosamente a distanza il proprio *moço*, dal quale si fa chiamare *senhor*, e nella scena iniziale, producendosi in un vero e proprio 'climax' lo gratifica più volte dell'appellativo di *vilão*. Al contrario, subito dopo aver confessato a sé stesso il timore di comportarsi *de rústico e de vilão*, cerca di autoconvincersi che *nem são vilões* i propri *cuidados* (vv. 57-66).

Analogamente, il linguaggio cortese di Filodemo si rivela povero

discreta, nobre, virtuosa e honesta se venceu assi per um homem desigual de sua sorte, sem ter respeito a mais que a sua afeiçãõ?».

39 Come in questa osservazione del servo Sempronio (*Trag.* VIII,63-64): «Dexa, señor, al presente/tus ambagios y poesía,/que no es habla conveniente/la ignota a toda la gente/por ir en algaravía.//Di 'aunque el sol sea puesto'/y sabrán lo que dixerés»; *Com.Cel.*, p. 319: «Esta es una manera de hablar mui usada por los poetas latinos y llámase hablar por metaphora que quiere dezir aquí tanto como si dixesse 'fasta que sea noche'» (poco oltre, questa figura è detta «periphrasis»). Il commento si riferisce al seguente brano (*Acto VIII*): «Dexa señor essos rodeos dexa essas poesías que no es habla conviniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos no entienden, di 'aunque se ponga el sol' y sabrán todos lo que dizes» (per il lavoro critico su questo passo cfr. *Cel.*, pp. 869-70, nota 198.93). In *Aquil.* III,586-90 il servo Galterio esclama: «Qué pesar/es oír ni razonar/con estas gentes de villas,/que nunca saben habrar/sino por retallillas!».

e ripetitivo: insiste sulla nozione di *perdido* e si cimenta in qualche manieristico giuoco di parole, che almeno in un paio di casi sfiora il ridicolo.⁴⁰ Il chiodo fisso di autopromuoversi dal rango di *criado* a quello di *cativo* di Amore (vv. 110–11) a stento riesce a coprire la sua reale aspirazione, che è di elevarsi socialmente; per questo il relativo campo semantico è in lui tanto copioso.⁴¹ E nell'ultimo soliloquio tradisce il proprio cinismo: dopo aver professato grande amicizia per Solina, non esita a servirsi dei suoi sentimenti per il proprio interesse.

Quanto a Dioniza, prima ancora che entri in scena, il biglietto di presentazione è l'immagine di una donna accorsa alla finestra in camicia da notte, per ascoltare una serenata in forma di *villancico*. Su questa immagine insistono Filodemo, Solina, Dorianio e da ultimo Vilardo, che finisce per abbassarla al proprio livello e, disegnando in anticipo la progressione della trama, evoca i corteggiamenti paralleli di cui sono oggetto Dioniza e Solina; dichiara il proprio intento di far lui stesso la corte a Solina (alludendo implicitamente alla maggior prossimità sociale); annuncia che la partenza di Venadouro offrirà a Filodemo un'occasione eccellente. Che Dioniza – benché non manchi di ricordare che Filodemo è suo *criado* (v. 511) – non sia di fatto all'altezza della propria condizione sociale lo attestano anche i due *apartes*, il secondo dei quali (v. 533) pronunciato in contemporanea con quello di Solina.

40 Cfr. *que viveis e que cabeis/num coração tão pequeno*, vv. 105–06; *que por onças dezeyei/de lograr o pensamento*, vv. 263–64.

41 Cfr. *sem azas pouco segura; que subais a fantasia; tão alta pena sofrer; Adó sube el pensamiento; pois tão alto imagino; hum tão alto pensamento* – espressione, quest'ultima, ripresa da Solina al v. 214, ma giustamente nel significato letterale.

Solina dialoga da pari a pari con Dioniza, alla quale indirizza intermitteni, per quanto discrete, frecciate verbali; e quando la critica si fa seria, tocca argomenti politici e ideologici di peso. È lei che per due volte solleva la questione dell'amare 'sul serio' (*de sizo*, vv. 213 e 634): una con Filodemo, quando ne evoca la differenza di stato sociale rispetto a Dioniza; l'altra con Dorianio, quando lascia trasparire la propria misandria (peraltro implicitamente confermata da Dorianio, che equipara *sizo* a *doudiçe*). Infine, in una lunga tirata che interrompe il dialogo con la padrona, Solina si lancia in una critica degli ideali vigenti nel Portogallo contemporaneo all'epoca dei *descobrimentos*: l'aspirazione a conquistare *omras grandes, nome eterno* (che in realtà finiscono per rivelarsi *onras falsas, nomes vãos*) e l'ipocrisia di *fengir santa vida*: da tutto questo vengono guerre, danni, morte, andar per mare e scoprir terre, e anche i pregiudizi, dettati dal falso pretesto della morale religiosa, contro la donna per poco che ceda alla *natural affeição* (v. 1445). È ancora Solina che ricorre all'argomento topico che *tão sobejo amor/todos os erros desculpa* (vv. 1459-60).

Lo stesso Vilardo, in apparenza un *parvenu* dal punto di vista culturale, di fatto conosce troppo bene l'arte di *trovar* e la letteratura dei *vilancetes* (a un certo punto cita il *Dom Duardos*): non a caso nell'ultima sua apparizione, l'amico Doloroso, facendosi portavoce dell'autore del dramma, leva il velo sulla strategia della finzione (§ 79 *a parvoíce que tu finges*) sottesa alle azioni del personaggio.

In conclusione, la frontiera socio-culturale tra servi e padroni appare nel *Filodemo* notevolmente sfumata. Si può dire che il vero e proprio *gap* culturale diventa sensibile unicamente grazie alla presenza di Venadouro e Florimena. Il primo è un autentico petrarchista, scevro delle esagerazioni e parodie involontarie che affiorano in Filodemo, e la nobiltà del suo sangue è tutta nella volontà di sottoporsi, come dom Duardos, a una lunga prova di umiliazione. Neppure

Florimena necessita in realtà della verifica fornita dall'anagnórisis: come afferma lei stessa, prima che per nascita è nobile per natura. Così Camões realizza una sorta di rovesciamento culturale: invece che nell'ambiente cittadino, la classe colta si riconosce piuttosto nel travestimento pastorale, all'interno di un'Arcadia sensibilmente idealizzata:⁴² «E neste ponto segue a pastoral camoniana a vertente do utópico, que está potencialmente contido no mito da Idade do Ouro».⁴³

42 Come avverte Rebelo (1992:384), si tratta di un ricupero dei codici della lirica medievale, evidente nei simboli della fonte («'locus classicus' das cantigas de amigo») e del cervo. Peccato che lo studioso collochi la scena nella «região da Galiza» e ometta di evocare il genere della pastorella, legato nella tradizione critica a un famoso passo del Marqués de Santillana (cfr. in particolare Moral Cañete 2009:445).

43 Rebelo 1992:386.

Intermediario fra questi due mondi è Dorian, l'unico *cortesão* della compagnia, contestatore del petrarchismo⁴⁴ e della tristezza come atteggiamento di moda, che caratterizzano i tipi come Filodemo,⁴⁵ e cosciente assertore dell'amore *pela activa*; capace di imitare alla perfezione il tipo del *galán* nella finzione con Solina, ma anche di dialogare da pari a pari con il rude Monteiro. Il personaggio di Dorian corrisponde in certa misura al Cariófilo dell'*Eufrósina*, del quale gioverà citare questo passo (II,5):

Inda vós outro tanto não sabíeis conquanto vos prezais de con-
temprativo. Pois mais vos direi inda por que pasmeis de mim e
vejais que tenho teórica e a prática deste negócio. Todo namo-
rado pelega nos arraias desse rapaz de Cupido, onde eu trago
autoridade de cabo de cento em saber como destro africano
enrestar com estas raparigas e poer-lhe o ferro, e não andar em
escaramuças e pontos com elas, que são matreiras e sabem muito,
e por bicos nam há quem as leve, porque acabado de vos senti-
rem afeiçãoado põem-vos os pés nos focinhos e fazem-vos mil
perrarias, e eu não lhas soffro salvo té um certo tempo, e como as
acolho ao ombro revido e vingo-me.

44 «É contra o discurso da Corte, com a sua linguagem enclática ou do poder, manifesta no petrarquismo, que Duriano se insurge, cedendo ao impulso do homem natural» (Rebello 1992:383).

45 Il quale fin dalla prima apparizione dichiara le proprie credenziali: *Que moço pera servir/quem tem as tristezas minhas!* (vv. 12-13).

Il suo programma, tanto di poesia che di vita, è ribadito più oltre (V,3):

Vedes eu, por vir ao meu propósito, nam sou d'altos pensamentos nem d'amores fechados em torres, contento-me com o que posso haver boamente sem perigo nem cuidado, vivo a meu prazer, que mau grado ao demo (...). Meu amigo Zelótipo foi ser todo enlevações e castelos de vento, vedes agora em que vem parar os seus fundamentos, granjea e serve os negros amores de Eufrosina d'alma e dos bofes, de noite não dormindo, de dia não descansando, sotilizando maneiras de a contentar, gastando o que não tem em peitas. Preguntai-me que lhe aproveitou tudo isto?

In *Eufr.* V,4 Zelótipo espone in termini di lirica para-camoniana la propria filosofia *contemprativa*:⁴⁶

Quando contemplo comigo que estive à fala rosto por rosto com a senhora Eufrosina, ídola da minha alma, e que ouvi aquelas doces palavras de delicada pronúncia, aquelas razões brandas e discretas, aqueles risos das mesmas carites, aqueles temores honestos, os favores escassos de vontade liberal, e nisto juntamente os olhos que faziam clara a noite escura, os cabelos entrançados que representavam todo tesouro do mundo, aquele rosto do mesmo sol, aquela presença de Palas, aqueles ais frutados quando acertava de lhe dar nas arrecadas que a magoava.

46 Cfr. *Flor.* II (Belisea) «Y por esso haze ventaja la vida contemplativa, que lo ha con Dios, a la activa, que lo ha con las gentes, aunque por Dios».

Cariófilo, dopo aver bollato tutta la tirata come *parvoíce* (lo stesso giudizio riserva Dioniza, al v. 829, alla *carta* scritta da Filodemo), conclude: «Os homens são decepados como se embebedam no seu apetito e deleite qual ora Zelótipo, ao qual lhe parece agora que nam há mais bem-aventurança, e tomaria nam lhe faltar aquela a troco do paraíso, tam embaído traz o entendimento um amador destes». Il problema – come più volte nel Camões lirico, e in particolare nella grande canzone *Manda-me Amor* – è giustamente quello di soccombere all'*apetito*, cfr. *Eufr.* IV,1 (Sil.) «de maneira que vontade, entendimento e razão se votaram logo da banda do seu apetito, que o assi tem desapossado da liberdade».⁴⁷

47 Si veda ancora *Trag.* X,76 «Pero quando en los señores/el apetito ha poder,/entonces los servidores,/buscando mañas mejores,/los deven de obedescer»; *ib.* I,5 «e ao servo mais lhe val obedecer ao senhor que dar-lhe conselho».

Nella *Comedia Himenea* di Naharro si dispiega una triplice gerarchia dell'amore:

1) el amor procaz del pastor prologuista, desprovisto de todo recato, que le permite al espectador culto colocarse en una posición superior de obvio sarcasmo ante las proezas sexuales del pastor (...); 2) el amor de los criados, que ocupa una posición intermedia; 3) el amor idealizado de Himeneo y Febea, orientado hacia el matrimonio, que enaltece la libertad de elegir cónyuge.⁴⁸

Analogia tripartizione esiste nel *Filodemo*, sia pure con sfasature significative: l'amore pastorale è confinato a un livello velleitario e caricaturale nel personaggio del *bobo*, mentre quello intermedio caratterizza non solo la *criada* Solina, ma anche in misura disuguale i personaggi nobili, che spesso – consapevolmente (Doriano) o no (Filodemo, Dioniza) – derogano alle norme del comportamento cortese. Si aggiunga che, come già nella *Celestina* e nell'*Himenea*, «el amor cortés pasa del palacio (...) a las calles de la ciudad»,⁴⁹ e proprio il *criado* Vilardo fa mostra di aver appreso, sia pure a suo modo, la lezione.

Sul piano dell'ideologia letteraria, il *Filodemo* si colloca in una posizione intermedia tra Encina e Lucas Fernández: «Mientras que éste presenta el amor cortés como cualidad exclusiva del noble negada al

48 Regueiro 1996:57.

49 Ib.:62.

rústico-plebeyo,⁵⁰ en el teatro de Encina, por el contrario, el culto del amor se impone sin distinguir en la jerarquía social del individuo»,⁵¹ come mostra soprattutto la *Representación sobre el poder del Amor*. Se, di fatto, la pienezza dell'amore cortese è riservata ai due unici personaggi veramente nobili,⁵² altri di pur nobile origine (Filodemo, Dioniza) o comunque appartenenti all'élite culturale (Doriano) rivelano i propri limiti e soprattutto i propri sintomi di decadenza, sia pure di segno opposto. Al contrario, Vilardo e soprattutto Solina, con la sua forte personalità, rappresentano per così dire la classe emergente.

Questa relativa unità di linguaggio, che caratterizza i personaggi del *Filodemo* (l'unico che vi si sottrae è il *pastor bobo*), fa il paio con una certa aristocratica presa di distanza rispetto alla tradizione celestinesca, alcuni tratti della quale sono oggetto di una semplice allusione. Già si è detto che, non fosse per la doppia menzione esplicita,⁵³ la funzione di *alcoviteira* sarebbe difficilmente riconoscibile nel personaggio di Solina; né questa è, nel *Filodemo*, l'unica assenza significativa rispetto alla tradizione formatasi nella prima metà del sec. XVI.⁵⁴ A

50 In particolare nella *Farsa o cuasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero*.

51 Regueiro 1996:48.

52 E comunque l'anagnórisis «reconstitui a ordem perturbada e restabelece a segurança do modelo social vigente» (Rebello 1992:390).

53 Oltre all'iterazione, sia pure discreta, del vb. *peitar*, vv. 188 e 804.

54 «El teatro de la segunda mitad del XVI se decantará (al menos el publicado) hacia una moralidad más acusada, omitiendo una serie de personajes-tipo característicos de teatro anterior (clérigo lujurioso, prostitutas, rufianes, etc.), así como de situaciones (amancebamientos, adulterios, descripciones lúbricas del acto sexual, lenguaje marginal y lupanario, etc.)» (Canet Vallés 1991:23).

parte qualche sapida e rapida allusione nelle parti in prosa, l'unico episodio sessualmente esplicito è quello di Dorianò che, sulla scia di un giuoco di parole, allunga le mani come il personaggio del *Pamphilus* («Pamphile, tolle manus!»). Anche la scena del giardino, che è topica nel filone celestinesco,⁵⁵ è ridotta a un rapido scorcio allusivo nelle parole ironiche di Solina (vv. 1848-55) e nel racconto finale di Monteiro.

55 Cfr. *Trag.* XIV,61 «y de noche collocado/en aquel verger preciado,/ paraíso deleitoso». Sul tópos si veda la scheda redatta da Gillet 1961:722-23.

2. TECNICHE DI DRAMMATIZZAZIONE

I

Nella imitazioni drammatiche della *Celestina*, «el modelo generalizará el empleo del diálogo de réplicas breves, de monólogos y de apartes. Queda excluido, en cambio, el diálogo oratorio, mientras que el diálogo de largos parlamentos y réplicas breves se recluye prácticamente en la escena de las quejas amorosas de los amantes ante el criado confidente o en la situación muy repetida y característica de las invectivas anti y profeministas, casi siempre en boca de criados y repletas de alusiones cultas (como, por ejemplo, en las comedias *Ypólita* y *Tidea*). Asimismo, será abundante el uso de refranes y sentencias, al igual que el tuteo característico del modelo».¹

È ancora una volta alla commedia umanistica, spesso composta in funzione didattica,² che risale non solo la profusione di proverbi e sentenze, ma anche la farcitura di citazioni classiche nel linguaggio usato sia da servi che da padroni. Il primo teatro urbano riduce questa dimensione retorica, e comunque tende a limitarla ai soliloqui del *galán* innamorato o del padre ingannato.³ In sintonia con questo processo evolutivo, e in flagrante opposizione con il contemporaneo Vasconcelos, l'impiego di proverbi nel *Filodemo* risulta gradevolmente e sapientemente limitato.

Detto questo, si ricorda che le tecniche tradizionali di cui l'autore dispone per relazionarsi con il lettore o spettatore sono il monologo,

1 Pérez Priego 1993:10.

2 Cfr. Canet Vallés 1993:26-27.

3 Cfr. Puerto Moro 2014:614-15.

l'aparte, e il commento implicito, in particolare nella costruzione di scene parallele.

La prima scena del *Filodemo* presenta tre monologhi (vv. 42-76; 102-11; 152-74), nei quali il protagonista informa sulla propria storia e condizione, quindi sospira per la *senhora* di cui è innamorato, infine, dopo l'evocazione di un *vilancete* spagnolo in tre versi, illustra la natura 'cortese' del proprio amore, che collide con l'apparente inferiorità di rango sociale.

La seconda scena è caratterizzata da due monologhi paralleli consecutivi, quello di Filodemo (vv. 360-89) che, dopo il colloquio con Solina, prende atto della situazione e medita il proprio piano; e quello di Vilardo (vv. 390-424), che analizza la situazione dal proprio punto di vista e, prendendo atto anch'egli della disparità sociale tra Filodemo e Dioniza, progetta per sé stesso un amore parallelo a quello del padrone. Ambedue i monologhi si chiudono con l'annuncio della partenza di Venadouro: lo spettatore 'onnisciente' sa già che, partendo per la caccia, questi si espone al pericolo di lasciare incustodita la propria casa.

Senza soluzione di continuità, anche Venadouro pronuncia un monologo (vv. 425-44) nel quale tesse l'elogio della caccia, che è antidoto contro l'ozio, preserva la castità e possiede una propria funzione e dignità politica. Segue un monologo di Solina (vv. 551-95), che ritrae la padrona come una donna isterica, sospirosa, incostante. Più oltre, un monologo di Vilardo (vv. 901-10) descrive l'amore esclusivamente in termini gastronomici. È in questa coppia di monologhi che i domestici, in contrasto con i rispettivi padroni, esprimono i valori del proprio universo: Solina dipinge in termini caricaturali l'ipocrisia e l'eccessiva delicatezza di Dioniza, mentre Vilardo, sulla scia del proprio monologo iniziale, sviluppa la parodia dello spiritualismo e contemplativismo petrarchista.

Ancora tre monologhi caratterizzano la scena campestre: Monteiro (vv. 911-30) informa che Venadouro si è perduto nella foresta; Florimena, presso la fonte, evoca la storia della propria vita (vv. 1026-65); infine Venadouro (vv. 1066-1110) riconosce di essere innamorato. Anche il *Bobo* ha diritto a un monologo, nel quale racconta (vv. 1296-1343) come, grazie al cambio di abito proposto da Venadouro (dipinto come *loco* e *asno portugués*), si ritrova senza più *capirote* e si sente ormai *hidalgado*; nella sua descrizione, anche la sublime Florimena è senz'altro qualificata di *bovilla* e *goloza/d'amores*.

Seguono infine un monologo idillico di Venadouro (vv. 1620-39), che precede le nozze, e – naturalmente – quello conclusivo, senza essere troppo lamentoso, di Lusidardo (vv. 1865-79).

María Lida de Malkiel, analizzando l'uso degli *apartes* nella *Celestina*, nota:⁴ «sirve para hacer verosímil ese recurso convencional, pues es lógico que los señores se expresen con libertad en el diálogo y en el soliloquio, mientras los criados, que entretienen en torno suyo una ronda de astucias y codicias, deben reprimir en su presencia la expresión de sus intereses».⁵

Anche nel *Filodemo* il contrasto fra classi sociali è affidato in primo luogo agli *apartes*, evidentemente pronunciati a bassa voce, sia da Vilardo che da Solina.⁶ È «una técnica que, al igual que en la obra de Rojas, se halla significativamente vinculada – aunque no en exclusividad – a dos momentos claves en el desarrollo de la trama: [a] la exposición inicial de las cuitas del galán y [b] el encuentro entre los amantes».⁷

Sia nel lungo *aparte* iniziale (vv. 112–36) che nel breve dialogo successivo (vv. 137–51), Vilardo ironizza sulla condizione amorosa di Filodemo, e i *gracejos* relativi allo strumento di musica alludono, mediante giuochi di parole, a motivi celestineschi, quali la necessità di una *terceira* (v. 141), e una sinistra allusione all'impiccagione

4 Malkiel 1970:139.

5 «Pero, si al igual que en la *Celestina*, el *aparte* implícito está siempre en boca de criados -as, pajes y sirvientes, en la *Thebayda* y la *Seraphina*, éstos no funcionan como expresión de intereses y codicias de los criados que deben reprimir en presencia de su señor, sino que son el contrapunto bajo y realista, frente a las ideas elevadas y sublimadoras de sus amos» (Canet 1984:§ 3).

6 Vedi rispettivamente vv. 5–6, 9–10, 78ss., 93ss., 98ss. e vv. 534, 768–69, 853–54.

7 Puerto Moro 2016:66.

(vv. 144-46). Più oltre, Vilardo si produce in un *aparte* tutto giocato sull'opposizione fra *vontade* e *vianda* (vv. 893-95), seguito da un notevole monologo in cui descrive l'amore impiegando il vocabolario della gastronomia (vv. 901-10).

Da notare che si producono in *apartes* anche i rispettivi padroni, tanto Filodemo (vv. 4, 12-14, 24-36) che Dioniza (vv. 516-17, 533).⁸ Del resto, sia l'uno che l'altra pongono a sé stessi, in una sorta di parallelo, il problema del *fundamento* del proprio sentimento (v. 841) e del *temor* o *receio* che, come spiegherà Solina (*porque quem espera teme*, v. 1770) prelude all'amore (vv. 849-53): «res est solliciti plena timoris amor», disse Ovidio.

Secondo un espediente dialogico assai comune nella commedia celestinesca, Dioniza mostra di accorgersi dei mormorii di Solina: *Que rosnaís vós lá, senhora?* (v. 770). In generale, «ce genre de grommement, perçu plutôt mal que bien, engendre l'action dans la mesure où il suscite une interrogation du témoin, qui est presque toujours le maître. Le serviteur est alors amené à donner une version de l'aparté qui en modifie le contenu».⁹ Non sempre gli editori, nel *Filodemo* e altrove, individuano con chiarezza i segmenti corrispondenti a questi *apartes*.¹⁰

8 Da correggere, dunque, quanto afferma Subirats (1982,II:19): «L'aparté, procédé comique, manque à coup sûr de distinction. Tant dans *La Célestine* que dans les comédies, les personnages de la haute classe n'utilisent pas, quant à eux, cette forme du discours».

9 Subirats 1982:II,12; «À juste titre (...), Marcel Bataillon et María Rosa Lida de Malkiel soulignent bien que cette variante célestinesque de l'aparté est un procédé créateur d'action» (ib.:13).

10 Si veda ad es. Vélez-Sainz 2013:225, nota 81; ib. :257, nota 132.

L'esempio, nel *Filodemo*, più cospicuo di costruzione di scene parallele concerne il rapporto fra scene e personaggi 'urbani' e gli equivalenti 'campestri'. Scendendo nel dettaglio, i monologhi di Filodemo sull'amore cortese sono in sintonia con quelli di Venadouro, e in opposizione con quelli di Vilardo, che sottolinea esplicitamente il parallelismo fra le relazioni *galán/ama* e *moço/moça*; si aggiunga che, oltre a Doriano, tanto Filodemo quanto Vilardo si cimentano, ciascuno nel proprio registro, come *trovadores*.¹¹

Dialogando con Solina, Filodemo rende esplicito il tópos dell'amore 'eretico' e si profila come *amador fino* (v. 256) e dedito all'*imaginar* (vv. 258-61).¹² Dialogando con Doriano, dichiara che il proprio amore è *como ave fénix*, cioè privo di interesse materiale, e ritrae sé stesso perduto *pelo sertão de um pensamento, muito com a viola nas mãos perto de la amoroza torre*.

Parallelamente a Filodemo, Venadouro dialogando con Florimena si dichiara *perdido* (vv. 1155-60, 1180-85, 1192), *como servo ferido* (v. 1194), *transformado* (v. 1201), *ao jugo atado* (v. 1240); usa i topici relativi a *corpo/alma*, *olhos*, *amor vingado*, e traccia il confronto fra la situazione

11 Vilardo esordisce con *amo : ama*, ambedue in rima; dichiara che non mangia e non dorme più per un *arcanjo dos céos*, per il quale si professa *perdido* (v. 1525). Solina loda le sue *coprinhas* e lo esorta a produrre un esempio di *trovar* (vv. 1526-27). Vilardo recita una *trova* o *rifão*, poi – come già Doriano – chiede (invano) *dous abraços* come compenso (v. 1558). – Cfr. *Sel.* § 106-08 (con riferimento al *Moço*) «e eu por gracioso o tomei, e mais tem outra cousa: que ùa trova fá-la tão bem como vós, ou como eu, ou como o Chiado».

12 Si veda, in *Uliss.* V,2 il ritratto del «bom namorado», dipinto fra l'altro come «dado à contemplação, solitário, pensativo, transportado».

attuale e quella che *sohia* essere quando era libero dal giogo amoroso: insomma, è un perfetto esponente dello stesso tipo di platonismo che impregna la lirica di Camões. Posto che l'eroe callistiano «es hijo de otra paradoja medieval, la establecida en la imagen escindida masculina entre el amante cortés y el loco amador»,¹³ è all'interno di questa dimensione tutta camoniana che il dramma di Venadouro si situa.¹⁴

Due personaggi contribuiscono a complicare il parallelismo di base, ed essenzialmente, a far procedere l'intrigo. Uno è Solina che, oltre ad essere oggetto al tempo stesso delle attenzioni di Vilardo e – sia pure per finzione – di Doriano, funge da intermediaria. Lo spessore del personaggio è confermato dal fatto che si appropria di una parte normalmente declinata al maschile.¹⁵ Dialogando con Filodemo, Solina rivela l'interesse della padrona per lui (*crede que mal vos não quer*, v. 286) e comincia a dichiarare, sia pure implicitamente, la propria misoginia (delle donne *não há nenhũa invencível*, v. 291) e misandria (*Hi, que tudo sois enganoso*, v. 325); infine, prima nega e poi scopre la propria *fraqueza* (v. 341), ossia il proprio interesse per Doriano (*que lhe tenho eu afeiçãõ*, v. 334). Anche nel dialogo con Doriano, Solina esprime il

13 Cfr. *Aquil.* III,242-45 «Por mi fe que tu sentido,/tus cosas y tu cuidado,/ más son de loco perdido/que de amador concertado».

14 «Sobre este último perfil se concentran las 'Celestinas', ya desde el mismo modelo y desde su paradigma previo: el amante del *Panphilus* (...). La 'Celestinesca' siempre condena ese modelo de amador cortés, como ocurría en el prototipo, y gracias a las intrigas paralelas del mundo de los criados muestra de forma explícita cómo las clases sociales se igualan en el amor, aunque la expresión pueda variar en función de criterios de decoro estilístico» (Baranda Leturio/Vian Herrero 2007:432; cfr. *Grass.* I «porque linaje/se somete al villanaje»).

15 La «confesión del mal de amor ante el criado confidente» (Puerto Moro 2016:61).

proprio pessimismo misogino: qualunque donna onesta cede, appena sa di essere amata (vv. 732-33), come ora Dioniza, che è *perdida* (v. 735).

L'altro personaggio strutturalmente asimmetrico è Dorianio, che contesta dall'interno (non dall'esterno, come Vilardo) il platonismo dell'ideologia cortese: è lui che sviluppa le opposizioni *amar pola passiva/amores activos* e *agente/paciente*. A Solina e Dorianio è affidato il messaggio anti-cortese, che intende smascherare l'ideologia amatoria della classe colta.¹⁶

16 «Son las continuaciones las que hacen explícita la falsedad de esa resistencia fingida e insincera al deseo amoroso con la complicidad de la alcahueta. La doctrina misógina de la debilidad natural de la mujer las iguala a todas en comportamiento, por encima de las diferencias de clase social» (Baranda Leturio/Vian Herrero 2007:432).

3. IL PASTOR-BOBO

I

Tre sono i principali meccanismi di amplificazione della trama: gli 'episodios novelescos',¹ una dimensione che nel *Filodemo* corrisponde in certo modo al racconto finale di Monteiro;² le poesie intercalate che, sul modello celestinesco, «sirven para definir el estrato social del hablante y configurar al enamorado calistiano como amante cancioneril (literario, atildado y estereotipado)»; ad esse si aggiunge l'uso della lettera;³ infine l'impiego degli 'intermedios', tre nel *Filodemo* più un monologo, tutti affidati al *pastor-bobo*.

A prescindere dai possibili antecedenti nella commedia latina e nella commedia dell'arte, o anche nel filone picaresco, la tradizione teatrale che precede l'avvento del *gracioso*⁴ risale al *pastor bobo* di Juan

1 Che «enriquecen la intriga (escenas a la reja, serenatas, paseos a caballo, ruar la calle, etc.) y logran ampliar los lugares de la acción y los movimientos de los personajes» (Baranda Leturio/Vian Herrero 2007:430); si veda l'inserimento, nella stampa, della serenata organizzata da Vilardo e Doloso.

2 Secondo Carriço (2007:156), «a feição novelesca e a origem de Filodemo e Florimena aproximam a obra da *Comédia de Rubena* de Gil Vicente». In realtà la morte di Rubena, che è oggetto del *pranto* iniziale, «constitui-se em princípio organizador da comédia», la quale è «fruto, continuação e reverso da história da mãe» (Amaral 2005:6-7), mentre nel *Filodemo* non è se non un elemento della narrazione finale inteso a permettere l'anagnórisis.

3 «También las cartas cumplen en las continuaciones esta función de acomodar al amante sentimental a un molde retórico muy rígido y restrictivo» (Baranda Leturio/Vian Herrero 2007:430).

4 Sulle origini del *gracioso* si vedano Antonucci 1994; Diago 1994; Cazal

del Encina e Sánchez de Badajoz, e successivamente al *simple* nelle commedie di Lope de Rueda e Juan de Timoneda: è quest'ultimo personaggio, di origine rurale e spesso con compiti di servo – ciò che lo differenzia dal pastore –,⁵ che costituisce un passaggio decisivo nel processo di formazione del *gracioso*, così come si fissa nella produzione di Lope de Vega.⁶ Nei *simples* di Lope de Rueda «disminuyen considerablemente las burlas del campesino o pastor bobo y de esa manera el simple, en su función de criado, pierde sus rasgos preponderantemente rurales. Por ello creemos que es posible hablar, como lo hace Noël Salomon (1985), de una cierta 'urbanización' del villano/simple/bobo».⁷

Come è chiaro anche dall'analisi del *Filodemo*, il *Bobo* è il residuo di una fase rustica anteriore. Nella tradizione portoghese succede al *Parvo*, che «chama-se geralmente Joane e é muitas vezes um criado

1994; Hermenegildo 1995; Weber de Kurlat 1981. È nella comicità attiva che il pastore «anuncia de modo auténtico al gracioso, al personaje que provoca la risa voluntariamente y no sólo a costa suya» (Cazal 1994:13, citando una didascalia nella *Farsa de los Doctores*: «Un pastor que entre todos dice gracias para reir»).

5 Degli effetti teatrali ricavati dal contrasto sociale fra servo e padrone, e in una fase successiva fra *gracioso* e *galán*, si è già parlato; ma, a differenza del servo, il pastore non ha padrone, e nel caso del *Filodemo* l'opposizione funzionale è con il proprio padre.

6 Pérez Rioja 1997 (s.v. *gracioso*, *donaire*, *bobo*); Moncholi 1999; García Lorenzo 2005. Bibliografia ragionata in Díez Borque 2014:239-40.

7 Fernández Oblanca 1992:103; cfr. Méndez Montesinos 2014:72 «The dialogue between the two *pastor-bobos*, Gil and Pascual, is carefully placed immediately after a poetic lament by Victoriano and a similar exchange between him and Sulpicio, another courtier. This scene not only serves Encina's purpose of catering to the upper class but it also alludes to the lower class's inability to understand courtly love or its discourse».

jovem encarregado de transmitir mensagens».⁸

Studiando il teatro di Diego Sánchez, Françoise Cazal (1994)⁹ ha tracciato un identikit del *Bobo* che nella fattispecie è molto utile per descrivere i tratti pertinenti non solo del nostro personaggio, ma anche di Vilardo, che in certo modo ne rappresenta l'evoluzione successiva. Prima di tutto è «un perezoso dormilón que tiene mucha dificultad para despertar».¹⁰ La sua «afición (...) a la comida» è «un verdadero leitmotiv».¹¹ Presenta inoltre una forte vena erotica, scatologica, codarda. Tipica la «propensión a los juramentos» e, in genere, la «grosería» verbale. Insomma, riunisce in sé un insieme di tratti marcatamente contadini («sayagués, acrobacias, agresividad verbal, familia campesina»); «sin embargo, como lo hará más tarde el gracioso, el pastor rebaja todos los asuntos, incluso los más elevados, al nivel de las preocupaciones cotidianas, aptas para desencadenar la risa».¹²

Di questo identikit anche Vilardo conserva, come detto, i tratti più caratteristici. Fin dalla prima scena manifesta una impellente necessità di cibo (vv. 20-21, 127-31) e dichiara la propria natura di «dormilón» poco incline al lavoro (vv. 17-18, 85-86, 94-96), una natura che egli proietta negli oggetti e nelle cose: la sedia dovrebbe muoversi da sé, e tanto il sole che la viola dormono ancora, e come lui, non hanno nes-

8 «Na última peça de Gil Vicente (*Floresta de Enganos*, 1536), o Parvo português desaparece para dar lugar ao Bobo do teatro espanhol» (Teyssier 2005:91).

9 Nel teatro di Diego Sánchez, pubblicato nel 1554 a Sevilla, il personaggio comico del *pastor bobo* possiede una onnipresenza e una complessità inusitate.

10 Per il tópos nel teatro classico cfr. Cazal 1994:8.

11 Meno frequente è il tema dell'intemperanza nei riguardi del vino.

12 Cazal 1994:16-17.

suna intenzione di svegliarsi.¹³ Filodemo, in una sorta di crescendo, lo gratifica più volte dell'appellativo di *vilão* (vv. 4, 8, 11, 23).¹⁴

Con tutto ciò, come detto, Vilardo partecipa di quell'aristocratica presa di distanza che l'autore manifesta anche per gli altri personaggi. I richiami al sonno e al cibo vanno poco oltre il primo centinaio di versi,¹⁵ a titolo di evidente omaggio alla tradizione; e quando più tardi Vilardo torna sul tema gastronomico, lo fa attraverso il filtro intellettuale della convenzione poetica. Anche altrove si vede che la sua infarinatura culturale ha soffocato buona parte dell'originaria «grosería» verbale; per il resto, da un lato adempie egregiamente alla funzione di analizzare in termini realistici la «locura» del padrone, e dall'altro, agisce in parallelo col padrone nel compito di corteggiare Solina, la sua pari.

13 Cfr. *Trag.* XIV,25 «Fuesse mi señor y amigo/y el corazón me ha dexado/y el mío llieva consigo./Has oídonos qué digo ?//No, que durmiendo me he estado».

14 Non evidente, in Vilardo, la codardia, per la quale cfr. *Trag.* XI,58 «No querer morir con mal/ni matar, no es covardía,/mas antes buen natural» (proverbio castigliano, secondo *Uliss.* III,5).

15 Questa prima parte, con Vilardo e Filodemo in scena, è compresa fra la *manhãszinha*, v. 15, e l'apparizione della stella del mattino, v. 151.

Il complesso dei tratti appena descritti è ancora visibile, anche se profondamente rielaborato, nella figura del *pastor bobo*, che incarna la fase storicamente precedente e ormai sopravvive negli *entremeses*,¹⁶ e in pochi casi – come qui – nella commedia classica, «pero quizás con la sensación de que se trata de un personaje del pasado», perché la commedia «no era el marco idóneo para su perduración».¹⁷ Tale si può dire la funzione che nel *Filodemo* ha questo personaggio, protagonista di un paio di *entremeses* nella parte finale: ed è proprio, in questa commedia ‘a dittico’, l’ambientazione rurale che ne rende, per così dire, necessaria la presenza.

Ciò detto, il *bobo* camoniano rivela anche lui una maturità fuori del comune. È stato già notato il rapporto di conflittualità col padre, la cui funzione principale è quella, tradizionale nel giuoco drammatico, di zittirlo.¹⁸ Molto più di Vilardo, che al contrario aspira ad appropriarsi dei costumi della classe superiore, il *bobo* abbassa gli altri al livello del proprio universo particolare, in cui tutti (sé stesso e suo

16 Tutte le sue caratteristiche passeranno nel personaggio di Juan Rana, il *Bobo de los entremeses*.

17 «Dejando aparte el caso especial que representan las comedias de tema rural, el ambiente urbano dominante en la comedia llevaría a sustituirle por un personaje cómico desprovisto de las características marcadamente campesinas» (Cazal 1994:17); «This foreign interloper, called the *lacayo* in Torres Naharro's plays, threatens to usurp the primacy of the *Pastor-Bobo* completely, for the world of intrigue is his natural milieu» (Brotherton 1975:154); «Apart from creating the Prologue Speaker and developing the concept of the wise fool, Torres Naharro also indicates the *Pastor-Bobo*'s best chance for survival within the *comedia*, that is, as a *farceur*» (ib.:161).

18 Cfr. vv. 981, 999, 1021.

padre inclusi) sono *asnos*. Vive con la paura ossessiva che qualcuno lo derubi del cibo o delle bestie. Ben lungi dalle fantasticherie luculliane di Vilardo, la sua povera gastronomia si limita al *pan*, tutt'al più *pan y sopas*,¹⁹ *pan y queso*.

Alonsillo parla un *sayagués* estremamente diluito,²⁰ quel tipo che Vélez-Sainz, nella sua edizione degli *Introitos*, definisce «inventado o literario», con un numero limitato di «características comunes y generalizadas. En cuanto al léxico se puede destacar el uso de arcaísmos (*do, ansí*), interjecciones características (*¡juri a mí!*), invocaciones a santos más o menos ridículos (san Pego, Santilario o San Hilarión, san Contigo), aumentativos burlescos (*pezachos, pernejones*), términos en desuso (*pescudar, pernicotencia*)». L'unico tratto morfosintattico appena rilevato è «la pérdida de la *-d* final en los imperativos (*¡Decí!*)».

Questi pochi tratti di *sayagués* letterario fanno da supporto, nel *Filodemo*, a frequenti giuochi di parole: da *encomendo* 'raccomando' il *Bobo* trae *en comendo* 'mangiando', v. 953; la volontà di disobbedire al padre gli suggerisce curiose neoformazioni, come *cabo de andar* (v. 1025) e *desandar* (v. 1373). Con tutto ciò, nelle sue battute si fa luce a sprazzi la verità: è il primo a dare notizia della presenza di Venadouro (*un burrico/hidalgo*, vv. 1018-19) e ad accorgersi che anche Florimena è innamorata; alla fine è lui che ne intuisce il carattere difficile (vv. 1653-54).

La vera ossessione del *Bobo* è l'aspirazione a cambiare la propria identità di *Alonsillo el baquero* in una personalità più elevata (*Yo soy el hidalgo portugués*, v. 966), e per far ciò, gli basterebbe semplicemente cambiare d'abito – operazione semplice, se non ci fosse l'opprimente

19 Anche nel *villancete* burlesco che canticchia (vv. 1296-98) si parla di *comer*.

20 Per il bilinguismo nel teatro camoniano si veda il saggio di Xosé Dasilva (2005), particolarmente dedicato agli *Enfatriões*.

autorità paterna a impedirlo (vv. 969-72); altrimenti, nel suo mondo popolato di asini, si contenterebbe di trasformarsi in un animale autorevole e potente, mettiamo un *burrón* o un *cabrón* (vv. 975-80). Come si dirà meglio più oltre, è l'incontro con Venadouro che gli permette di realizzare l'agognato travestimento.

4. SPAZI SCENICI, NEGROMANZIA, TRAVESTIMENTO

I

Si può dire, esagerando un po' la prospettiva storica, che il *Filodemo* nasce dalla giunzione di due ambienti, e due generi letterari, differenti, e in questo senso ha un precedente nella *Calamita* di Torres Naharro che, come scrisse Pilade Mazzei, «consta come di due commedie diverse fuse insieme; di una commedia borghese a fondo terenziano-bibbienesco e una commedia rusticale».¹ Analoga bipartizione si verifica nel rispetto della precettiva scenica: si ricorda che «el ambiente urbano de la comedia contrasta frontalmente con la praxis teatral anterior donde la escena tiene lugar dentro del palacio o en el campo como en las farsas de Lucas Fernández».² E per quanto riguarda la parte urbana del *Filodemo*, si può pensare al classico «escenario de Vitruvio con una calle o plaza con dos casas con puertas practicables».³

Già l'*Égloga de Plácida y Vitoriano* di Juan del Encina presenta due spazi scenici distinti e successivi: uno urbano, che occupa la prima parte del dramma, e l'altro campestre, dove si dirigono Vitoriano e il suo consigliere Sulpicio alla ricerca di Plácida, e dove si svolgono le scene dei pastori, marginali rispetto all'azione principale. Il testo allude a una valle, una sorgente (presso la quale Plácida si è suicidata), un *recuesto* dove Vitoriano cerca altri pastori, un'*arboleda* dove si trova la capanna di questi. Anche il *cast* dei personaggi è in parte simile a quel-

1 Mazzei 1922. Cfr. Pérez Priego 2003:52 «funde con originalidad una trama de comedia burguesa y urbana con otra más bien rústica y de farsa».

2 Vélez-Sainz 2013:70.

3 *Ib.*:104. Al § 66 si allude al sagrato di una chiesa.

lo del *Filodemo* (eccetto la presenza della mezzana Eritea): Plácida, che vive nel palazzo ed è di rango superiore al *galán* Vitoriano; i pastori Gil e Pascual; e un personaggio secondario (per quanto divino), Mercurio, «que aparece en su papel de brujo y nigromante»⁴ e, per risuscitare Plácida, esegue un'operazione magica, «que no deja de recordar al de Celestina o al de la maga de Valladolid en el *Laberinto de Fortuna*».⁵

Un precedente più prossimo al pastore negromante del *Filodemo* si trova nella *Égloga de cinco pastores sobre las cosas de Valencia* (1519),⁶ dove il pastore che si chiama Llorente è appunto *encantador*.⁷ La sua arte è simile a quella del personaggio camoniano: «Yo hago a la mar que se abra,/aunque brama,/y cuento todas las arenas,/y mato dos mil vallesnas,/y torno de cabro cabra,/y al sol, y también la luna,/aunque es una,/y assimesmo las estrellas,/si Dios quiere, ni él ni ellas/no harán claridad ninguna» (vv. 881-90).⁸

4 Pérez Priego 1995:122-23.

5 Pérez Priego 1995:124; cfr. Alonso Ansejo 1991:91-105.

6 Ed. Pérez Priego, *Lemir*, 19 (2015), Textos: 931-66.

7 «Es también pastor como los demás, pero diríamos 'un poquito hechicero', conocedor de ciertas artes mágicas que ayudan a bien querer, a sanar la enfermedad de amor. Ante las dudas de Climentejo, simple pastor desmelenado, le hace ver que él ha curado de amores a gentes más importantes, como aquel imaginado duque de Normandía que vivía de su dama despedido (vv. 841-850) (...). El hechizo es confuso, incompleto o irreal, los ingredientes fantásticos e imposibles, y el personaje en definitiva un tanto bufó y grotesco, con su mezcla de rasgos de magia y religiosidad. La diferencia esencial es que aquí es un personaje masculino, un pastor, algo encantador y hechicero, que no necesita invocar al diablo, sino que cuenta con la ayuda del Dios verdadero» (ib.:938).

8 Più in generale, «el mundo arcádico es un mundo proclive desde los orígenes a los encantamientos, los hechizos y las acciones mágicas» (Oleza Simó 1986:330).

La commedia strutturalmente più prossima al *Filodemo* è senza dubbio la più o meno contemporanea *Farsa llamada Rosiela* (Cuenca, 1558), anonima, composta in *quintillas de pie quebrado*. Tra Floriseo e la protagonista esiste, all'inizio, una differenza di stato sociale analoga a quella che separa Filodemo da Dioniza: «Ella de claro linaje;/yo tosco, bruto, salvaje,/de linage muy estrecho» (vv. 14-16). Nonostante ciò, la cortesia di linguaggio di Floriseo è tale che perfino la sorella non lo comprende: «Hablas tan philosophal/que no entiendo/aquesso qu'estás diziendo» (vv. 89-91).⁹ Benitillo, il fratello di Floriseo, funge da *bobo*: le sue uniche attività sono dormire e mangiare. Con suo padre, dà luogo a una lunga scena umoristica simile, nel *Filodemo*, a quella fra il pastore e il *bobo* suo figlio.

Pinamarte comprende che, per natura e carattere, il suo padrone Floriseo non può discendere dalla famiglia cui appartiene: «O, qué sobrada humildad,/qué discreción y bondad/ha Diós en él impreso!» (vv. 872-74). E in effetto, il pastore Canivano rivela a Floriseo che non è in realtà suo figlio, ma che lo trovò per caso «por una gran espesura» (vv. 960 e 1347: esattamente come il pastore trovò Florimena). Nel quadro di un *locus amoenus*, Justina¹⁰ svela a Rosiela i sentimenti del proprio fratello Floriseo e la convince a scrivergli una lettera (in versi), affidandola a Benito, che tuttavia si fa scoprire: allora Canivano si vede costretto a svelare anche al padrone Palomeo come Floriseo è stato ritrovato. Le fasce conservate dal pastore permettono l'ana-

9 Appena ha individuato la causa del male che angustia il fratello, lo redarguisce, come Solina fa con Filodemo: «Mira quién es y quién eres» (v. 152).

10 Che funge da intermediaria principale, nonostante la presenza nella commedia di Marigreja, una vecchia *alcahueta*.

gnórisis: Floriseo è il figlio che era stato rubato a Palomeo dal fratello. Per prima cosa, Palomeo gli fa mutare gli abiti,¹¹ quindi rivela che anche Rosiela non è in realtà sua figlia.

La contrapposizione fra spazio rurale e spazio della corte, con la relativa operazione simbolica del cambio d'abito, fu posta in termini chiari, e forse anche autobiografici, da Juan del Encina, particolarmente nelle due ecloghe VII (*Égloga representada en requesta de unos amores*) e VIII (*Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*):¹² nella prima lo Scudiero, per amore della *serrana*, accetta di mutarsi in pastore; nella seconda tocca ai pastori Mingo e Menga il compito di accostumarsi alla vita *palaciega*.¹³ La questione essenziale, qui come nel *Filodemo*, è il travestimento¹⁴ che si accompagna ad un autentico cambio di vita. Già nella *Tragicomédia de dom Duardos* di Gil Vicente¹⁵ il protagonista «recurre,

11 «Hijo, qué razón consiente/que siendo tú mi señor/andes como servidor/en ábito de sirviente?» (ma non è escluso che la didascalia sia errata, perché questa battuta si addice piuttosto al padre putativo).

12 In ambedue si attua una «recreación dramática de la pastorela» (Pérez Priego 2002:78).

13 Carrasco González ricorda (2011:74) l'esempio di *Menina e Moça*.

14 Importato dall'Italia, il tema del travestimento entra nella letteratura drammatica con Lope de Rueda e Juan de Timoneda. Un evidente modello è in Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus* (1444).

15 Il tema del travestimento compare anche nella *Comédia do viúvo*, cfr. vv. 605-07 «el amor es tan podroso/que me truxo a la defesa/con cayado»; 628-30 «Dexadme morir pastor/llorando por los collados/dende hoy». Qui l'arrivo tardivo del fratello di don Rosvel risolve, a guisa di *deus ex machina*, il rapporto asimmetrico con le due figlie del Vedovo; si veda la didascalia, analoga a quella del *Filodemo*: «Tomou don Rosvel a Paula pola mão e dom Gilberto a Melícia».

por su parte, al engaño del disfraz para conseguir a Flérida.¹⁶ El disfraz por amor resulta una fuerza transgresora de los códigos morales y sociales,¹⁷ una exteriorización de la locura amorosa, y plantea en la obra el grave conflicto del amor por la persona y no por la condición». ¹⁸ Il testo vicentino è stato indicato¹⁹ come una delle possibili fonti della *Comedia Aquilana* (1524) di Torres Naharro, nella quale Aquilano, principe d'Ungheria, innamorato di Felicina, figlia di Bermudo re di León, si fa passare per un villano.

16 Nel medesimo contesto, Moral Cañete menziona (2009:445) «el uso del recurso del disfraz en el *Primaleón*, publicado en Salamanca en 1512 (...) con el que Feliciano de Silva, sin ninguna duda, estaría familiarizado». Sul motivo del travestimento cfr. altri rinvii bibliografici ib.:450, nota 76.

17 Flérida, vv. 744-45, dice: «Debes hablar como vistes/o vestir como respondes»; è un caso in cui le parole «contradizem o princípio fundamental do Decoro» (Álvarez Sellers 2007:165). Il v. 1395 è bipartito fra Julião e il protagonista: «Qué decís? – Yo m'entiendo»; quindi Julião rimprovera il suo incomprensibile interlocutore: «y aún vos estáis gruñiendo» (v. 1398). Cfr. ancora vv. 1799-1801 (Artada) «Señor, mudad el pejejo/id a vestir vuestos paños/naturales».

18 Marín Pina 2001:272-73.

19 Da Crawford 2013:95 e, prima, da Gillet 1961:547.

Nel *Filodemo* la tradizione teatrale del travestimento è, come detto, incarnata dal *Bobo* successivamente al suo incontro con Venadouro. È il *Bobo* stesso che racconta (vv. 1299-1322), in un episodio la cui importanza è stata probabilmente sottaciuta dalla critica, come si è imbattuto nell'*asno portugués* (di cui aveva già notato la presenza) che, *loco* per amore di Florimena,²⁰ in un batter d'occhio ha realizzato con lui uno scambio di vestiti degno di un illusionista. Così apprendiamo che Alonsillo è ormai vestito di un elegante *capisaio*, mentre il *capirote* che gli copriva il capo e le spalle è ora indossato da Venadouro.

Capirote è 'modo adverbial, que equivale a sin juicio, sin la menor consideración, ni reparo. Úsase de esta locución para motejar y denotar al que es incapaz, tonto y disparatado' (*Aut.*).²¹ Molto diffusa l'espressione *ser tonto de capirote* (DRAE). In *Origen y difinición de la Necedad* di Quevedo, la definizione («Tener uno un libro en la mano y quitárselo otro, necedad con capirote; y si a esto añade quitársele estando leyendo, necedad con falda») si fonda come di regola su una frase fatta, *bobo de capirote*, «derivada de la costumbre de adornar con un gorro puntiagudo a los tontos»;²² ma Quevedo non perde di vista il significato letterale di *capirote*, come dimostra il successivo *con falda*.²³

20 La diagnosi del *Bobo* è altrettanto acuta che quella di Vilardo, ma più icastica (si veda l'impiego del tecnicismo *enagenar*).

21 Cfr. Farré 2009:255-64.

22 «Porque es ordinario ponerlos capirote con borla, y sayo jironado o gayado» (Correas).

23 «La denominación no es gratuita, y significa 'todavía mayor que con capirote', pues algunos de los gorros llamados capirotos 'tienen unas caídas o faldas que caen sobre los hombros y a veces llegan hasta la cintura y aun

Nella tradizione teatrale, come testimoniano anche Lope de Vega e Calderón, «el capirote identifica tanto a los locos como a los doctores,²⁴ de ahí que se juegue con su ambivalencia en varios vejámenes». Ma c'è una terza categoria di emarginati alla quale il *capirote* è tradizionalmente associato, come ricorda la *Tragedia Josephina* di Miguel de Carvajal, la cui enorme popolarità è testimoniata dalle quattro edizioni²⁵ succedutesi prima del 1559, anno in cui l'indice Valdés la condannò all'oblio.²⁶ Il prologo è ivi recitato da un personaggio chiamato Faraute,²⁷ che indossa un abito tipicamente giudaico chiamato *capirote*. L'editore Gillet richiama l'attenzione sul «clumsy pun» con «*capirotada* 'aderezo hecho con hierbas, huevos, ajos, y otros adherentes'». ²⁸ La presenza nel *Filodemo* di ambedue i termini rende probabile che l'impiego del *capirote*, con la polisemia relativa, sia stato suggerito

más abajo' (*Aut.*)» (Arellano Roncero 2006:22).

24 «Cobertura de la cabeza (...) que traen y se ponen en los actos públicos los graduados de doctores y maestros en las universidades» (*Aut.*). Diversamente, «el capirote con cascabeles caracteriza a los locos y a los bufones» (Madroñal 2005:378, nota 1313; cfr. ib.:141 «Y otro día, por la mañana, le saquemos a la mesma justicia vestido como a loco, con un capirote de color, que es hábito de locos»).

25 Rispettivamente 1535, 1540, 1545 e 1546. Composta in *redondilla doble* (abba,acca), l'opera è stata variamente influenzata dall'archetipo celestinesco (cfr. McGaha 1998; Grande Quejigo 2001).

26 L'unica copia sopravvissuta in Spagna dell'edizione pubblicata a Sevilla nel 1545, è leggibile nell'edizione critica di Joseph Gillet.

27 Per questo termine cfr. Gillet 1961:xliv-xlvi.

28 «Porque siempre en estos trances se entremete traje y gente de Judea: y a mi parecer tienen razón que para en verano no son sanas tantas capirotadas aunque los que se sienten ajos han comido en ellas» (Gillet 1965:6). Cfr. anche la nostra nota ai vv. 1323-24.

a Camões direttamente da questo dramma di Carvajal, all'epoca – come detto – molto popolare.²⁹

L'obbligo per gli ebrei d'indossare il *capirote* come marca socialmente distintiva risale al 2 gennaio 1412, quando fu promulgato l'*Ordenamiento de Valladolid*, più comunemente indicato come *Pragmática de la reina doña Catalina*, della cui redazione era stato incaricato il converso Pablo de Santa María, vescovo di Burgos e *Canciller Mayor de Castilla*, carica assunta dopo la morte di Pero López de Ayala: «Además de prohibirse a judíos y moros vestir paños de precio superior a 30 maravedíes la vara, se obliga a los judíos a cubrirse la cabeza con capirotos con chías largas³⁰ y a llevar sobre la ropa tabardos³¹ con aletas, así como la rodela bermeja sobre el hombro derecho».³²

L'associazione del *capirote* alla condizione di ebreo o converso complica la polisemia del termine, che «tiene el doble sentido de 'funda de cuero para cubrir la cabeza del halcón' y 'prepucio'».³³ Algunos llamaban *capirotos* o *retajados* a los conversos».³⁴ Così, a partire dalle otto

29 Un altro tratto che rinvia al *Filodemo* (cfr. la nostra nota ai vv. 1261-65) è, alla fine dell'atto I, il *planctus* di Giacobbe sul proprio figlio, che crede ucciso da qualche belva.

30 «La chía es la parte de una vestidura llamada beca, hecha de paño fino, con una rosca que se ponía en la cabeza, de la cual bajaban dos faldones que caía uno hasta el cuello y el otro, que propiamente era la chía, hasta la mitad de la espalda» (Cantera Montenegro 2012:126, nota 15).

31 «Prenda de abrigo ancha y larga, de buriel o paño tosco, con las mangas anchas y abiertas» (ibid., nota 16)

32 Ib.:126. Esempi documentali in Gitlitz 1996:344, nota 48; ib.:313, nota 130; ib.:496, nota 212.

33 Cfr. Ciceri 1989:442-43.

34 Maire Bobes 2008:148.

poesie che compongono la tenzone poetica fra Gómez Manrique e Juan de Valladolid, umile trovatore ed ebreo convertito, per indicare la condizione di circonciso «l'image utilisée est celle du *capirote*, ce 'capuchon' qui lui fait défaut, objet de moquerie des chrétiens». ³⁵ Manrique sollecita ancora l'equivoco con gli altri due significati di 'capuchon qui couvre la tête du faucon' e 'capuche qui coiffe le docteur, le poète couronné'. ³⁶

Sull'impiego burlesco del polisemico *capirote* sono documentati un paio di aneddoti, ampiamente diffusi nella copiosa bibliografia relativa. Uno lo racconta Eugenio Asensio: ³⁷

Toledo era célèbre a la par por sus judíos, ahora conversos, y por los cantores castrados. Los junta una anécdota o dicho bueno que Juan de Timoneda inserta en su *Sobremesa y alivio de caminantes*, I, cuento 87, casi seguramente de origen toledano: «Paseábase un músico tiple y capado por delante de un ropavegero, famosísimo judío viejo y relajado, el cual por burlarse del músico le dixo: - Señor, cómo le va a su gavilán sin cascabeles? Respondió el capado: - Así como al de vuessa merced sin *capirote*».

L'altro, più antico, riguarda la tenzone poetica fra un certo commendator Román e il poeta converso Antón de Montoro, al quale l'avversario fra l'altro consiglia: «pues que sois buen alfayate/que fagáis a vuestra pixa/*capirote*». Oltre che in questa tenzone «el vocablo *capirote*, que constituye un término clave para la caracterización del judío

35 Battesti-Pelegrin 1990:242.

36 Ib.:245.

37 Asensio 2005:14.

circunciso, ya figura como un motivo completamente codificado en las *Coplas del Provincial*».38 Così «el judío circuncidado es otro motivo utilizado por los cristianos viejos para burlarse de los cristianos nuevos. En toda la literatura satírica, palabras como *capirote*, *capucha*, *caperuza*, etc., tienen un doble sentido y remiten, a menudo, a realidades erótico-obscenas».39

A partire dal basso medioevo, il *capirote* come tratto distintivo dell'ebreo entra a far parte della tradizione figurativa: «Numerosas escenas pictóricas y escultóricas de la Pasión representan con los rasgos iconográficos propios de los judíos – nariz larga y ganchuda, mirada torva, gorro o capirote cónico y puntiagudo, rodela sobre el vestido – a los personajes que flagelan y colocan en la cruz a Jesús».40 Nel fregio della cattedrale di Jaén, «la serie de cabezas con la que finaliza iconográficamente el friso, aluden explícitamente a los criptojudíos y a su psicología: la cabeza que porta corozza o capirote, el lobo, el mono y el cerdo (*marrano*)». Insomma: «simbólicamente, la corozza o capirote y el sambenito eran los objetos que identificaban mejor a los *marranos* castigados por el Santo Oficio».41 Il *capirote* conserva tutte le sinistre implicazioni legate ai processi dell'Inquisizione e alle condanne a morte pronunciate contro gli eretici, obbligati a vestire *capirote* e *sambenito* in segno di pubblica umiliazione.42 Questo apparato era

38 Costa 2000:25, nota 44 dell'estratto leggibile in rete.

39 Parello 2011:262. Sanz Ayán/García García registrano (2000:42) «un vestido de salvaje y un capirote de paño» e «un sayo de bobo con su caperuza, barba y cabellera».

40 Cantera Montenegro 1998:19; cfr. ib.:35.

41 Lara López 2009:39-40.

42 «Entre las insignias de los reos, el sambenito tenía un fuerte significa-

in sostanza una parodia dell'autorità episcopale.⁴³ L'aspetto più grave di questa condanna, anche più della morte, era la perdita perpetua dell'onore per sé e per la propria famiglia e discendenti.⁴⁴

Ben presto, la distinzione – già di per sé sottile – fra il *capirote* come parte del tradizionale (e obbligatorio) abbigliamento ebraico, e la sua variante allungata, la *coroza*, imposta ai condannati dal tribunale dell'Inquisizione, si neutralizza, e il *capirote* (o *coroza*) passa a designare su un identico piano connotativo tre classi sociali di emarginati: gli ebrei, specialmente i conversi; gli eretici;⁴⁵ infine i matti (*tontos de capirote*).

Che Alonsillo, da buon *bobo*, indossi il *capirote* non sorprende. Molto più stridente, per contro, è l'immagine che si ricostruisce dal suo racconto, quella del nobile Venadouro che va in giro per il bosco, vestito con il *capirote* del *bobo* e montato – c'è da supporre – in groppa

do simbólico. Era, en general, de color amarillo, simbolizando la traición (...). Todos ellos se cubrían con capirote o mitra que representaba la degradación religiosa, la falsedad del heresiarca y el escarnio al que debía ser sometido por su delito» (Moreno 2004:229); «Cuando era usado como penitencia, el sanbenito era amarillo con una o dos cruces de San Andrés en la espalda y en el pecho» (Martínez Fernández 2008:190).

43 Edward 2005:92. È probabilmente per questo motivo che il *bobo*, entrando in scena, intona un *villancico* che allude ai *mozuelos del obispo*.

44 Martínez Fernández 2008:191-92; cfr. *Cel.Com.*, pp. 129-30.

45 «Los inquisidores y sus oficiales, a partir de los informes proporcionados por delatores, investigaban en secreto y juzgaban y sentenciaban a los conversos por herejía. Los que se arrepentían recibían condenas menores y, durante un tiempo determinado, debían llevar *corozas* (capirotos alargados) y *sambenitos* (túnicas amarillas en las que aparecían escritos sus nombres y sus delitos) (...). Aunque el Santo Oficio estaba autorizado a actuar sólo contra los herejes, reclamaba también jurisdicción sobre los judíos proselitistas» (Liss 1998:165).

a un asino, come un *herege* (ulteriore allusione alla sua platonizzante fede amorosa?).⁴⁶ Agli occhi del povero *vaquero*, al contrario, lo scambio di abiti diventa automaticamente uno scambio di personalità (vv. 1301-03): a dispetto di suo padre, Alonsillo si sente ormai *hidalgado* (v. 1340) e, come tale, pretenderebbe un matrimonio all'altezza della sua nuova dignità.

46 La polisemia del termine suggerisce ancora altre implicazioni: è il cappuccio con cui si toglie la vista al falcone da caccia (simbolo della cecità per amore?); e, come il *bobo* non manca di sottolineare più volte, è una popolare salsa usata in cucina.

La doppia identità del *Filodemo*, dovuta alla giunzione fra commedia urbana⁴⁷ e ambiente pastorale, ha probabilmente fatto scuola in due drammi che dovrebbero essergli posteriori. Uno è la *Tragicomedia llamada Filomena* (1564) di Juan Timoneda, composta nello stesso verso del *Filodemo*. Significativamente il delitto di Tereo (sc. IV) si svolge in un ambiente bucolico,⁴⁸ che ridonda nella scena seguente con l'ingresso dei due pastori Sorano e Silvestro. Quest'ultimo, che è esperto di arti magiche,⁴⁹ si esibisce in un inutile scongiuro per far parlare Filomena, che ha la lingua tagliata. Da parte sua Tereo racconta, mentendo, che la cognata è morta di malore «en una verde espessura» (sc. VI). Informata del delitto, Progne si veste da cacciatrice e, in compagnia del *simple*, ritrova la sorella nel bosco. In questo dramma interessa anche la figura del *simple*,⁵⁰ il quale, con l'abbondante impiego di *apartes* e la continua allusione al cibo, porta all'estremo quelle che sono le caratteristiche proprie di Vilardo.⁵¹

47 Per il termine si veda Canet 1991.

48 «Qué monte tan fructuoso/lleño de frutas suaves!/Qué bosque tan deleitoso!/Y lo que más me da gozo/es el canto de las aves». Si ricordi che nel suo primo incontro con Filomena, Tereo la paragona a Diana.

49 «Qu'en un mes fui aprender/philosophía y thologilla».

50 Gli altri personaggi lo chiamano *villano*, *nescio*, *inocente*, e gli impongono continuamente di *callar*.

51 Da notare ancora il ricorso all'*aparte* nel primo incontro fra Tereo e Filomela, *Cena II*: «Su Alteza sea bienvenido./Abrácame por hermana.//(Santo Dios, qu'estoy herido!).//Qué dize, que no he 'ntendido?//Qu'es hermosa y muy galana».

Per il resto, l'incontro fra Venadouro e Florimena⁵² presenta notevoli analogie con l'atto IV della *Comedia Salvaje* di Joaquín Romero de Cepeda (1582),⁵³ nel quale la protagonista Lucrecia «sale con arco y saetas, vestida de monte». Al saluto di Anacreón («Dadme esas manos, señora,/que os las tengo de besar», vv. 265-66), Lucrezia si schermisce («No hay para que así os postrar/ante una triste pastora», vv. 267-68), ciò che provoca la reazione prima di Anacreón e poi di sua madre Albina (vv. 269-76):

Anacreón	Antes soberana diosa señora debéis de ser, 270 que no caben en mujer valor, fuerza y ser hermosa.
----------	---

Albina	Oh presencia soberana! Señora, quién sois, decí? Que según lo que en vos vi, 275 o sois Minerva, o Diana.
--------	---

Pérez Priego, attento indagatore delle tracce lasciate dal modello celestinesco nella letteratura drammatica, situa la *Comedia Salvaje* nel periodo in cui, affermatasi definitivamente la composizione in verso, le influenze celestinesche si rarefanno, apparendo «por lo general envueltas en una trama compleja de episodios novelescos y fantásticos». La commedia, che nelle due prime giornate è una imitazione completa e fedele della *Celestina*, racconta gli amori di Anacreonte, «mancebo

52 Si ricorda che anche la protagonista della *Comedia Calamita* è stata allevata, anziché dalla madre, da una pastora.

53 Narciso García-Plata 2000; Id. 1999; Id. 2001.

de mediano estado», e Lucrezia, di ricca famiglia. Non manca la *alcahueta* Gabrina. Ma nelle due giornate successive, la trama «se diluye en una peripecia puramente moralizadora y novelesca»: Gabrina e il servo complice sono giustiziati; Lucrezia si rifugia nei boschi per consacrarsi a Diana;⁵⁴ e al termine di calamitose vicende, in cui tutti i personaggi purgano le colpe rispettive, si arriva alla riconciliazione e al matrimonio finale.⁵⁵

54 Cfr. Martín Romero 2009:595-96.

55 Pérez Priego 1993:22-23; cfr. ib.:23 «en el teatro del último tercio del siglo y de la sociedad postridentina, lo que interesará será la interpretación moralizante y aleccionadora de la referencia celestinesca, deliberadamente buscada».

I

Il numero impressionante di riscontri stilistici e stilematici tra il *Filodemo* e l'ecloga *Ao longo do sereno*, prima del 'corpus mínimo',¹ obbliga a interrogarsi sul rapporto fra i due testi. Degli interlocutori dell'ecloga, Agrário e Almeno, è quest'ultimo che incarna il tipo dell'innamorato *triste* fin dal momento della sua apparizione: «estava o triste Almeno/sospiros espalhando/ao vento» (vv. 4-6).² Nel prosieguo (vv. 535-36), Almeno dichiara di non voler mai più abbandonare il suo «cuidado tão ditoso,/por quem sou de ser triste tão contente». Proprio come Filodemo, anch'egli cerca di curare la «sua doce pena» con ciò che, al contrario, finisce per esacerbarla; ossia, «estar imaginando a causa dela» (v. 36)³ attraverso un esercizio di «fantasia» (v. 51): «Já agora meu tormento/não pode pedir mais ao pensamento/que este fantasiar que, imaginando,/a vida me reserva» (vv. 139-42).

Ora, la fantasia non si stanca di riprodurre le fattezze dell'amata: «Não canse a fantasia/de estar em si pintando/o gesto delicado» (vv. 150-52). Più in generale, si tratta d'«images qui reconstruisent un monde intérieur, obsessionnel, un monde qui enferme l'amoureux dans une intériorité béante et en même temps maniaque, répétitive, centrée sur un seul objet. L'absence de cet objet a littéralement pris possession de l'amoureux, elle l'habite et le hante. La présence

1 Il testo in LAF V,1:61-75.

2 L'epiteto è immediatamente ripreso poco più oltre: «estava tudo triste;/ porém, o triste Almeno mais que tudo» (vv. 31-32).

3 Cfr. quello che dice Venadouro a Florimena: *quereis-me deixar a pena/e levar-me a causa dela!* (vv. 1169-70).

de l'objet n'est retrouvée, représentée, que dans le souvenir au sein duquel l'amoureux se réfugie et s'enferme». ⁴ La fantasia e ciò che essa dipinge sono il nutrimento (*mantimento*) sia di Filodemo che di Almeno, ⁵ secondo i principi di un petrarchismo talora di lega assai comune. ⁶

Il dramma di Almeno è quello di essersi perso per amore: «Que tanto por seu dano se perdeo,/que o longo imaginar em seu tormento/em desatino o Amor lho converteo» (vv. 318-20). A parte il comune impiego dello stilema *desatino*, ⁷ è il verbo *perder* che ricorre di frequente in bocca sia di Filodemo ⁸ che, soprattutto, di Venadouro, ⁹ e perfino di Dorianio. ¹⁰ Così, del resto, Solina qualifica Dioniza (v. 375), e Dioniza qualifica sé stessa (v. 1399). L'uso dello stilema nel *Filodemo* è talmente pervasivo, che perfino Vilardo arriva a fregiarsene (v. 1525).

4 Gabriel 2011:197. Nell'epoca di Camões, la *phantasia* (considerata come sinonimo de *imaginatio*) è definita in termini aristotelici (cfr. ib.:199-200).

5 Filodemo: *Triste do que vay passando/sem ter outro mantimento/que o que está fantesiando!* (vv. 24-26); Almeno: «Oh! por que me tiraste um pensamento/que agora estava os olhos debuxando/de quem aos meus foi doce mantimento?» (vv. 405-07).

6 Cfr. vv. 427-28 «passo a vida, ora em lágrimas cansadas,/ora em louvores dos cabelos d'ouro».

7 In bocca a Filodemo, sempre per opposizione ad amore: *deste meu mal se he amor,/se por dita he desatino* (vv. 158-59); *desatino tão sesudo* (v. 168).

8 Cfr. vv. 34, 51, 248-49, 1827.

9 Cfr. vv. 1155, 1159, 1184-85, 1192, 1226, 1596, 1703. Cfr. v. 1750, in bocca al pastore.

10 Cfr. vv. 375, 382.

Agrário ritrae dal proprio punto di vista l'atteggiamento dell'amico in preda alle fantasie vane (vv. 336-39): «E neste doce engano estava agora/falando como en sonho, mas achando/ser vento o que cuidava, grita e chora». Due scene del *Filodemo* possono accostarsi a questa terzina: quando Solina vede Doriano *só consigo/pensamentos praticando* (vv. 598-99);¹¹ e quando Vilardo, osservando il comportamento del proprio padrone, ricorre a un'espressione proverbiale: *e ele só com o pensamento/quer estar fazendo alardo/de castelinhos de vento* (vv. 79-81).

¹¹ Cfr. v. 345 «como a este que consigo só falava».

Un altro stilema che definisce Almeno è *enlevado*: Agrário lo sorprende disteso sulla riviera del Tago ed «enlevado em pensamentos» (v. 292); di nuovo, lo qualifica «de enlevado» ai vv. 333 e 346. È in attitudine analoga che Solina descrive Filodemo, *tal que de muito enlevado/se esqueçia do cantar/por se lembrar do cuidado* (vv. 483-85); e Monteiro descrive il *coup de foudre* di Venadouro: *Finalmente fes quanto lhe a vontade pedio, tão enlevado ficou daquele primeiro jmpeto do amor* (§ 87).¹²

Sia Filodemo sia Almeno si dichiarano ciascuno prigioniero (*cativo*) della donna amata.¹³ Ambedue impiegano l'immagine neoplatonica delle ali date al pensiero: Filodemo è consapevole della propria audacia, che senza ali non può volare alto (*Ora bem, minha ousadia, /sem azas pouco segura*, vv. 42-43); Almeno si meraviglia per come osa levare così alto il proprio pensiero («Como tão alto alçar-te assi me atrevo?/Tais asas dou-tas eu, o tu mas dás?», vv. 309-10). Tale essendo la tematica amorosa che l'ecloga sviluppa, non poteva mancare un accenno al rischio di eresia. Dice di sé Almeno: «Ah! falso pensamento, que me enganas!/Fazes-me pôr a boca, onde não devo,/com palavras de herege e quase insanas!». Com'era da attendersi, la lezione resta solo nei due mss., mentre le stampe sostituiscono *herege* con *doudo*.¹⁴

12 Cfr. quanto osserva Agrário (vv. 486-88): «Não vês que Amor, as vidas consumindo,/vive só de vontades enlevadas/no falso parecer de um gesto lindo?».

13 Filodemo: *este vosso, de criado,/tornar-se-vos em cativo* (vv. 110-11); Almeno: «dês que fui cativo» (v. 423).

14 Cfr. LAF V,I:196.

Nel *Filodemo*, il brano in cui il protagonista pronuncia la parola *heresia* è interamente soppresso nella stampa.¹⁵

Amore, si sa, toglie il senno (*siso*), come ricorda Dorianio (*o siso/me tem já tirado o amor*, vv. 634-35) e conferma Almeno («o menos que perdi foi todo o siso», v. 422). Posta per la prima volta da Filodemo (vv. 160-66), e furbescamente ripresa da Dorianio (*a doudiçe tão galante*, v. 640), l'opposizione fra *amor* e *doudiçe* è nell'elegia oggetto di una precisa definizione: «quando vem a ser/o amor em doudice transformado» (vv. 349-50). Non siamo lungi da uno dei più famosi incipit camoniani, già evocato pochi versi prima (vv. 324-26): «Está-se um triste amante transformando/na vontade daquela que tanto ama,/de si sua própria essência transportando». Ed anche Venadouro definisce la donna che l'ha conquistato come *quem me tem/todo transformado em si* (vv. 1694-95).

15 *que se acerto algum dia/pôr os meus olhos nos seus,/me parece ynda heresia* (vv. 252-54).

Almeno, al pari di Venadouro (e di Camões), rievoca la traiettoria del proprio rapporto con Amore, fin dall'epoca in cui usava deridere chi era innamorato: «Lembra-me, Agrário amigo, que o sentido/tão fora de Amor tinha, que me ria/de quem por ele via – andar perdido» (vv. 441-43).¹⁶ Rispetto all'allegria del tempo passato, ora prende atto del mutamento radicale avvenuto nel proprio animo (vv. 114-17):

e sou já do que fui tão diferente
 que, quando por meu nome alguém me chama,
 pasmo, quando conheço
 que inda comigo mesmo me pareço.

Che si tratti di un momento-chiave dell'elegia lo suggerisce il confronto con le parole di Venadouro, quando suo padre lo ritrova: *Ando já em outro trocado, /tanto que fiquei pasmado/de como fui conhecido* (vv. 1688-90). Per di più, come Venadouro, Almeno lascia la propria casa e Agrário lo paragona a un cervo ferito: «Deixando a casa e gado, vás fugindo, /como cervo ferido, a outra parte» (vv. 484-85). Si ricordi lo sfogo di Venadouro: *ó que tirano partido, /que quem o servo ferio, /vá como servo ferido* (vv. 1193-95).

Il riscontro s'impone per la sua evidenza flagrante. L'elegia *Ao longo do sereno* non è certo l'unico componimento nel quale Camões sviluppa i temi or ora passati in rassegna; ma quello che sorprende è l'accumulo di convergenze con le vicende ora di Filodemo, ora di Venadouro. E le più significative si raggruppano in due categorie.

¹⁶ E Venadouro: *E pois amor se quis ver/da livre vida vingado/em que sohia a viver* (vv. 1236-38).

Una è la ripercussione di stilemi in posizione esposta, indipendentemente dal contesto, come «que aqui tem ãa alma ao jugo atada» (v. 81) rispetto a *que aqui vou ao jugo atado* (v. 1240); «e da morte envejosa – Nemoroso/ao monte cavernoso – se querela» (vv. 224-25) rispetto al *monte cavernoso* in clausola del v. 1263. Si aggiunga la sequenza, al v. 437 dell'elegia, fra «ordena» e «estrela» («nem pode nenhum grande entendimento/fugir do que lhe ordena sua estrela»); Venadouro impiega ambedue i termini in rima, e lo stesso rapporto vige rispetto alle due rime che seguono (vv. 1166-70):

Ó lindíssima donzela,
a quem a ventura ordena
que me guie como estrela,
quereis-me deixar a pena
e levar-me a causa dela!¹⁷

Alla stregua di Almeno, quando si duole che il proprio destino «quer, por paga da dor tome sofrê-la» (v. 68), Filodemo nella lettera che scrive a Dioniza ringrazia *ao amor que me soube dar hum cuidado*¹⁸ *que, só com ho ter, se paga o trabalho de o sofrer* (§ 74).

L'altra categoria concerne il rilievo conferito ad alcuni motivi elegiaci che, nel *Filodemo*, si integrano puntualmente in azioni sceniche. Abbiamo appena visto la similitudine fra Almeno e il cervo ferito, ripresa a proprio conto da Venadouro, che ha effettivamente ferito un cervo nella sua veste di cacciatore, e dopo l'incontro con l'amata si identifica con la propria vittima. Un'altra corrispondenza significativa

17 Cfr. l'elegia, v. 433: «e perdi a esperança e a causa dela».

18 Anche Almeno chiede che «consinta meu cuidado/que me farte de ser desesperado» (vv. 74-75).

riguarda la *desygualdade dos estados* (§ 43), rimarcata sia da Solina (vv. 210-21) che da Vilardo (*d'homem que não he pera ela*, v. 404): ora non è casuale che, in una delle sue tirate, Agrário insista sui pericoli insiti in un amore «ilícito e custoso» (v. 361), sulle «verdadeiras penitências/de quem põe o desejo onde não deve,/de quem engana alheias inocências» (vv. 357-59), ricorrendo all'esempio mitologico di Paride che, insieme alla ninfa Oenone, «passava o tempo alegre e deleitoso/(...), em quanto andava/sem ter alto desejo, e perigoso».

La distinzione introdotta da Agrário è essenziale all'interno della biografia poetica camoniana. La colpa di cui Amore si vendica può essere duplice: o per aver mirato troppo in alto col proprio *pensamento*, come è il caso di Filodemo, che s'innamora di una donna di condizione più elevata; o per essersi compiaciuto nell'ingannare «alheias inocências», come a più riprese confessa di aver fatto l'io poetico camoniano, in particolare nella grande canzone *Manda-me Amor* («O amor enganoso, que fingia/mil vontades alheias enganando,/me fazia zombar de quem o tinha»), e poi nella *Canç.* I,81-82 («De vontades alheias, que roubava,/e que enganosamente recolhia»).

6. CONCLUSIONE

A lungo trascurato rispetto alla produzione teatrale del sec. XVII e alla personalità dominante di Lope de Vega, negli ultimi decenni il teatro *renascentista* del sec. XVI è stato oggetto di sempre più frequenti ricerche da parte degli ispanisti. Alla luce di questi studi, centrati soprattutto sul teatro *de corte celestinesco*, non sorprende che una commedia come il *Filodemo* riveli aspetti finora lasciati tra parentesi, e ai quali in parte si è già accennato. Così la tradizionale dissimmetria, vigente nel rapporto *galán/servo*, appare in gran parte corretta a beneficio di quest'ultimo, come del resto suggerisce, verso la fine della commedia, l'insinuazione del servo Doloroso: «porque não conceita com a parvoíce que tu finges» (§ 79). Questo squarcio improvviso, che scopre in Vilardo una personalità ben più complessa di quanto la sua tipologia farebbe sospettare, è fra l'altro un indizio ulteriore che la scena – conservata solo nella stampa – non può che risalire all'autore.

Una dissimmetria analoga caratterizza il rapporto fra Dioniza e Solina. Già si è detto dell'inusitato spessore che compete al personaggio di Solina, non semplice sostituto dell'*alcahueta*, ma intermediaria a doppio livello grazie al rapporto privilegiato che intrattiene sia con Filodemo¹ sia con Dorianò, rispetto al quale è posta sullo stesso piano, in quanto ambedue sono portavoce delle critiche che l'autore rivolge alla cultura e alla società del tempo.

Come la variegata personalità di Vilardo contribuisce per riflesso a ridurre, e a tipificare, il personaggio di Filodemo, così Solina finisce per togliere rilievo alla figura di Dioniza, che vive soprattutto attraverso gli *apartes* della propria domestica, e la poco lusinghiera descrizione che questa fa del carattere e degli atteggiamenti isterici della

¹ Assumendosi così la funzione normalmente riservata al servo.

padrona. Notevolmente sfocata è anche la figura del padre, ostacolo più che altro teorico² alla realizzazione di un incontro erotico, di cui l'autore evita completamente la messa in scena, riservandolo – insieme all'antefatto cavalleresco – al resoconto finale di Monteiro.

Nell'abbondante impiego della narrazione in forma indiretta, il principale motore dell'azione finisce dunque per coincidere con l'avventura arcadica di Venadouro e il suo incontro con Florimena: è qui che il petrarchismo camoniano – che in bocca di Filodemo assume il tono di un controcanto involontariamente parodico – ritrova il suo accento più autentico, ulteriormente rilevato dallo stridente contrasto con il *sayagués* del *pastor-bobo*.

Più in generale, la partizione fra commedia urbana e scenografia pastorale è assoluta e gestita con rara lucidità; la consistenza della dimensione bucolica è peraltro confermata dallo stretto rapporto osservabile tra il *Filodemo* e alcune ecloghe giovanili dello stesso Camões. In questo contesto, non deve sfuggire lo spessore inusitato che assume il tópos del travestimento, nel quale la tradizionale *tontería* del *bobo* in seguito allo scambio di abiti finisce per illuminarsi di un obliquo, sinistro bagliore di *autodafé*.

2 D'altra parte, le pur fievoli perplessità di Lusidardo si manifestano soprattutto in occasione dell'altro matrimonio, quello di Venadouro e Florimena.

Criteria di Edizione

I. TESTIMONI CINQUECENTESCHI

A = *Cancioneiro de Luís Franco Correa, 1557-1589*, Códice n° 4413/FG, Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Edição fac-símile: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, apresentação de Maria de Lourdes Belchior, Lisboa, 1972, f. 269r-286v (purl.pt/699).

B = *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas por António Prestes, Luís de Camões e outros autores portugueses* [Agora novamente juntas & emendadas nesta primeira impressão por Afonso López. Lisboa, por Andres Lobato, 1587], Lisboa, Lysis. Prefácio do Prof. Hernâni Cidade. Nota bibl. do Dr. José V. de Pina Martins. 1973, c. 143d-163b (purl.pt/23692).

2. IL TESTO CRITICO

I

La superiorità, in termini critico-testuali, del ms. (= A) rispetto alla stampa (= B) è dimostrabile in forma definitiva a partire da una vecchia nota esplicativa di Carolina Michaëlis (1934:23) in margine ad un passo del *Cancioneiro Geral* (III,196) e al § 88 del *Filodemo*, usufruito – naturalmente – nella versione a stampa: «huma pipa com cobra e galo e doninha, como a parricida». La fonte storica addotta dalla Michaëlis proviene dalle *Lendas da Índia* de Gaspar Correia, cap. 66, relativo all'anno 1546, e precisamente alla condanna decretata a Goa contro una donna che aveva fatto uccidere il marito dal proprio amante. In quanto colpevole di parricidio, la donna fu sottoposta, da viva, alla cosiddetta *poena cullei*, la cui tradizione è per la prima volta testimoniata dalla *lex Pompeia* (prima metà del sec. I a.C.). Nella fattispecie, la colpevole fu rinchiusa in una botte («em huma pipa») insieme a «hum cão, e hum gato, e hum gallo, e hum bugio, e huma cobra», e poi buttata a mare.¹

Se, malgrado l'illuminante riscontro fornito, la Michaëlis – come del resto gli studiosi che l'hanno preceduta, e quelli venuti dopo – non fu in grado di trarre dal passo camoniano tutte le informazioni possibili, ciò dipende essenzialmente dal fatto che «toda a tradição impressa, até hoje, liga-se à versão publicada em 1587, como se ela fosse digna de fé».² E in questo, così come nella maggior parte dei casi, l'originale

1 Tutta la documentazione, con la bibliografia relativa, si trova nel nostro articolo in corso di stampa: *O basilisco e a 'pena do sacco' no texto impresso do Filodemo de Camões* (in *Criticón* 2, 2018).

2 Azevedo Filho 2002:114. Cf. em particular as edições Braga 1929:ll. 2051-51

è conservato dalla lezione del ms., secondo la quale Monteiro, per mezz'ora d'amore con Dioniza, *dera meteren-me ao outro dia com galgo e cobra em pipa como patrecida*, dove *galgo* è appunto una variante di «cão» perfettamente appropriata al personaggio,³ banalizzata dalla stampa in *galo*,⁴ il quale ha trascinato con sé *doninha*.

Ma come si spiega questa associazione del gallo con la donnola? Il denominatore comune ai due animali si trova nell'antico bestiario. È in età medievale che si compie la metamorfosi del basilisco da serpente velenoso⁵ a mostro galliforme, che si diceva nascesse da un uovo di gallo anziano incubato da un rospo o un serpente (perciò la rappresentazione araldica del basilisco è un mostro con testa e zampe di gallo, bocca e coda di serpente o drago). Già le fonti classiche segnalano i due antidoti naturali del basilisco: la donnola secondo Plinio (poi in Is. *Et.* I,4,6), benché a prezzo della sua propria vita,⁶ mentre secondo Claudio Eliano (175-235 d.C.) è il canto del gallo che fa cadere il basi-

«se podera sofrer ha pipa com cobra & galo, & doninha»; e Cidade 1956:219 «se poderá sofrer ua pipa com cobra e galo e dòninha».

3 Che, appunto, è cacciatore provetto (cfr. vv. 447-49); del resto, *galgo* fa parte anche del linguaggio proverbiale, a partire dalla *Celestina*, Acto XII: «con esse galgo no tomarás, si yo puedo, más liebres».

4 La Michaëlis nota: «*Galo*, en vez de gato pode ser erro de leitura, mas também variante, como se vê do trecho de Gaspar Correa».

5 Il basilisco-cobra, che conta anche su una tradizione biblica, è ampiamente citato nella zoologia e nella letteratura contemporanee a Camões (ad es. Lope de Vega e Quevedo, che al mostro dedicò un *Romance*).

6 Ma può sopravvivere, come dice Cecco d'Ascoli, se si è precedentemente nutrita di ruta. In una illustrazione attribuita a Wenceslas Hollar, la donnola, in lotta col basilisco, è rappresentata avvolta in un ramo di ruta.

lisco in preda a convulsioni mortali.⁷

In conclusione il responsabile dell'edizione a stampa, evidentemente ignaro dell'evento storico a cui Camões allude, prende spunto da *galgo* per introdurre la coppia *galo e doninha* che, associata al *cobra*, evoca l'immagine perfetta del basilisco nella sua variante galliforme. È chiaro che una simile 'lectio facilior' non potrà in nessun caso risalire all'autore, ma al contrario deve essere interpretata come indizio flagrante del processo di adattamento e rimaneggiamento che caratterizza l'edizione a stampa nel suo complesso. L'aspetto più emblematico di questa 'riedizione' del *Filodemo* è l'introduzione dell'*Argumento* che, ricavato dalla parte finale del testo originale, espone in prima pagina la dimensione novellistica e cavalleresca, falsando in tal modo la prospettiva non solo dell'autore, ma di gran parte dei critici moderni.

La distanza culturale del responsabile della stampa rispetto all'originale si manifesta ancora innanzi a un'altra scheda di bestiario, quella relativa all'ermellino (v. 1208), dove si legge *morar* in luogo di *morrer*. Analogamente, il diffuso toponimo *Lagar* (v. 1351) è reinterpretato *Lugar*. Significativa anche l'incapacità d'intendere *artimales* (v. 1737), venerando tecnicismo negromantico (in luogo di *artimanha*, cast. *artimaña*).⁸ Né migliore appare la competenza nel portoghese arcaico, visto che *yazedes* è graficamente reinterpretato come *ja sedes* (v. 854).

In questo quadro, anche il vistoso *Vale Luso* in luogo di *Valchiusa* (§ 32) difficilmente potrà interpretarsi come una battuta di spirito in bocca a un personaggio colto come Doriano; tanto più che, in un'altra battuta riferita allo stesso personaggio, l'allusione a Petrarca (§ 93

7 Le schede essenziali sulla formazione della leggenda del basilisco sono raccolte in Bueno Sánchez 1978 e Borniotto 2004-2010:23-47.

8 Cfr. DCECH s.v. *arte*; si aggiunga che *artimal* è attestato nella tradizione della *Chanson de Roland* (O 1392).

como diz o outro) è puntualmente soppressa nella stampa.⁹ La scarsa sensibilità per il codice petrarchista è confermata, nel sintagma *amá-la viva* (§ 46), dalla soppressione di *viva*, che testimonia ignoranza, o quanto meno disinteresse, per la classica distinzione *in vita* e *in morte* legata al canzoniere petrarchesco.¹⁰ Il responsabile della stampa non sembra neppure gradire le elucubrazioni tessute intorno alla nozione di *pensamento*: lo attestano la soppressione dei §§ 38–39 e la diluizione dell’ardita immagine *pelo sertão de um pensamento* (§ 50) in *pelo certão, dentro de hum pensamento*.

9 Del pari quella a *Beninice* (§ 31).

10 Si veda ancora *muito manenconiam* paleograficamente mal interpretato, e comunque banalizzato, in *matam* (§ 27).

L'opportunità di tenere il ms. come testo di riferimento per un'edizione critica del *Filodemo* fu lucidamente espressa da Paul Teyssier (1987), nonostante il suo approccio di linguista piuttosto che di filologo. Le osservazioni di Azevedo Filho (2002) sono in tutto conformi alla pratica editoriale impiegata dallo stesso nell'edizione critica della lirica camoniana, includendo una fede talora acritica nella superiorità del ms.¹¹

Nel *Prefácio* di Vanda Anastácio (2005:53-63) sono esposti abbastanza chiaramente i criteri a cui s'ispira l'edizione a stampa, ossia «a eliminação de traços da linguagem popular coloquial» e i molteplici interventi dovuti a censura religiosa e morale.¹² Con tutto ciò, l'appello (filtrato attraverso le parole di Azevedo Filho) ai riconosciuti limiti comunque inerenti all'archetipo, o a pretese fenomenologie di tipo 'orale', o al mito di «um processo de transmissão no qual vários intermediários deixaram as suas marcas», non bastano a giustificare l'autoesenzione dal preciso compito imposto dalla disciplina critico-testuale, e nella fattispecie totalmente evacuato con la decisione di stampare ambedue le versioni, una di seguito all'altra.

Secondo Cristina Nobre (2007), il ms. conterrebbe «a

11 «Mas não se deve emendar o texto de A com base no texto declaradamente emendado de B, pois tais emendas não foram feitas por Camões» (Azevedo Filho 2002:116). Si veda (ib.:117) anche l'affermazione, indebitamente elevata a norma, che la tradizione a stampa «decorre» da quella manoscritta.

12 Nota inoltre l'Anastácio che «com frequência, quando o censor elimina grupos de cinco versos, os cinco versos restantes são 'colados' à primeira quintilha da estrofe seguinte a qual se subdivide, ou passa a integrar uma quintilha que estivesse solta».

primeira edição deste auto» rispetto alla stampa, «transformada consequentemente em segunda edição, e seguindo provavelmente uma outra lição». La Nobre redige una nota con un elenco sostanzialmente esaustivo di lezioni, per dimostrare come «sempre que no ms. aparecem juras com o nome de Deus elas desaparecem ou adquirem diferentes formas na ed. de 1587», ciò che rivela senz'altro una puntigliosa operazione di censura, «fosse ela feita por oficiais da Santa Inquisição ou pelo próprio organizador, conhecedor das *regras* do seu ofício». ¹³ Come non sfugge alla Nobre, ad analogo intento risalgono, nella stampa, l'omissione della strofe contenente il termine *heresia* (vv. 245-54) e vari tagli che riguardano sia il dialogo tra Filodemo e Dorianò (§ 48), sia la parte affidata a Solina (vv. 1411-60).

Al termine di una discussione sostanzialmente corretta, benché inquinata da un'ottica per lo più impressionistica, la Nobre conclude che il ms. «apresenta um texto mais coerente e coeso e, segundo todas as probabilidades, mais perto do original»; quanto alla stampa, «a possibilidade de uma auto-censura, levada a cabo pelo próprio organizador, não deve ser descurada». ¹⁴ Dopo numerose esitazioni, in gran parte dovute a una tenue familiarità con gli strumenti filologici, la sua conclusione è in favore di «um só e único texto original, seguido de muito perto pela versão do ms. e censurado (o auto-censurado) pela versão de 1587, ao mesmo tempo que lhe (pela mão do editor?) são acrescentados alguns passos ao gosto de um público específico». ¹⁵

¹³ Nobre 2007:220; 223-24 e nota 12; 225.

¹⁴ Nobre 2007:232-33.

¹⁵ Nobre 2007:235.

A livello metrico, l'archetipo è ipotizzabile in base alla prima strofe, che presenta sei versi anziché cinque, secondo una lezione nella quale i due testimoni sostanzialmente coincidono.¹⁶ L'esistenza dell'archetipo è inoltre presupposta dall'opportunità di restaurare *mao-querer* al v. 368. Sufficientemente garantita appare anche la struttura *Dias há* ai vv. 594 e 657 (cfr. § 69). Altre ricostruzioni plausibili sono ai vv. 741-42, dove ambedue i testimoni reagiscono alla dialefe *mundo | há*, e ai vv. 1279-80 (inarcatura).¹⁷

L'archetipo è ancora ipotizzabile al v. 158 *maior : a nor*, ambedue cattive letture per *amor*, e al v. 15, dove l'ipermetria del ms. *Pardeos senhor nestas manhãszinhas* riproduce con ogni probabilità una variante sostitutiva interlineare, destinata a censurare *Pardeos*, che infatti manca nella stampa. Analogamente, al v. 784, la scrizione originaria *que* (= *que é*) è alterata nel ms. sopra la linea da un *sempre* coincidente con la lezione della stampa. Cfr. ancora il v. 1764, ipermetro in ambedue i testimoni.

In questi, e in vari altri casi, la tradizione è compatibile con l'ipotesi che la stampa abbia aggiustato il verso di un testo corrispondente a quello del ms. Così al v. 938 PAS. *Por qué ? BO. Porque, padre, este es* l'iterazione del ms., pur metricamente regolare, può aver indotto la

16 Negli altri casi di strofe soprannumeraria nel ms., la stampa, sulla base di criteri propri, sopprime un verso: cfr. vv. 451 e 644. Talvolta il soprannumero dipende da un versicolo, che probabilmente allude a uno stato provvisorio del ms., cfr. vv. 734 e 818. In un solo caso il ms. manca di un verso intero (v. 1019).

17 Affiora poi un certo numero di diffrizioni 'in absentia', ad es. ai vv. 642-43 (*que* seguito da dialefe), che nella maggior parte dei casi si è preferito segnalare in nota, evitando di intervenire sul ms. di base.

stampa ad eliminare *padre*. Al v. 966 *Jo soy el hidalgo portugués*, ipermetro, la risposta della stampa (*so hidalgo*) tradisce il ricorso a un artificio di comodo. A parte un discreto numero di evidenti anisometrie, la sensibilità metrica del ms. è caratterizzata da una notevole elasticità, tanto da rendere dubbia, talvolta, la scelta rispetto alla lezione apparentemente più rigorosa della stampa: al v. 2 *Pois falay, eramá falay* il dilemma si giuoca fra conservare il trittongo *-ay^e-* o sacrificare *Pois*; al v. 829 *Quanta parvoice que diz* il primo impulso è di dare ragione alla stampa che, in assenza di *que*, permette una scansione più ortodossa del dittongo interno. Sono esempi abbastanza estremi, ma sufficienti a far comprendere che c'è un rischio oggettivo di promuovere talvolta a testo lezioni arrangiate (bene o male) dal responsabile della stampa; il quale, ripetiamo, deve aver lavorato su un testo sensibilmente vicino a quello trasmesso dal ms.

Una delle opposizioni più cospicue fra i due testimoni è ai vv. 600-09, dove alle due *quintilhas* della stampa corrisponde un passo in prosa nel ms.:

<p>Ha quam longe estará agora minha senhora Solina de saber qu'estou bem fora de ter outra por senhora,¹⁸ segundo amor determina. Porém se determinasse minha bem-aventurança que de meu mal lhe pezasse, ata que nela tomasse do que lhe quero vingança!</p>	<p>600</p> <p>605</p>	<p>Quam longe estará agora a senhora Solina de cuidar que já canso de cuidar em como meus cuidados não cansam. Se esta rapariga da fortuna, minha senhora, em pago de tantos danos con- sentisse que pudesse meu desejo deitar ãa âncora em vossa fermosura, eu tomaria de vós vingança de fogo e sangue.</p>
---	-----------------------	--

18 Notevole la doppia occorrenza della grafia *senhora*, considerando che la stampa scrive regolarmente *señora*, con l'unica altra eccezione del v. 1862.

L'ipotesi più verosimile è naturalmente che il ms. conservi la ste-sura originale, mentre l'organizzatore della stampa, ha – a torto o a ragione – inteso normalizzare, versificando il brano.¹⁹

Per il resto, già sappiamo che la maggior conservatività del ms. non esclude la trasmissione, sia pure intermittente, di lezioni erranee o provvisorie. Oltre alla rima ripetuta *mandáis* (v. 932), il ms. presenta un errore in rima al v. 519, dove *escutar*, anticipato dalla strofe successiva, infrange lo schema.²⁰ Ai vv. 674–75 *parece*, conservato dalla stampa, nel ms. è stato con ogni probabilità sostituito da *interesse*, in modo da 'correggere' la rima con *morrese*.²¹ Il ms. rivela un processo di correzione ai danni della lezione comune con la stampa al v. 575, dove la prima scrizione *sabe*, che coincide con la stampa, è biffata e sostituita da un *pode* soprascritto (cfr. anche v. 925).

19 Esattamente contrario il punto di vista di Vanda Anastácio (2005:61) : «A comparação entre uma formulação e outra parece sugerir que o que se preserva no manuscrito corresponde a uma prosificação do texto em verso preservado pela versão impressa, o qual, por qualquer motivo (falta de memória, lacuna do suporte que serviu de base à transcrição, etc.) foi alterado para uma *lectio faciliior*». Cfr. ancora Anastácio 2015:287.

20 Per lo scambio tra (*eu*) *vi* e *ouvi* cfr. v. 861, dove la stampa incorre in una rima identica.

21 Per il degrado dell'affricata [ʃ] si veda (§ 44) *nace* nella stampa, rispetto a *nasce* nel ms.

Da parte sua la stampa, che ai vv. 861 e 1249 presenta identità di rima, ai vv. 850-54 verosimilmente inverte la coppia di rime *amor : temor*,²² e al v. 785 interviene su un'assonanza (*passatempo : -ento*) senz'altro originaria. A questo proposito, è degno di nota il puntiglio con cui la stampa si applica a 'correggere' rime solo apparentemente identiche o irregolari. Più in generale, la stampa presenta le seguenti caratteristiche seriali: 1) forti tracce di censura religiosa, che talvolta provoca l'espunzione di brani anche estesi; 2) censura in senso lato ideologica, che induce a eliminare la lunga tirata (vv. 1411-60) nella quale Solina critica alcuni dei valori sociali e politici propri del secolo dei *descobrimientos*; 3) tracce di censura stilistica, specialmente in alcuni dei passi recitati da Vilardo e da Solina.²³ Vediamo in dettaglio ciascuno di questi tratti.

L'espressione *Voto a Deos* (vv. 93, 418; *Boto a Dios*, v. 1698) è puntualmente corretta dall'editore in *Voto a tal*.²⁴ Al v. 393, peraltro ipermetro, il segmento *Pois voto a Deos* è occasionalmente sostituito dalla variante contestuale *Por ouvilo* (anticipata dal v. 398); altre soluzioni contestuali nella stampa sono *Crede que* (v. 410) e – in sostituzione di *Boto a Dios* – una volta *Ahora* (v. 1338), un'altra *Juro a mí* (v. 1373); cfr. *Juro a Dios* → *Juri a mí* al v. 1680. Analogamente, *Pardeos* del ms. (v. 390) è sostituito da *Ora*, mentre al v. 15, dove costituisce una doppia redazione, è – come detto – assente nella stampa.

22 Tanto più che la collocazione di *amor* nel ms. libera una dialefe.

23 Per la fenomenologia della censura nella tradizione dell'*Eufrosina* si veda Subirats 1982, II:300-17.

24 Tutti i casi, compresi quelli in castigliano, sono raccolti da Teyssier 1992:423.

Altri casi di censura religiosa²⁵ sono a carico di *Deos* (vv. 197 e 1515), *arcanjo* (v. 1512), *sobrenatural* (v. 162). L'esempio di censura più prossimo alla fenomenologia che s'incontra nella lirica camoniana è al v. 709, dove le *pancadas*, da *divinas*, diventano *gostasas* nella stampa. L'omissione nella stampa dei vv. 245–54 si spiega agevolmente a partire dall'ultimo verso, con il termine *heresia* in rima.²⁶

Particolarmente irti di espressioni poco gradite all'inquisitore sono i vv. 1512–15 *Que um arcanjo dos céus/que me corte carne e osso, /porque eu são vosso e revosso, /pelo santo dia de Deos*. Il censore comincia verosimilmente con l'eliminare il nome di Dio, rifacendo l'intero verso: *por vida de quanto quero*; l'altra parola-rima del nuovo paradigma serve, a sua volta, a biffare la menzione dell'arcangelo: *que me façais tanto fero*; e questo secondo verso, anch'esso nuovo di zecca, ha una ripercussione sull'incipit della strofe successiva: ivi l'originale *Corto como espada nua* (v. 1516) riprende *corte* del v. 1513, ma questo aggancio è ora sostituito da un legame molto più immediato, *fero* ripreso in 'coblas capfinidas' (*Feros, está chea a rua*).²⁷

25 Anch'essi segnalati da Teyssier 1992:424.

26 Il concetto è del resto simile a quello espresso nel congedo della canzone in 'coblas unissonans' *Tão suave*, ugualmente oggetto di censura (cfr. Perugi 2000 e 2009).

27 Data la relativa complessità del rifacimento, non è possibile escludere la traccia di un intervento autorale.

L'ultimo esempio di censura riguarda il v. 1886, nel quale *ventura e amor* sono detti non più *regedores do mundo* ma, più modestamente, *prazeres deste mundo*.²⁸

Anche le parti in prosa presentano numerosi esempi di censura religiosa, come l'omissione dell'intero § 48; la sostituzione di singoli lemmi: *escodrinhadores* per *ynquisidores* (§ 47), *voto solene* per *voto a Deos* (§ 47); la soppressione di *Pater Noster* (§ 62).

28 Nel ms. l'unico caso da segnalare è al v. 99, dove *sam Fernando* diventa *dom Fernando*.

Al v. 399 la frase *por ele se deitará*, pur costituendo un'antitesi perfetta col verso precedente (*só por ele se alevanta*), deve essere parsa sconveniente in bocca a Vilardo, essendo riferita alla padrona, e nella stampa è dunque sostituita dal più anodino *mòr desatino fará*.²⁹ Sempre in questa prospettiva, ai vv. 401-04 la stampa toglie il nome *Dioniza*, sostituendolo con *dama*, e traduce il colloquiale *d'omem que não he pera ela* nel più formalmente giuridico *de quem não he ygoal dela*.

Sempre *Dioniza*, nella descrizione di Solina, invece che *piquada* è detta *agastada* (v. 562); invece che *podrida* (hapax in Camões) è detta *sentida* (v. 590): cfr. v. 769, dove *trespassada* si trasforma nel meno espressivo *transportada*. Anche l'immagine, certo un po' rude, *o furo que ela á de ter* (v. 595: anche *furo* è hapax) si stinge in *ao fim que pode vir ter*.

Ai vv. 710-12, nello scambio di battute fra Dorianio e Solina, la revisione dell'editore distrugge la ripresa *Dai-mas (...) dou*. Nel registro che informa questo dialogo, l'editore pare inoltre aver corretto le battute colloquiali *fareis lá* (v. 719) e *Falay quá* (v. 731) rispettivamente in *não fareis* e *Falay que aqui* (cfr. v. 820 *Mostrai quá*, ma *Mostrai-ma* nella stampa).

29 A questa trasformazione principale non saranno estranei i mutamenti secondari di *cama* in *leyto*, e di *só por ele* in *por ouvi-lo* (vv. 397-98). Si veda anche, al v. 364, la censura di *nua*.

Altrettanto, se non ancora più evidente la ripulitura stilistica nelle parti in prosa, a partire dalla soppressione di alcune locuzioni proverbiali³⁰ fino alla correzione di certi termini ritenuti troppo espressivi: *tosada* riferito a una dama diventa *rosada* (§ 47); *práticas* è sostituito da *fábulas* (§ 93) e *cospidos* da *natural* (§ 103).

La revisione include il livello grammaticale: così *foi* con sogg. di grado zero, e costruzione tipicamente improntata all'oralità, nella stampa è concordato con *altos espiritos* (§ 30). Notiamo ancora che la stampa trasforma la locuzione *nô mais que in somente* (vv. 121 e 239).

30 Quella del *perro e osso* (§ 45); l'espressione *concertando na sella* (§ 61); la sostituzione con *casa di estrebaria* (§ 42), che però resta al § 53.

Una serie di variazioni lessicali, che la stampa trasforma in altrettante riprese, configurano un processo di rielaborazione squisitamente stilistico. A rigore, il passaggio da *que subais a fantasia/aonde não chega a ventura* (vv. 45-46) a, nel secondo verso, *onde não sobe a ventura* è più probabile che il passaggio inverso, perché livellare è – in questo caso³¹ – ‘facilior’ rispetto a variare. Lo stesso dicasi dei vv. 1813-14 *que pouco valera eu/se contra vós me pusera*, dove la stampa sostituisce *pusera* con *valera*.

In certi casi la banalizzazione a carico della stampa è ancora più evidente, come ai vv. 483-85 *tal que de muito enlevado/se esqueçia do cantar/por se lembrar do cuidado*, dove *por se enlevar no cuidado*³² nullifica tra l'altro l'opposizione fra *esqueçia* e *lembrar*. Al v. 600 *fala* è irreprensibile e conforme alla didascalia precedente, mentre *sonha* è anticipazione dal v. 601. Al v. 1100 l'iterazione di *monte* nella stampa, oltre a generare una rima identica, elimina *serra*, che potrebbe essere indiretta allusione lessicale a *serrana*.³³

31 Certo non mancano nella pratica filologica esempi di revisori che, in epoche e contesti culturali totalmente differenti, perseguono la ‘variatio’ stilistica.

32 Il luogo camoniano più prossimo è *Ecl.* I,345-47 «consgo só falava,/ cuidando que falava, de enlevado,/com quem lhe o pensamento afigurava». Cfr. poi *Red.* 20 (CP 28) «toda enlevada na fê»; *Ode* 5 (CP 269) «enlevadas na vista pura e clara»; *Ecl.* I,292 «enlevado em pensamentos»; e, più in generale, *Son.* XLIII,3 «tão enlevado sinto o pensamento».

33 Cfr. ancora, ai vv. 217-20, la duplicazione di *Como* interrogativo, laddove il ms. ha *Como...Dizei*.

Fanno eccezione due passi in cui è la stampa, invece del ms., che presenta uno schema di variazione lessicale. Il primo riguarda i vv. 1114-15 *andais por esta espeçura/mereçendo andar no çéo*, dove la stampa reca *estar* (a meno che non si tratti, anche qui, di censura);³⁴ il secondo i vv. 1159-60 *porque eu quando me perdi/não cuidei de perder tanto*, dove i riscontri interni al ‘corpus’ camoniano (raccolti nella nostra nota) dimostrano ampiamente la superiorità di *ganhar*, lezione della stampa.³⁵

34 Cfr. *Acta* 1,11 «Hic Iesus (...) sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in caelum».

35 Cfr. anche v. 249.

Non di rado la stampa si applica a dissolvere figure dialefeche, che il ms. invece conserva. La dialefe, che può separare anche due vocali identiche (727 *pera* | *antre*), nell'esempio tipologicamente più classico è successiva a *que*,³⁶ ma può ancora riguardare l'articolo (278 *O* | *homem* A : *Esse homem* B),³⁷ un pronome sia tonico (330 *que me* | *engano*) sia atono (1271 *vai-me* | *alembrrar*), un sostantivo (721 *cousa ?* | *Hũa*, 997 *trabalho* | *asás*), un epiteto (968 *nescio* | *es*), una forma verbale (312 *quero* | *andar*, 942 *Yuro* | *al*, 1827 *faço* | *em*, 1702 *Teve* | *em*, 1772 *Daqui* | *a*), una congiunzione (1467 *se* | *eu*) o preposizione (996 *pelo* | *achar*), un avverbio (746 *Ora* | *hi-vos*, 1562 *Ora* | *i*, 748 *Quando* | *eu*, 1356 *mucho* | *omrado*).

36 La reazione della stampa a un *que* dialefico è manifesta in particolare ai vv. 312, 671, 852.

37 Al v. 635 *Me tem tirado o amor* (dove il ms. inserisce *já*) la dialefe potrebbe anche collocarsi dopo-*ado*.

Un tratto prosodico tipico del ms., e di regola neutralizzato dalla stampa, è la presenza di un *E* sinalefico, di norma in apertura di verso, come al v. 57 *E^agora, logo, tam cedo*: cfr. ancora vv. 79, 290, 489, 570, 1560, cui si aggiunge 1572 (*Y^es*).³⁸

La ripresa di *que* espletivo (vv. 1503, 1513, 1530; nello stesso verso al v. 218) è mantenuta nel ms. – ma non nella stampa – ai vv. 334, 396, 413, 510, 1604;³⁹ cfr. vv. 1226–28, dove la ripresa riguarda *se*.

Il ms. pratica la sinalefe con *quem, bem, alguém, vem* (vv. 86, 498, 540, 1207, 1486);⁴⁰ tuttavia al v. 125 conserva la dialefe *bem | e*, che la stampa elimina proseguendo l'anafora di *de*, e al v. 817 *quem | a*, dove la stampa inserisce un pronome (*ma*).⁴¹ Al v. 1704 il ms. conserva *vim | a*, che scompare ugualmente nella stampa.

38 Per il quale cfr. Teyssier 2005:430–31.

39 Tuttavia, al v. 1468, è la stampa che introduce la ripetizione, certo allo scopo di neutralizzare una dialefe. – Cfr. nota ai vv. 183–84.

40 Rari, nella stampa, casi come 86 *vem^a*; cfr. 581 *vem | atentar* in ambedue i testimoni.

41 Cfr. 644, 835, 1194 *Quem | o*.

Talora la reazione a un fattore dinamico caratterizza sia l'uno che l'altro testimone. Al v. 89 la stampa corregge *Quero-ö* del ms. in *Pois querò* (cfr. ancora vv. 95, 281, 1501), ma al v. 1600 conserva *Digo-ös*. La tendenza a rifiutare la perifrasi verbale *haver de* è propria ora del ms. (vv. 67, 187, 535, 1590) ora della stampa (vv. 456, 751, 1556). Nel caso di doppio pronome, la postura 'difficilior' di norma è conservata dal ms., e la stampa per lo più si limita a una semplice inversione, come p.es. al v. 409 *lh'o desejo ensina* → *o desejo lh'ensina*;⁴² ma non mancano esempi di conservazione da parte della stampa.⁴³

42 Cfr. ancora vv. 242, 373, 505, 1293, 1484, 1670 e, in prosa, § 56.

43 Cfr. vv. 73, 755, 1469, 1553, 1813.

La superiorità del ms. sulla stampa vale naturalmente anche per la scelta del testo di base. Scegliere la stampa, che offre nel complesso un registro stilisticamente più elevato, presenterebbe diversi svantaggi: prima di tutto il testo è incompleto, a causa dei numerosi tagli e abbreviazioni di responsabilità dell'editore; inoltre, soprattutto nelle parti affidate a personaggi di rango sociale inferiore, costituisce una vera trappola a causa delle numerose false 'difficiliores', disseminate nell'intento di dignificare il linguaggio e lo stile. Se invece il testo di base è quello del ms., l'assenza delle zeppe impiegate di volta in volta dalla stampa, nell'intento di livellare i fattori dinamici, si rivela sul piano tipografico un vantaggio di non poco conto; inoltre le apparenti adiaforie si riducono di numero, o diventano meglio visibili e risolvibili.

In queste condizioni, è ovvio che gli innesti nel testo-base di lezioni provenienti dalla stampa dovranno essere rari e scrupolosamente motivati, trattandosi di una versione manipolata in base a criteri del tutto estranei alla cultura e alla volontà dell'autore, pur se – per definizione – non è possibile escludere la presenza residua di lezioni originarie. In questo caso, una garanzia suppletiva è fornita dalla possibilità di raggruppare gli interventi in categorie:

- errori meccanici del ms., come *nese* in luogo di *ereje* (§ 35), *tão* in luogo di *dum* (v. 1525), *lo* in luogo di *no* (v. 1698), *o* in luogo di *por* (v. 1776); tale si deve considerare anche l'inversione nel ms. dei vv. 1625-26;

- versi anisometrici del ms., sanabili sia mediante sostituzione, ad es. *ter* in luogo di *aver* (v. 121), o *para* in luogo di *por* (v. 524),⁴⁴ sia semplicemente riempiendo il vuoto sillabico (vv. 173, 368, 1661): in questi casi, anche se la lezione a stampa non è necessariamente originaria, si tratta di una congettura antica, che sul piano ecdotico equivale al male minore; lo stesso dicasi dei vv. 1019, 1492, 1568, che permettono di completare le rispettive *quintilhas*;

- interventi manifesti sulla rima (cfr. vv. 516-19, 596-97, 675, 754);
- la lezione della stampa è innegabilmente 'difficilior', ad es. *estremado* (v. 448) rispetto a *estimado*, nel quale c'è anche il sospetto di errato scioglimento di 'titulus', o *mao* (v. 684) che, in luogo di *tão*, permette un bisticcio paronomastico; lo statuto di difficiliorità può dipendere anche dall'occorrenza in sintagmi coesi o stereotipi (cfr. *artes* al v. 867 in luogo di *portes*; *ganhar* al v. 1160 in luogo di *perder*; *peito* al v. 1790 in luogo di *monte*);

- la lezione della stampa s'impone sulla base di fattori dinamici raggruppabili in paradigmi, quali la prosodia accentuale del verso (vv. 117, 159), il ripristino di una dialefe (v. 741) o di una dieresi (vv. 1593, 1600-02, 1726) ipergarantita, la postura pronominale arcaica (vv. 73, 1553, 1813),⁴⁵ il rifiuto della perifrasi verbale *haver de* (vv. 68, 187, 535, 1590), la censura di un termine come *praticar* (v. 1849);

- più raramente, la possibilità di attingere soluzioni che, pur col-

44 Cfr. ancora vv. 687, 767, 929, 999, 1476, 1671, 1732, 1812.

45 Cfr. Teyssier 2005:466-67.

locandosi al di fuori della tradizione, permettono di razionalizzarla in modo economico, sia sintatticamente (v. 467) che lessicalmente (v. 368, che nel nostro testo critico rappresenta uno dei rarissimi innesti di materiale estraneo alla tradizione);⁴⁶

- infine, per quanto riguarda le parti in prosa, la conservazione di un segmento che, pur assente nel ms., presenta caratteristiche che ne rendono improbabile l'attribuzione al responsabile della stampa, come il dettaglio *pela greta da porta* (§ 51), che riproduce una tipica didascalia scenografica.⁴⁷

46 Altri casi sono quelli del v. 158, in presenza di un guasto materiale nell'archetipo; del v. 1177, dove *séu* è un restauro meramente formale in corrispondenza di *ceu* nella stampa; del v. 1305, dove *loco* della stampa è posto 'exempli gratia' in luogo di un probabile iperispanismo.

47 Per un altro possibile frammento originale di prosa conservato dalla stampa cfr. § 94.

Più complesso è il discorso che riguarda la presenza, nella stampa, di brani di testo estesi che sono assenti nel ms., a cominciare dall'*Argumento* (§§ 1-18), giudicabile come un *pastiche* di segmenti ricavati dalla parte finale del testo, ma con tutto ciò tratto caratteristico, se non indispensabile, della rappresentazione scenica a una determinata altezza cronologica. Come tale, è utile riprodurlo nel testo critico (sia pure debitamente marcato fra parentesi), per rendere visibile il processo di stratificazione. È significativo che, nel foglio antecedente al testo, il ms. presenti un tentativo interrotto di copia dell'argomento, certo a partire dal testo della stampa, e successivamente biffato.⁴⁸

Quanto alla scena con Vilardo e Doloroso, con evidente funzione di intermezzo, è verosimile – dato anche l'elevato livello di tecnicismo inerente al lessico musicale – che sia stata elaborata e inserita a partire da materiali risalenti all'autore. Ed anche per la strofe corrispondente ai vv. 611-15, che la menzione di *Dios* rende teoricamente passibile di censura, non si può escludere la possibilità che la stampa abbia eccezionalmente conservato qualcosa di autentico. Più incerto è il giudizio relativo ai vv. 1091-95, 1746-50.

In tutti questi casi, l'inserimento nel testo critico fra parentesi quadre permette di volta in volta al lettore di rendersi conto dell'effettiva evoluzione del testo, nel suo cammino da scartafaccio in condizioni intermittenti di provvisorietà, fino all'edizione postuma confezionata da altri che l'autore, e massicciamente adattata in rapporto al mutamento delle condizioni socio-letterarie.

48 Sarebbe di altra mano secondo Rodrigues (1979): «Representaçam / hum fidalgo purtugues que a caça andava nos reinos de dinimarca como por largos amores e maiores servissos».

3. GRAFIA E APPARATO CRITICO

Una volta scelto il ms. di Luís Franco (indicato con A) come testo di base, si è preferito rispettarne scrupolosamente la grafia, salvo ammodernare l'interpunzione e livellare gli accenti secondo la norma del portoghese attuale. Il lettore deve dunque abituarsi non solo a forme come *pera* (in luogo di *para* della stampa), ma anche a grafie come *fiquar* o *pesoa* là dove la stampa impiega le abituali *ficar*, *pessoa*.

Sono scrupolosamente rispettate le indicazioni dei nomi dei personaggi (ora scritti per intero, ora abbreviati) e la presenza, o meno, di spazio bianco tra strofe e strofe, anche in rapporto a un eventuale cambio di foglio.

La maggior parte dell'apparato, che è tendenzialmente negativo, è – ovviamente – costituita dalle lezioni rifiutate della stampa. Si è preferito non registrare le varianti relative alle didascalie.

Testo

[] = B
< > = A

Comédia feita por Luís de Camões representada na Índia a Francisco Barreto, em a qual entrão as figuras seguintes: Filodemo, criado de dom Lusidardos; Vilardo, seu moço; Solina, criada; Dioniza, filha; Venadouro; Dorianio, namorado; Florimena; e etc.

[ARGUMENTO DO AUTO. ¹Hum Fidalgo Português que a caso andava nos Reynos de Dinamarca, como por largos amores e mayores serviços tevese alcançado ho amor de hũa filha del Rey, ²foy-lhe necessário fogir com ela em hum galé, por quanto avia dias que a tinha prenhe, ³e de feito sendo chegados à costa d’Espanha, onde ele era senhor de grande patrimonio, armou-se-lhe grande tromenta, ⁴que sem nenhum remedio dando a galé à costa se perderam todos miseravelmente, senam a Princesa que em hũa táboa foy à praya, ⁵a qual como chegasse o tempo de seu parto junto de hũa fonte pario duas crianças, macho e fêmea, ⁶e não tardou muito que hum pastor Castelhana que naquelas partes morava, ouvindo os tenros gritos dos meninos lhe acodio a tempo que a mãy já tinha espirado. ⁷Crecidas em fim as crianças de bayxo da humanidade e criaçam daquele pastor, ho macho que Filodemo se chamou ha vontade de quem os bautizara, ⁸levado de natural inclinaçam, deixando o campo se foy para a cidade, ⁹aonde por músico e discreto valeo muito em casa de dom Lusidardo, irmão de seu Pay, a quem muitos anos servio sem saber o parentesco que antre ambos avia, ¹⁰e como de seu pay não tevese erdado mais que os altos espritos, namorou-se de Dionysa, filha de seu señor e tio, ¹¹que encitada ao que por suas obras e boas partes merecia, ou porque elas nada engeitão, lhe não queria mal. ¹²Aconteceo mais que Venadouro,

filho de dom Lusidardo, mancebo fragueiro, e muyto dado ao exercício da caça, andando hum dia no campo após hum cervo se perdeo do<s> seus, ¹³e indo dar em hũa fonte onde estava Florimena, irmã de Filodemo, que asim lhe puseram ho nome, enchendo hũa talha d'ágoa, se perdeo d'amores por ela, ¹⁴que se nam soube dar a conselho, nem partir-se donde ela estava, até que seu Pay o não foy buscar. ¹⁵Ho qual, informado pelo Pastor que a criara (que era homem sábio na arte mágica), e como a criara, ¹⁶não teve por mal de casar a Filodemo com Dionysa sua filha, e prima de Filodemo, e a Venadoro seu filho, com Florimena sua sobrinha, irmã de Filodemo Pastor, ¹⁷e também pela muita renda que tinha que de seu Pay ficara, de que eles eram verdadeyros erdeyros. ¹⁸E das mais particularidades da comedia fará mençam o auto que hé o seguinte.

Entra logo Filodemo e hum seu moço, Vilardo.]

FILODEMO.

Vilardo, moço.

(VI)

Ei-lo vai.

FIL.

Pois falay, eramá falay

e saí quá pera a sala!

O, vilão! (como se cala).

VI.

Pois senhor, sayo! (A, meu pay!

5

que quando dorme não fala).

FIL.

Trazei-me quá hũa cadeira.

Ouvis vilão?

(VI)

Senhor, sy!
(se me ela não tras a my,
veyo-lhe roim maneira). 10

FIL.

Acabay, vilão roim.
– Que moço pera servir
quem tem as tristezas minhas!
Quem podese asim dormir...

VI.

Pardeos, nestas manhãszinhas 15
não há hi senão cair:
por demais he trabalhar
que este sono se me ausente.

FIL.

Porque?

VIL.

Porque á de asentar
que, se não for com pão quente, 20
não se há de desaferrar.

FILODEMO

Ora hy pelo que vos mando,
vilão feito de fromento.
– Triste do que vay passando
sem ter outro mantimento 25

que o que está fantasiando!
Só hũa cousa me desculpa
deste cuidado que sigo,
ser de tamanho perigo
que cuido que a mesma culpa 30
me fica sendo castigo.

Tras o moço a cadeira em que se asenta e diz

FILODEMO.

Ora quero praticar
soo comigo hum pouquo aquy,
que despois que me perdy
dezejo de me tomar
estreita conta de my. 35

– Vay pera fora, Vilardo,
torna quá, vai-me saber
se se quer yá lá erguer
o senhor dom Lusidardo, 40
e vem-mo logo dizer.

– Ora bem, minha ousadia,
sem azas pouco segura,
quem vos deu tanta valia
que subais a fantasia 45
aonde não chega a ventura?
Porventura eu não naçy
no mato, sem mais valer
c’o gado ao pasto trazer:
pois donde me veo a my 50
saber-me tam bem perder?

Eu, naçido entre os pastores,
fui trazido dos currais
e dantre meus naturais,
pera a casa dos senhores 55
donde vim a valer mais;
e agora, logo, tam cedo

quis mostrar a condição
de rústico e de vilão:
dando-me a fortuna o dedo, 60
lhe quero tomar a mão.

Mas ó, que ysto não he asi,
nem são vilãos meus cuidados
ò que deles entendy,
mas antes de soblimados 65
os não posso crer em my:
Porque como [ey eu de] crer
que me faça minha estrela
tão alta pena sofrer,
que somente pola ter 70
mereço a glória dela?

Senão se amor d'atentado,
por que [me não] aqueixe dele,
tem por ventura ordenado
que mereça meu cuidado 75
só por ter cuidado dele.

Vem Vilardo e diz.

VIL.

O senhor dom Lusidardo
dorme com todo o convento.
– E ele só com o pensamento
quer estar fazendo alardo 80
de castelinhos de vento.
Pois tão çedo se vistio
chame a ora conforme.

Pesar de quem me pario!
Ainda o sol não sahio, 85
e se vem à mão também dorme:

ele quer-se alevantar
asi pela menhãzinha!
Quero-o desenganar,
que por muito madruggar 90
«no amaneçe mais aína».

FIL.

Traze-me a viola quá.

VIL.

(Voto a Deos que me vou rindo.)

Senhor, também durmirá.

FIL.

Trazë-a, moço.

VIL.

Virá, 95

se não estiver dormindo.

FILODEMO

Ora hi pelo que vos mando:

não grasejeis.

(VIL)

Eis me vou.

– Pois, pesar de [sam] Fernando,
porventura sou eu grou: 100
sempr’ei d’estar vigiando.

FIL.

Á senhora, que podeis
ser remédio do que peno,

quam mal ora cuidareis
que viveis e que cabeis 105
num coração tão pequeno?
Se vos fosse apresentado
este tormento em que vivo,
creríeis que foi ousado
este vosso, de criado, 110
tornar-se-vos em cativo?

VILARDO

Ora eu creio, e he verdade
que estou de todo acordado,
que meu amo he namorado,
que a mim me dá na vontade 115
andar de todo abalado.

E se [tal he], eu daria
por conhecer a donzela
a razão d'oye este dia
porque a desenganaria 120
nô mais que por [t]er dó dela.

Avia-lhe de perguntar:
vós, senhora, que comeis?
Se comeis d'ouvir cantar,
de falar bem e trovar, 125
em boa ora casareis.

Porém, se vós comeis pão
tende, senhora, resguardo,
que eis aqui está Vilardo,
que he asi como cameleão, 130
das cores fazer alardo.

E se vós sois das gamenhas
e ouverdes d'atentar
por mais que por manducar:
«mi cama las duras peñas, 135
mi dormir siempre es velar».

– A viola, senhor, vem
sem primas nem derradeiras,
mas sabe o que lhe convém?
Que se quizer tanjer bem, 140
á de aver mister terçeiras;

e se estas cantigas vossas
não forem pera escutar
e quizerdes espirar,
há mister cordas mais grosas 145
por que não possam quebrar.

FIL.

Vay, pera fora,

VIL.

(Yá venho.)

FIL.

que eu só desta fantasia
me sustenho e me mantenho.

VIL.

Quamanha vista que tenho, 150
que vejo a estrela no dia!

Canta FILODEMO.

«Adó sube el pensamiento,
sería gloria ymmensa
se allá fuesse quien lo piensa».

Qual espírito divino 155
me fará a mi sabedor,
pois tão alto ymagino,
deste meu mal se he [am]or,
se [por dita he] desatino.
Se he amor, digan-me qual 160
pode ser meu fundamento,
que este he sobrenatural,
ou por que empregou tam mal
hum tão alto pensamento;
se he doudiçe, como em tudo 165
a vida me abra'se queima!
Ó, quem vio num peito rudo
desatino tão sesudo,
que toma tão doçe teima!

Á, senhora Dioniza, 170
onde a natureza humana
se mostrou tão soberana
que o [que] vós valeis me aviza,
e o que eu peno m'engana.

Vem Solina.

SOL. 175
Tomado estais vós agora,
senhor, com o furto nas mãos.

FIL.
Solina, minha senhora,
quantos pensamentos vãos
m'ouviríeis lançar fora.

SOL.

Ó, senhor, quão bem que soa 180
o tanjer de quando em quando!
Bem sei eu hũa pessoa
que á bem hũa ora boa,
que vos está escuitando.

FILODEMO.
Por vida vossa, zombais? 185
Quem he, quereis-mo dizer?
SOL.
[Não no haveis vós de] saber,
bofé, se me não peitais.
FIL.
Dar-vos-ei quanto tiver
pera tais tempos como estes. 190
Quem tivesse hũa voz dos céos,
pois escuitar me quizestes!
SOL.
Asim pareça eu a Deos
como lhe vós pareçestes.
FIL.
A senhora Dioniza 195
quer-se yá levantar?
SOL.
Deos me deixe bem cazar,
como despida em camiza
se ergueo por vos escutar.
FIL.
Em camiza alevantada! 200
Tão ditosa he minha estrela
ou ma trazeis enganada?

SO.

Pois bem me defendeo ela
que vos não dixese nada.

FILO.

Se pena de tantos anos 205
merecer algum favor
pera cura de meus danos,
fartai-me deses enganós,
que não quero mais do amor.

S.

Agora quero eu falar 210
neste caso; com mais tento
quero agora perguntar:
de sizo quereis tomar
hum tão alto pensamento?

Certo he muita maravilha, 215
se vós isto bem sentis.

Como? E vós não quáis
que Dionisa, que he filha
do senhor a quem servis?
Dizei, vós não attentais 220
dos grandes de que he pedida?
Peço-vos que me digais
qual he o fim que esperais
deste caso, e vosa vida.

Que razão boa ou que cor 225
podeis dar a esta affeição?

Dizei-me vossa tenção.

FILODEMO

Omde vistes vós Amor

que se reya por razão?

Se quereis saber de mim 230

de que fim ou que teor

pretendo eu o meu amor,

se eu neste amor quero fim,

sem fim m'atormente amor;

mas com que glória fengida 235

pretendeis de me enganardes

pera asy me maltratardes,

asim que me dais a vida

nô mais que por ma tirardes?

SO.

Eu digo-vos a verdade. 240

FI.

Da verdade fuyo eu,

porque se me o amor deu

pena de tal calidade,

asás me custa do meu.

<SOLINA.

Pois dizei, por vossa vida: 245

vós que podeis querer dela?

FI.

Eu não quero mais que querê-la, (+ 1)

que vida tão bem perdida,

o ganhá-la está em perdê-la:

porque os pensamentos meus 250

tenho por tanta ousadia,
que se acerto algum dia
pôr os meus olhos nos seus,
me parece ynda heresia.>

SOLINA.

Folgo muito de saber 255
que sois amador tão fino.

FI.

Pois, mais vos quero dizer
que às vezes no que imagino
não ousa de m'estender,
que a hora que ymaginey 260
na causa de meu tormento,
tamanha glória levey
que por onças dezeyei
de lograr o pensamento.

SO.

Se me vós a mi yurardes 265
de me terdes em segredo
hũa cousa... mais éi medo
de logo tudo contardes.

FI.

A quem?

SO.

Àquele enxovedo.

FI.

Qual?

SO.

Àquele mao pezar 270
que ontem com vosco hia:

quem se fosse em vós fiar,
o que vos dise o outro dia
tudo lhe fostes contar.

FI.

Que lhe contey?

SO.

Yá lh'esquece.

275

FIL.

Por certo, que estou remoto.

SO.

Hy, que sois um cesto roto.

FI.

O homem tudo mereçe.

SO.

Vós sois muito seu devoto.

FILODEMO

Senhora, não ayais medo:
dizei-me iso, far-me-ei mudo.

280

SOL.

Senhor, o home sesudo
se em tais cousas tem segredo,
sabey que alcansará tudo.

A senhora Dioniza
crede que mal vos não quer.

285

Não vos posso mais dizer:
ysto tomaí por baliza
com que vos saibais reger;

e em molheres se atentais,
não há nenhũa invencível,

290

e se bem vos governais
não desespereis do mais,
porque em fim tudo he possível.

FILODEMO

Senhora, pode iso ser? 295
SO.

Sim, que tudo o mundo tem.
Olhay não no saiba alguém.

FI.

E que maneira éi de ter
pera crer tamanho bem?
SO.

Pelo tempo o sabereis. 300
E yá que vos descobry
tamanho segredo, aquy
hũa mercê me fareis
em que me vay muito a my.

FILODEMO

Senhora, a tudo me obrigo 305
quanto for em minha mão.
SO.

Que digais a vosso amigo
que não gaste o tempo envão
nem queira amores comigo,
porque eu tenho parentes 310
que me podem bem cazar,
e que não quero andar
agora em boca das gentes
a quem s'ele vay gabar.

FILODEMO

Senhora, mal conheceis 315
o que vos quer Dorianio:
sabei-o, se o não sabeis,
que en sua alma sente o dano
do pouco que lhe quereis,
e outra cousa não quer 320
que ter-vos sempre servida.

SO.

Pola sua negra vida,
iso avia eu bem mister.

FI.

Vós sois desagradecida.

SOLINA

Hi, que tudo sois enganoso 325
em tudo quanto falais.

FI.

Senhora, não me creais:
crede ao tempo, e ha dous annos
que vos serve, ou pouquo mais.

SO.

Eu bem sey que me engano, 330
mas a vós como a yrmão
descubro este coração:
digo-vos que a Duriano,
que lhe tenho eu afeiçãõ.

Olhai que lhe não digais 335
isto que vos aqui digo.

FIL.

Senhora, mal me julgais:
ainda que são seu amigo,
sabei que sou vosso mais.
SO.

E já que vos confessei 340
estas fraquezas mesquinhas
que á tanto que de mim sey,
fazei vós nas cousas minhas
como eu nas vosas farey.

FILODEMO

Vós enxergareis, senhora, 345
o que eu por vós sei fazer.
SO.

Como me eu deixo esquecer:
aqui estivera eu agora
falando até anouteçer.
Vou-me, e olhai quanto val 350
o que pasou antre nós.

FIL.

E por que vos ydes vós?
SO.

Porque parecerá mal
estarmos tanto aqui sós,

e mais, vou vistir agora 355
a quem vos dá tão má vida :
fikai-vos, senhor, embora.

FIL.

Com esa ide vós, senhora,
que eu já vos tenho entendida.

Vai-se Solina e fica Filodemo só.

FIL.

Ora se pode isto ser 360
do que esta molher me aviza,
que a senhora Dioniza
por me ouvir se fosse erguer
da cama nua em camiza,
e diz que mal me não quer, 365
pois eu não quero mais glória.
Mas isto bem pode ser,
[que] nem pera m{a}o querer
lhe virey pola memória.

Mas ter Solina tãobém 370
em Duriano o yntento
he levar-me a lenha o vento,
porque se lhe ela quer bem,
pera bem vai meu tormento.
Mas foi-se este homem perder 375
neste tempo de maneira
por hũa molher solteira,
que não puderei fazer
que algum pouco bem lhe queira.

Porém far-lh'-ei hum partido: 380
por que ela não se querele,
mostre-se-lhe seu perdido,
ynda que seja fengido
como lh'outrem fas a ele;
e yá que me satisfas, 385

e nisto tanto s'alcança,
dê-lhe fengida esperança,
e do mal que lh'outrem fás
tomará nela a vingança.

Vai-se e vem o moço.

VII.

Pardeos, boa está a çilada 390
de meu amo com sua ama!

alevantou-se da cama:
voto a Deos que está tomada;
asim os tome a má trama:
ora crede que quem canta, 395
que aimda discantará,
e quem da cama onde está

só por ele se alevanta,
por ele se deitará.
Ora quem á de cuidar 400
que Dioniza, tam bela,
que salte o demo com ela
perâ fazer namorar
d'omem que não he pera ela?

E que direis a Solina, 405
como se fás Celestina,
que por não lh'haver enveya
também pera sy dezeja
o que lh'o dezejo ensina?

Voto a Deos, se me alvoroço, 410
que a ei de tomar por dama

e não será gram destroço
que, pois o amo quer à ama,
que a moça queira ao moço.

Vou-me, que vejo lá vir 415
Venadouro apercebido
pera a casa se partir,
e voto a Deos que he partido
pera ver e pera ouvir,
que he razão yusta e raza 420
que seu folgar se desconte:
que quem arde como a braza,
se ele vai caçar ao monte,
que fiquem caçando em caza.

Vai-se e vem Venadouro.

VEN.

Aprovada antigamente 425
foi, e muito de louvar,
a ocupação do caçar,
e da mais antiga gente
avida por singular.
Este he o mais contrário officio 430
que tem a ociosidade
(mãi de todo o outro vício);
por este limpo exercíçio
se reserva a castidade;
este dos grandes senhores 435
foi sempre muito estimado,
e quasi que he parte do estado (+1)

ter monteiros, caçadores,
como offício que he prezado:
pois logo por que razão 440
a meu pai ha de pezar
de me ver yr a caçar,
ou tão boa ocupação
que mal me pode causar?

Vem Monteiro e diz:

M.
Senhor, venho alvoroçado 445
e tenho muita razão.

VE.

Como asi?

M.

Que me é chegado
o mais est[re]mado cão
que nunca matou veado:
vejamos que me á de dar 450
por ele, se vê-lo quer.

VE.

Dar-vos-ei quanto tiver,
mas á-se d'esprimentar
pera se poder julgar
as manhas que pode ter. 455

MONTEIRO

Á de asentar que este cão,
que tem das manhas a chave:
bem feito em admiração,
pois na ligeireza he ave

e no cometer lião; 460
com porcos maravilhoso,
com veados estremado:
sobeya-lhe ser manhoso.

VE.

Pois eu ando dezejoso
de hirmos matar hum veadoo. 465

MONTEIRO

Pois, senhor, por que não vay?

VE.

[Vamos, e vós muy] ligeiro
o necessário ordenay,
porque eu quero ir primeiro
pedir liçença a meu pay. 470

Entra Dorianoo, cortesão, e fala em proza:

¹⁹Pois não creoo em sam Martinho do pao se ei de pôr pé em ramo verde, até lhe não dar trezentos açoutes. ²⁰Despois de ter gastado com ela perto de trezentos cruzados, por lhe não dar logo o çetim pera as mangas, fes de mim mangas ao demo. ²¹Não dezejo eu de saber senão qual é o galante que me soçede, que se o eu acolho a gilavento, eu lhe farei deitar ao mar quantas esperanças lhe a fortuna tem cortado a minha custa. ²²Hora tenho averiguado que o amor destas anda com o dinheiro como marés com as luas, bolsa chea maré em ágoas vivas, ²³mas se se vaza vereis espraajar este engano, e deixar em seco quantos gostos andavão como o pexe n'ágoa.

FIL.

²⁴Oulá, quá sois vós. Pois agora hia eu bater por esas moutas por ver se sahiéis dalgũa, ²⁵que vós, se vos quizerem falar, he neçessário que vos tirem como alma.

DO.

²⁶Ó maravilhosa pesoa! Vós he certo que vos prezais mais em caza, que pinheiro em porta de taverna. ²⁷E tereis, se vem à mão, ho pensamento com os focinhos quebrados, de caírem donde os vós sobis. Sabeis quais são uns que me muito manenconiam? ²⁸Uns mancebos mui bem almo-fasados que com dous çeitis fendem a anqua pelo meio, que se prezão de brandos da conversação, falar pouco e sempre com sizo e dizem que não darão meja hora de tristes pelo tizouro de Veneza. ²⁹Gabão mais a Garcilaso que a Boscán e ambos lhe saem virgens das mãos, e tudo isto por vos meterem em cabeça que se não achou pera mais o grão-capitão Gonçalo Fernández. ³⁰Ora desengano-vos, que foi a maior rapazia do mundo altos espiritos: porque eu não darey duas pescoçadas da minha Beninice, ³¹despois de ter feito a trosquia a hum frasco, e falar-me por tu, e fêngir-se bêbada porque pareça, que o não está, ³²por quantos sonetos estão escritos polos tronquos dos árvores de Valchiusa, nem por quantas madamas Lauras vós ydolatrais, que se vem à mão...

FIL.

³³Tá, que vos perdeis, não consinto que vades mais avante.

DO.

³⁴Quereis apostar que adevinhe o que queríeis dizer?

FIL.

Quê?

DO.

³⁵Que se me não acudíeis com o batel, que me hia n'e[re]je de amor, meus pasos contados.

FIL.

³⁶Ó que çerteza tamanha do muito pecador não se conhecer por ese.

DO.

³⁷Mas que çerteza tamanha do muito enganado embirrar em sua openião.

FIL.

³⁸Se não tivera por maior ofensa a que faço ao meu pensamento em vos contradizer que tê-lo secretamente, gastara hũas poucas de palavras com vosco, mas ainda eu não tenho as minhas em tão má conta, que as queira tão mal empregadas.

DO.

³⁹Yá falámos por meu pensamento? Ai eramá, peza-me, que éreis um homem de bom saber e boa conversação, mas prazerá a Deos que me chorareis e que vos porá no caminho da verdade. ⁴⁰E tornando a nosso prepósito, que he o pera que me buscais? Que se for cousa de vossa saúde tudo farei.

FIL.

⁴¹«Cómo templaré el distemplado?» Quem poderá dar o que não tem? Senhor Doriano, quero-vos leixar comer tudo, que não pode ser que a natureza não faça em vós o que a razão não pode. ⁴²O que vos queria dir-vo-ei, mas he neçessário que primeiro alimpeis como marmelo e que ajunteis pera um canto da estrebaria todos eses maos pensamentos vossos, porque segundo estais mal avinhado danareis tudo o que agora em vós deitar. ⁴³Ho caso he este, yá vos dei conta da pouca que tenho com toda a outra que não é servir a senhora Dioniza e, ajmda que a desyigualdade dos estados ho não consintão, ⁴⁴eu não pretendo daqui outra senão não pretender cousa nenhũa, o que lhe quero consigo mesma se paga. He este meu amor como ave fénix, que de sy só nasce e não de nenhum outro ynteresse.

DO.

⁴⁵Bem praticado está iso, mas a outro perro com esse osso criei; dias há que não creio em sonhos.

FIL.

Por que dizeis iso?

DO.

Eu vo-lo direi. ⁴⁶Porque todos vós outros que amais pola passiva dizeis que o amador fino como melão que não á de querer mais de sua dama que amá-la viva, e virá logo o vosso Petro Bembo, Petrarcha e outros trinta Platôis, mais safados destes hipócritas que hũas luvas dum pajem d'arte, mostrando-vos rezões verisemelhantes pera homem não querer mais de sua dama que ver, até falar. ⁴⁷E aimda ouve outros ynquisidores d'amor, mais especulativos que defenderão a vista por não emprenhar o desejo, e eu faço voto a Deos, se a qualquer destes lh'entregarem sua dama entre dous pratos tosada e aparelhada, ⁴⁸que não fique pedra sobre pedra <nem lugar sagrado em que se possa dizer missa dahí a mil anos nem lugar tão preveligiado em que a fúria da justiça não buscasse até os caminhos escaninos>. ⁴⁹De mim vos sei dizer que os meus amores an de ser activos e eu ei de ser a pessoa agente e ela a paciente e esta he a verdade. Mas tornando a nosso prepósito, vá vosa mercê com sua história avante.

FIL.

⁵⁰Vou, porque vos confeso que ha neste caso muitas dúvidas nos doutores. Mas asi que vos contava, estando esta menhã bem trinta ou corenta léguas pelo sertão de um pensamento, muito com a viola nas mãos perto de la amoroza torre, ⁵¹senão quando me toma de treição Solina e, entre algũas práticas que tivemos, çertificou-me que a senhora Dionisa se alevantara da cama pera me escuitar, [e que estivera pela greta da porta espreitando quasi ora e mea.]

DO.

⁵² Cobras e tostões sinal de terra. Pois aimda vos não fazia tanto avante.

FIL.

Estivemos praticando trêz oras e finalmente me veo a descobrir que me não queria mal a senhora Dionisa, que foi pera mim o maior mal

do mundo, porque eu estava yá concertado com meu pensamento e agora não tenho sujeito pera tamanho bem.

DO.

⁵³ Grão parte da saúde pera o doente he trabalhar de ser são. Se vos deixardes enmanquecer na estrebaria com esas firmezas de namorado nunqua chegareis aonde chegou Ruy de Sande. ⁵⁴E por iso boas esperanças ao leme que a duas enxadadas achareis ágoa. E que mais pasastes?

FIL.

Ua graça muito grande.

DOR.

Que tal?

FIL.

⁵⁵Veo-me a confesar Solina que era perdida por vós, e quasi que me deu a entender que faria por amor de mim tudo quanto lhe vós mereçesseis.

DOR.

⁵⁶ Ó santa Maria senhora. Quanto há que nos olhos lhe vi marejar esse amor, porque o fechar das jenelas que m'aquela molher fas, com otros enoyos que dizer podría, «no son sino corredores, y el amor es la cilada» em que ela quer que eu caya, porque este fengir-me ágoa não é senão fazer-me çede dela. Contudo, se vos a vos comprir, será neçessário que me trastorne noutro, porque neste que agora são he ympossível eu querer-lhe nenhum bem.

FIL.

⁵⁷Nem eu não quero de vós que lho queirais senão que lhe façais crer que lho quereis.

DO. Não, quant'a diso perdey cuidado, e daqui me offereço a romper mea dúzia de serviços assim alinhavados às panderetas

que baste pera me asentarem em soldo pelo mais leal amante que nunca calsou esporas. ⁵⁸E se ysto não bastar, digo que «sa[l]gan las mis palabras sangrientas del corazón», entoadas de feição que digão que sou Mansias e pior aimda.

FIL.

Ora dais-m'a vida. ⁵⁹E vamos ver se a achareis em lanço pera lhe falar-des, porque Venadouro, jrmão da senhora Dioniza, he hido à caça, e o senhor dom Lusidardo está na orta, porque todo seu exerçicio he enxertar, despor, com outros exerçicios naturais a velhos. ⁶⁰Eis que o tempo vos dê medida do dezejo, vamos lá e se lhe poderdes falar, fale o demo de vós, por que lhe façais crer que não á mais amor em Brás Quadrado.

DO.

⁶¹Vamos que eu me vou concertando na sella pera fazer maravilhas.

Van-se e entra Solina e Dioniza, senhora filha de dom Lusidardos. E dis Dionisa:

DIONIZA

Solina, mana.

SOL.

Senhora.

DY.

Trazei-me quá almofada,
que a casa está despejada
e esta varanda quá fora
está melhor asombrada.

475

Trazei a vossa também,
pera estarmos quá lavrando:
enquanto meu pai não vem,
estaremos praticando
sem nos estorvar ninguém.

480

SOLINA

Este he o mesmo lugar
onde estava o bem logrado,
tal que de muito enlevado
se esqueçia do cantar
por se lembrar do cuidado. 485

DIO.

Vós, mana, sois muy roim:
logo lhe fostes contar
que me ergui polo escutar.
SO.

Eu lho disse?

DIO.

E eu não o ouvy?
Como, quereis-mo negar? 490

SOLINA

E pois iso que releva?
Que se perde niso agora?

DIO.

Que se perde? Assim, senhora,
folgareis vós que se atreva
a contá-lo lá por fora? 495

Que se lh'el meta em cabeça
algũa párvoa tenção
e que faça, se vem à mão,
algũa cousa que pareça?

SOL.

Senhora, não tem rezão. 500

DIONIZA

Eu sey mui bem atentar

do que se á de ter receo,
que he mais pera estimar.

SO.

Não he o demo tão feo
como o ela quer pintar, 505
e não se espera iso dele,
que não he ora tão moço,
e vossa merçê asele
que sey que hum segredo nele,
que he como pedra em poço. 510

DI.

E eu que segredos quero
com hum criado de meu pay?

SO.

E vós, mana, fazeis fero:
ao diante vos espero,
se adiante o caso vay. 515

DION.

(O madraso, quem no [vir]
falar de sizo com ela...)

Então vós, gentil donzela,
folgais muito de o [ouvir?]

SO.

Si, porque me fala nela: 520
Que eu, como ouço falar
nela, como quem não sente,
folgo de o escutar
só p[ara] lhe vir contar
o que dela dis a gente, 525
que eu não quero nada dele.

E mais, por que está falando?
Não m'esteve ela rogando
que fose falar com ele?

DI.

Dise-vo-lo asim zombando; 530
vóis logo tomais em grosso
tudo quanto m'escutais.

(Parvo, que vê-lo não posso.)

SO.

(Ela ali e o cão c'ó osso:
inda isto [ha de vir] a mais.) 535

Yá que tal ódio lhe tem
falemos, senhora, em al,
mas eu digo que ninguém
mereçe, por querer bem,
que a quem o quer lhe queira mal. 540

DIONIZA

Deixai-o vós doudejar:
se meu pai ou meu jrmão
vierem niso atentar,
não á ele de folgar.

SO.

Deos meterá niso a mão. 545

DI.

Ora hi polas almofadas,
que quero hum pouco lavar
por ter em que me ocupar,
que em cousas tão mal olhadas
não se há tempo de gastar. 550

Vai Solina polas almofadas e vai dizendo só:

Que couza somos molheres!

como somos perigosas!

e mais estas tão viçosas

que estão à boca: que queres,

e adoecem de mimosas.

555

Se não vem caminho agora

a seu desejo e vontade

(como fas esta senhora),

fazem-se logo, nesa ora,

na volta da honestidade.

560

Quem a vira outro dia,

hum poucochinho piquada,

dar no chão com âlmofada

e enlevar a fantasia,

toda noutra transformada!

565

Outro dia lh'ouvirão

lançar sospiros a molhos,

e com a ymaginação

cair-lhe a agulha da mão

e as lágrimas dos seus olhos.

570

Ouvir-lh'-eis na redadeira

a fortuna maldizer

porque a foi fazer molher:

então dis que quer ser freira

e não se sabe entender.

575

Despois gaba-o de discreto,

de músico e bem desposto,

de bom corpo, de bom rosto:
quant'a antão, eu vos prometo
que não tem dele desgosto. 580

Despois, se vem atentar
que he mal olhado e mal feito
amar homem deste geito,
e que não pode alcansar
pôr seu dezejo em effeito, 585

logo se fas tão senhora,
logo lhe ameaça a vida,
logo se mostra nesa ora
muito segura de fora,
e de dentro está podrida. 590

Bofê, segundo vou vendo,
se esta postema vier,
como eu sospeito, a creçer,
d'ias há que eu entendo
o furo que ela á de ter. 595

Vai-se e torna Filodemo e Doriano, e dis Doriano:

DORIANO

⁶²Deixai-a jr que à vinda lhe falarey. E vós ajudai-me com hum Pater
Noster, que não ay maior trabalho pera hũa pessoa que fengir-se-lhe.
FIL.

⁶³Dai-lhe esta carta e fazei que a dê à senhora Dioniza.

DO.

Por molher de bom engenho a tendes.

FIL.

Porque?

DO.

⁶⁴Porque ontem entrou pelo a.b.c. e já que lhe quereis dar carta mandadeira. Cedo a fareis escrever matéria junta.

FIL.

⁶⁵Vede-la vem. Mais vos releva não lhe dar a entender que vos dise nada, não lhe pareça que por iso lhe falais. Fingi que de puro namorado, he andar buscando estes tempos que fação a vossa tenção.

DO.

⁶⁶Deixai-me vós a mim o cargo que eu sey melhor as panquadas [a estes vintes] que vós, e eu a farey oje este dia vir a nós [sem gafas] e vós acolhei-vos ao sagrado, porque ei-la, lá aparece.

FIL.

⁶⁷Fazei que a não vedes e falay com vosco alguns pensamentos que fação ao caso.

Vai-se Filodemo e fica Dorianio só:

⁶⁸«Yo sigo tristezas, remedio de tristes, la terrible pena mía no la espero remediar». Pois não devia asim de ser, pelos santos avangellhos, ⁶⁹e dias há que eu sei que o amor e os crangejos andão às avesas. Ora «las tristezas no m'espantão porque suelem affoxar quando más duelen».

Vem Solina com almofada e dis:

Aqui anda [paseando
Dorianio] e só consigo
pensamentos praticando:
daqui posso estar notando
com quem fala, se he comigo.

600

DO.

⁷⁰Quam longe estará agora a senhora Solina de cuidar que yá canso de

cuidar em como meus cuidados não cansão. Se esta rapariga da fortuna, minha senhora, em pago de tantos danos consentisse que pudese meu desejo deitar hũa âncora em vossa fermosura, eu tomaria de vós vingança de fogo e sangue.

SOLINA

Comigo sonha por certo.
Ora quero-me mostrar,
asim como por açerto,
e chegar-me mais ao perto
por ver se me quer falar. 605

Apareçe.

- Sempre esta casa á d'estar
acompanhada de gente,
que não possa homem pasar.
DO.

À traição vinde tomar
quem yá feridas nam sente! 610
[Pois que aquy estamos sós
vós e eu e minha fim,
«mal vo-lo demande Dios»
porque vós fugis de mim
e eu de mim pera vós.] 615

SO.

Logo me a mim parecia
que era ele o que paseava.

DO.

Pois eu mal adevinhava
que me viesse este dia
que á tantos que dezejava. 620

Se huns olhos por vos servir
com o amor que vos conquista
se atreverão a subir
os muros de vossa vista,
que culpa tem quem vos vir? 625

E se esta minha affeição
que vos serve de gíolhos
não fes erro na tenção,
tomai vingança nos olhos
e deixai-me o coração. 630

SOLINA

Ora agora me vem riso:
asim que sois vós, senhor,
de siso meu servidor?
DO.

De sizo não, porque o siso
me tem já tirado o amor: 635
porque o amor, se attentardes
num tam verdadeiro amante,
não deixa sizo bastante,
senão se siso chamardes
a doudiçe tão galante. 640

SOLINA

Como Deos está nos ceos
que é verdade o que temo,
que isto fes Filodemo.

<DO.

Quem o fes?

SO.

Filolodemo.>

DO.

Mas fê-lo o demo, que Deos
não fas mal tanto em extremo. 645

SOLINA

Bem vós, senhor Dorianio,
por que zombareis de mim?

DO.

Eu zombo?

SO.

Eu não m'engano.

DO.

Se eu zombo, ainda em meu dano
me vejais vós cedo a fim. 650
Também, senhora Solina,
vós por que me quereis mal?

SO.

São mofina.

DO.

Ó real,
asim que minha mofina
he minha jmiga mortal. 655

Dias há que jmagino
que em vos amar e servir
não há hi amador mais fino,
mas sinto que de mofino 660
me fino sem no sentir.

SO.

Bem derivais quant'a asy:

à popa o dito vos veo.

DO.

Vir-m'á de vós, porque creo
qu'es vós: falais dentro em my
como espírito em corpo alheio;

665

e já que nestas piós
a cair, senhora, vim,
bem pareçera entre nós,
pois vós andais dentro em mim,
que eu ande dentro em vós.

670

SO.

E bem, que falar he ese?

DO.

Dentro na vossa alma, digo,
lá andase e lá morrese,
e se [isto mal vos parece,]
dai-m'a morte por castigo.

675

SOLINA

Á mao, como sois malvado.

DO.

Mas vós como sois malvada,
que de hum pouco mais de nada
fazeis hum homem armado
como quem anda sempre armada.
Dizei-me Solina, mana...

680

SO.

Que he iso? Tirai lá a mão!
E, vós sois [mao] cortesão...

DO.

O que vos quero m'engana, 685
mas o que dezejo não.

Aquy não [ha] senão paredes,
as quais não falam nem vêm.
SO.

Está iso muito bem;
e bem vós, senhor, não vedes 690
que pode aqui vir alguém?

DURIANO

Que vos custão dous abrasos?
SO.

Não quero tantos despeios.
DO.

Pois que farão meus dezejos,
que querem ter-vos nos braços 695
e dar-vos oito mil beijos?

SO.

Não seiais tão sem vergonha:
hi-vos d'i, boca de praga.

DO.

Eu não sey certo a que ponha
mostrardes-me a triaga 700
e virdes-me a dar pesonha.

SOLINA

Hide, hide rir à feira,
e não seiais desa laya.

DO.

Pois vedes minha canseira,
por que lhe não dais maneira? 705

SO.

Que maneira?

DO.

A da saya.

SO.

Por minh'alma, de vos dar
mea dúzia de porradas.

DO.

Ó que divinas pancadas!

Dai-mas, que noutro lugar
vos serão remuneradas.

710

SOLINA

Ò diabo é que o eu dou!

Como me doeo a mão...

DO.

Mostrai quá, minha affeição,
que esa dor me magoou
dentro no meu coração.

715

SOLINA

Ora hi-vos embora asinha.

DO.

Por amor de mim, senhora,
fazeis lá hũa cousinha?

SO.

Digo que vades embora.

720

Que cousa?

DO.

Hũa cartinha.

SO.

Que carta?

DO.

De Filodemo
a Dioniza vossa ama.

SO.

Dizei que tome outra dama
e dê os amores ao demo.

725

DO.

Ó não andemos pola rama:

aqui pera antre nós,
que sentis dela com ele?

SO.

Grandes alforjes sois vós!
Pois dizei-lhe que apele.

730

DO.

Falay quá, que estamos sós.

SO.

Qualquer honesta se abala,
se sabe que he querida.

<DO.

Asim o creio eu.

SO.>

Ela he por ele perdida:
nunqua noutra cousa fala.

735

DO.

Ora vou-lhe dar a vida.

SOLINA

E eu não lhe disse yá
quanta afeição lhe ela tem?

DO.

Não se fia de ninguém,

740

nem [crê] que no mundo há
para ele tamanho bem.

SO.

Dir-vos-hia de mim lá
o que lh'eu dise zombando?

DO.

Não dise, por sam Fernando.

745

SO.

Ora hi-vos.

DO.

Que me vá?

E mandais que torne quando?

SOLINA

Quando vir tempo e lugar,
vo-lo mandarei dizer.

DO.

Se o quizerdes buscar,
não vos há ele de faltar
se vos não falta o querer.

750

SOLINA

Não falta.

DO.

Dai-me hum abraço
em sinal do que [quer]eis.

SO.

Hí, que [o não] levareis.

755

DO.

De quantos serviços faço,
ne hum pagar-me quereis.

SO.

Pagar-se-vos-á algũa ora,
que iso a mi também me toqua:
mas agora hi-vos embora. 760

DO.

Esas mãos beijo, senhora,
em quanto não posso a boca.

Vai-se e torna a vir Dioniza e dis Solina:

Yá vossa merçê dirá
que muito estive tardando.

DY.

Bem vos ditivestes lá,
bofé, que estava cuidando 765
[en] não sei quê.

so.

Que será?

(Aqui somos: quant'a agora,
estava ela trespasada.)

DI.

Que rosnais vós lá, senhora? 770

so.

Digo que tardei lá fora
em buscar esta almofada.

Que estava ela asi só
consigo fantasiando?

DI.

Bofé, que estava cuidando 775
que he muito pera aver dó

da mulher que vive amando;
que o homem pode pasar
o tempo mais ocupado:
com pescar e cavalgar, 780
com correr e com saltar
forra parte do cuidado.

Mas coitada
da mulher que é 'mserrada,
que pera seu passatempo 785
não tem desemfadamento
mais que agulha e almofada.

Então isto vem parir
nos grandes erros da gente,
em que yá antigamente 790
forão mil vezes cair
princesas d'alta semente:
lembra-me que ouvi contar
de muitas afeiçoadas
em baixo e pobre lugar, 795
que as que agora vão errar
podem ficar desculpadas.

SOLINA

Senhora, a grande affeição
nas princesas d'alto estado
não he muita admiraçam, 800
que no sangue delicado
fas amor mais impressão.

E deixando isto à parte,
se m'ela quizer peitar
prometo de lhe mostrar 805

hũa cousa muito d'arte
que lá dentro fui achar.

DIONIZA

Que couza?

SOL.

Cousa d'esprito.

DI.

Algum pano de lavores?

SO.

Ainda ela não deu no fito:
cartinha sem sobreescrito
que parece ser d'amores.

810

DI.

Esa era a boa ventura.

(SO.

Bofé, que lho pareceo.)

DI.

E esa donde naçeo?

815

SO.

Do meu sesto da costura.
Não sei quem a hy meteo.

<DIONIZA

Mostrai-a quá.

SO.

Não seja, senhora, asy.>

DY.

Mostrai quá, não hayais medo,
mana: eu que vos descobry?

820

SO.

E se ela vem pera mim,
logo quer ver meu segredo.
Ei-la ahy.

DI.

Cuia será?

SO.

Não sey certo cuia he.

825

DIONIZA.

Sim sabeis.

SO.

Não sey, bofé.

DY.

Oh dizei!

SOLI.

Ela o dirá:

[pois] lea vossa merçê.

Lê Dioniza a carta:

⁷¹Senhora. Se pera mereçer minha pena me não falta mais que viver contente dela, yá parece que ma podeis consentir, pois que de nenhũa cousa vivo triste senão de não ser pera tam doce tristeza. ⁷²Se tiverdes por ofensa cometer tamanha ousadia, por muito maior a deveis ter se a não cometese, que o amor costumado he a fazer seus extremos à medida das afeiçõis e as afeiçõis à medida da causa delas. ⁷³Pois logo nem o que vos quero pode ser pouco nem fazer menos. Se isto pode bastar pera consentirdes em meu pensamento, baste pera me dardes o que pelo ter mereço. ⁷⁴E senão, muitas graças ao amor que me soube dar hum cuidado que, só com ho ter, se paga o trabalho de o sofrer.

DIONIZA

Quanta parvoíce diz.

SO.

Ora, muito boa está.

830

DI.

Como vós, mana, sois má!

Não sejais vós tão belis,
que eu bem vos entendo já.

Cuja he?

SOL.

[&] eu que sey?

DI.

Pois quem o sabe?

SOL.

O demo.

835

DI.

Certo que he de quem eu temo,
que os ditos que nela achei
são todos de Filodemo.

Este homem, que atrevimento

he este que foi tomar?

840

Qual será seu fundamento,

que mil vezes me fas dar
mil voltas ao pensamento?

Não entendo dele nada,

mas jnda que isto he asy,

845

diso que dele entendi

me sinto tão alterada

que me arreço de mym.

Eu inda agora não crejo
que he verdade este temor, 850
mas praza a Deos, se asim for,
que inda este meu reço
se não converta em amor.

so.

(Yá vós yazedes,
peixes, nas redes.) 855

Senhora, quem mais confia,
mais asinha a cair vem.
Natural he o querer bem,
que o amor n'alma se cria
sem no sentir quem no tem. 860

Filodemo, no que eu vi,
tem-lhe sobeia afeição,
e posto que seja asim,
ou o eu sonhei ou ouvi
que era d'alta geração. 865

Logo na filozomia,
nas manhas, [a]rtes e geito
mostra mui grande respeito,
nem tão alta fantezia
não se põem em baixo peito. 870

DIONIZA

Tudo iso cuidei e vi
mil vezes miudamente,
mas estas mostras asi
são desculpas pera mym
e não pera toda a gente. 875

SO.

O seu moço vejo vir
a nós, seus pasos contados.
Este he muito pera ouvir,
que dis que me quer servir
d'amores esperdiçados.

880

Vem Vilarado moço, e diz:

VI.

Senhora, o senhor seu pay
mesmo de vossa merçê,
yá lá pera casa vay,
por iso, senhora, anday,
que elle me mandou num pé
e dis que fosse jantar
vossa merçê mesmamente.

885

SO.

E yá veo do pomar?

DI.

Ó, quem pudera escusar
de comer nem de ver gente!

890

Nenhũa cor de verdade
tenho do que m'ele manda.

VI.

(Se ela sem vontade anda,
eu lh'emprestarey vontade:
empreste-m'ela a vianda.)

895

SOLINA

Vá, senhora, por não dar
mais em que cuidar à gente.

DI.

Yrey, mas não por jantar,
que quem vive descontente
mantém-se de jmaginar. 900

VI.

Pois também quá minhas dores
me não deixão comer pão,
nem come minha afeição
senão sopadas d'amores
e mil postas de paixão. 905

Das lágrimas caldo faço
e do coração escudela ;
eses olhos são panela
que me coze os bofes, baço
e toda a mais cabadela. 910

*Aqui se vão todos e entra Monteiro em busca de Venadouro, que se perdeo na
caça, e dis:*

M.

Perdeo-se por esta brenha
Venadouro meu senhor
sem que novas dele tenha:
praza a Deos que ainda nam venha
desta perda outra maior. 915

Contra esta parte daqui
após um çervo correo,
logo desapareço:
como da vista o perdi,
o gosto se me perdeo. 920

Eu e outros caçadores
corremos montes e covas,
falámos com lavradores
deste vale e com pastores
sem dele acharmos novas. 925

Quero ver estes cazais
que emcobre aquele arvoredado
se acharei pastores mais
que me dem [alguns] sinais
que me possão fazer ledado. 930

[*Chama polos pastores do casal & responde-lhe hum pastor.*]

Ou dos casais, ou de lá,
ouvis pastor?

PAST. Qué mandáis ?

Quién sois vos que bozeáis?

M.

Ouvis? Chegai pera quá.

P.

Dezid vos lo que mandáis. 935

[*Fala o bobo seu filho do pastor.*]

BOVO

No vayáis adonde os llamam,
padre, sin saber quien es.

PAS.

Por qué?

BOVO

Porque, padre, este es
aquele ladrón que hurtó
el asno del portugués: 940

y si vais adonde están,
yuro al cuerpo sagrado
de san Pisco y san Juan,
padre, que os hurtarán,
que sois asno más honrado. 945

PASTOR

Déxame jr, que me llamó.

BO.

No, por vida de mi madre,
que si allá vais, muerto so,
porque desta quedo yo
sin asno, triste, y sin padre. 950

M.

Vinde, que eu vo-lo encomendo
que em vossas mãos me ponho.

BO.

No vais, que dixo en comendo!
o, encoméndoos al demoño:
eso es lo que andáis ordendo. 955

PASTOR

Déxame jr adón está,
que no es cosa que m'espante.

BO.

No querréis sino jr allá?
Pues echalde el pan delante;
puede ser que amansará. 960

PASTOR

Dios os guarde. Qué cosa es
esa por que bozeáis?

M.

Dar-m'-eis novas ou sinais
de hum fidalgo portugês
se pasou por onde andais? 965

BO.

Jo soy el hidalgo portugês : (+ 1)
qué manda su senhoria?

PAS.

Cálhate! qué nescio es.

BO.

Padre, no me dexaréis
ser lo que quiziere hu(n) día? 970

Oh, santo Dios verdadero,
no seré lo que otros son?

Digo agora que no quiero
ser Alonsilho el baquero.

PAS.

Pues qué quiés ser?

BO.

Burrón. 975

<PAS.

Cállate agora, jnorante.

BO.

Quiero dezir dos palabras:
digo que si soi possante,
soi cabrón; des oy adelante,
quiérome andar co(n) las cabras.> 980

PASTOR

Cállate ahora un poco.

BO.

Á de ser cuando yo quisiere.

PAS.

Señor, diga lo que quiere,
que este muchaco es loco
«y muero porque no muere».

985

M.

Digo se pola ventura
sabeis de quem vou buscando:
hum fidalgo que, caçando,
se perdeo pola espeçura
espós hum veado andando.

990

Tenho esta serra corrida
sem dele poder saber;
trago âlegria perdida
e, se de todo a perder,
perca-se também a vida,
porque só pelo achar
tenho trabalho asás.

995

BO.

Ya no puedo calhar más.

PAS.

[Como] no puedes callar,
quítate alhá pera tras.
– Por aquí por esta tierra
no siento nueva ninguna.

1000

M.

Ó, trabalhosa fortuna!

PAS.

Mas detrás daquela sierra

halhará, por dicha, alguna, 1005

que unas choças de vaqueros
portugezes alhí están,
y ally muchas vezes van
portugezes cavalheros,
y por eso algo sabrán. 1010

M.

Ficai-vos com Deos, pastor,
que eu me vou lá a saber.

PAS.

Dios os livre de dolor.

BO.

Y os dé siempre que comer
pan y sopas, qu'es mejor. 1015

Mirá lo que os notefiquo:
en aquel valle acullá
anda paseando un burrico,
[hidalgo manso y bonico;]
ya puede ser qu'él será. 1020

PAS.

Anda y calla.

BO.

Ando y cabo.

PAS.

Ó loco, cuán poco sabe!
Anda, quéresme matar?

BO.

No dizís que ande y cabe?

Ando y cabo de andar. 1025

Van-se e entra Florimena serrana e dis:

Por este fermoço Prado
tudo quanto a vista alcança
tão alegre está tornado,
que a qualquer desesperado
pode dar çerta esperança. 1030

O monte em sua aspereza
de flores se veste ledo;
reverdeçe o arvoredos:
samente em minha tristeza
está sempre o tempo quedo. 1035

Junto desta fonte pura,
segundo a muitos ouvi,
d'altos parentes naçi:
foi como quis a ventura,
mas não como eu mereçi. 1040

O dia em que fui naçida,
minha mãi do parto forte
foi, sem cura, faleçida:
o dia que me deu a vida
lhe dei eu a ela a morte. 1045

Do mesmo parto naçeo
meu jrmão, que entre os cabritos
comigo também viveo;
mas así como creçeo,
creçerão nele os espiritos. 1050

Foi-se buscar a çidade,
teve juízo e poder;
eu fiquei como molher
e não tive facultade
pera poder mais valer. 1055

A hum pastor obedeço
por pai, que doutro não sey,
e pola mãi que matei
hũa só cabra conheço
de cuia leite mamei. 1060

Mas porém yá que a este monte
me obrigou meu naçimento
quero, pois quer meu tormento,
encher a talha na fonte
que c'os olhos acreçento. 1065

Entra Venadouro que perdido da caça veo ter à fonte, e dis:

Pois que me vim alongar
dos caminhos e da gente,
yá a fortuna que o consente
se devia contentar
de me ter tão descontente: 1070

porque, segundo adevinho,
por tão espeso arvoredado,
por tão áspero rochedo,
quanto mais busco o caminho,
tanto mais dele me arredo. 1075

O cavalo, como amigo,

já cansado me trazia,
mas deixou-me todavia,
que mal podera comigo
quem consigo não podia. 1080

Quero-me aqui asentar
à sombra desta arvorinha,
porque canso já de andar,
mas inda a fortuna minha
não cansa de me cansar. 1085

Junto desta fonte pura
não sey quem cuido que está,
mas no coração me dá
que aquy me guarda a ventura
algũa ventura má. 1090

[Ou ganhado ou bem perdido,
faça enfim o que quiser,
que eu o fim disto hei de ver,
que já venho apercebido
a tudo quanto vier.] 1095

Ó, que fermosa serrana
à vista se me offereçe!
Deosa dos montes parece,
e se he çerto que he humana,
a serra mal a mereçe. 1100

Pastora tão delicada,
de gesto tão singular,
pareçe-me que em lugar
de perguntar pola estrada,

por mim lh'hei de perguntar. 1105
 Até qui sempre zombeï
 de qualquer outra pesoa
 que afeiçoada topey,
 mas j'agora zombarey
 de quem se não affeïçoa. 1110
 – Serrana, cuia pintura
 tanto a alma me moveu,
 dizei-me por qual ventura
 andais por esta espeçura
 mereçendo andar no çéo. 1115
 FLORIMENA
 Tamanho ynconveniente
 andar na serra parece?
 Pois a ventura da gente
 sempre he mui diferente
 do que ô parecer mereçe. 1120
 VA.
 Tal reposta he manifesto
 não se aprender entre as cabras:
 pois não vos parece honesto
 saberdes matar c'ô gesto,
 senão aimda com palavras. 1125
 No mato rudo, rudeza
 há tal gesto e discrisão?
 Não no creio.
 FLO.
 Como não?
 Não suprirá natureza
 onde falta a criação? 1130

v.

Yá logo niso, senhora,
dizeis, se não sinto mal,
que de vosso natural
não era serdes pastora.

FL.

Digo-o, mas pouco me val.

1135

VANADOURO

Pois quem vos pôde trazer
à conversação do monte?

FL.

Perguntai-o a esa fonte:
que as cousas duras de crer
hum as faça, outro as conte.

1140

VENADOURO

Esta fonte que está aqui,
que sabe do que dizeis?

FL.

Senhor, mais não pergunteis,
porque outra cousa de mim
sabei que não sabereis.

1145

De vós agora sabei
o que não tendes sabido:
se quereis ágoa, bebei;
se andais por dita perdido,
eu vos encaminharei.

1150

VENADOURO

Senhora, eu não vos pedia
que ninguém m'encaminhase:
o caminho que eu queria,

se o eu agora achase,
mais perdido m'acharia. 1155

Não quero pasar daqui,
e não vos pareça espanto
se em vos vendo me rendi,
porque eu quando me perdi
não cuidei de [ganhar] tanto. 1160

FLORIMENA

Senhor, quem na serra mora,
também entende a verdade
dos enganos da cidade:
vá-se ou fique embora,
qual mais for sua vontade. 1165

VENADOURO

Ó lindíssima donzela,
a quem a ventura ordena
que me guie como estrela,
quereis-me deixar a pena
e levar-me a causa dela! 1170

E yá que vos conjurastes,
vós e amor, pera matar-me,
ou! não deixeis d'escutar-me:
pois a vida me tirastes,
não me tireis o queixar-me. 1175

Eu em sangue e em nobreza
o craro sé[u] me extremou,
e a fortuna me dotou
de grandes bens e riqueza,
que sempre a muitos negou. 1180

Andando caçando aqui
após um servo ferido,
permitio meu fado asi
que, andando dos meus perdido,
me venha a perder a mim; 1185
e, por que ainda mais pasase
do que tinh'âpós pasar,
buscando quem me guiasse
por que parte me tornase,
acho quem me fas fiçar. 1190

Que vingança permitio
a fortuna num perdido!
ó que tirano partido,
que quem o servo ferio
vá como servo ferido, 1195
ambos feridos num monte,
eu a ele, outrem a mim;
esta diferença á hy:
que ela vay sarar na fonte
e eu nela me feri. 1200

E pois que tão transformado
me tem vossa fermosura,
hum de nós troque o estado:
ou vós pera o povoado,
ou eu pera a espeçura. 1205

FLORIMENA

Dos arminhos he certeza,
se lhe alguém a cova sujar,

morrer fora antes que entrar:
d'estimar muito a limpeza,
pola vida a vão trocar. 1210

Também quem na serra mora
tanto estima a honestidade,
que antes toma ser pastora
que perder a castidade
a troco de ser senhora. 1215

Se mais quereis, esta fonte
vos descubra o mais de mim:
o que ela vio ela o conte,
que eu vou-me pera o monte,
que á já muito que vim. 1220
VA.

Ó linda minha inimiga,
gentil pastora, esperay;
pois a tanto amor me obriga,
consenti-me que vos siga:
vá o corpo onde âlma vay. 1225

E pois, porque me perdy,
neste estado amor me pôs,
os olhos com que vos vy,
pois os leixastes sem mym,
ó, não os deixeis sem vós. 1230
Porque a fortuna me dise,
quí nas serras, onde andais,
que nestes extremos tais,
não consentio que vos visse

pera não ver muito mais. 1235

E pois amor se quis ver
da livre vida vingado
em que sohia a viver,
faça em mim o que quiser,
que aqui vou ao jugo atado. 1240

Vanse e entra seu pai dom Lusidardos e o Monteiro e Filodemo, e dis o pay:

D.L.

Ó santo Deos verdadeiro,
a quem o mundo obedeçe,
meu filho não apareçe;
ou que me dizeis Monteiro?

M.

Digo-lhe o que m'entristeçe:
que por todos estes montes
bem quinze léguas ou mais
o busquei pelos casais,
por serras, matos e fontes,
sem ver novas nem sinais. 1250

Toda a gente que levou
buscando-o, nunca cansada,
pelo mato anda espalhada,
mas inda ninguém tornou
que soubese dele nada. 1255

D.L.

Ó, fortuna nunca jgual,
quem me fará sabedor
de meu filho e meu amor?

Que se he muito grande o mal,
muito mor he o temor. 1260

Quem tolhe que não achase
algum lião temeroso
em algum monte cavernozo,
que sua fome fartase
no seu corpo tão fermoço? 1265

Quem á que saiba ou que visse
que, nas montanhas erguidas,
dalgum monte não cahise
e c'o seu sangue tingisse
as ervas nele naçidas? 1270

Filho, vai-me alembrar
quantas vezes vos mandava
que deixáseis o caçar:
não cuidei de adivinhar
o que a fortuna ordenava. 1275

Eu jrei, filho, buscar-vos
por eses montes, por hy
ou a perder-me ou cobrar-vos,
porque a morte que matar-vos
quer, também que mate a mim; 1280

onde fordes faleçido
será também vosso pay:
ser-m[e]-á aconteçido
como a virote que vay
buscar outro que he perdido. 1285

Vós só haveis de ficar,
Filodemo, encarregado
pera esta casa guardar,
que do vosso bom requado
tudo se pode fiar. 1290

E vós jde fazer prestes,
mandai cavalos selar:
pois achar o não pudesdes,
jr-m'-eis mostrar o lugar
onde todos o perdestes. 1295

Vânse e entra o bovo cantando com os vestidos de Venadouro.

BOVO

«Los mozuelos del obispo
nunca comen ni soca ni boca
ni sanca d'araña ni rabo de mosca».

Fala:

De su sayo colorado
tan loçano me vistió, 1300
pues boto a Dios que yo no so yo, †
ya por otro estoy trocado
que este sayo me trocó.

Ó, qué asno portugués
que, l[oc]o por Florimena, 1305
de sí el seso enagena
y dame por ynterés
una samarra tan buena!

Como yo vi la bovilla

andar con él en quistiones 1310
y parársele amarilla,
díxele: Florimenilla,
andáisme en dongolondrones?
Él me dixo: Matalote,
no tengáis dello desmayo; 1315
y en ésto, como un raio,
tomóme mi capirote
y dióme su capisaio.

Capirote, en buena fe,
si vos, quando en mí entrastes, 1320
capisaio vos tornastes,
que por eso yo cantaré:

Canta:

«Lino lino lino,
con qué capiroxada».

Por hablar con la goloza 1325
d'amores, mirá la coza:
samarrilha tão hermoza
que me ha dado, y tan onrrada!
Com capiroxada.

Yo entonçes le respondý: 1330
señor, quieres pan y queso?
Mas después que l'entendý
dix'a ella: dalde un beso,
pues que dio samarra a mym.
Agora me mirarán 1335

cuantos a la iglesia fueren,
y aquellas que me no quieren,
boto a Dios me rogarán.
Sabéis por qué no querré?
Porque estoi ya hidalgado, 1340
y quando fuere rogado,
cantando responderé :

Canta:

«Sorropicote picote moças,
aora no quiero casar con vosotras».

PASTOR

Ó Alonsillo, Alonsillo, 1345
bovo, quieres m'escuchar?

BO.

Dexadme sorropicar.

PAS.

Escúchame aora, asnilho,
lo que te quiero mandar:
vete al Valle de las Rosas 1350
y Antón, él del Lagar,
que se deve acá llegar,
porque tengo muchas cosas
de importançia que hablar;

porque es aquí llegado 1355
un ombre mucho omrado,
mançebo de casta buena,
que amores de Florimena
lo traen loco y peñado.

Dízele que quiere casar 1360

con ella, que su tormento
no le dexa reposar.
Que venga a festejar
tão dichoso casamiento.

BO.

Dezid, padre: y también vos
no querréis casar conmigo? 1365
Casemos ambos de dos.

PAS.

Ve, bovo, e hás lo que digo.

BO.

Responded, padre, por Dios.

PASTOR

Ve luego y viene apesado:
anda. Y no quieres andar? 1370

BO.

Ora, pues me abéis empuxado,
boto a Dios de desandar
todo cuanto tengo andado. (+ 1)

PAS.

Trabaioso es este jnsano:
nunqua haze lo que querréis. 1375

BO.

Ora no os apasionéis,
mi padre: yo soi loçano,
que burlava; y no lo veis?

PAS.

Vete d'ahý.

BO.

Veisme aquí. 1380

PAS.

Ve donde te digo.

BO.

Ya vengo.

– O, que padraso que tengo,
que así me manda por hy,
suelo, un camino tão luengo.

Vanse e torna Dioniza e Solina, e diz Dioniza:

DI.

Ó Solina, minha amiga, 1385

que todo este coração
tenho posto em vossa mão,
amor me manda que o diga,
vergonha me dis que não.

«Que farei? 1390

Como me descobrirei?»

Porque a tamanho tormento
mais remédio lhe não sei
que entregá-lo ao sofrimento.

Meu pai, muito entrestecido, 1395

se vai pola serra erguida,
yá da vida aborreçido,
buscando o filho perdido,
tendo a filha mais perdida:

sem cuidar, 1400

foi a casa encomendar
a quem destruir-lha quer.

Olhai que gentil saber,
que vai comigo deixar
quem me não deixa viver. 1405
so.

Senhora, en tanto desgosto
não posso meter a mão,
mas como dis o rifão,
mais val vergonha no rosto
que mágoa no coração. 1410

<De que serve asim gastar
a vida en tantas paixões?
Namais que por sustentar
estas vãs opiniões
que o vulgo foi inventar. 1415

Omras grandes, nome eterno,
de que servem ou que são?
Nenhũa outra cousa dão
que pera as almas inferno
e dores no coração. 1420

Quem não pretende morar,
ypócrita, em hũa ermida?
Quem não á de jejũar,
deçiplinar-se e chorar,
pera fengir santa vida? 1425
Por que não se logrará
do tempo que tem nas mãos,
ou por que sustentará
onras falsas, nomes vãos,

à custa da vida má? 1430

Certamente que m'espanto
desta openião errada
como está tão arreigada,
que custando a vida tanto
em fim, em fim não he nada. 1435

Dela nação as guerras,
os danos e mortes de gente; (+ 1)
por ela só se consente
correr mares, buscar terras,
pola sustentar somente. 1440

Por esta nosa inimiga
vereis logo o mundo vão
ter em má openião
a molher que o amor obriga
a natural affeição; 1445

asi que he meu parecer,
quem estas verdades mede,
pois no mundo quer viver,
deve certo de fazer
o que lhe a vontade pede. 1450

Se me nisto replicais
que ofendo as leis dos céos,
os que as onras sustentais,
dizei-me: servis a Deos?
Mas errai-lo muito mais. 1455

Ora, senhora, este error
consinto que seja. Culpa
nenhũa lhe podem pôr,
porque tão sobejo amor
todos os erros desculpa.> 1460

Bofé, que se tanto amase
e vise tempo e sazão,
sem seu pai e seu jrmão,
que a triste nuvem tirasse
de çima do coração. 1465

DIONIZA

Á mana, que tenho medo
que se eu tal consentisse,
logo o mundo o sentisse,
porque nunca ouve segredo
que em fim não se descubrise. 1470

SOLINA

Se eu tantas dobras tivese
como quantas ouve erradas,
sem que o mundo o soubese,
à fé que eu enriqueçese,
e fosse das mais honrradas. 1475

DI.

Sabeis que tenho [em] vontade?

SO.

Que pode, senhora, ter?

DI.

Falar-lhe só pera ver
se he porventura verdade
o que dizeis, que me quer. 1480

SOLINA

Bofé, fará muito bem,
e eu lho mandarei chamar
como pera lhe rogar
que hum anel que me lá tem,
que mo mande conçertar.

1485

DY.

Dizeis bem.

SO.

Ora vou-me lá
chamar o seu moço à sala,
e se este parvo vem quá,
com ele hum pouco rirá,
que sempre amores me fala.

1490

Vilardo, moço.

VI.

Quem chama?

[SO.

Vem cá, moço, eu te chamo.]

Qu' é de teu amo?

VI.

Á, que dama:

perguntais-me por meu amo
e não por hum que vos ama.

1495

SO.

E quem he ese amador
que quer ter comigo paço?
Será ele algum madraço.

VI.

Eu são mesmo, que o amor
me quebra pelo espinhaço. 1500

E mais, sabei-o de mim,
pois a dizê-lo me atrevo,
que des que eses olho[s] vi,
«que eu não como ni bebo
ni hago vida sin ti». 1505

E mais, pera namorado,
não sou ora tão madraço.
so.
Mãi, como és desmazelado.
vi.

Não são, mas são despenado:
cayo pedaço a pedaço, 1510
e mais, eu sofrer não posso
que hum arcanjo dos céos
que me corte carne e osso,
porque eu são vosso e revosso,
pelo santo dia de Deos. 1515

so.
Corto como espada nua:
ora estou bem aviada.

vi.
Cupido, por vida tua,
que a não faças tão crua,
pois que te não faço nada. 1520
«Amor, amor mais te pido,
que quando se for deitar,

que le digas al oýdo:»
devíeis-vos de alembrar,
neste tempo, [dum] perdido. 1525

SOLINA

Tu falas-me já coprinhas:
ainda oje trovarás.

VI.

Quem eu? Por estas barbinhas,
que se vós víseis as minhas,
que digais que não são más. 1530

SO.

Ora, pois me queres bem,
dize-me hũa.

VI.

Ei-la aqui,
e veja o saibo que tem,
porque esta trovinha asy
saiba que he trova do açém: 1535

‘Pasarinhos que voais
nestas menhãs tão serenas,
bofé que eu só tenho penas
pera encher mil cabeçais’.

SO.

Ó que rifão tão salgado!
E esa pena te dou eu? 1540

VI.

Vós e amor, que de malvado
me tem melhor enpenado

que nenhum virote seu.
Pois se a ouvirdes cantar... 1545

SO.

E tu és também cantor?

VI.

Muito melhor que hum açor.

Quereis que vos venha dar
musiqueta de primor?

E que vos mande tanger 1550
muito melhor que ninguém?

SO.

Yá iso queria ver.

VI.

Querer-m'-eis, se [o eu] fizer,
algum pedaço de bem?

SO.

Querer-t'-ei trinta pedaços. 1555

VI.

E eles án de dar fruto
que me tirem destes laços ?

SO.

E que fruto?

VI.

Dous abraços.

SO.

Não, que iso custa já muito.

VILARDO

E ese he o amor que em vós há, 1560
pezar de minha mãï torta.

SO.

Ora i, chamai-me lá
vosso amo, que venha quá
logo, que é cousa que jimporta.

VI.

Logo?

SO.

Logo.

VI.

Nesas oras.

1565

Não estarei aqui mais?

SO.

Não, ainda ahí estais?

[Vós haveis mister esporas.

VI.]

Jrey, pois que mo mandais.

Vanse e entra o Pastor e Venadouro, e dis o Pastor:

PAS.

Más de un mes es ya pasado
que por esta sierra andáis,
y es caso mui mal mirado
que andéis guardando ganado
por ver a quien tanto amáis;
y se os detrimináis
en querer casar con ella,
yuro a Dios que nada erráis,
y sí es eso para averla,
en vano cabras guardáis.

1570

1575

Ya me distes vuestra fe, 1580
sábenlo estas sierras todas :
yo con ella m'engañé,
y luego a llamar mandé
quien festejase las bodas;
y agora dezís con peña 1585
que es dura cosa casar?
Pues buelvéos enorabuena,
que no avéis d'engañar
con palabras Florimena.

VENADOURO

Quem [á de ter] coração 1590
pera tamanho temor?
que em mym pregando estão
por hũa parte [a rezão],
por outra parte o amor.
Também vejo que perdê-la 1595
será minha perdição,
que bem me dis affeição
que pouco faço por ela
pois não desfaço en quem são.

PAS.

Digo[-os], se por baxesa 1600
dezís que no os conviene,
dar[os hé] una certeza,
que de sangre y de nobreza,
que tanta como vos tiene.

VENADOURO

Pastor, digo que daqui 1605

farey tudo o que quiserdes,
e se mais quereis de my,
digo que vos dou um sy
pera tudo o que fizerdes.

PAS.

Dios os dé, hijo, buen don; 1610
y pues que casáis con ella,
yo os affirmo en conclusi3n
que aun de vos, y m3s della,
vern3 gran generaci3n.

Yo me voy por ella ya: 1615
tomalda ansi3 mal compuesta;
vern3 quien haga la fiesta,
que en plazer y regosiya
quiero que ar3a la floresta.

Vai-se e dis Venadouro:

3 ribeiras t3o fermozas, 1620
vales, campos pastoris,
por que vos n3o revestis
de novas flores e rosas,
se minha gl3ria sentis?

[Por que n3o sequais abrolhos? 1625
E v3s 3guas que, regando,]
os olhos ys alegrando,
correi, que tamb3m meus olhos
d'alegres est3o manando.

3, pastora em quem espero 1630
poder viver descansado,

contigo guardarei gado,
que yá sen ti eu não quero
nenhũa alteza d'estado.

Diga o que quizer a gente: 1635
tudo tenho nũa palha,
porque he certo e evidente
que não há onrra que valha
contra a vida descontente.

*Vem o Pastor com Florimena e diante vêm três pastores balhando de terreiro,
e dis o Pastor:*

Pues el amor os obliga 1640
a que hagáis tan buena liga,
tomando a Dios por testigo
daquí os la entrego, amigo,
por muger y por amiga.

VE.

Consentis nisto, senhora? 1645

FL.

Senhor, em tudo consento.

VE.

Ó, grande contentamento!

FL.

Saiba que inda até 'gora
não lh'houve jnjeja ao tormento.

BOVO

Así lo dezís, bovilla? 1650

Á, mala dolor te duela!

No es mucha maravilla:

quien consiente así la silla,
mal consentirá la espuela.

<PAS.

Pues sus canta!

BO.

Si mandáis, 1655
padre, no quiero cantar.

PAS.

Y por qué?

BO.

Porque no me dais (+ 1)
que tragar,
ni tanpoco me cazáis.

PAS.

Canta, que algo te án de dar.> 1660

Cantão e acabando entra dom Lusidardos, e o Monteiro, e dis:

D.L.

Três dias [há] que yá ando
por esta larga espeçura
a Venadouro buscando,
e o que dele vou achando
he que mo esconde a ventura. 1665

M.

Senhor, cuido que lá veyo
huns lavradores cantar.

D.L.

Hi diante perguntar.

M.

Comprido he seu dezejo,
se a vista me não enganar. 1670

D.L.

Como asy?

M.

[Ele] não vê
aquele pastor loução
com hũa moça pola mão?
Se Venadouro não he,
nem eu Monteiro não são.

1675

PAS.

Quién vejo acollá somar
que se viene a nuestras bodas?

BO.

No los dexemos llegar,
que nos vienen a robar,
juro a Dios, las migas todas.

1680

DOM LUSIDARDOS

Ó Venadouro, meu filho,
és tu este?

VE.

Tal estou,
que cuido que este não sou.

D.L.

Certo que me maravilho
de quem tanto te mudou.
Como estás asi mudado
no rosto e no vestido?

1685

VE.

Ando yá em outro trocado,
tanto que fiquei pasmado

de como fui conhecido: 1690

e se v. merçê vem
pera me levar daquy,
mais á de levar que a mym,
e á de ser quem me tem
todo transformado em si. 1695

BO.

Eso por qué lo dezís?
Por las migas por ventura?
Boto a Dios, [n]o llevaréis,
por más y más que andéis
ni que ayáis mala ventura. 1700

VENADOURO

Esta fermosa donzela
teve em mim tal poder
que folgei de me perder,
porque vim a achar nela
o que não cuidei de ser. 1705

Tanto em mim pôde este amor
que yá a tenho reçebida,
e se o erro grave for,
aqui quero ser pastor:
deixe-me ter esta vida. 1710

D.L.

He certo tal casamento?

V.

Tenha-o por cousa segura.

D.L.

Ó, grande acontecimento!

Dest'arte sabe a ventura
aguar o contentamento. 1715

PASTOR

Óigame, senhor, a my
como ombre sabio y discreto,
y pues acaese ansy,
lo que yo supe hasta aqui
lo puede tener por çierto. 1720

Muchos años han corridos
que junto a una fuente abierta,
en estes valles floridos,
allé dos niños naçidos
y una madre casi muerta. 1725

Los niños chi[c]os crié,
y desto cierto me arreo,
a la madre sepulté,
y después un gran desseo
de saber esto tomé. 1730

Y como fuese enseñado
de chi[c]o a la máig'arte
por mi padre, que es finado,
y por eso en toda parte
fue conoçido y nombrado, 1735

yo con yerbas de la sierra,
[art]imales y otras cosas
haré, si la arte no hierra,
que deçiendan a la tierra
las estrellas luminosas. 1740

Fuy enfim çertificado
que la madre de los dos
fue prinçesa d'alto estado,
y por un caso nombrado
los truxo a la sierra Dios. 1745

[El macho, como creció,
desseoso de otro bien
a la corte se partió;
la hembra es esta por quien
vuestro hijo se perdió.] 1750

Y si más quiere, senhor,
de my arte, prestesmente
dello le haré sabidor,
mas á de ser de tenor
que no lo sepa esta gente. 1755

DOM LUCIDARDOS

Mas vamo-nos, se quereis,
que não soffro dilação,
a minha casa, e então
lá diso m'enformareis,
que he caso d'admiração. 1760

E vós, filho, não cuideis
que a glória de vos achar
não he tanto d'estimar,
que em qualquer estado qu'esteis (+ 1)
não folgue de vos levar. 1765

Van-se e vem Dioniza e Filodemo e Solina e dis Solina:

Eis Filodemo lá vem:
azinha acudio ao leme.

DI.

<O corpo todo me treme.>

SO.

Iso é de quem quer bem
porque quem espera teme. 1770

DI.

Agora me quizera eu
daqui a çem légoas ver.

FIL.

Folgara eu de asi ser,
por que este cuidado meu
fora mais de agradecer: 1775

que quando, [por] acidente
da fortuna desestrada,
fose apartada da gente
num deserto, onde somente
das feras fosse guardada, 1780
lá por ferro, fogo e ágoa
buscar minha morte yria.

A vox rouca, a língua fria
tamanho mal, tanta mágoa
às montanhas contaria. 1785

Lá, mui contente e ufano
de mostrar amor tão puro,
poderia ser que o dano
que não move hum peito humano,
que movese hum [monte] duro. 1790

DIONIZA

Nesse desterro apartado

de toda conversação,
mereçeis vós degradado
por justiça, e o pregão
que disese: por ouzado. 1795

E eu tãobem mereçia
metida a grave tormento
pois que, como não devia,
vim a dar consentimento
a tão sobeja ouzadia. 1800

FILODEMO

Senhora, se me atrevi,
fis tudo o que amor ordena,
e se pouco mereçi,
tudo o que perco por mim
mereço por minha pena. 1805

E se amor pôde vencer,
de mim levando esta palma,
eu não lho pude tolher,
que os homens não têm poder
sobre os efeitos d'âlna. 1810

E ainda que pudera
resistir [contra o] mal meu,
saiba que [o não] fizera,
que pouco valera eu
se contra vós me pusera. 1815

Não pode logo ter culpa
quem se vençeo d'armas tais,
asi que, nisto e no mais,
tomo por minha desculpa

vós mesma que me culpais. 1820

E se est'atrivimento
contudo for de culpar,
mandai-me sacrificar,
que aqui tenho hum sofrimento
que tudo pode pasar. 1825

E se esta penitência
que faço com me perder
s'algum bem vos merecer,
fique em vossa conção
o que me podeis dever. 1830

Que dizeis a isto, senhora?

DI.

Eu que vos posso dizer?

Yá não tenho em mim poder,
segundo vos sinto, agora
pera poder responder: 1835

respondei-lhe vós, Solina,
pois que a vós m'entreguei.

SO.

Bofé, não responderey:
veja ela o que detremina.

DI.

Não no vejo nem no sey. 1840

SO.

Nem eu também não sei nada.

DI.

Porque?

SO.

Do que eu fizer,
se dispois se arrepender,
dirá que eu fui a culpada.

DI.

Eu só quero a culpa ter. 1845

SOLINA

Senhora, por não errar,
não quero que fique em mim.

Esta noite, no jardim,
ambos podem [praticar]
como isto venha a bom fim. 1850

Lá poderão ajuntar
d'antr'ambos o parecer,

que eu não me ei niso d'achar,
que não quero temperar
o que outrem á de comer. 1855

DI.

Vós vedes a trovação
que lá nesa casa vay?

SO.

Dá-me quá no coração
que he vindo o senhor seu pay
com o senhor seu jrmão. 1860

DIONIZA

Filodemo, i-vos embora;
falay dispois com Solina.

SO.

Vamos nós também, senhora,
receber seu pai lá fora,
não venha sentir a mina.

1865

[Van-se todos e entra Vilarado e Doloroso que vêm dar huma música a Solina, com os músicos, e diz logo Vilarado:

VI.

⁷⁵Assi que te contava, Doloroso, destas em que sempre andão rogindo as sedas...

DO.

Avante, que bem sey que o não dizes polas sedas de Veneza.

VI.

Já sabeys que esta nossa Solina he tam Celestina, que nam há quem a traga a nós.

DO.

⁷⁶Logo parece moça brigosa, que por dá cá aquelas palhas, dará e tomará quatro espaldeiradas, e ao outro dia quem à de cuidar que huma molher de sua arte à de querer bem a hum parvo como ti? ⁷⁷Porque estas tais sam como homens sezudos: se de noite se achão en algum arroído onde possam fogir sem serem conhecidos, facilmente o fazem. E ao outro dia quem á de cuydar que hum homem tam honrado avia de fogir? Outro dizem: bem pode ser, porque noyte escura he capa de Iudeus e de envergonhados.

VI.

⁷⁸Muy gentil comparaçam he esta, mas assi que te dezia, o outro dia assi zombando lhe pometi de lhe dar huma música, e já chamey outros dous meus amigos, que logo han de vir aqui ter connosco.

DO.

⁷⁹Que tal he a música que determinas de lhe dar? Não seja de sizo, porque será a mayor parvoíce do mundo, porque não conceita com a

parvoíce que tu finges.

VI.

⁸⁰A música não he senam das nossas, mas faço-te queixume que nem com hum cão de busca pude achar humas nêsporas por toda esta terra.
DO.

⁸¹Nem nas acharás senam alugadas, mas eu não sou de openião que teus amores te custem dinheyro. Ora já lá aparecem os outros compaheyros, e eu também ajudarey de telhinha ou de assovio, e vem-me isto a popa, porque daqui yremos à porta de minha padeyrinha, porque ando com ela num certo requerimento.

VI.

⁸²Vossas mercês vêm ao próprio: boa seja a vinda; as guitarras vêm temperadas.

AMI.

Tudo vem como cumpre; manday vegiar a justiça entretanto.

VI.

Ora sus, fazey como se temperáseis cabeça de pescada com o seu fígado e bucho e canada e mea, que nunca meu pay fez tamanho gasto na sua misa nova.

Neste passo se dá a música com todos quatro: hum tange guitarra, outro pentem, e outro telhinha, e outro canta cantigas muyto velhas, e no melhor diz Vilardo:

VI.

⁸³Estay assi quedos que eu sinto quem quer que he.

DO.

Justiça, pelo corpo de tal, ora su: aqui nam há outro valhacouto que nos valha, que pôr os pés ao caminho e mostrar-lhe as ferraduras.]

Vanse e vem Monteiro e dis:

⁸⁴Como he galante este mundo e gracioso, e quanto mais gracioso seria a quem o pudese ver de hum palanque com hũa carta d'alforria

ao pescoso, por que não pudese entender nele meirinhos e almotacés da limpeza, trabalhos, temores, esperanças com a outra mais cabadela d'enfadamentos. ⁸⁵Ora notai bem quantas cores teçeo a fortuna nesta manta d'Alentejo. Perder-se Venadouro na caça, eis a casa toda envolta como rio, o pay enfadado, e hirmã triste, a gente desgostosa, tudo emfim fora do couçe, ⁸⁶e ho galante aposentado no mato com os trajos mudados como cameleão, decepado de peis e mãos por hũa serranica d'Alentejo que tanto ao pé da letra entendeo o que dis Deos: deixarás pai e mãe. ⁸⁷E vejo a cousa a sair de maneira fora da madre, que casa com ela e rapa ólleo e crisma de quem he, e renunçia todas as lembranças de seu pay. Finalmente fes quanto lhe a vontade pedio, tão enlevado ficou daquele primeiro jmpeto do amor. E he çerto que cuidareis que era este caso solus peregrinus in Jersulém. ⁸⁸Pois sabei que os não dá o mundo senão a pares como quedas. Dioniza, mais mimmoza e mais guardada de seu pai que hum bicho de seda, moça sem fel como pomba, e nos annos tinha feito anequim, mais fermoza que ãa menhã de são João, mais mansa que o rio Tejo e mais branda que hum soneto de Garçilaso, tal que enfim pola ter meia hora nos braços dera meteren-me ao outro dia com galgo e cobra em pipa como patrecida, contanto que disese o pregão o porquê, ⁸⁹acha-a esta noite seu pay, não sei se o diga, se o cale, que de mágoa me trava a fala na garganta, finalmente acha-a esta noite no jardim em braços de Filodemo, mais arrependida do tempo que tinha perdido que do que ahy perdera. ⁹⁰Ora que dizeis? Como he galante este mundo e como he graçioso. E um bargante como eu meta os dentes nos cabeçais se quizer ave de pena.

Aquí vem Doriano e dis:

DO. Tarari, tarari, tararam.

M.

⁹¹Que he isso senhor Doriano, que descuidos são eses, onde é a jda?

DO.

Bofé não sey, porque o bom he não saber homem parte de sy.

M.

Que dizeis a vosso amigo Filodemo, como se soube lograr do tempo que ficou só em caza?

DO.

⁹²Que ei de dizer? Digo que descreo desta minha capa se não áy rezão líçeta pera ninguém sair ao desafio com ele.

M.

Porquê?

DO.

Porque o homem não lhe basta dar-lhe a fortuna seus gostos tão à medida do dezejo, que lhe põe nos braços Dioniza, ⁹³a mais fermosa dama que espalha cabelos ao vento (como diz o outro), senão ainda agora, pera mais ajuda, lhe vem descobrir que é filho de não sei quem.

M.

Isso são outros quinhentos. Contai-me iso por vida vossa. Porque eu já vi ter não sey quantas práticas sobr'ese negócio.

DO.

⁹⁴Eu vo-lo direi e vereis o mais estranho caso do mundo, porque não he ele menos que filho de príncipe; ou pior ainda.

Não ouvistes dizer de hum jrmão do senhor dom Lusidardos que agravado del Rey se foi pera os reinos de Dinamarca?

M.

Muito bem.

DO.

Pois ese galante meteo-se lá d'amores com hũa filha del-Rey.

⁹⁵Como fosse bom justador, discreto, manhoso, partes que a qualquer mulher abalam, parece que dezejou ela de aver geração dele, senão quando, livre-nos Deos, se lhe começa a creçer a barriga e a encurtar o

vestir, porque estas cidras não se disistem em nove dias senão em nove mezes. Foi então necessário a ela acolher-se com ele, e porque o não achassem com ela meteo-se em hũa galé y vedes la princezinha «en la galera nueva con el marinero a ser marinera». ⁹⁶Finalmente, depois de terem navegado todo o Mar Oceano, Germânico, Bancos de Frandes, Mar de Ynglaterra, trazidos à costa d’Espanha, não nos quis a fortuna lograr do repouso que eles nela buscavão, dá-lhes tamanha tormenta, subitamente, onde, desaparelhada, a galé deu com ela à costa. ⁹⁷A princeza, com ho que trazia na barriga, a quem parece que a fortuna guardava pera dar o descanso que a seu pai e mãi negara, vede-la em terra tal qual o naufrágio temeroso faria a hũa princesa mais delicada que o arminho. ⁹⁸Mete-se pola terra dentro, perdendo (depois de ter tanto perdido) a esperança de nenhum remédio, sem pessoa que a encaminhase, em breve espaço lançou macho e fêmea, como bisagras. ⁹⁹E como a fraca compreensão da delicada molher não pudese sustentar tantos nunca acostumados trabalhos, facilmente deu a vida que tanto avia que dezejava de dar, deixando vivos aqueles dous retratos de sy e de quem lhos fizera, que por sahirem com vida a tiraram a sua mãy, como acontece às bíboras. ¹⁰⁰E como as crianças fossem destinadas ao que agora vedes, não faltou hum pastor que as criase, que ali veo ter, dando a alma a Deos sua mãy. Finalmente, das crianças o macho he vosso amigo Filodemo, a fêmea he a pastora Florimena que de lá trouxestes, molher que já he de Vanadouro.

M.

¹⁰¹E como se creo o senhor dom Lusidardos tão de leγειro de quem lhe isso contou?

DO.

¹⁰²Não, no caso não há dúvida. Porque o pastor que de lá veo he o que os criou, e he grande homem d’arte mágica, e esta noite dizem que

amostrou ao senhor dom Lusidardos a alma de seu irmão assim como se perdera em fim feito hum Palinuro, que lhe contou todo o caso, e está doudo de prazer, manda fazer muitas festas. ¹⁰³Venadouro com sua prima e molher Florimena, Filodemo, que o mesmo parentesco tem com a senhora Dioniza, cuidão que he sonho e que zomba deles a fortuna, ou que lhe fas o que dom Anrique de Vilhena fes a hum seu criado quando lhe fez crer que era papa. E o senhor dom Lusidardos dis que eles se parecem cospidos com seu irmão.

M.

¹⁰⁴Ora vede-los vêm todos e parece-me que vem o senhor dom Lusidardos amostrar o gosto à gente.

DO.

Ora deixai-me ver o rosto a este velhaco de Filodemo, pois que de companheiro se nos tornou senhor.

Aqui vem Filodemo com sua molher pola mão e Venadouro com Florimena o mesmo e dom Lusidardos e dis:

DOM LUSIDARDOS

Quem não ficará pasmado
de ver que por tal caminho
fez a ventura tornado
Filodemo, meu criado,
em meu jenro e sobrinho.
E quem não pasmará agora
de ver a ventura minha,
que tem tornado en hũa hora
Florimena, hũa pastora,
em minha nora e sobrinha.
<Em fim, tudo se ordenou
como Deos o permitio,
e de sorte os reservou

1870

1875

que, se a ventura os guiou,
o amor os descobrio.>

1880

Dê-se graças ao Senhor,
cujo segredo he profundo,
pois sabemos que quis pôr
sós a ventura e amor
por regedores do mundo.

1885

Finis laus Deo.

Apparato

(A = ms.; B = stampa)

B : Auto chamado de filodemo feyto por Luís de Camões en que entram as fêguras seguintes, Filodemo, Vilardo seu moço, Dionisa, Solina sua Moça, Vanadoro[,] Monteyro, hum pastor[,] Dorianio amigo di Filodemo, hum bobo filho do pastor, Florimena Pastora, dom Lusidardo pay de Vanadoro, tres Pastores baylando[,] Doloroso amigo de Vilardo.

1 Moço Vilardo B; Si eilo | 2 Pois *om.* B | 7 -me *om.* B | 10 Vejo lheu B | 15 Pardeos senhor nestas] Señor nestas B | 21 se *om.* B | 24 vive amando B | 26 Com questé B | 27 Hũa só c. A : Só hũa c. B | 46 Onde não sobe B | 52 antre p. B | 55 Para casa B | 57 E *om.* B | 60 Dandome ventura B | 64 Como eu deles B | 66 crer de mi B | 67 poderey] ey eu de B | 71 M. eu a | 73 não me A : me nam B; queixe B | 75 o meu B | 78 todo contento B | 79 só *om.* B | 83 Con seu dano se c. B | 86 se *corr. da* sem (?); vem *agg. nell'interlinea*; E *om.* B; dar-me B | 87 levantar B | 89 Pois querò B¹ | 90 Que nem por | 91 amanhece B; azinha B | 93 a tal que B | 95 Traze m. sim virá B | 99 dom A : sam B | 105 cabeis *com c- sopr. a un'altra lettera* | 109 fuy B | 110-11 Em este vosso cr./tornarse vosso c. B | 112 creio se he B | 115-16 Et à mim dame na v./que anda hum pouco ab. B | 117 he tal A : tal he B | 121 aver; Somente por ter doo dela B | 122 Eu avia lhe | 123 Señora de que comeis B | 125 bem, de B | 130 he asi como] he hum B | 131 Por isso vos fazey fardo B | 135 las] son B | 136 sempre velar B | 139 o *om.* B | 140 Se quer señor t. B | 147 *Le parentesi sono nel ms.* | 151 à estrela B | 154 piesa | 157 Pois que tão | 158 maior A : a nor B | 159 Se he por d.] Se por d., he B | 161 seu B | 162 Ou qual he seu natural B | 167 Ou] Ho B | 171 a *om.* B | 173 que *om.* A | 177 A S. | 180 Ho

1 Cfr. 221 de què.

s. & quam bem soa B | 187 Quereriei-lo vos saber ? | 191 tevera B | 193 pareca; Deos *per intero e con abbr.* | 197 Assi me veja eu casar B | 200 levantada B | 202 Ou mo dizeis refalsada B | 207 Para curar B | 213 De sizo quereis A : & de sizo is vos B | 216 bem] não B | 217 Bem, vos, como não caís B | 220 Dizei] Como B | 224 Neste B ; e] em B | 229 guie B | 231-32 Que fim ou de que teor/pert. em minha dor B | 235 Mas vos com que] Mas com B | 236 enganar B | 237 Por assi mal me tratar B | 239 Somente por me matar B | 240 vos digo B | 242 Porque sò [= se o] amor me deu B | 244 Que assaz B | 245-54 *om.* B | 256 amante B | 260 Na hora B | 270 A qual | 278 Esse h. B | 281 Contaymiso & farmey mudo B | 284 Sayba B | 288 tende B | 290 Que em B | 291 O querer esta vesivel B | 299-300 Para en mim ter tanto bem ?/Vos señor o s. B | 307 Pois dizey B | 308 o *om.* B | 312 & mais que B | 313 boca de g. B | 317 Sabey se B | 320 & que B | 321 tervo | 325 Si que tudo são B | 327-28 Não quero que me cr./credo o tempo que á B | 329 & inda mais B | 330 Señor bem B | 333 Digovos] Sabey B | 334 eu *sopra il rigo* ; Tenho sobeja a. B | 337 trateis B | 339 vosso sou B | 341 Aquestas fraquezas minhas B | 344 Ho queu B | 347 eu *om.* B | 349 te B; anouteçer (a- *sopra il rigo*) | 353-54 parece ja mal/estar aqui ambos soos B | 358 Com esa] Nessa B | 359 eu *om.* B | 361 moça B | 364 Da sua cama em c. B | 366-67 Não queria mayor gl./mas o que mais posso crer B | 368 Nem pera mo querer A : Que nem para lhe esquecer B | 369 passo pela B | 372 He] & B | 373 sela lhe B | 378 Que não me atrevo a fazer B | 379 Que hum pequeno bem B | 382 Que se mostre seu p. B | 386 tanto nisto B | 389 a *om.* B | 390 Ora boa B | 392 Que se levantou B | 393 Pois voto; que asta; Por ouvilo, está t. B | 394 Assi a tome má tr. B | 395 E mais cr. B | 396 Ainda des- B | 397 do leyto B; donde | 398-405 Por ouvilo se levanta/mòr desatino fará./Quem avia de c./que dama fermosa & bela/saltase o demonio nela/para a f. n./de quem nam he ygoal dela./Que

me dizeis B | 409 O queo d. lhensina B | 410 Crede que, se B | 413 *Prima scriz.* : pouis (?); Que *om.* B | 414 à moça queyra o m. B | 418 a tal B | 420 Porque | 422 Que A : En B; como br. B | 423 Que se vay B | 424 Fique outrem B | 426 *Il v. è preceduto da* a ocupação do *biffato* | 430 Este *om.* B | 432 *Parentesi nel ms.*; o bruto v. B | 437 E quasi que he A : & he grande parte B | 441 a do p. B | 443 & tam B | 446 & mais com m. B | 447 Porque | 448 estimado | 449 caçou B | 456 Pode ass. B | 459-60 Pois en ligeyro hũa ave/en c. hum ião B | 463 o ser B | 465 mutar B | 466 como nam B | 467 Vou, e vou muito l. | 469 Queu B; ir] chegar B |

§ 19 creo eu en sam Pisco B; tẽ lhe dar B | 20 Depois...cruzados] Depois...perto de trezentos cruzados co(m) ela B; porq(ue) logo lhe nam ma(n)dei o cetim B; mi B | 21 socedeeo B; se volo eu colho a balrrave(n)to B; botar B; cortado ha m. B | 22 Ora tenho assentado que amor destas anda co d. B; a mare coa lua, bolsa chea amor en B | 23 se se] se B | 24-25 bater essas m. para ver se me saieis de a., porque que(m) vos quiser achar B; tire como hũa alma B | 26 maranilhosa B; prezais (*con -e- sopr.*) de mais certo en casa B | 27 trazeys B; os pensamentos cos B; onde vos sabeis, pois sabeis señor Filodemo quais sam os que me matam B | 28 huns muito bem B; pelo meyo, & se (...) na conversasam, & de falarem B; sempre consigo dizendo B; triste pelo tezero B | 29 & gabão mais G. que Boscam B | das mãos virgens B; en conciencia B | 30 Ora pois B; a mõi rapasia do m. foram altos espritos, & eu não trocarey B; minha ecetra, depois B | 31 fengirseme b. porque o não pareça B | 32 do Vale Luso B; que...mão *om.* B | 33 Ta ta, não vades avante que vos perdeis B | 34 Aposto que adevinho o que quereis B | 35 hia nese de A; acodieis com b. que me hia meus passos c. a ereje damor B | 36 certeza t. ho B | 37 Mas ho que c. mayor de m. e. esperar en B | 38-39 *om.* B | 40 Mas tornando a nosso por-

posito B; for] he B | 41 eu querovos deixar c. tudo, não A | 42 Ho
 caso he este dirvoloe y porem he B; à limpeis B; aj anteys para hu(m)
 canto de casa (...) pesamentos B; vossos *om.* B; andais B; davareis tudo
 aquilo que agora lançaré en vos B | 43 Ho (...) este *om.* B (*cf.* § 42);
 outra cousa que B; & posto que a d. B | 44 pertendo dela mais que
 o não pertender nada, porque o que B; mesmo se paga, queste meu
 amor he como a ave Fenis B; outro nenhu(m) B | 45 a outro (...) crie y
om. B; que eu não B; dizeis iso *om.* B | 46 outros os que B; o amor fino
 como m. não B; amala, & viraa B; o vosso Petro Bembo, Petrarcha e
 outros trinta Platôis, mais safados destes hipócritas que hūas luvas A :
 o vosso P., & o vosso Petro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais
 safado que as luvas B; mostrando rezões B; verisimeis e aparentes B;
 para não quererdes mais de vossa dama que vela. & ao mais ate falar
 co(m) ela B | 47 Pois inda achareis outros escodrinhadores B; vista]
 justa B; façovos voto solene se B; lhe entregassem sua dama rosada e
 ap. B | 48 Eu fico que não ficasse B; nem lugar (...) escaninos *om.* B |
 49 & en ja de mi vos sei confessar que B; ser pela activa, & q(ue) ela à
 de ser a paciente, & eu a gente porque esta he a v., mas co(m) tudo va
 v.m. coa historia por diante B | 50 neste caso a muita duvida antre os
 d., assi que vos conto, que estado esta noite co(m) a viola na mão be(m)
 trinta ou quarenta legoas pelo certão, dentro de hu(m) pensamento,
 senão B | 51 tomou a tr. B; antre muitas palavras que t. me descubrio
 que B; levantara B; pera me escuitar] por me ouvir, & que (...) mea B
 | 52 vos eu não B; Estivemos (...) e *om.* B; veio me a d. B; q(ue)rla mal
 que foy B; mayor be(m) do m., que eu B; com minha pena, a sofrer
 por sua causa, & não tenho agora B | 53 Grande parte da saude he B;
 por ser B; leixardes manqueser B; firmezas A : finezas B; onde B | 54
 Porisso B; que a duas] que eu vos faço bom que as duas B; acheis B |
 54-55 A maior graça do mundo veio me a descobrir que era (...), & assi
 me quis dar a entender que faria por mim tudo o que lhe vos mereceis

B | 56 .S. Maria quantos dias à B; vejo B; de janelas que esa molher me faz, & otros B; corredores del amor, e a cilada B; porque este (...) nenhum bem *om.* B | 57 de vos *om.* B; queyrais, mas que B; Não...daqui] Nam canta dessa maneyra B; asim *om.* B; que bastem assentarme B; leal] fiel B | 58 bastar, salgão las palavras mais sangrentas B; hum Mancias B | 59 Vamos ver se por ventura aparece, porque B; he fora à caça, & sem ele fica a casa despejada B; & o señor dom L. anda no pumar todo ho dia que todo seu passatempo he enxertar & despor, & outros exercicios dagricultura naturais B | 60 E pois o tempo nos vem a m. B; vamonos B; fale o demo de vos A : fazey de vós mil manjares B; que não á mais amor em Brás A : que sois mais esperdiçado damor que hum Brás B | 61 Ora vamos que agora estou de vez, & cuidodo je fazer mil maravilhas, com que vosso feyto venha a luz B.

485 enlevar no B | 486 m^{to} | 489 lho] o B; E eu] Eu B; náno ouvi B | 490 mo quereis B | 496 E que; lhe] lhe B | 498 E *om.* B | 503 & do que he para est. B | 505 alguém o B | 509-10 Que qualquer s. nele/he como hũa p. B; Está *soprascr. a* Que he *biffato* A | 511 segredo B | 514 adiante *con –o– nell’interl.* | 516 no ouvir | 519 escutar | 521 E eu B | 524 por | 535 virá | 536 Pois que B | 540 Que a quem lho quer, queira mal B | 543 O vierem aventar B | 548 Que por | 550 o tempo B | 556 Se eu nam c. a. B | 558 *Parentesi nel ms.* | 561 Quem nela vira A; o outro dia B | 562 agastada B | 569 Cayrle agulha B | 570 dos olhos B | 571 ha derradeira B | 572 ventura B | 575 sabe B; pode *soprascr. a* sabe *biffato* A | 576 Despois] Entam B | 577 de bem A : e bem B | 582 Diz que he muyto malfeyto B | 582-83 *Fra i due versi si legge, biffato* : por seu dezejo em effeito | 590 sentida B | 591 Bobe | 593 eu] es B | 594-95 Muito ha que dela entendo/ao fim que pode vir ter B |

§ 62 Ora d. B; falaremos B; E vos...Noster] entre tanto cuydarey o

como ey de fazer B; ha mòr B; fengirlhe *con –se– nell’interl.* A : fengirse B | 63 Darlheis B; fazey muito coela que B; Dioniza] dio|sa, que me vay nisso muito B; de tam bom B; Porque] E porque me perguntais isso B | 64 ainda ontem B; & ja quereis que lea carta m., falaeis cedo escr. B | 65 Vedela...pareça] Não lhe digais que vos disse nada, porque cuydara B; mas fengi que de puro amor a andais b. a tempos B | 66 a mi com o caso que B; panquadas que vos] pancadas a estes vintes que vos, & eu vola farey oje vir a(n) nos sem gafas B; eu a farey: a *nell’interl.*; e vos] & vos entretanto B; ao] a B; la vem B | 67 Olhay là fazey que a nam vedes, & fengi que falais convosco que faz a nosso caso B | 68 Dizeis bem, yo B; remiar B; po|santos, & vanse los A : pelos santos avangelhos | B 69 Mas muitos dias B; cangrejos B; as vesas, ora en fim las B; me espantem B; suelen B; mas o(n)uelem.

596-97 Dorianio paseando | § 70 sange *con –u– nell’interl.* | 600 sonha B | 604 Chegarmey B | 611-15 *om.* B | 618 & eu B | 621 olhos por : *fra le due parole* senhora *biffato* | 623 atreveram B | 630 & deixay o c. B | 632 que vos sois B | 635 ja *om.* B; o *nell’interl.* | 636-39 atentais : chamais B | 642 Que se he v. B | 643 isto só fes A : fez isto B | 644 *om. verso* B | 646 que Deos *biffato prima* di Não | 651 vajais; Vejais vos muy cedo a fim B | 652-53 Mas vos s. S./porque me querereis mal B | 654 mofinas | 657 Bons dias; queu ym. A | 659 hi *om.* B | 667 nestes *con –e– biffato e –a– soprascr.* ; & asi que en estas pios B | 671 Que hande eu também d. B | 675 eu quero outro interesse | 679 hum *nell’interl.* | 681 anda] esta B | 684 tão A : mao B | 687 estão A : ha B | 690 Bem, & B | 691 podera vir B | 696 trezentos B | 697 Olhay que pouca v. B | 698 pragoa *con –o– nell’interl.* | 700 triga | 702 Hide hide A : Ora yde B | 704 Se vedes B | 709 gostosas B | 710-12 Muy bem vos podeis vingar/que em mim são bem empregadas./Ho diabo que B | 719 Não fareis hũa B | 720 *Piccolo, nell’interl.* | 721 cousinha ; hũa] esta B

| 726 Ó *om.* A | 727 Señora aqui para nos B | 730 ilhe dizer B | 731 Falay que aqui est. B | 733 Como sabe B | 741-42 cuida A; que para ele há/no mundo t. B | 746 ydevos B | 748 Q. eu ca vir l. B | 751-52 Não vos deve de f./senam faltar B | 753 Daime *sopra* Ora *biffato* | 754 dizeis | 755 Ta que B; não no | 757 Nenhum B | 758 Pagarvos ham B | 761 E las B | 764 Que estive muyto B | 767 En *om.* A | 769 Está ella trasportada B | 773 ela agora soo B | 778 Que hum h. B | 779 A vida mais B | 780 Con passear, con casar/com correr, com cavalgar B | 782 Fora *con -r- soprascr.* | 783 Mas a coyhada B | 784 que sempre, *con sempre nell'interl.*] sempre B | 785-86 Que nam tem contentamento/nem tem desenfadamento B | 789 Os B | 794 afeicoadas | 798 muita B | 802 Faz o amor B | 803 E] Mas B | 813 era] he B | 814 lho] mo B | 815 esta B | 816 No B | 817 quem mali m. B | 820 Mostraima não B | 823 *Dopo il verso* : Nam na veja vasse di B | 826 bofo B | 827 Soli *soprascr.* a não sey *biffato*; Ora a carta mo dirà B | 828 Pois *om.* |

§ 71 mecer A; parece que] logo B; nenhũa outra c. B; de não] por não B | 72 tendes B; por maior a devieis B; que amor acostumado he fazer os estr. as medidas (...) as medidas B | 73 nem o meu amor B; se este bastar B | 74 que com telo(m) se B; de soffelo B.

829 que diz | 833 Que bem B | 834 & eu B | 836 eu *om.* B | 850 amor B | 852 aqueste, *con aqu- soprascr.* | 853 temor B | 854 ja sedes B | 858 do B² | 861 eu vi] ouvi B | 862 -cão | 863 que o crea assi B | 867

2 Nel f. 277v, in fondo alla colonna di destra, dopo il v. 860 resta uno spazio bianco, che è stato riempito capovolgendo la pagina con sette versi, i primi due preceduti dalla didascalia SOLINA, gli altri riferiti a DO. I versi riproducono i vv. 616-21 con poche varianti: *eu bem mal* invece di *eu mal* (v. 618); *tanto* invece di *tantos* (v. 620). Inoltre, il v. 621 è preceduto da *Dizei-me senhora*.

portes | 870 põe B | 871 cuido B | 877 contandos; seu passo contado
 B | 880 –ado | 885 mando | 888 da p. B | 892 manva | 894 a om. B |
 907 E om. B | 908 sohna *biffato fra* olhos e são | 909 Que coze bofes &
 b. B | 910 E] Co(m) B | 914 Queira Deos B | 917 Des por hum B |
 920 *Prima scriz.* : Todo o gosto se p. | 921 Eu & os mais c. B | 925 sa-
 bermos *soprascr.* a acharmos | 926 neste c. B | 927 Que cobrem B |
 929 novas ou | 930 possam tornar B | 932-33 Ha pastores não falais./
 Quien sois o lo que buscais B | 936 *Prima di No c'è* Padre *biffato*; adon-
 de os lhamam A : a do os llamo B | 938 padre om. B | 941-42 Y se vais
 a do estan/os jure B | 944 Que tambem os B | 949 Y desta vez B | 951
 eu om. B | 952 Que] & B; me *nell'interl.* | 953 en comiendo B | 954 Y
 encomiendoos al demonio B | 955 Y esto B; haziendo B | 958 quereis
 B | 959 echale pan B | 960 Y puede *con –e– nell'interl.* | 966 so hidalgo
 B | 968 o que B | 969 dexares B | 970 quizere *con –i– nell'interl.* | 974
 Alonsico B | 975 *Prima scriz.* buron, *con –r– nell'interl.* e ba *sopra* baque-
 ro *con segno di richiamo*; Callate ya bobarron B | 976-80 om. A | 981-82
 (*attribuiti al bo. in B*) Ya me callo B; ser lo que yo B | 984 Por queste
 mochacho B | 986-87 Digo que se por v./sabeis o que ando b. B |
 989-90 nesta esp./a pos hum cervo a. B | 991 parte B | 993 alegria A
 : àlegria B | 996 buscar B | 997 –os B | 998 Yo B | 999 Pues no pue-
 des callar mas | 1001 Quanto por aquesta t. B | 1004 daquesta B |
 1005 Hallareis B | 1006 Por que | 1008 ay B | 1009 Caçadores B |
 1010-12 Puede ser que lo s./Quero me hir la s./ficayvos a D. p. B |
 1014 Y anos dè siempre c. B | 1018 paciendo B | 1019 om. A | 1020-25
 Puede ser que esse serà./Calla y acaba de andar./Ia ando. Quieres
 callar/bobo que tampoco sabe./No dizeis que ande y acabe/Ando y
 no quiero acabar B | 1028 torndo | 1031 & sua B | 1041 O dia que fuy
 B | 1044 & o dia que me deu vida B | 1052 saber B | 1059 A hũa c. B
 | 1060 cujo leyte B | 1061 queste B | 1062 obriga B | 1065 *Prima scriz.* :
 perdida | 1068 Fortuna B | 1071 Porem s. B | 1082 nesta ervinha B |

1091-95 *om.* A | 1104 De lhe p. | 1100 O monte não na m. B | 1109 Mas agora B | 1112 a *om.* B | 1114 Andareis nesta esp. B | 1115 estar B | 1120 ao B | 1122 se parecer coas B | 1126 tudo r. B | 1128 ceio *con-r- nell'interl.*; Porque B | 1130 a *om.* B | 1133 do B | 1135 Digo mas B | 1141 aqui *biffato fra* que e esta | 1153 Que o B | 1158 Que en B; vos *nell'interl.* | 1159 *eu om.* B | 1160 perder A | 1164 Vasse embora ou B | 1165 for mais B | 1167 a *om.* B | 1169 peña B | 1173 Ho B | 1176 Que eu B | 1177 ceo B; se me A | 1184 -ndo *nell'interl.* | 1185 venha p. B | 1187 tinha pos A : tinha por B | 1188 mensinasse B | 1189 parte] via B | 1198 -enca; Huma defferença ha aqui B | 1199 Quele B; na] a B | 1204 o *om.* B | 1207 a cova alguém B | 1208 Morar fora antes dentrar B | 1210 vay B | 1219 Porque eu B | 1224 consiga | 1226 por vos me B | 1227 Eneste B | 1229 deixastes B | 1232 Que nas B | 1233 En estes B | 1234 Não era bem que B | 1235 m^{to}; ver de vos mais B | 1238 a *nell'interl.*; En que eu soya v. B | 1242 que B | 1245 o *om.* B | 1246 Que eu corri por esses m. B | 1248 & busquey B | 1249 serras (*con-r- nell'interl.*) A : montes B | 1252 buscandoo A; nunca] muyto B | 1263 Nalgu(m) B | 1265 En seu B | 1267 das B | 1268 sayse B | 1269 com seu B | 1271 Ho filho B | 1275 a *om.* B | 1278 a *om.* B | 1279-80 Que morte que quis matarvos/quero que me mate ami B; Quer, tambem quero mate A | 1281-82 fostes fenecido/seja B | 1283 Serme ha B; serma a ac. A | 1284 a *om.* B | 1289 Que de vosso bom cuydado B | 1291 Hidevos a f. p. B | 1293 achalo B | 1295 todos] de vista B | 1296-97 Los mochachos del Obispo/no comen cosa mimosa/ni çanca daraña ni cosa mimosa B | 1301 Y pues yo ya no soy yo B | 1305 luego A : loco B | 1306-07 Desseo çamarra agena/e dame B; dadme | 1313 Andais en B | 1322 Que yo por esso c. B | 1323-24 Lyrio, lyrio, lyrio loco/co(n) que, con capiroxada B | 1328-29 han dado tan h./co(n) que, con capiroxada B | 1330 le *om.* B | 1331 quieres] dame B | 1332 lo ent. B | 1333 dalde *con-l- nell'interl.* A : dale B | 1334

Quel me dio B | 1337-38 Y aquellos que no me quieren/aora me r. B
 | 1340 estoy ahidalgado B | 1344 Aora quiero amores con v. B | 1345-
 47 PAI. Hijo A. BO. Hijo A./PAI. No me quieres esc./BO. Pues dexame
 sospirar B; quieres *con -i- nell'interl.* A | 1348 ora B | 1351 Di a Anton
 del lugar B | 1352 puede B | 1354 Que importam para le h. B | 1356
 A este valle un hombre honrado B | 1360 Dize que B | 1363 Y que
 venga f. B; vengan A | 1365 Dezi padre t. b. B | 1366 quereis B; casas
 A | 1367 ambos a dos B | 1368-69 Ve y haz lo que te digo./Responde
 B | 1370 buelve apressado B | 1371 Anda, no B | 1373-74 Pues me
 aveis emp./juro a mim de B | 1376 quereis B | 1378 Mi padrecico l. B
 | 1380 Vete day. He me aqui B | 1381 dixé B | 1382 padrasto B | 1383
 ahi B | 1384 Sendo camino B | 1388 que diga B | 1399 mais] ca B |
 1404 leixar B | 1405 leixa B | 1408 refrão B | 1461 & bofe se B | 1463
 e] sem B | 1464 nuvem triste B | 1466 mava B | 1467 seu en tal B |
 1468 Que logo B | 1470 senão B | 1476 na | 1477 podeis | 1481 Bofé
 manã dizeis bem B | 1482 lho] o B | 1484 la me B | 1486 Dizeis muy
 bem. Voume la B | 1487 moco | 1490 damores | 1491 vi. quem me
 chama (*con c- aggiunto nell'interl.*) | 1492 *om. verso* A | 1501 & mais vos
 sabey de mi B | 1502 Se a B | 1503 desde que eses olho vi A | 1508-09
 Sois muito des./Mas antes de delicado B | 1512-14 Que me façais
 tanto fero/questou ja posto no osso/porque sou B | 1514 seu A : eu B
 | 1515-16 Por vida de quanto quero./Feros, està chea a rua B | 1521
 mas B | 1524 Deviesvos de lembrar B | 1525 tão | 1526 E tu fazes ja B;
 falme *con -as- nell'interl.* | 1527 oje] tu B | 1529 virdes B | 1531 quereis
 B | 1532 Dizey B | 1537-39 Nesta menhã tam serena/sabey que soo
 minha pena/pode encher B | 1540 O refam está s. B | 1541 Essa B |
 1543 en penado | 1545 se me ouvireis c. B | 1547 Canto melhor B |
 1552 quisera B | 1553 se isto f. | 1556 & esse querer dara fr. B | 1557 tire
 B | 1559 Esse fruto custa m. B | 1560 Esse he B | 1562 chamay logo
 la B | 1568 *om. verso* A | 1569 porque B | 1571 Que en esta B | 1572

mui *om.* B | 1574 Por una que B | 1577 Juro a mi B | 1578 esso es B;
 avella B | 1583 Que luego mandar llame B | 1585 & B; pena B | 1590
 Ho quem tera c. A | 1592 pegando B | 1593-94 Dũa...& doutra B; o
 coração A | 1597 à afeiçam B | 1598 faco | 1600 Digo que se A | 1602
 Daros he B | 1603-04 Que en sangue y em n./tanto como vos la t. B
 | 1604 Pastor *biffato prima di* Venadouro | 1608 o si B | 1610 Dios os
 de su bendicion B | 1615 ella hijo B | 1616 Tomadla B | 1618 regozijo
 B | 1619 Nos festeje esta fl. B | 1625-26 *invertiti in* A | 1630 Ha B |
 1633 eu senti B | 1636 terey nũa B | 1637 està craro & vidente B | 1639
 de contente B | 1648 que nunca ate agora B | 1649 lh *nell'interl.* A; Lhe
 ouve B | 1651 O B; os duela B | 1652 Pero no es m. B | 1654 Consien-
 ta tambien la B | 1655-1660 *om.* B | 1655-56 *Il primo verso è interamente*
attribuito a PAS., il secondo a BO. | 1661 ha ja que B; *om.* há A | 1665 He
 como quer a v. B | 1670 não meng. B | 1671 Ele] v.m. A | 1675 *Prima*
scriz. heu A; o monteyro são B | 1676 veo alla assomar B | 1679 ver-
 nan B | 1680 Juri ami B | 1694 a *nell'interl.* | 1696 lo entendeis B |
 1698 a tal no ll. B; no] lo A | 1700 No me hareys tal travessura B |
 1702 En mi teve B | 1704 Pois en fim vin achar nela B | 1707 Que a t.
 B | 1715 o] hu(m) B | 1718 Porque acaescio B | 1719 Y lo que supe B
 | 1721 son c. B | 1722 Que enesta f. B | 1725 Y a su m. B | 1726 chi-
 quitos A | 1728 Y a la m. B | 1731 Como yo fuesse B | 1732 chiquito
 | 1734-35 Muy conoscido y nombrado/soy por tal en B | 1737 Y ani-
 males | 1738 si el arte no se h. B | 1741 Soy B | 1744 & por hu(n) B |
 1745 La traxo a esta tierra Dios B | 1746-1750 *om.* B | 1752 prestamen-
 te B | 1755 sepa la g. B | 1768 *om. verso* B | 1770 Mas não sey se ovio
 alguem/porque etc. B | 1772 Daquí cem mil B | 1773 asi de ser B |
 1776 por] o A | 1777-80 -ado...-ado...-ado B | 1781 E por B | 1783
 A vos ronca B | 1790 peito | 1791 deserto B | 1792 toda a c. B | 1793
 vos *om.* B | 1794 -ica; e o] com B | 1807 Levando de mim a p. B |
 1812 contra o] ao A | 1813 não no | 1815 valera B | 1816 devo B | 1821

se ainda; *prima scriz.*: este tormento | 1823 Acabay de me matar B | 1827 com] em B | 1828 Algum B | 1834 Segundo me s. B | 1839 ele B | 1841 Pois eu B | 1842 DI. Porque. so. Porque do | 1843 depois B | 1849 Ambos sós podem cuidar | 1850 a *nell'interl.* | 1852 Entrambos B | 1862 depois B | 1863 Vamonos B |

§ 84 Como he gracioso este mundo & como he galante & quam gracioso seria quem B; de palanque, com carta B; pudessem B; meirinhos, a motaceis B; esperanças, temores, com toda a outra cabedela de|fadamentos B | 85 bem de quantas B; esta] nesta B; perdeose Vanadoro B; e hirmã] a yrmaã B | 86 nos matos B; camaliam dessepado dos pees & das maõs B; que tanto...mãi *om.* B | 87 E vejo...com ela] & veio o caso a sayr, de maneyra fora da madre, que a recebesse por molher B; renunçia] renega B; de seu pay...Jersulem] de seu pay, pois tanto tomou ao pee da letra, o que Deos disse, por esta deyxaras teu pay & may, & atentai isto por me fazer merce, cudareis que este caso era, solus peregrinos B | 88 Sabey que os nam da fortuna senam aos pares B; que bicho B; pombinha, que nos anos não tinha feyto inda o enequim B; Tejo, mais B; Gracilaso B; mais delicada que hum pucarinho de Natal *inserito in B fra* Garçilaso e tal que enfim | 89 En fim que por mea ora de sua conversaçam, se podera sofrer hũa pipa com cobra & galo, & doninha, como a parricida B; acha-a...pay] & porque vos não fieis em castanhas B; de mágoa...acha-a] de magoadado me trava pola manga a fala da garganta, mas com tudo não ha quem se tenha, seu Pay a achou B; em braços de] com B; que perdera, que do que ali perdia B | 90 Ora...eu] Eu coytado de mim que B; quizer] dessejar B | 91 onde he ca a yda agora B; bofé...sy] vou assi como parvo, porque o melhor he nam saber homem nada de si B; como...lograr] que assi se soube aporveitar B | 92 Eu que B; áy...ele] he isto caso pera sayr com ele a d. B; porque nam basta que lhe de a fortuna,

gostos tam medidos sobre o fonil, que lhe poem B | 93 que nunca espalhou B; como...outro *om.* B; agora...descobrir] para o assegurar em sua boa ventura lhe vem a d. B; de nam sey quem nem quem não B; Esses são B; Contai-me...negócio] cujo filho dizem que he, que eu ouvi ja sobrisso nam sey que fabulas B | 94 Dirvoloe y pasmareys, que nam he menos que Principe & pior ainda, nunca ouvistes B; Lusidardo B; Muito bem] tudo isso ouvi ja B; meteo-se la damores com hũa filha del Rey B : em satisfaçam de muitas merces que el Rey de Dinamarca lhe fizera, meteose damores com hũa sua filha a mais moça B | 95 fosse] era B; discreto, manhoso] manso, discreto, galante B; parece que d.] dessejou B; aver] ver B; começou dencurtar o vestido, que estas B; Foi...meteose] foylhe a ele então necessario acolherse co ela, porque nam colhessem a ela co ele, acolheose B; vede là Princesa em hũa galera B | 96 Finalmente vindo navegando todo esse Oceano B; & trazidos B; quis a ventura deyxar gozar B; eles *om.* B; deulhe supitamente t. tromenta que sem remedio deu a galè a costa, onde feyta pedaços morreram todos desestradamente, sem escapar mais que a Princesa B | 97 vede-la em terra] Sayo finalmente a moça na praya B; o t. naufragio deixaria hua B; que hum Arminho B | 98 Mete-se... breve] & indo assi a pobre molher pola terra estranha, & despovoada, & sem quem a encaminhasse por donde: depois de ter perdido tanto a esperança de ter algum remedio, dandolhe as dores de parto junto de hũa fonte aonde em breve B; lançou duas crianças, macho B | 99 tantos & tam desacostumados B; de sy...mãy] dela & de seu Pay, que por causa de seus nacimentos a vida lhe tirarão B | 100 agora *om.* B; a Mãy a alma a Deos B; Finalmente, das crianças] de maneyra que por não gastar mais palavras B; & a femea he a Serrana Fl., molher què ja de Vanadoro B | 101 Estrañas cousas me contays, assim que logo de seu Pay erdou Filodemo namorar a filha do señor que serve, não verà logo por mal o señor dom Lusidardo, tomar por jennro & nora, quem

acha por sobrinos, DORI. Sabey que chora de prazer com ele, que ja diz que acha que Filodemo se parece natural com seu yrmão, & Florimena com sua mãy. MON. Dayme a entender como se creio tam de ligeyro, o seõor dom Lusidardo de quem isso contou B | 102 No caso B; que la achastes lhe certificou todo o caso, & fez ao Pastor muitas merces, & manda fazer muitas festas solenes B | 103-04 Vanadoro casado com sua molher & prima, & Filodemo B; cuidão...à gente] estam fora de crer tamanho contentamento, cuydo que zombão dele B | 104 ver] yr a ver B; rosto a esse B; pois de meu matalote se me tornou senhor, que creio que vem o seõor dom Lusidardo dessemulemos.

1868-70 Tem a v. ordenado/F. meu criado/vir ser meu B; F. de meu criado A | 1871 Quem B | 1873 nũa B | 1875 Ser minha B | 1876-80 om. B | 1881 Dense B | 1882 he] & B | 1883 Pois que vemos que B | 1884-85 A v. & o amor/por prazeres deste m. B

Commento

Comédia...etc.: «O *Filodemo* que, segundo o manuscrito de Luís Franco, foi representado na Índia a Francisco Barreto, governador entre 1555 e 1558,¹ pode muito bem ter sido composto na Europa, já que nada tem de oriental e reflecte, ao contrário, a sociedade europeia e os seus hábitos. Wilhelm Storck [1980:337], com argumentos aceitáveis, coloca a representação entre Junho e Outubro de 1555».²

Una serie di opposizioni concerne la grafia dei nomi dei personaggi: là dove il ms. ha Dioniza, Doriano, Venadouro, Monteiro, Lusidardos,³ la stampa ha rispettivamente Dionysa (cfr. §§ 10 e 16), Duriano, Vanadoro, Monteyro, Lusidardo (cfr. §§ 9, 12).

§ 12 *fragueiro*: l'epiteto, che manca di qualunque corrispondenza all'interno del testo della commedia, è semanticamente complesso. Anzitutto designa il carattere rude di un cacciatore instancabile.⁴ Sul piano erotico, non può che alludere all'insensibilità con la quale il Camões lirico rappresenta più volte sé stesso prima che Amore decidesse di consumare la propria vendetta.⁵

1 Fu nominato diciannovesimo *Governador da Índia* nel 1555, in seguito alla morte del Vice-Rei D. Pedro de Mascarenhas. Dopo il suo ritorno in Portogallo fu incaricato di varie missioni in Africa. Morì il 9 giugno 1573 in Mozambico.

2 Ramalho 1980:152, che non tiene conto dell'allusione (§ 88) alla condanna alla *pena do sacco*, comminata a Goa nel 1546.

3 Ma Duriano ai vv. 333 e 371; Vanadouro al § 100; Lusidardo ai vv. 40 (curiosamente in rima con Vilardos), 72 (: *alardo*) e al § 59; dunque Lusidardo appare come forma garantita in rima.

4 Morais Silva indica di due significati i 'dado a exercícios duros do campo e monte' (non solo la gente di campagna, ma anche le ninfe del bosco, seguaci di Diana) e 'pouco conversável, áspero de condição, mal sofrido'.

5 *Andar fragueiro no amor*: 'não se enlevar muito, não ser enleyado, e alejado nelle, e em suas coisas; tratar os amores livremente' (Morais Silva).

§ 13 Oltre a *El.* 1,2-3 (LAF IV,1:55) «polo fermoso moço se perdeo,/ que só por si de amores foi perdido», cfr. *Sel.* 819-20 «perdido/de amores por mi mujer»; *Fanch.*, Pról.: «Lionardo, que seguindo secretamente huns amores perdidos, que ho trazem perdido» e nota 22, p. 133.

§ 15 *na arte mágica*: Hernâni Cidade inserisce qui *de como a achara*, congetturando un ‘saut de même au même’ da parte del copista.

1-6 La strofe conta eccezionalmente sei versi. Per una scena sensibilmente analoga, cfr. *Sel.* 671 sgg.

2 Il ms., corretto dalla stampa con l’espunzione di *Pois*, presuppone un trittongo *-ay^eramá* (che si lascia intatto, cfr. quanto osservato al v. 894).

4 Si accoglie l’interpretazione della stampa, che grafa *Ho*, marcando l’interiezione; cfr. *Tid.* I,282-83 «Hola, moços!/Cómo callan estos locos!».

5 Certo in luogo di *pesar de meu pay* (cfr. ad es. Subirats 1976:II,396); per il resto si veda *Filom.*, p. 6 (Taurino, *simple*) «(Ah, que noramala sea,/y aún en tal, m’haya llamado!)».

7 La stampa omette il pron. enclitico *-me*, ma la sinalefe tra *quá* e *hũa* è probabilmente ‘difficilior’.

8-11 Per la variante *mi*, anteriore alla nasalizzazione, cfr. ancora 33-36 (*aquy : perdy : my*), 62-66 (*asi : entendy : my*), 301-04 (= 821-22 *descobry : aquy : my*), 845-48 (= 1332-34 *entendy : mym*), 871-74 (*vi : asi : mym*), 1141-44 (= 1181-85 *aqui : mim*), 1197-1200 (*mim : hy : feri*), 1226-29 (*perdy : vy : mym*), 1277-80 (*hy : mim*), 1501-05 (*mim : vi : ti*), 1605-08 (= 1692-95 *daqui : my : sy*), 1801-04 (*atrevi : mereçi : mim*). Per la variante nasalizzata cfr. la nota ai vv. 230-33. - La particella affermativa *sy* è attestata due volte in rima, qui e al v. 1608, senza nasalizzazione.

9-10 ‘Se non è la poltrona a portare me, la cosa la vedo difficile’.

Un *gracejo* analogo ai vv. 92-96 dove, sempre secondo Vilardo, la viola verrà da sola, a meno che anche lei stia dormendo. – La stampa introduce il pron. *eu* per interrompere una sequenza di tre sillabe brevi. La grafia *veyo* riproduce senz'altro [*vejo*], cfr. v. 1666 dove rima con *dezejo*; la grafia predominante è *vejo*.⁶

11 *Sel.* § 48 «Não há mais mao conselho que ter um vilão destes mimoso» e § 57-58 «ou vos hão-de ter por vilão ruim». Cfr. *Nat. Inv.*, p. 78, vv. 324-25 «Vilão ruim, far-vos-hei/acertar o a ario»;⁷ *Cioso* 213 «Oh vilão muito roim». Cfr. ancora Roig 1973:326-27, nota 312.

14 Cfr. *Trag. X*,75 «Y todo aquesto que veo/hanlo hecho descubrir/ tus miembros con su meneo,/de no comer el desseo/y también el no dormir»; *Com. Cel.*, p. 389: «Que sea mui natural cosa que estando una persona triste luego esté pensativa y esto le impida el dormir cada día lo vemos por espiencia».

15 È probabile che il ms. coincida con l'archetipo, nel quale era già presente la lezione alternativa a *Pardeos*, che la stampa evidentemente lascia cadere.

17-18 'Davvero non si può lavorare finché questo sonno non mi lascia'.

19-21 'Sia chiaro che se non c'è del pane caldo, è escluso che si possa carburare'. Propr. *desaferrar* 'mettersi in moto con sforzo', detto di una nave che salpa le ancore, o di un prigioniero che riesce a liberarsi dai ferri. Hapax in Camões, ma attestato in Vasconcelos: rinvia certo a un registro gergale.

6 Cfr. vv. 151, 415, 876, 1595, 1840; anche per lo spagnolo (v. 1676).

7 «Talvez: *acertar o casario*» (nota dell'ed.). Per le altre congetture proposte cfr. Luís F. Rebelo, *Teatro português em um acto, 1900-1945*, Lisboa, IN-CM, 1997, p. 245.

22 *Trag.* VI,59 «Ve presto donde te mando,/traidor malvado, enojoso»; si veda ancora ivi XIII,6 «Quiérolos mandar llamar (...)/A Tristánico malvado,/levántate de aí, traidor».

23 *Dicc. Real Acad.* (1770) s.v. *acucioso*: «Quién te hizo acuciosa? *Hormento y agua roxa*. Refr. tomado de los rústicos, que advierte ser las ocasiones las que hacen a los hombres solícitos y cuidadosos, así como la levadura, significada por la voz *hormento* o *formento*, y el agua caliente por el *agua roxa*, precisan a la muger a que acuda a amasar el pan al tiempo conveniente. *Quid vetat esse pigram? Subigendae cura farinae*». Cfr. *Calam.* IV,2138-40 «Agora conozco, hermano,/que soy el mayor villano/que comiese pan de trigo».

24-26 *Ecl.* I,139-42 (LAF V,I:64) «Já agora meu tormento/não pode pedir mais ao pensamento/que este fantasiar que, imaginando,/a vida me reserva»; ib.:405-07 (LAF ib.:71) «Oh! por que me tiraste um pensamento/que agora estava os olhos debuxando/de quem aos meus foi doce mantimento?». Per *passar* 'soffrire' cfr. *Ecl.* I,135 (LAF V,I:64) «o mal que passo agora».

25 Per il sintagma cfr. *Sel.* 788-90 «Não tenho outro mantimento,/nem outro contentamento,/senão o que em mi imagino».

27 *Hũa só cousa A : Só hũa cousa B*. Apparentemente migliore B grazie alla sinalefe, essendo il bisillabismo di *ũa* attestato al v. 1058 *Ua só cabra conheço*.⁸

30-31 Cfr. *Ecl.* I,57-58 (LAF V,I:67) «pera que minhas mágoas/sejam castigo igual de meu desejo».

32 «El verbo *platicar* es ya 'hablar, discurrir' en el Marqués de Santillana y otros autores del S. XV, y se hace cada vez más frecuente esta

8 Cfr. ancora vv. 182, 267, 303, 377, 721, 806.

ac. en la forma *platicar* en el Siglo de Oro»;⁹ cfr. Bluteau s.v. *praticar* ‘tratar de palavra, conversar em alguma matéria com alguém’.

33 *soo*: all’apparenza, è l’unico esempio nel ms. di un grafema che per il resto caratterizza la stampa, cfr. *do* (vv. 121, 776), *soo* (vv. 597, 773, 1286, 1478), *soos* (vv. 354, 731), *maa* (v. 356), *jaa* (v. 738), *fee* (vv. 1474), *bofee* (v. 591), *vee* (v. 1671); in prosa : §§ 46 *viraa*, 85 *yrmaã*, 86 *pees* e *pee*, 88 *manhã*.

35-36 Cfr. *Ecl.* 8 (CP 380)¹⁰ «Quando virá, fermosa Ninfa, o dia/em que te possa dar a conta estreita/desta doudice triste e vã porfia?».

42-76 «La presencia del monólogo quejumbroso del enamorado, de reconocibles marcas conceptuales y retóricas que lo ligan con la ficción idealizante de la novela sentimental y del Cancionero (...), constituye, de hecho, uno de los elementos más sistemáticos de todas estas comedias, generalmente incluido en la Jornada I, cuando no abre la obra directamente (...). Su función es evidente: sitúa al espectador, desde un principio, ante la situación conflictiva que la comedia habrá de resolver» (Puerto Moro 2016:61). Sull’insieme di tópoi comunemente sviluppati nel monologo cfr. Teijeiro 2007.

42 *ousadia*: tre occorrenze nel *Filodemo*, cfr. v. 251 e § 72.

43 Cfr. *Ecl.* 1,306-12 (LAF V,1:68-69) «Ah! falso pensamento (...)/ Como tão alto alçar-te assi me atrevo?/Tais asas dou-tas eu, ou tu mas dás?/Levas-me tu a mi, ou eu te levo?/Não poderei eu ir onde tu vás?».

9 Cf. DCECH s.v. *práctica*: «Pronto aparece una ac. nueva, la de ‘trato con las gentes’ y de ahí luego ‘conversación’; es ac. ya conocida en bajo latín (Du C.: *practica* ‘familiaritas’, *practicare* ‘agere, sermocinari’, *practicare aliquem* ‘cum eo conversari, uti familiariter’) y no del todo ajena a otros romances (...), pero que sólo llegó a cuajar en cast. y port.».

10 Ecloga compresa nelle due edizioni 1595 e 1598, ma assente dai mss. (cfr. LAF V,1:53-54).

45 La frase «A otro can [~ perro] con ese hueso» echeggia in *Himene* e *Grassandora* (cfr. Puerto Moro 2016:65).

57 *E^agora* A : *Agora* B. La sinalefe della congiunzione, soprattutto in posizione iniziale, è tipica del ms., mentre la stampa tende a eliminarla, cfr. vv. 290, 489, 570, 1541, 1560.

60-61 *a fortuna* A : *ventura* B. L'impiego di *ventura* sembra più proprio di un registro petrarchesco. Per il detto, cfr. *Him.* III,964-65 «Por lo cual te cumple, hermano,/qui sin vergüenza ni miedo/cuando te dieren el dedo/que abarques toda la mano»; *Aquil.* I,692-93 «que desque tienes el dedo,/querías toda la mano».

62-66 Per -*sic* il testo garantisce soltanto la variante senza nasalizzazione, grafata *asi* (cfr. ancora vv. 863, 873, 1183) o *asy* (vv. 819, 845, 1534). Ai vv. 662-65 *asy* : *my*, la rima è apparentemente indecidibile, ma la presenza di -*im* alla strofe seguente suggerisce anche qui la variante non nasalizzata.

67 *poderey crer* A : *ey eu de crer* B. Il ms. di base è qui ipermetro; del resto, anche altrove è abbastanza chiara nella tradizione la tendenza a eliminare la forma perifrastica *haver de*.¹¹

71 Per *eu* del ms. cfr. nota ai vv. 9-10.

72-76 'A meno che Amore, a cui nulla sfugge, non desideri che abbia a lamentarmi di lui, e per questo ha forse disposto che abbia la mia parte di sofferenza, al solo scopo di essere costretto a occuparmi di lui'. Cfr. *Red.* 37 (CP 46), dove il sogg. è sempre Amore: «E vendo-me ir maltratado,/eu e meu cuidado sós,/proveio nisso, de atentado,/por não me ausentar de vós,/sem vós e com meu cuidado».

78 Secondo la lezione a stampa: 'dorme con sua piena soddisfazione' (*contento*). Ma 'difficilior' sembra *convento*, impiegato metaforicamente per l'insieme delle persone che abitano un palazzo. La lezione

11 All'inverso, cfr. 455 *Há de* A → *Pode* B.

del ms. compare già nell'ed. Álvarez (1615).

79-81 L'immagine, che oggi può apparire banale, era in voga nel petrarchismo del tempo. Fernão Rodrigues Lobo Soropita è autore di una favola genealogica intitolata *Comentários saragoçanos sobre os desposórios da Saudade com o Descontentamento*,¹² dove *Saudade* è la figlia prematura di *Amor* e *Ausência*. Carattere solitario d'artista, «quand elle ne se consacre pas à la peinture, la petite plonge en poésie à l'image de Pétrarque, de Garcilaso et d'autres ivrognes». Di lei s'innamora *Descontentamento*, nipote del cardinale Granvella (ministro di Filippo II): «Le jeune homme passe en effet ses nuits, tout encapuchonné et la tignole renfrognée, à couvrir un chagrin qui lui viendrait, dit-on, de la mort d'une parente vérolée répondant au doux nom d'*Esperança*». I due giovani sognano le nozze «et les voilà occupés à la fabrique de 'mil castelos de vento, em que enfim se resolvem todas as fábricas do mundo'». ¹³ Cfr. ancora *Estr.* II,5 (Calídio) «Os namorados tudo são castelos de vento e não querem senão que, a pesar do diabo, lhes ajudéis a fazer. Enfim, o negócio é que folgam de viver em esperança»; *Eufr.* V,3 (Cariófilo) «Meu amigo Zelótipo foi ser todo enlevações e castelos de vento, vedes agora em que vem parar os seus fundamentos, granjea e serve os negros amores de Eufrosina d'alma e dos bofes, de noite não dormindo, de dia não descansando, sotilizando maneiras de a contentar, gastando o que não tem em peitas. Preguntai-me que lhe aproveitou tudo isto?».

12 *Obra poética e em prosa*, ed. Maria Luísa Linhares de Deus, Porto, Campo das Letras, 2007:189-94 (già in *Poesias e prosas inéditas*, pubblicate nel 1868 da Camilo Castelo Branco).

13 Santos 2008:224-25. Per altre occorrenze del detto in Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Chiado, Jorge de Vasconcelos, cfr. Deswarte-Rosa 1992:176; Quint 1995:283 e 451.

79 La stampa omette *só* per evitare la sinalefe iniziale *E[^]ele*, liberando così una dialefe dopo *com*; ma per la lettura sinalefica cfr. *com[^]o* (vv. 79, 176, e anche 622),¹⁴ *com[^]hum* (v. 512), *com[^]hũa* (v. 1673), il tutto confermato dall'impiego di *c'o*.¹⁵

81 *alardo*, -e 'sfilata di soldati in parata'.

83 'chiami pure, ora [*aora*], come conseguenza di ciò che ha appena fatto' oppure 'chiami come è inevitabile a quest'ora [*a ora*]'; la lezione della stampa ('si rassegni a sopportare il danno che egli stesso si è causato') è una banalizzazione evidente. Teyssier 1992:431-32 propone di ricostruire *com a hora se conforme*.

86 *se vem à mão* 'magari', espressione caratteristica «das personagens populares (...), que significa 'se calhar', e acaba por ser empregada como sinónimo de 'talvez'» (Teyssier 2005:611). - Il ms. presenta la sinalefe *vem[^]a*, che la stampa elimina togliendo l'*E* iniziale di verso (cfr. v. 498). Analogamente ai vv. 540 *quem[^]o*; 1207 *alguém[^]a*; 1486 *Bem.[^]Ora*.¹⁶ Per il motivo del servo «dormilón» cfr. *Eufr.* II,2 (Zelótipo) «Que laibos trazeis, vilão, e que palheiro sois de sono. Oulá, com quem falo?/(Andrade) Senhor./(Zel.) Em pé dormis? Sabeis que horas são?» e (Zel.) «Um vilão tão podre que nunca é farto de dormir».

89 *Querö-o* trisillabo con dieresi, risolta dalla stampa che aggiunge *Pois* all'inizio del verso: cfr. 95 *Trazë-a*.

91 Verso redatto per la maggior parte in castigliano (con rima virtuale *-inha : aína*), che la stampa normalizza mediante *amanhece* e *azinha*; cfr. *Trag.* XIV,67 «y también muy claro vemos/que por más

14 Ma 1860 *com* | *o*.

15 Cfr. vv. 49, 534, 1269.

16 Cfr. ancora, con sinalefe attestata nei due testimoni, 684 *quem[^]anda*; 927 *encobrem[^]aquele*.

que madruguemus/no amanescé más aína». Vede anche *Seraf.* IV, p. 32; *Uliss.* V,8. – L'ed. 1615 *nem por muito madrugar/amanhece mais asinha* (cfr. Nobre 2007:217, nota 9) elimina la sinalefe *no^amaneçe*.

92 Scena comune a varie celestinesche, fra cui *Egl.Trag.* 45v (Calisto) «muéstrame el laúd acá./(..)/(Sempronio) Destenprado está el laúd»; *Rom.* 93-94 «Dame, Sempronio, el laúd,/que quiero un poco sonar» e 97-98 «Destemprado está, señor,/que el son no puede acordar»; *Trag.* I,23 «Ven acá presto, verás,/daca el laúd. No me das?/Vesle aquí do está, señor» e 25 «Mucho está desconcertado,/señor, esse tu laúd.//Mal templará el destemplado». Nell'*Auto de Clarindo* (ca. 1535), «ya al comienzo de la primera jornada, en escena de fuerte evocación celestinesca, Clarindo hace confidencia de sus amores a su criado Estor, quien se dispone a bañar el halcón y entregará luego la vihuela a su amo para que encuentre consuelo en la música y en el canto (vv. 282-313)» (Pérez Priego 1993:32). La rappresentazione dell'amante celestinesco con la viola è del resto topica, cfr. *Trag.* IV,94-95 «y su remedio es tañer/a ratos una vihuela,//y tañer tales canciones/tan tristes y lastimeras/que bastan sus tristes sones/a poner mill compassiones/en las gentes y en las fieras»; XX,12 « haz que luego en el momento/ me trayan un instrumento/de cuerdas para tañer./Quiçá que con el dulçor/de la dulce melodía,/ya que me aquexa el dolor,/le podré sufrir mejor/con los sones y armonía »; *Eufr.* III,2 (Andrade) «Lá na sua pousada com a viola, e mandou-me que me pusesse no andar da rua por ficar só em suas contemprações. Todo seu feito agora é trovar ou estorvar»; ib.:IV,5 (Sil.) «Diz-me minha tia que todo o dia está recolhido na sua pousada, e o seu passatempo é tomar ãa viola que ele tange e canta maravilhosamente quanto quer, e trova muito bem, e nisto se ocupa o mais do tempo».

«Larger and with six strings, the *vihuela* was used by the aristocracy, whereas the guitar, instrument of the people and often less finished

in construction than the vihuela, had only four strings and was used mainly to accompany with chords the singing of popular songs» (Gillet 1961:553). «Es cosa mui cierta y averiguada que la música como lo dize Chassaneo en el *Catalogo gloriae mundi* en la 10 pte. cons. 51 a los que están tristes causa alegría y a los alegres más alegres y al amante más lo inflama en el amor (...).¹⁷ También la glosa de Montalvo sobre la l. 21 tt^o 5 Partida 2 dize que con la música naturalmente el ánimo se deleita y el sentido descansa.¹⁸ Y por esta cauza dize aquí nuestro author que era remedio a Calisto tañer la vihuela para su descanso y remedio» (*Com.Cel.*, p. 226, che cita ancora il Matienzo).¹⁹

95 Il ms. conserva la dieresi *Trazë-a*, che la stampa risolve con l'inserimento di *Sim* (cfr. v. 1501).

98 Il *gracejo*, cioè il pronunciare battute scherzose e a loro modo ingegnose, è un tratto tipico del personaggio del servo nella commedia urbana.

99: *dom Fernando* è forse l'unico esempio di (auto)censura presente nel ms.

100 Plinio, *nat.hist.* 10,23; Alciato, emblema XVII. Cfr. *Eufr.* I,5 (Andrade) «e o coitado de Andrade velar como grou pera lhe acodir à porta porque o não sentissem em casa».

102 Soltanto dopo un centinaio di versi si allude alla protagonista, pur senza menzionarne il nome. Al contrario, la rappresentazione

17 Barthélemy de Chasseneux, *Catalogus gloriae mundi etc.* Lugduni. Dionysius Harsy. 1529/G. Regnault. 1546, *Decima pars, quinquagesima prima consideratio*.

18 *Las siete partidas con glosa* del dottor Alonso Díaz de Montalvo, Lyon, 1550, f. 15v, col. 1, glosa b.

19 Ioannes Matienzo, *Dialogus relatoris et advocati Pintiani Senatus*, Valladolid, 1558, 1^a pars, cap. I.

iniziale della protagonista, e in particolare della sua inaccessibilità, costituiva il punto di partenza del conflitto drammatico ancora nella *Tragicomedia* di Sedeño, che inizia con l'incontro fra Calisto e Melibea; il primo loda la «tan alta hermosura» della donna, con un elogio che tipicamente rasenta l'eresia; la seconda, pur incitandolo a *perseverar*,²⁰ si nega a qualunque «illicito amor». Camões rinuncia a questa caratteristica dell'incipit, del resto tipica della commedia umanistica (e poi del teatro rappresentato).

105-06 Elaborazione manieristica a partire da *Cel.* 34 «Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones».

109 *que fuy ousado* B, ma *ousado* ha qui impiego sostantivale ('prova di animo temerario'), come al v. 1795.

110-11 Cfr. *Trag.* II,25 «porque sabe que perdiste/el nombre de libertad/y captivo te heziste/quando a Melibea diste/captiva tu voluntad»; *Cel.Com.*, p. 48, rinvia a *Prop. El.* II,23-24. – Unico esempio scelto tra le «variantes não significativas»²¹ da Teyssier 1992:421.

112 *se é verdade* B, con sintassi più razionale (cfr. 116 *que anda*).

116 *hum pouco*, invece di *todo*, è litote tipica di B.

117 Per la sequenza accentuale della stampa, senz'altro preferibile, cfr. v. 159, dove il copista pure interviene. Il modello accentuativo è invece conservato nel ms. al v. 715.

20 Cfr. *Flor.* II (la serva Justina al servo Polytes) «Y tú persevera, pues la perseverancia gana la corona del vencimiento en la pelea».

21 Ossia «variantes entre as quais é impossível escolher»: Teyssier le confonde con le varianti che, propriamente, si chiamano *adiafore*. Altra indebita approssimazione terminologica, segnalata a suo tempo da Azevedo Filho, si trova a p. 427: «na restituição do arquétipo (o texto escrito pelo autor)».

123-31 *Salv.* I,233-36 «Señor, yo voy, mas entienda/que ella no come pasiones/sino de buenos doblones,/o de oro, o alguna prenda»; *Trag.* III,13 «Quieres que coma del viento?»; *Estr.* III,3 (Devorante) «Tem bem que comer, principalmente as moças fremosas como Lucrecia»./ (Petrônio) «Em lhe darem primeiro a paz na igreja»./Dev. «Outra fome é a que as elas mata».

125 L'arte di *trovar* è una delle caratteristiche dell'amante celestinesco, cfr. *Trag.* VIII,48 «(Escucha, escucha, Sempronio,/ Calisto trobando está)» e 49 «Sí, sí, sí, que trobará/versos grandes o pequeños,/trobador se tornará,/por Dios, que entiendo que está/ devaneando entre sueños».

130-31 Rispetto alla doppia dialefe della stampa (*que he hum*), il ms. prevede una sinalefe triplice all'inizio e una dura sineresi in clausula;²² *fazer* dipende da *está*. La stampa banalizza: *por isso vos fazei fardo* 'perciò pensate ad ammucciare un bel covone di fieno per nutrirvi'. Per l'immagine cfr. il *Convite que Luís de Camões fez na Índia a certos fidalgos*: «que eu não sou Camaleão/que m'hei de manter do vento» con allusione a Plinio (*nat.hist.* 8,33) come nell'*Eufrosina* e nella *Comédia do Fanchono*;²³ cfr. *Com.Cel.*, pp. 162-63 «También en Alciato en sus *Emblemas* haze una emblema 88²⁴ onde dize que el chamaleon animal conocido se mantiene del aire y no de otra cosa, y se buelve de la color que es sobre lo que lo ponen salvo la color colorada y blanca que de estas colores jamás se buelven»; *Seraf.* I, p. 3 «Mas [pensáis] que me tengo de mantener del ayre como camaleón»; *ib.*:VI «Y si mi hijo

22 È probabilmente dal ms. que l'ed. 1615 trae la variante aggiustata *que he como* (cfr. Nobre 2007:217, nota 9).

23 Roig 1973:190-91 e nota 121.

24 Vasconcellos 1917:90.

es bobo, que lo sea en buen ora, que esotra pecadora no a de estar hecha camaleón deseando lo que sobra a sus vezinas». Paul Teyssier (1992:427) suppone un giuoco di parole con *alardo* ‘toucinho’.

132 ‘moças que gostam do luxo’ (Vasconcelos 1934). Già attestato in Gil Vicente, il termine è il corrispondente femminile di *janota* o *malandro*.

134 Prima attestazione del port. *manducar*, che senza dubbio rinvia al registro argotico.

135-36 Distico tratto da un *romance* pubblicato nel *Cancionero de Romances* (Antwerp, Martín Núcio, fra 1547 e 1549): «Mi cama, las duras peñas,/mi dormir siempre velar». È citato, fra l’altro, nel *Don Quijote* (I-ii), cfr. Querol Gavaldá 2005:48-51.

137-41 «Lidos sem malícia, estes versos dizem simplesmente que a viola não traz as cordas dos sons mais agudos (as *primas*) e dos mais graves; e que, para tocar a preceito, são precisas as das alturas médias, nem graves nem agudas».²⁵ - «Es frecuente el juego de palabras entre *prima* ‘prostituta’ y *tercera* ‘alcahueta’ inspirado por el nombre de las cuerdas de la guitarra o de los lances de los juegos de naipes. Véase Alonso Hernández 1976, s.v. *prima*» (*Cel.*, p. 879, nota 211.109). Cfr. *Salv.* II,153 «Seme agora buen tercero»; *Trag.* III,35 «Bueno eres para terciar»;²⁶ *Grass.* I, p. 16 «Porqu’es de ssaber/que quien ama ha mester/alcagüetes o terceros,/porque poco se suele hazer/do carezen medianeros». Il motivo già si trova all’inizio della *Himenea* (I,37-42): «“No podrás, señor, tañer,/porque le falta la prima/y están las voces gastadas”.//“No cures, hazla traer,/que el dolor que me lastima/las tiene bien concertadas”»; cfr. *Calam.* I,250-54 «lo primero/yo quiero

25 Branco 1979:21.

26 Cfr. *Calam.* IV,1961 (Libina) «Yo sabré muy bien terciar».

ser buen tercero/a mi señor Floribundo,/no olvidando, lo segundo,/que es buen amigo el dinero».

141 Nel vocalismo protonico il ms. presenta ancora *mister* al v. 323, inoltre *vistio* (v. 82), *vistir* (v. 355), *discrisão* (v. 1127), *atrivimento* (v. 1821); in prosa: *tizouro* (§ 28), *distemplado* (§ 41), *disistem* (§ 83).

144-46 Se Filodemo desidera morire (*espirar*),²⁷ può impiccarsi, ma in questo caso gli occorre una corda ben più resistente di quella di una chitarra.²⁸

147 ‘Sono già di ritorno’: Vilardo esagera comicamente la propria rapidità.

148 In Camões il fonetismo *fantasia*, proprio del ms. LF, è esclusivo della produzione teatrale: quattro occorrenze in *Filodemo* (cui si aggiungono due di *fantesiando*), quattro negli *Enfatriões*.

149 Cfr. *Son.* VI,5 «Olhai de que asperezas me mantenho!»; *Polic.* 41d «mas nosso amo foi tomar/uns amores tam vidrentos/que nem nos ousa tocar:/vive de seus pensamentos,/fenece em seu maginar». Va da sé che l’amore toglie l’appetito: «Quien tiene tanta pasión/todo comer se le muda/en sospirar» (*Duardos*, vv. 759-61); «Trabajar y sospirar/es mi comer» (ibid., vv. 896-97).

151 È difficile vedere una stella in pieno giorno (a meno, evidentemente, che il sole debba ancora sorgere): dopo aver esagerato in forma caricaturale la propria rapidità, Vilardo vanta l’acutezza della propria vista.

152-54 *Vilancete* attestato in un canzoniere della seconda metà del sec. XVI attribuito a «C.» (Askins 1979:67).

27 Cfr. *Duardos* 1253-54 «No más por amor de Dios/que yo me siento espirar».

28 Cfr. già *Estr.* II,1 (Briobris) «Ai, que ando pera m’enforçar»./(Devorante) «Não façás, que será cousa de que depois muito te arrependerás».

155 *espírito* eccezionalmente scandito come quadrisillabo.²⁹

156 *sabedor*: cfr. v. 1257.

157 Doppia dialefe, che il ms. risolve con *Pois que*. – Cfr. *Canç.* 3,33–34 (LAF III,1:148) «Se tão alto imagino,/que de vista me perco».

159 Cfr. *Ecl.* 1,319–20 (LAF V,1:69) «que o longo imaginar em seu tormento/em desatino o Amor lho converteo»; inoltre *Sel.* 468–72. Per l'innesto nella lezione a stampa, cfr. v. 117.

160 *diganme*, grafia di tipo ispanico nel ms. (la stampa ha regolarmente *digão me*), cui si aggiungono 559 *fazense*, 900 *mantense*; cfr. § 75 *meteren-me*, § 68 *suelen B*: –em A.

161 *Eufr.* II,2 (Andrade) «Eu porém mouro por saber o fundamento de Zelótipo».

162 Per *sobrenatural* (nella stampa oggetto di censura: *Ou qual é seu natural*) cfr. *Ecl.* 1,98–100 (LAF V,1:63) «Não é a gentileza/de teu gesto celeste/fora do natural?».

163 Cfr. *Lus.* 6,24 «que a mais obriga amor mal empregado», e più ancora *Red.* 16 (CP 23) «estes são os costumes/de amor que é mal empregado,/do qual vou já condenado/ao inferno, de ciúmes»; si aggiunga *Ecl.* 1,513–15 (LAF V,1:74) «o sobejo/mal empregado amor».

164 Cfr. v. 214 (in tutto, undici occorrenze del sintagma nel testo); *Sel.* 473–74 «Bem conheço que não posso/ter tão alto pensamento»; *Son.* XXVI,5–6 «por que cuidastes/de roubar um tão alto pensamento?»; *Son.* 27,7–8 «que não consente Amor que em baixo preço/tão alto pensamento se conheça»; *El.* 5 (CP 357) «co rosto baixo, e alto o pensamento».

165 L'opposizione *doudice/amor* anche in *Ecl.* 1,348–52 (LAF V,1:69–70) «Não pode quem quer muito ser culpado/em nenhum erro, quando vem a ser/o amor en doudice transformado./Não é amor, amor, se

29 Si noti la doppia sinalefe in *Sel.* 464 *Que já^o^espírito me cai*.

não vier/com doudices, desonras, dissensões».

166 Cfr. *Red.* 8 (CP 14) «as pestanas têm mostrado/ser raios que abrasam vidas»; Gil Vicente, *Farsa da Lusitânia* 52-53 «porque eu me queimo e arco/com dores do coração». Per il tópos, cfr. Roig 1973:279.

167-68 Cfr. *Lus.* 2,111 «rudo peito»; *El.* 3 (CP 338) «Onde viste tu, Ninfa, amor sesudo?».

171-72 *Fanch.* II,6 «Quem negará que se quis a natureza esmerar nella mais que em todas?».

175-76 ‘preso in flagrante’; cfr. *Theb.* 1993:228 «Con el hurto en la mano os he tomado!».

178 Cfr. *Ecl.* 1,378 (LAF V,1:70) «Nisto fenecem pensamentos vãos»; *El.* 5 (CP 356) «Os pensamentos vãos, que o vento leve»; *Carta* II:f. 197 «acarreta mil pensamentos vãos».

183-84 Ripresa di *que* all’inizio di frase subordinata, che la stampa preferisce per lo più eliminare, cfr. vv. 333-34, 395-96, 401-02, 413-14, 456-57, 1484-85, 1512-13, 1522-23, 1529-30, 1603-04, 1789-90.

187 *Quereríei-lo vós saber*, lezione del ms., impone una scansione trisillaba (con *-rjéi*) della forma verbale, ‘facilior’ oltre che smentita da *mereçẽis* (v. 1793): si accetta dunque la variante della stampa, tanto più che la perifrasi verbale è altrove oggetto di censura.

188 Per l’uso del vb. *peitar*, ripetuto al v. 804, oltre a *Uliss.* III,4 «Sabeis que cousa é peitar? Segurar negócio, e abreviar tempo» e IV,1 «Peitais, segurais negócio, e forrais tempo», cfr. *Aquil.* V,180-82 «Reina mía,/qué presente de alegría/te traigo si me lo pagas!» e 193-94 «Así te deje Dios reinar,/qué me darás en albricias?»; alla richiesta della regina di spiegarsi, la serva Dileta risponde: «No pienses que así será,/ primero seré pagada» e «Sepa yo qué me darás,/no debatamos en ál» (vv. 218-19 e 233-34); e finalmente: «Cómo ora no te desnudas/para

dar-me quanto tienes?» (vv. 273-74).³⁰

192 *escuitar* (= § 51): cfr. v. 184 *escuitando* contro sei occorrenze di *escut-*.³¹

197 La stampa omette la menzione di Dio, ricorrendo a un'anafora col v. 193.

198-99 Nonostante l'apparente resistenza opposta dalla protagonista in questo tipo di commedia, «venimos a saber su interés por el protagonista desde el principio» (Puerto Moro 2016:61).

201 *ditosa* corrisponde al petrarchesco *benedetta*, cfr. *Son.* V,5-6 «Ditoso seja o dia e hora quando/tão delicados olhos me feriam!».

205-07 Movenza simile a quella che inizia il celebre sonetto *Alma minha gentil*.

213 'davvero', 'sul serio'; per l'*altura* del *pensamento* cfr. *Tid.* I,417-21 «Y, señor,/mira bien a tu honor/y la cumbre do te empinas,/no padezcas desonor/por caçar las aves finas».

217 *cahir* 'advertir': 'è possibile che non vi rendiate conto' del vostro errore, cioè che Dioniza è di condizione sociale troppo più elevata della vostra?

224 *vosa vida*, retto anch'esso dalla prep. *de*.

225 *cór* 'désir, envie' (Roig 1973:421, nota 440), qui opposto a *razão*.

228-29 Cfr. v. 168; e per la scelta fra *reya* del ms. e *guie* della stampa cfr. *Son.* LI,3 «mas Amor não se rege por Rezão».

230-33 (= 648-51) La variante nasalizzata *mim* è garantita ancora ai vv. 612-14 (*fim* : *mim*), 665-68 (*my* : *vim*), 668-70 (= 1217-20 *vim* : *mim*), 1847-50 (= *mim* : *jardim* : *fim*).

231-34 Il ms. in apparenza ha una rima ripetuta, ma in realtà *amor* al v. 234 dovrebbe, come al v. 228, avere l'iniziale maiuscola; senza

30 Ma l'originalità della scena è proprio la richiesta di Dileta, che costringe la regina a farle da *moça*, con inversione dei rispettivi ruoli.

31 Ai vv. 143, 199, 488, 523, 532, 1173.

contare che, in bocca al protagonista, la triplicazione della parola in rima nello spazio di sette versi è altamente significativa. Per la doppia reggenza di *de* al v. 231 cfr. v. 224. La stampa presenta una dialefe dopo *pertendo* e una sintassi solo apparentemente ‘difficilior’ (‘Volete sapere qual fine mi auguro, e di che genere, nel dolore che mi trovo a soffrire? Nulla di tutto questo, perché se mai desiderassi la fine di questo amore, allora possa amore tormentarmi senza fine’). Cfr. *Son.* XXVI,11 «dai já fim a um tormento tão comprido»; *Son.* XXX,9-10 «quando via/o triste fim que davam meus amores».

235 La lezione della stampa presuppone un *gloria* trisillabo, nonostante l’insieme delle altre sei occorrenze (vv. 71, 153, 262, 366, 1624, 1762) appoggi piuttosto una scansione bisillabica. Per contro, la lezione del ms. è ipermetra, ciò che non permette di fissare con qualche garanzia la sillaba mancante; dunque si accoglie *que* solo ‘*exempli gratia*’.

239 *no mais que* ‘soltanto’ (= *apenas*).

240 Rispetto a *digo-vos* del ms., costr. più neutra, la variante della stampa – oltre a topicalizzare il pron. sogg. (‘La verità ve la dico io’) – ha il merito di liberare una dialefe; in casi come questi, non si può comunque escludere la possibilità di un intervento erudito da parte del curatore.

242 La stampa, per risolvere la postura pronominale, presenta la trasformazione *Porque se me o amor deu A* → *Porque só* [oppure *s’o?*] *amor me deu B*.

249 Cfr. *Lus.* 16,83 «de quem se ganha a vida com perdê-la»; *Son.* 5,4 «é um cuidar que ganha em se perder»; *Son.* 135,13 «o ganho de minh’alma, e o perder-se»; *Canç.* I,61 «e assi ganho, e perco a esperança»; *El.* 2,48 (LAF IV,1:154) «que quero eu mais ganhar que ser perdido?»; *El.* 6,76 (ib.:415) «Eu, por perder-te; e tu, por me ganhares»; *Red.* 102 (CP 87) «Porque me fui perder nela/o dia que me ganhei»; *Carta* II: f. 196b «donde muitas vezes os homens cudão que a ganhão,

ahi a perdem»; ib.:f. 198b «que em te perder, ou ganhar/o mais seguro ganhar-te/he perder-te». Fuori del 'corpus' camoniano, cfr. *Polic.* 48a «Senhores, vedeme aqui/e vós, senhora Polifema,/ganhar por quem me perdi»; *Uliiss.* V,3 «O perder-me por vós senhora, é ganhar-me».

254 Si ricorda la dichiarazione iniziale di Rojas, che la *Tragicomedia* è stata composta «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dicen ser su dios». Oltre a *Cel.* I,24-25, cfr. *Egl.Trag.* 45v (Sempronio) «qu'es espécie de eregía» (e più oltre : «Ha, ha, ha! Qué blasfemar!»); *Trag.* I,31 «Locura non bastaría/sin dezir tal heregía?» e 32 «Señor, lo que dixere era/que eso nunca Dios lo quiera,/que es especie de heregía» (cfr. v. 44 «tal blasfemia y liviandad»); VI,111 «Esso no, que haze heregía/aquél que tal cosa haze»; *Eufr.* I,1 (Cariófilo) «Heresias de amadores»; ib. II,5 (Zelótipo) «e doutra parte bem vejo que falo heresias, porque assaz ditosa sorte será a minha se morrer por ela». – Talvolta l'eresia neoplatonica arriva al punto di identificare la donna con Dio stesso: *Calam.* I,430-31 (Jusquino) «Vos sois el Dios en que adora/mi deseo»; *Egl.Trag.* 46v (Calisto) «por Dios tengo a tal señora»; *Trag.* I,43 «Digo que es Dios verdadero/aunque bive acá entre nós» (e la battuta di Sempronio a I,45 «Porque en pensar/los ángeles ser de nós,/con ellos querían errar,/pero tú quieres pecar/con la que dizes ser Dios»); *Trag.* XI,9 «Melibea es mi señora/y es dios de mí,³² su amador,/es de mi vida dadora»; *Trag.* XXI,44 «muchos por Dios te han tenido,/mas faltos son de sentido/estos que por Dios te adoran»; *Tid.* IV,1806-07 «que yo soy el que te adora/como a Dios qu'está en el cielo»; *Rosab.* 824-25 «O, soberana hermosura/do cupo tal deydad!»; *Eufr.* II,5 (Zelótipo)

32 Al testo relativo della *Celestina* in prosa, *Argumento* dell'atto XI («Melibea es mi Dios»), l'antico commentatore nota (p. 361): «Malas palabras».

«Senhora das ninfas do Mondego é, a deidade desta terra»;³³ *Flor.*, esc. I «O, hi de puta, y que divinidad para dar gloria! No basta loco, sino herege!» e «Nunca el diablo le sacará de dezir heregías y de adorar por Dios una muger?».³⁴ Cfr. infine *Com.Cel.*, p. 68: «Uno que ama está mui poquito apartado de ser hereje y mui fuera de su seso natural que a su Dios y Criador niega».

256 Cfr. *Écl.* 3 (LAF V,1:57; CP 337) «assi se esquece/ũa fé verdadeira, um amor fino?», oltre a *Red.* 117 (CP 109) «Que se o fino pensamento/só na tristeza consiste»; *Son.* 119,6 «e vede meus extremos se são finos». Nel *Son.* XL,3 «É este amor tão alto e tão delgado», lezione dei mss. CrB e LF, la stampa del 1595 e Faria e Sousa leggono *fino* invece di *alto*. – Sia *amador* del ms. che *amante* della stampa sono appoggiati da riscontri interni al testo: *amador* torna al v. 659, al v. 1489 (in rima), e nella prosa di Doriano (*o amador fino como melão*); *amante* è unicamente in rima al v. 637. In questo caso, ci si attiene al testo di base.

260-61 *Ecl.* 1,34-36 (LAF V,1:62) «de sua doce pena,/para poder sofrê-la,/estar imaginando a causa dela»; ib., 319 (ib.:69) «o longo imaginar em seu tormento». Per il verbo cfr. *Son.* 18,4 «vou na minha inimiga imaginando».

262 Cfr. *Son.* 110,14 «fica-me a glória já do que imagino».

269-70 *enxovedo* ‘tonto, idiota’, anche in *Eufr.* V,2: variato nel prosieguo con *mao pezar*.

33 Un esempio di censura nell'*Eufrosina*, da «por vos, mi segundo Dios» a «como ordena el ciego Dios», è citato da McPheeters 1977:372.

34 Al principio della *Penitencia de Amor*, il cavaliere Darino dichiara: «Sin duda eres tú aquella en quien Dios puso perfección, que humanamente no se puede tener syno puesta ya por la divinidad entre la gente para perdimento della»; cfr. la nota dell'ed. Canet: «Se retoman los planteamientos heréticos de Calisto, al comparar a la amada con la ‘suma perfección’». Cfr. anche *Duardos*, vv. 348-52.

276 'Sono ben lontano dall'immaginare quello che volete dire'.

277 Nel ms., il passaggio da affricata iniziale a fricativa è marcato ancora ai vv. 816 (*sesto per cesto*), 1182 e 1193-94 *servo per cervo*. La stampa offre § 50 *certão*, ma § 83 *sidras* (contro *cidras* del ms.). Al v. 1177 si ricostruisce *séu* per *céu*.

282 *home*: si noti, a livello grafico, l'assenza di nasalizzazione finale.

285-86 Cfr. Naharro, *Seraf.* II, 1113-14 «Señora, por concluir,/sé que no me quieres mal»; *FarsaTrag.* I «t'estoy la verdad contando,/que al menos no me aborrece».

291 Per *invençível* – che secondo Teyssier 1992:425 è oggetto di censura nella stampa (*O querer está vesível*) – cfr. *Red.* 15 (CP 20); inoltre *Pen.Am.*, p. 9 «Dize el philósopho [Arist. *De anim. gen.*, libro II, cap. I], que la muger es hombre imperfecto, por donde pueden hazer ante un yerro que nosotros»; *Tid.* III, 1604-08 «No ay muger,/si la saben atraer/con razones apazibles,/que se sepa defender,/porque somos muy creíbles».

296 'Al mondo succede di tutto'.

299 La lezione del ms. ha la consistenza di uno stereotipo frastico, cfr. F. Rodrigues Lobo, *O pastor peregrino*:³⁵ «assim ficou Lereno em acabando de ler a carta da sua pastora, que de alheyo de si em poder crer tamanho bem o começou a pôr em dúvida»; *Livro III da História de S. Domingos*:³⁶ «Não podia a mãy crer tamanho bem»; *Vida de Dom Frei*

35 *Obras políticas moraes, e métricas* do insigne Português Francisco Rodrigues Lobo (...), Lisboa Oriental, Na Officina Ferreyriana, 1723, p. 360.

36 *Primeira parte da História de S. Domingos* por Fr. Luís Cacegas. Reformada em estilo, e ordem, e amplificada em successos, e particularidades por Fr. Luís de Sousa. Lisboa, Na Officina de António Rodrigues Galhardo, 1767, p. 304.

Bertolameu:³⁷ «não achava em sy merecimento pera alcançar tamanho bem». Si veda anche l'incipit del prologo alla *Comédia de Bristo*, dedicata al principe D. João: «Nacer esta Comédia pera serviço de V.A. foy pera mi tamanho milagre, que depois de visto, ainda o não acabo de crer».

303-04 'un favore al quale tengo molto'.

307 La stampa (*Pois dizey*) non gradisce il legame sintattico con i vv. 303-04.

308 Cfr. *Ecl.* I,408-09 (LAF V,1:71) «Nesta imaginação estás gastando/o tempo e a vida, Almeno?».

312 *quero andar* con dialefe (la stampa inserisce *mais*).

325 'Voi uomini siete tutto inganni', cioè 'ingannatori in ogni cosa'. La stampa porta *são*: 'tutto, senza eccezione, sono inganni'. Cfr. *Eufr.* I,2 (Filótimo) «Isso não sei eu, que, enfim, são homens todos cheios de enganos e não andam senam por cumprir sua vontade»; *Vidr.* II «En vosotros veo yo/cada día tales tratos,/y, en después/que tenés vuestro interés,/volbés luego las espaldas»; *Rad.* II, p. 12 «No cures más de argüir/que todo es lisonjear»; *Grass.* II, p. 40 «porque engaños son y reyerta/lo que en hombres hallará».

330 *me* 'me stessa' in forte rilievo, accentato e rilevato dalla dialefe, che la stampa neutralizza mediante *Señor*.

333 La stampa (nonostante la dialefe) annulla l'iterazione di *que*.

37 *Vida de Dom Frei Bertolameu dos Martyres da Ordem dos Pregadores, Arcebispo e Senhor de Braga, Primas das Espanhas*. Repartida em seis livros com a solenidade de sua tresladação por Frei Luís Cacegas da mesma Ordem & Cronista della na Província de Portugal. Reformada em estilo & ordem & ampliada em sucessos & particularidades de novo achades por Frej Luís de Sousa da mesma Ordem & filho do convento de Bemfica. Impressa na notável Villa de Viana por Niculao Carvalho Impressor de S. Mg^{de}. Anno 1619, Livro I, f. 5b.

334 Il pron. *eu*, aggiunto sopra il rigo nel ms., è probabilmente ascitizio (cfr. v. 10). Per *Tenho sobeja afeiçãõ* B cfr. v. 862.

337 Per *trateis* B (errore in rima) cfr. *Canç.* 8 «o mal que me tratais e o que mereço».

341 La stampa presenta una rima ripetuta (*minhas*).

344 La stampa anticipa dal v. 346.

351 Di regola *entre* nel ms. (dodici occorrenze), *antre* nella stampa (cfr. § 9). Eccezionalmente, il ms. ha ancora *antre* ai vv. 54 e 727.

353-54 Cfr. *Salv.* III,107-08 «rebozaos, que puede ser/pase alguno por aquí». *Estar aqui ambos sós* B presenta una dialefe, ma sente la correzione dotta (inoltre la stampa pare nutrire una certa avversione per l'inf. declinato).

358 Sulla base di *Com | ela* (v. 402, solo nel ms., e v. 517), *Com | ele* (vv. 529, 728), qui *Com esa* vale probabilmente per tre sillabe, il che presuppone una sinalefe dopo *-a*. Diversamente, *Nesa* della stampa determina una dialefe.

364 La variante della stampa *sua cama*, dove il poss. è certamente dieretico (cfr. vv. 322, 1165, 1264), è in apparenza 'difficilior', ma *nua em camiza* del ms. varia alla perfezione, su un registro più sensuale, il *despida em camiza* de Solina (v. 198). Cfr. anche Teyssier 1992:425.

366 *Não queria mayor glória* B, con dieresi, ma stilisticamente più 'corretto' (dunque una probabile falsa 'difficilior').

368 «No Ms. de Luís Franco a forma difere, se bem seja o mesmo o pensamento: 'Mas isto bem pode ser [Que] nem pera me querer Lhe virei pola memória» (Cidade 1947, che naturalmente accoglie per intero la lezione di B). In realtà A reca *mo querer*, sul quale si basa la nostra congettura *mao = mau*; il *que* iniziale della stampa resta comunque indispensabile per sanare l'ipometria del ms. Il senso è: 'Non ha pensato minimamente a me, neanche per augurarmi qualcosa di male'. La stampa ha rifatto il verso a partire dall'opposizione fra *memória* e *esquecer*.

370 *tãobém*: ancora al v. 1796.

372 «Braga (1928) e Câmara Cascudo (1972) assinalam aqui a referência implícita ao proverbio: ‘A quem Deus quer bem, o vento lhe apanha a lenha’ (Anastácio); cfr. *Estr.* V,7 «Porque te apanhou o vento a lenha, como dizem as velhas».

377 «Il ne s’agit pas seulement d’une femme célibataire, mais avec le même glissement sémantique, d’une *fil*le, une fille de joie» (Roig 1973:78).

387 Il vb. *fengir*, che conta sette occorrenze nel testo e una negli *Enfatriões*, è estraneo al vocabolario della lirica camoniana.

390 *Clar.* V,1983 «Descubrí bien la cilada».

393 *Pois* nel ms. è probabilmente un’alternativa ad *a Deos*.

394 Posta una probabile sinalefe *Assim*[^]*os*, il ms. di base presenta una dialefe dopo *tome*: la struttura si annulla nella stampa per soppressione dell’art. *a*. Il sintagma *má trama* solo qui e in *Enf.*, v. 105.

396 *descantar* è «um, por assim dizer, cantar de sinal negativo, ainda que mais quanto à letra do que à música» (Branco 1979:58, con richiamo anche al *Son.* XXX).

398–404 La redazione della stampa è non poco differente: *Por ouvilo* (v. 398) ripete la variante del v. 393, dove è impiegata a fini di censura; oggetto di censura sono anche *se deitará* (v. 399),³⁸ benché legittimato dall’antitesi, il nome stesso *Dioniza*, il termine plebeo *demo* (sostituito da *demonio*); al v. 404, invece di ‘un uomo che non è per lei’, si dice ‘chi non è socialmente uguale a lei’. Nel complesso, si tratta dell’applicazione di un registro più elevato.

402 Per *nela B*, che genera una dialefe dopo *salte*, cfr. v. 358.

406 Nome composto a partire da *scelus*, secondo *Cel.Com.*, p. 58; cfr. *Cel.* 2011:727.

38 Già segnalato da Teyssier 1992:426.

413 Cfr. *Pen.Am.*, p. 34 «si el señor con la señora, los servidores con las donzellas, porque mejor nos encubramos»; e la battuta del servo Faceto in *Aquil.* I,209-10: «quiero buscar una amiga/y fazer como Aquilano». Nel rispetto prosodico, l'assenza nella stampa del *Que* iniziale rende problematica la scansione del sintagma *o amo*. Una rassegna delle occorrenze relative all'articolo mostra che, davanti a vocale, la norma è la dialefe. In particolare, 1880 *o | amor o descobrio* conferma la scansione, che del resto è la più intuitiva, del sintagma, anche laddove altre possibilità sarebbero teoricamente lecite.³⁹ Essendo poi indiscutibile la dialefe nei sintagmi *o | homem* (vv. 278, 283), *c'o | osso* (v. 534, cfr. v. 622 *Com o amor*), l'unico esempio di sinalefe garantito è *o^outro* ai vv. 273, 432.⁴⁰ Concludendo: la ripresa di *Que* (eliminata nella stampa, ma 'difficilior') presuppone una scansione *âma*, preferibile a una sinalefe *o^amo*.

414 La lezione del ms. praticamente equivale a quella della stampa *Que à moça queyra o moço*, considerando la volatilità grafica dell'accento e la possibilità di segmentare *queyr'ao*. In teoria, il chiasmo presupposto dalla stampa è stilisticamente più seducente.

416-17 'preparato, pronto per partire a caccia': *casa* 'caccia' (da *casar/caçar*), mentre *caza* (v. 424) è 'casa'.

418 'che è una faccenda tutta da vedere e da ascoltare'.

420 Cfr. *Canç.* 8 (CP 219) «o direito justo e raso».

421 Cfr. *Son.* 126,9-10 «Mas se a Fortuna o fez por descontar-me/ tamanho gosto».

422-24 Cfr. *Uliss.* V,2 «e mais sabej que é um contrário officio de

39 In particolare quando è preceduto da *que* (vv. 636, 859, 1500, e anche vv. 481, 1561, dove è preceduto da *he*). Negli altri casi l'articolo è senza dubbio in enclisi alla vocale antecedente (vv. 242, 371, 635, 1033, 1203, 1594, 1708).

40 Cui si aggiunga la doppia sinalefe al v. 1444 *a molher que^o^amor obriga*.

namorados, donde se disse: Vós caçais, e outrem caça; e outrem caça-vo-la dama». Il raddoppio di *Que* iniziale è eliminato dalla stampa mediante *En quem*, che fra l'altro si lega elegantemente al verso che precede, mentre la scomparsa del sogg. è compensata dalla trasformazione di *Que fiquem* in *Fique outrem*.

425-26 Per la formula cfr. *Tid.* IV,1748-52 «Sin dudar,/oráculo es singular/y de todos aprobado/que nadie meresce holgar/sin primero ser cansado».

430 *Este* (con *he^o*), assente nella stampa a beneficio di una dialefe É | o, pare tuttavia necessario in quanto inaugura una triplice anafora; inoltre la doppia sinalefe è 'difficilior'.

437 *E quasi que é parte* (+ 1) A : & *é grande parte* B. La soluzione in apparenza meno invasiva consisterebbe nella semplice rinuncia a *que*, ma il sintagma *quasi que* è attestato più oltre in prosa (§ 55) e nel *Son.* 105,6; d'altra parte, la stampa qui conserva una sinalefe &^he. In assenza di indizi concludenti per ricostruire l'originale, si preferisce mantenere l'ipermetria del ms. – *parte* 'prerogativa onorevole, che giova all'immagine e al prestigio'; *estado*: 'condizione di un nobile signore'.

451 Verso assente nella stampa, dove può essere stato espunto in seguito a revisione, per ridurre la strofe alle cinque unità canoniche. Siccome è tutt'altro che certo che l'espunzione rifletta la volontà dell'autore, è più prudente lasciare la strofe con un verso in più.

459 *Trag.* X,69 «muy más ligero que ave». La versione della stampa – che anticipa il v. 467 – contiene una dialefe, ma quella del ms. si appoggia a *Lus.* 1,40 «Mercúrio, pois excede em ligeireza/ao vento leve e à seta bem talhada».

467 Il ms. *Vou, e vou muito ligeiro* probabilmente intende semplificare la sintassi dell'originale, posto che sia quella conservata nella stampa, con *e vós* sogg. del successivo *ordenay*, cui si aggiunge la forma arcaica *mui*: cfr. v. 586, dove il ms. la dilata in *muito* a prezzo di un'i-

permetria; v. 651, dove il ms. censura senz'altro *muy*.⁴¹

469 In un'ottica translachmanniana, la riduzione di *Porque* in *Que* nel testo del ms., con dialefe dopo *Que* e dopo *quero*, appare il mezzo più economico per razionalizzare l'opposizione *Porque eu quero ir primeiro* A : *Qu'eu quero chegar primeiro* B, dove la stampa ha dilatato *ir* in *chegar*. Ma una soluzione più tuzioristica consiglia di lasciare intatta la lezione del ms., attribuendo a causa accidentale la perdita della prima sillaba nella stampa.

§ 19 'Non sarò più fedele di San Martino del Palo se questa donna, io la lascio fare quel che le pare, senza assestarle trecento bastonate'. La locuzione *não deixar pôr pé em ramo verde* significa 'não permitir que alguém faça tudo o que quer' e compare ancora nella *Carta* II:194b. Qualunque sia il santo, o Martinho (com'è più probabile) o Pisco come nella stampa, l'imprecazione implica un giuoco di parole fra *pão* 'pane' e *pau* 'bastone'; il successivo *não* (che la stampa omette) ha funzione espletiva.

§ 20 *fez...demo* 'non mi ha più degnato della minima considerazione': cfr. *Uliss.* I,4 «e conhecendo-vos sojeito, fará de vós mangas ao demo» e III,6 «Farei de mim mangas ao demo, por vos contentar».

§ 21 *gilavento* 'sotavento' (il senso è 'se lo prendo in un momento buono', 'se o apanho a jeito'); all'opposto, *balravento* (lezione della stampa) è il lato della nave da cui il vento soffia | 'gli farò buttare a mare tutte le speranze che la fortuna gli ha ritagliato a mie spese'.

§ 22 'Ormai ho toccato con mano che l'amore di donne come queste va a braccetto col denaro, come le maree con la luna, borsa piena

41 Per la distribuzione fra *mui* e *muito* in Gil Vicente cfr. Teyssier 2005:393-94.

marea debordante, ma se la borsa si vuota vedrete l'inganno spiaggiato, e rimanere sulla sabbia scoperta tutte le cose belle che prima andavano come pesci nell'acqua': «Além das crescentes do mar quotidianas, há outras, que os homens do mar chamão *Malina*, ou *Ágoas* vivas, o que succede duas vezes em cada mes lunar, & começã tres, ou quatro dias antes da conjunção, & outros tantos antes da opposição; de modo que a 13, ou 28 de Lua começa o mar a crescer além do ordinário, & isto é a que mais pode, & logo a 16; ou o primeiro de Lua torna a decrescer pella ordem que foi crescendo» (Bluteau).

§ 23 *pexe*: qui eccezionalmente grafata nel ms., la monotongazione davanti a palatale è sporadicamente segnalata nella stampa, cfr. 795 *baxo*, 855 *pexes*, 902 *dexão*.

§ 24 Cfr. *na mouta* 'in agguato' (= 'à espreita'; propr. *mouta* [reg.] 'conjunto de castanheiros novos, que nasceram e cresceram bastos').

§ 25 *que vos tirem como alma*: sottinteso, dal Purgatorio.

§ 26 Sulla porta di una taverna si usava collocare un ramo di pino.

§ 27 'E magari avrete i pensieri col muso rotto a forza di cadere giù da dove li avete fatti salire'. *Com.Cel.* cita Claudiano, *In Rufinum* I,23 «Nam ut dicit Claudianus tolluntur in altum ut lapsu graviore ruant». Nella stampa, *sabeis* per *sobis* è un errore favorito dal *sabeis* successivo (si veda anche, nel prosieguo, la censura di *manenconiam*). I *focinhos* riferiti a un sogg. sing. (*ho pensamento*,⁴² che non a caso la stampa pluralizza) sono un bell'esempio di stile improntato all'oralità: il pensiero rischia di rompersi la faccia ogni volta che Filodemo pensa alla propria amata.⁴³ Si veda ancora, nel prosieguo, *falar* rispetto a *se prezão* e *dizem*; *foi* rispetto ad *altos espíritos*.

42 L'articolo grafato *ho* (anche al § 86) è piuttosto caratteristico della stampa (cfr. §§ 1, 7, 13). È usato per HOC ai §§ 43, 74, 97.

43 Per un altro *gracejo* relativo a *focinhos* cfr. *Sel.* § 145-53.

§ 28 ‘Quei giovanotti tutti ben strigliati che con due soldi mettono superbia, hanno un modo di fare insinuante, parlar poco e sempre con giudizio, e dicono che non darebbero mezz’ora della loro tristezza in cambio del tesoro di Venezia’. La stampa non accetta l’inf. non declinato *falar*; si veda poi *com sizo* che diventa *consigo* | *çeitis*: ‘moeda de pouco valor’, cfr. *Red.* 114 (CP 98) «e quem com dous ceitis/fender anca pelo meio», ossia ‘ensoberbecer-se’ (Bluteau) | Cfr. António Prestes, *Auto dos dous Irmãos*, pról.: «he certo esse tesouro [sc. de Veneza] nos encarecimentos de não darei» | Mostrarsi triste è una moda che si diffuse fra i cortigiani di D. João III intorno alla metà del sec. XVI: si vedano i testi citati da Ramalho 1980 e da Roig 1973:278-79, nota 256.

§ 29 *virgens*: «isto é, não foram lidos» (Ramalho 1980:148). Cfr. *Uliss.* IV,7 «Uns gamos perdidos por *bien amar*, que às apalpadelas pretendem engatinhar pelo forol dos seus passados: tocam per semitom, passando por alguém que os ouça, trova do cancionero de que trazem a memória acogulada. Tratam Boscão familiarmente, e a passos o vêem por peneiras, latindo à cova do Petrarca: falam de ouvidas em Ausias Marche». Si veda ancora *Eufr.* I,1 (Cariófilo) «Vós sempre fostes de andar co o tempo, e lançais-vos pela via dos malencónicos, porque diz que é nova discrição ser abotumado,⁴⁴ grande valhacouto⁴⁵ de pouca habilidade. Após isso começai pregoar-vos por mal desposto: adargai-vos sempre do sereno, fogi de lugares apaulados, forrai-vos de barretinha de retrós e prezai-vos de mal regido, que é boa peça» ; II,4 (Zelótipo) «Almas contemplativas tem os gostos mui diferentes de toda outra gente, estila-se um corpo na contemplação do seu gosto,

44 ‘que fica duro, pesado e malcozido por insuficiência de fermentação da massa (diz-se de pão)’, quindi ‘que apresenta estado de tristeza, de melancolia’.

45 ‘disfarce, dissimulação’.

e não há contentamento de povo que valha a sombra de ãa tristeza particular. Eu em verdade, senhora, que não trocaria o ser triste duas horas por quantos prazeres há na vida, porque estas vivo eu pera mi, e as outras pera o mundo, e realmente me enfadam festas públicas»; ib. V,5 (Zel.) «E um amor contemplativo, qual o meu, traz o homem a grandes perfeições, que bem sabeis vós como eu era mundano e agora não me lembra cousa desta vida senão contemprar na senhora Eufrosina, que me trouxe a tal estado». – Tocca al contemplativo la topica descrizione della donna amata: «Vereis um destes contemplativos, que faz solilóquios com a sua dama: se entra em a louvar chama-lhe ídola: os seus passos florecem tudo o que pisam: os costumes que nem Minerva, nem Palas postas nos bicos dos pés lhe dão pelos calcanhares: os vestidos celestes, o passo real, as palavras, que amansarão o mar: cabelos d'ouro, sobranceiras de til: olhos duas estrelas resplandecentes: as faces de rosas vermelhas: beiços de fino coral: dentes de marfim: o peito de leite: as mamas pomos, as mãos de neve: as unhas de pérolas. E tudo isto é a mesma mentira» (*Uliss.* III,6) | Gonçalo Fernandes de Córdova (1453-1515), conquistatore di Granada e di Napoli; cfr. *Fanch.* II,8 «som pera mays do que ningum cuyda» ('je vaux davantage que ce que l'on croit').

§ 30-32 'Ma io vi tolgo le illusioni, che questa cosa degli spiriti elevati è stata la maggior idiozia del mondo. Pensando alla mia Berenice, che dopo aver tosato un fiasco mi dà del tu e fa l'ubriaca (ma è tutta finzione, perché in realtà non lo è), io non darei due di quelle botte che mi dà nel collo, per quanti sonetti stanno incisi nei tronchi degli alberi di Valchiusa, né per quante Laure voi idolatrate, perché magari...?'

§ 30 *pescoçadas* 'colpi dati nel collo (*pescoço*) con la mano' | Secondo Rebello 1992:384, nota 4, si tratterebbe della Berenice (qui nel senso

di ‘amante occasionale’)⁴⁶ citata da Bembo negli *Asolani*.

§ 31 Fingersi ubriaca è un pretesto per assestare all’amante (come se fosse un coniglio da ammazzare) due buoni colpi di taglio sul collo. *Com.Cel.*, pp. 32–33, cita Andreas Tiraquellus, *De legibus connubialibus et iure maritali*, Parisiis, apud Iacobum Kreuer, 1546 [1^a ed. 1513], f. 87v, n° 158: «las mujeres se emborrachan mui pocas vezes y menos que los hombres (...) no porque bevan menos que los varones sino porque tienen más humor que ellos y así por esta causa e razón el vino en ellas no tiene tanta fuerça para se les subir al cerebro».

§ 32 Nella stampa *Valchiusa* è storpiato in *Vale Luso*; intagliare sugli alberi versi d’amore è un ben noto topos classico, che risale a Ovidio ed era stato rimesso in circolazione in particolare dall’Ariosto.

§ 35 Nel ms., *nese* è probabilmente un mancato scioglimento di ‘titulus’ in luogo di **n’erege*, che soddisfa meglio sia il senso (rispetto ai successivi *pecador* e *no caminho da verdade*) che la grammatica; tanto più che nella stampa il termine è di solito oggetto di censura. Cfr. Fr. Alfonsus Castro, *De iusta haereticorum punitione*, II, i, p. 580: «Primus gradus ad salutem recuperandum est agnoscere se esse aegrum» (citato in *Com.Cel.*, p. 19).

§ 37 Con *maior* la stampa introduce una variazione rispetto al precedente *tamanha*.

§ 41 Citazione dalla *Tragédia de Calisto y Melibea*, Acto I | *comer*: mangiare e poi digerire.

§ 42 ‘ma prima bisogna che vi facciate puro come una mela coto-gna, e che buttiare in un angolo della stalla tutti codesti cattivi pensieri: siete come una bottiglia sciacquata male, e finireste col rovinare

46 Come del resto suggerisce la censura esercitata dalla stampa.

qualunque liquido volessi buttarvi dentro'.⁴⁷ La stampa suggerisce la possibilità di un 'saut du même au même' tra l'inizio di questo paragrafo e l'inizio del successivo.

§ 43 *pouca*: riferito, con valore contestuale ovviamente diverso, tanto al precedente *dei* che al successivo *tenho*. Una figura sintattica analoga al § 44 con *outra*, che la stampa rifiuta | *Uliss.* I,8 «esses casamentos desiguais têm sempre grandes desavenças». Cfr. *Com.Cel.*, p. 96: «Y el mismo Tulio en el libro *De senectute* cap. 1 [*Cato maior* 7] dize: 'Pares cum paribus, veteri proverbio facillime congregantur'. Ansi que mui bien puedo [sic] dezir aqui nuestro author que entre los que tienen diferentes estados o condiciones no acaece causarse amistades». Roig 1973:173 cita (nota 92) *Adagios y fábulas* di Fernando Arceo Beneventano (1533):⁴⁸ «Como los novillos desiguales arrastran mal los carros, así un matrimonio desigual liga de mala manera. El marido no debe desear una mujer ni superior, ni inferior, pues el yugo igual permanece en el amor apagado».

§ 44 Cf. Arist., *História dos animais*; Plinio, *nat. hist.* 10,2 | *consigo mesmo se paga*: questa specie d'amore «parece aqui identificar-se com um princípio da escola estóica greco-latina, muito conhecido no tempo de Camões, princípio segundo o qual, 'a virtude é paga de si própria'. O amor espiritual torna-se, deste modo, uma forma de virtude» (Ramalho 1980:147) | *Eufr.* II,6 (Zelótipo) «Essa lei tendes os autivos d'amor, que não temos os contemptrativos, verdadeiros mártires

47 Una bottiglia che non è stata ben sciacquata conserva il sapore del vino che conteneva prima, e col tempo finisce per adulterare il gusto di qualsiasi liquido ci si versi dentro.

48 Ed. fac-simile di quella pubblicata a Salamanca (1533), completata dalla traduzione dal latino in castigliano di Tomás Trallero Bardaji, Barcelona, Librería Central, 1950, I, n° 6, p. 168.

de Cupido, os quais pretendemos antes o proveito de quem amamos que nosso interesse»; *Uliss.* V,2 «eu também por mais galante tenho o contemplá-la, e não cometer cousa sem sua licença». Cfr. *Rosab.* 801 «soy el gran Fénix que me abraso»; *Clar.* I,182-86 «Yo soy aquel/ave fénix muy cruel/que se quema en el fuego/y, quemada, nasce dél/otra misma fénix luego».

§ 45 'Ben argomentato senza dubbio, ma altro è il cane che ho allevato con quest'osso: da tempo non credo nei sogni'. Proverbio molto diffuso (cf. p.ex. *Trag.*, Acto XVIII): la stampa lo omette, certo per considerarlo stilisticamente inadeguato.

§§ 46-49 Pinho (1992)⁴⁹ richiama la distinzione aristotelica fra *intelecto paciente* e *intelecto agente* e i concetti di *acção* e *paixão*, che riecheggiano anche in Leone Ebreo. Peraltro, nell'esperienza mistica descritta nel *Compendium spiritualis doctrinae* di Frei Bartolomeu dos Mártires, «Deus ipse est agens, homo vero patiens», e l'unione con Dio può essere sia *activa* che *passiva*.

§ 46 *fino como melão*: Pinho 1992:66, nota 16, rinvia al *Colóquio dos Simples e Drogas*,⁵⁰ f. 141v: «Não sejam de uns melões que aqui vi em casa que me enganaram porque me cheiram ao mais fino melão do mundo»; f. 143r: «Ouvi dizer que havia em muitas partes de Castela uns melões muito finos a que chamam budiecas» | *amá-la viva*: la stampa omette *viva*, che certo allude alla bipartizione resa tradizionale a partire dal canzoniere petrarchesco | *o vosso...luvas*: la lezione del ms., peraltro insoddisfacente dal punto di vista sintattico, si spiega probabilmente con l'inserimento nel testo di una glossa (*destes hi-*

49 Del problema si era occupato Cesarini Donati 1980.

50 Garcia d'Orta, *Colóquio dos Simples e Drogas e Cousa Medicinais da Índia*, Repr. fac-similada da edição impressa em Goa em 10 de Abril de 1563, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1963.

pócritas) al luogo sbagliato. La lezione della stampa si fa preferire anche perché conserva *atoado*, termine squisitamente marinaresco: ‘fundado na autoridade (...), como o navio atoado, que vai seguindo o que lhe dá toa’ (Bluteau), cioè ‘a rimorchio’.

§ 47 Con *escodrinhadores* (*esquadrinhar* ‘esaminare con minuzia eccessiva’) la stampa censura lo scomodo *ynquisidores*, che appartiene allo stesso campo semantico del precedente *ereje* (§ 35) | Cfr. *Los siete libros de la Diana*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991, p. 121: «Y creo que no viviera nadie que en Diana pusiera los ojos que osara desear otra cosa sino verla y conversarla». Osserva Moral Cañete (2009:448): «Se trata del amor neoplatónico basado en la contemplación, en el que la vista juega un papel fundamental»; ed è un tratto ampiamente diffuso nella poesia pastorale.

§ 48 citato da Frenk I,449 – come di consueto secondo la lezione a stampa – nell’ed. Cidade, fra le ‘menciones’ di «Quién te me enojó, Ysabel?/Quién con lágrimas te tiene?/Que hago voto solene/que pueden doblar por él» (*Cancionero general*, 1557) | *fico...ficasse* B è paronomasia di cattivo gusto. La frase successiva è lasciata cadere nella stampa per ragioni evidenti.

§ 50 *sertão de um pensamento*: la stampa scioglie quest’immagine densa. Nella definizione di Morais Silva, «O sertão toma-se por mato longe da costa»;⁵¹ la metafora indica dunque il momento più profondo della riflessione, il livello di massima astrazione mentale. Con la grafia della stampa (*certão*), «era termo corrente em Portugal desde o século XVI, e designava até mesmo o interior daquele país, que não era deserto, sendo usado constantemente dessa forma até o século XVIII, só

51 Con rinvio a Francisco Rodrigues Lobo, *Aldea na Corte*, Dial. 5, p. 112: «mettendo-se pelo sertão da calma, que naquelle tempo fazia», cioè ‘o lugar onde ella é mais ardente’.

passando a ter maior proeminência a versão *sertão*, com *s-*, mais tarde. É bem verdade que alguns dicionaristas optam por dar um sentido distinto à palavra, ou seja, equivaler o termo a ‘floresta’ ou ‘mato distante do litoral’.⁵² | Cf. Jorge Manrique, *Castillo de amor*, estr. 6: «Mi pensamiento que está/en una torre muy alta,/que es verdad». In ogni caso, «la búsqueda de espacios solitarios y agrestes sin presencia de seres humanos para sobrellevar un estado de desesperación era usual en la ficción sentimental» (Canet 2001:38), secondo un tópos che risale a Properzio.

§ 51 Di solito la stampa censura il sost. *prática*: cfr., oltre al v. 1849, *praticando* nel § 52 | Come nella *Comedia Himenea* di Naharro, «el tema amorioso se desarrolla en el ambiente urbano de la calle y la reja, de las aventuras nocturnas de galanes y criados» secondo una «doble intriga» (Regueiro 1996:56).

§ 52 La stampa banalizza la seconda occorrenza di *mal*.

§ 53 Uno dei paradigmi di amante perfetto, fra l’altro citato nell’*Eufrosina*, Acto III, Cena II: forse da identificare (cfr. Braga 1929; Salgado Júnior 1963) con uno degli autori antologizzati nel *Cancioneiro geral*, nonno di João Lopes Leitão, contemporaneo di Camões. È possibile che si tratti dell’inviato che D. João III mandò in Castiglia per trattare il matrimonio del principe D. Afonso; fatto nobile durante il regno di D. Manuel I e menzionato in uno dei *Ditos Portugueses* editi da Saraiva (1979, n° 566) | Per l’immagine della stalla cfr. sopra, § 42. Per *firmezas* cfr. ad es. *Red.* 15 (CP 19) «Dama d’estranho primor,/ se vos for/pesada minha firmeza,/olhai não me deis tristeza,/porque a converto em amor»; *Red.* 34 (CP 45) «na memória e na firmeza/me concede a natureza/o natural que não vejo»; *Son.* 139,7 «mas que em

52 Luiz Bernardo Pericás, *Os cangaceiros: Ensaio de interpretação histórica*, São Paulo, Boitempo, 2010, p. 24.

minha raríssima firmeza/vossa isenção cruel se executasse». La stampa banalizza in *finzas*.

§ 54 ‘con due colpi di zappa troverete l’acqua’. Cfr. «A la primera azadonada sacó agua» (*Cel.*, Acto XV).

§ 55 *confesar*: censurato dalla stampa.

§ 56 Vasconcelos (1899:158) identificò la citazione in Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, estr. XIII, diffusa anche «em folheto volante» e ripercossa da Garcia de Resende, Sá de Miranda, Camões, Ferreira de Vasconcelos (Anastácio) | ‘non sono se non i segni anticipatori, e l’amore è la trappola nella quale vuole che io cada,⁵³ perché questo far finta che c’è acqua è solo un modo di farmi venir sete’. Il ms. conserva fedelmente la sintassi del testo immisario («Los plazerres y dulcores/de esta vida trabajada/que tenemos/no son sino correddores,/y la muerte, la celada/en que caemos», vv. 145–50), che la stampa banalizza.

§ 57 *Quant’a diso* ‘quanto a isso’ | ‘a partire da ora m’impegno a ricamare al tamburello una mezza dozzina di complimenti, sufficienti a farmi assumere come il più leale amante che mai calzasse speroni’.

§ 58 Versi attribuiti a Garci Sánchez de Badajoz (1450–1520) in una canzone inclusa in un foglio volante del 1537 (Durán 1926, n° 69):⁵⁴ «a famous couplet (...) that had somehow become a standard, quintessential lyrical lament, glossed ad infinitum by sixteenth-century poets» (Martínez 2016:170). José Camões segnala nella sua edizione del *Filodemo* (2004, consultabile in rete) ancora due glosse a questi versi nella *Segunda Parte do Cancionero General* (Saragozza, 1552) e nel canzoniere R/1388 della Bibl. Nac. di Madrid | Mancias o Macías, trovatore ga-

53 Cfr. *Trag.* XIX,8 «guárdate de su celada/si en ella nunca caíste».

54 Cfr. Vasconcelos 1897:130 e 1899:149.

lego-portoghese, forse mitico (Rennert 1900), «paradigma do amator dedicado e infeliz»: presente nell'*Infierno de Amor* di Garci Sánchez (Lobera 2011:802, nota 87.36). Cfr. *Duardos* 792-93 «Mas delante son Mancías/en ausencia son olvido»; *Com.Cel.*, p. 141: «Quien fuesse este Macías y que muerte murió y como fue tan enamorado que murió por sus amores trátalo bien largo el glosador de las *Trezientas* de Juan de Mena en la copla 105. Y por esto lo llama 'ídolo de los amantes' porque fue tan enamorado».

§ 59 *despejada* 'desguarnecida, vazia': dettaglio che la stampa avrà ricavato dal v. 473.

§ 60 *dá = dá á* | La locuzione che la stampa usa per censurare *demo* vale 'fazer todos os possíveis' (Morais Silva); cfr. *Uliss.* I,8 «Faço de mim mil manjares por vos contentar, nada me aproveita» | Protagonista del perduto *Auto de Brás Quadrado*, «espécie de D. João popular, tipo de um *esperdiçado de amor*»: messo all'indice dall'inquisizione spagnola nel 1559, è uno dei tre «autos, proibidos apenas condicionalmente, impondo-se-lhes pequeninas modificações», che alla fine scomparvero della circolazione (Vasconcelos 1922:105).

§ 61 Chiaro esempio della tendenza all'amplificazione propria del rifacitore.

§ 68 Curiosa, nella stampa, la falsa scrizione (per censura?) *santos*, & *vanse los* in luogo di *santos avangelhos*.

471 Quanto all'allocutivo *mana*, «les personnages de la haute classe en émaillent leurs propos intéressés quand il s'agit d'obtenir des services d'une entremetteuse, d'une servante» (Subirats 1982,II:74); esprime dunque «une cordialité réductrice de la distance qui sépare socialement la haute et la basse classe» (ib.:76).

472 *qua* A, *ca* B corrispondono evidentemente a *quá = quá a* (cfr. v. 563).

483 Cfr. *Ecl.* I,292-93 (LAF V,1:68) «Almeno, que, enlevado em pensamentos,/as horas e os momentos vai gastando»; *Eufr.* III,1 (Sílvia) «quanto mais eu que vendo-a pasmei enlevado de tal visão, porque nunca vi tal resplendor nem creio que os deoses o vissem no Olimpo».

490 La stampa (*Como mo quereis*) razionalizza la sintassi.

498 ‘alguma coisa que seja notada, que dê nas vistas’.

503 Cioè, il timore preventivo (*receio*) é preferibile a qualunque altra soluzione. La stampa semplifica la frase, annullando in più la dialefe (*E do que é para estimar*).

504-05 Cfr. *Uliss.* I,3 «Ora não é o demo tão feio como o pintam»; Gil Vicente III,215: «El diablo no es tan feo/como Apeles lo pintaba» (*Amadis de Gaula*: si veda Santiago 1941). Si evoca qui per la seconda volta il *demo* o ‘demonio’, parola-chiave essenziale nel prosieguo, data la possibilità di generare allusioni o giochi di parole rispetto al nome di Filodemo. Il pron. *ela* ha valore allocutivo (= *vossa mercê*), cfr. v. 520, 522, 525-27, 773, 810 (sempre in bocca di Solina); *Como alguém o quer B* ha lo scopo di evitare la dialefe.

508 ‘pode ter a certeza’.

510 Poiché nel ms. *Está* è soprascritto a *Que he* biffato, le alternative per questo verso sono tre: 1) *Que he como pedra*, 2) *He como hua pedra* (B), 3) *Está como pedra*. È verosimile che l’originale coincida con la prima scrizione del ms., successivamente alterata per evitare la ripetizione del *Que* espletivo. – Cfr. *Eufr.* III,1 (Sílvia) «Se eu nam soubesse muito certo que é tudo nele pedra em poço com minhas mãos me mataria».

512 *Duq.*, pp. 87-88 «y cómo con un vil hombre como tu, criado y siervo de mi marido, havia de acometer tal vileza?».

513 *fero* ant. ‘promessa de castigo ou malefício; ameaça’; «le sens normal est fanfaronnade, forfanterie» (Roig 1973:376, nota 376): cfr. *Aquil.* III,146-48 «Mas empero,/ya harías algún fiero,/fingiendo cual-

quier renzilla»; *Uliss.* I,4 «Vossos feros são coração de pousada» e «todos vossos feros de farei, acontecerei»; ib. I,5 «Se cuidásseis abafar-me agora com feros? Ora vos afirmo que por essa via nada acabareis comigo»; ib. IV,4 «e fiz-lhe feros, votos, e protestos de me perder sobre me vingar de quem presumisse anojar-me nesta parte».

516 «*Madraço* de l'arabe *madraça*, école, désigne l'élève qui ne travaille pas, d'où le sens de fainéant, de n'être propre à rien» (Roig 1973:357, nota 349, dove cita i due luoghi del *Filodemo* e due dell'*Eufrosina*): 'Oh, poter vedere quel perdigiorno parlare seriamente con lei...'. Dioniza si lascia sfuggire un sospiro, del quale Solina si accorge immediatamente. Il ms. ha *no ouvir* e al v. 519 ha *escutar*: il secondo è fuori rima, anticipando l'-*ar* della strofe seguente, ma il sinonimo *ouvir* darebbe luogo a una rima identica. La stampa, invece, trasmette una struttura ineccepibile.⁵⁵

521 Ugualmente autorevole la stampa, a condizione di scandire *E^eu, como | ouço* (ma di norma *como* fa sinalefe, tranne in pochi casi ambigui, cfr. vv. 331, 422, 1316).

535 La perifrasi verbale è sostituita da un futuro, come ai vv. 1556, 1588.

537 *al < *ALID*, hapax nelle concordanze, «mas ainda vivo na linguagem judicial» (Houaiss).

543 *aventar* (B) 'pressentir, prever, adivinhar'.

554 «Segundo António Salgado Júnior (1963), a expressão *estar à boca que queres* seria corrente na época para designar pessoa a quem se fazem todas as vontades» (Anastácio).

556 Le lezione a stampa presenta una dialefe in apertura (*Se eu*). Sulla superiorità del ms. è comunque d'accordo Teyssier 1992:428, che glossa 'se elas não vêem (*vem*, do verbo *ver*) a possibilidade (*caminho*) de realizar os seus desejos'.

55 Cfr. l'analisi di Teyssier 1992:430.

559-60 Metafora del linguaggio marinaresco (H. Cidade), cfr. *fazer-se na volta de terra* 'voltar à terra depois de se amarar' (Morais Silva), *Fazer-se na volta de alguma terra* (em linguagem marítima) 'demandar essa terra, retrocedendo ou mudando de direcção na derrota, virar de bordo para'; «e por já a este tempo não se atreverem a fazer-se na volta do mar, por lhes ficar o vento muito ponteiro» (Fernão Mendes Pinto). Solina, in sostanza, dice: 'Se ora le circostanze non si dispongono secondo i loro desideri e le loro voglie, queste donne viziante, come la mia padrona, virano di bordo e cambiano rotta da un momento all'altro, tornando all'onestà come a un sicuro approdo'. Cfr. *Trag.* VI,20 «que aunque están más abrasadas/y en fuegos de amor ardidadas,/por su honestidad forçadas/muestran estar refriadas/quando son más combatidas».

561 *Quem a vira* B, con doppia dialefe, corrisponde meglio al sistema prosodico del testo rispetto a *Quem nela vira* A (cfr. § 7).

563 Evidentemente *almofada* = *a almofada*.

564 Cfr. *Lus.* 4,99 «Já que nesta gostosa vaidade/tanto enlevas a leve fantasia». Si noti la comicità del contrasto fra il cuscino sbattuto per terra e il volo verso l'alto della fantasia.

569-70 L'inf. *cair* dipende, per zeugma, da *ouvirão*. Il poss. *seus*, che manca nella stampa, permette la sinalefe di *E* iniziale. Per la coppia di rime cfr. *Red.* 114 (CP 98) «Então eu, que estou de molho,/com a lágrima no olho».

571 'na derradeira; por fim'.

572 *ventura* B, meno probabile in bocca al personaggio. Convergente, benché diversa, l'analisi di Teyssier (1992:425): «O conceito pagão da Fortuna também é condenável. Por isso a palavra *fortuna* é duas vezes substituída por *ventura*», cfr. § 96.

575 «L'inégalité des conditions, qui interdit le mariage, ne détruit pas l'amour. Lope de Vega, en fin psychologue, exploitera ce thème

dans le *Chien du jardinier*. Camões, avant lui, avait sondé l'âme inquiète de Dionysa» (Le Gentil 1995:235).

576 'bem proporcionado, de boa figura'.

582 *Diz que é muito mal feito* B, nonostante la dialefe, banalizza la frase.

585 Cfr. *Lus.* 3,2 «Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo»; *El.* 5,60-61 (LAF IV,I:366) «barcas que, nadando,/vão em efeito pondo seu desejo».

590 Per la variante a stampa, che probabilmente censura il *podrida* del ms., cfr. *sentir* 'levar a mal; ressentir-se, melindrar-se, ofender-se'.

592-93 *Egl. Trag.* 45v (Sempronio) «porque dizen los sabidos:/apostemas, el barbero,/que las madura primero/que hierros sean metidos»; *Trag.* I,19 «que he oído porfiar/que es gran peligro apremiar/la postema que está dura»; *Polic.* 43a-b «Polifema, mi postema,/grande mal é querer bem». Risale all'archetipo celestinesco, cfr. I,15-16 «que oído he dezir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras porque más se enconan»; l'antico commentatore cita – fra l'altro – Seneca, *Ad Helviam* I,2,5; Ippocrate, *De victus ratione in morbis acutis*, p. 97v, linea 65, e *Aphorism.* I,22.

594 Data l'opposizione *Bons dias há que eu entendo* A : *Muito há que dela entendo* B, è probabile che l'apertura originaria sia *Dias | há* (la stampa neutralizza la seconda dialefe mediante *dela*). Uno stringente parallelo è al v. 657.

§ 62 *Pater Noster*: censurato nella stampa, come *avangelhos* nel § 68.

§ 64 'Perché ieri era ancora all'abbicci, e già le volete consegnare una lettera con procura annessa: fra poco la farete arrivare alla composizione': *carta mandadeira* è 'uma procuração outorgada para efeitos de representação voluntária'.

§ 65 *Fengi* è costruito prima con *que*, poi con l'inf. (la stampa, come di consueto, normalizza).

§ 66 La lezione della stampa è una specie di glossa intesa a chiarire il senso della locuzione : ‘ser destro nos toques de concluir os seus negócios, saber-lhes dar os cabes’; *o vinte* ‘no jogo da bola, páo que se põe em certo lugar, e quem o derriba ganha 20 pontos’ | *gafa* (nella stampa) ‘gancho com que se puxava a corda da besta para armá-la’: secondo Morais Silva l’espressione significa ‘vir ao que quereis sem violência (*gafa* seria como *garrucha*, ou *armatoste?*)’, supponendo peraltro doversi leggere *vir à noz* e rinviando a *Uliss.* II,3 «que parecia impossível vir à noz»; ib. II,4 «pelas leis de seu proveito delas, que são gafas com que as sempre trazem a tudo».

§ 68 Secondo Castro 1984:146, «trata-se de uma citação formada por dois fragmentos de composições diferentes, o primeiro em redondilha menor, e o segundo em redondilha maior». Il secondo è un *vilancete* tradizionale, che figura nel catalogo di Dutton come raccolto in un *Cancionero Musical de Palacio* manoscritto e compilato fra 1560 e 1570. Morais (1986:198) lo antologizza a partire dal *Cancionero Musical* della Bibl. dell’École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi (fine del sec. XVI). Aida Dias lo segnala (1978:146) nella *Carta* IV di Camões e fra le *décimas* di D. João Manuel, Camareiro de D. Manuel I, incluse nel *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende (*Ja era casy de dia*, estr. 4). Per la variante *remiar* della stampa, Nobre 2007:217, nota 9, si chiede: «una simpre omissão de sílaba interna ou a utilização de um arcaísmo na 1º ed.?» | «Vilancete que se encontra no Cancionero musical de Palacio, f. 40: *Las tristezas no m’espantan/pues que sus extremos suelen/afloxar cuando más duelen*» (Camões 2004).

597-98 Cfr. *Polic.* 42b «Cá vem falando consigo,/sinal de miolo enfermo.//Traz amor por enemigo»; *Aquil.* I,228-34 «Que haze de pasear/aquel loco de mi amo?/Quiero oír/(..),/y él algo debe dezir/

con la fiebre y calentura»; *Jac.* I,417-18 «Hablando viene, por Dios,/ con sí mesmo como loco».

§ 70 Cfr. Fernando Álvarez de Toledo, 3° duque de Alba, *Epistolario*, 3 vol., Madrid, 1952, t. 3 (*Años 1568-1571*), p. 503: «ya que a este puerto vienen siempre mis servicios a ancorarse».

§ 71 *outra cousa*: consueta pedanteria grammaticale della stampa sull'impiego pronominale di *cousa*.

601 *Ecl.* 2,336-37 «E neste doce engano estava agora/falando como em sonhos»; *ibid.*, vv. 344-47 «que Amor, quando contenta, sempre engana;/como a este que consigo só falava,/cuidado que falava, de enlevado,/com quem lhe o pensamento afigurava» (ambedue i luoghi in LAF V,1:69).

604 *Chegar-m'ey*, lezione ipometra della stampa, lascia ipotizzare un originario **Chegar-më-ey*.

608 *Homem* ha qui funzione di pronome impersonale.

609-706 Dorianò si esprime essenzialmente in prosa, tranne in questo dialogo con Solina nel quale sciorina il proprio repertorio di figure retoriche: 1) voi fuggite da me, e io da me verso voi; 2) i miei occhi scavalcano le mura delle vostra vista; 3) la mia *afeição* vi serve in ginocchio; 4) vendicatevi sugli occhi e lasciatemi il cuore. Dopo il giuoco di parole su *demo* proposto da Solina, Dorianò sviluppa, secondo la tecnica che Solina chiama *derivar*, una nuova serie di figure retoriche, che nel finale approdano a doppi sensi osceni: 1) *amador fino : mofino : me fino* (e *sinto : no sentir*); 2) *como spirito em corpo alheio*; 3) *andais dentro em mim : andasse dentro em vos* ; 4) *malvado : -a, armado* :

-a.⁵⁶ Di nuovo, Solina replica con un giuoco di parole (*mão* e *mao*), e Dorianò continua con la sua retorica a doppio senso (i *dezejos* provvisti di *braços*, la *maneira*).

610 Cfr. *Son.* 5,2 «é ferida que doi, e não se sente».

613 Cfr. *Canc. Ger.* IV:324, n° 877 «S'ay alguna neste mundo/que yo ame más que a vos,/mal me lo demande Dios»: *vilancete* glossato in due testi di Juan Fernández de Heredia; si trova poi nel *Cancionero llamado Flor de Enamorados* e nel *Canto del mundo y carne*.⁵⁷ Vi allude anche António Prestes nell'*Auto do Procurador* stampato nella stessa raccolta del *Filodemo* (cfr. v. 369).

617 *ele* ha funzione allocutiva, come altrove nel linguaggio di Solina (cfr. la nota ai vv. 504-05).

622 Cfr. *Tid.* I,695-98 «una dama divinal,/cuya vista/trai mi vida en conquista/sin descanso ni reposo».

623-24 Metafora militare, cfr. *El.* 6,121-22 (LAF IV,1:416) «Todo vos bradam que subais ao muro/da cidade infernal»; e religiosa, cfr. *Enfr.* V,10 (Filótimo) «devemos sempre dar graças a Deos que escolhe os seus na batalha dos contrastes e fadigas humanas, experimentando assi se são aptos e hábiles pera sobirem aos muros da alta fortaleza da sua glória». L'immagine non è estranea al filone celestinesco, cfr. *Trag.* VI,73 «Pues si escalan el su muro/sus ojos echan saetas».

627 Cfr. *Red.* 12 (CP 18) «Sirvo de giolhos»; *Red.* 27 (CP 34) «com

56 Un compiuto esempio di questo artificio è pronunciato da Grassandor (*Jorn.* I): «El concierto/que en mí posa es desconcierto;/no ay saber que le concierte,/porque conviene ser muerto/y me pesa con la muerte». Ma si veda anche l'incipit della *Rosiela*, pronunciato da Floriseo: «La causa que me atormenta/me da tan rezió tormento/que haze qu'el mal que siento/qualquiera en verme lo sienta».

57 Fa parte delle *Cortes de la Muerte*, opera cominciata da Micael Carvajal e terminata da Luís Hurtado de Toledo; fu pubblicata nel 1557.

lho pedir de giolhos». L'immagine è analoga alla petrarchesca «con le ginocchia della mente inchine» (*Rvf* 366,63).

633-34 *Ecl.* 1,414-16 (LAF V,1:71) «Quem poderá cuidar que tão asinha/se perca o curso assi do siso humano,/que corre por direita e justa linha?»; *Eufr.* V,5 (Cariófilo) «A mor pouquidade que eu no homem acho é querer bem de siso a nenhũa molher».

635 La stampa presenta una dialefe.

638 *Fanch.* II,3 «Nunca me vi tam perdido & tam namorado de vontade, a mór parte de meu siso perdi com esta moça!».

639-40 *Ecl.* 1,417-19 (LAF V,1:71) «Que sejas tão perdido por teu dano,/Almeno irmão, não é por certo aviso,/mas mui grande doudice e grande engano».

642-43: *isto só fes* ms., dove *só* è stato introdotto per neutralizzare la dialefe iniziale, come dimostra l'apertura della stampa *Que fez isto*. Al verso precedente, sempre allo scopo di neutralizzare una dialefe, la stampa presenta una improbabile diatesi *se é*.

644 La semplice duplicazione di una sillaba libera un gioco di parole che Doriano immediatamente ritraduce (*fê-lo o demo*). Il verso manca nella stampa, sia per 'saut du même au même', sia piuttosto per ricondurre la strofe ai canonici cinque versi.

650 *S'eu zombo inda* B allude alla possibilità di una dialefe.

653 *Por que me querereis mal* B potrebbe essere 'difficilior', cfr. v. 187.

654 Indica una donna 'desditosa, infeliz' o 'turbulenta, irrequieta' o 'acanhada, aparvalhada' o 'que tem apego excessivo ao dinheiro; avara, mesquinha'; *mofinas* nel ms., dove *São* è preso per pl. e, di conseguenza, *mofina* per sost. pl. ('avversità, infortunio, disgrazia'; 'desgraças' ou 'sinas').⁵⁸ Doriano riprende l'epiteto per sé stesso, col

58 Cfr. *Eufr.* II,3 (Est.) «Contudo eu não sei que mofina é esta que tenho convosco».

senso di ‘infeliz, desafortunado’. – Cfr. *Uliss.* III,7 «Eu lhe dou seguro real, já que lho destes».

656 Cfr. *Son.* 115,1 «imiga cruel»; *Ode* 13 (CP 284) «esta minha imiga»; *Ecl.* I,187 (LAF V,1:67) «no brando coração da doce imiga».

657 Opposizione *Bons dias há que jmagino A : Dias há qu’eu ymagino* B agevolmente razionalizzabile in quanto, nella risoluzione della dialefe, *Bons* corrisponde funzionalmente a *qu’eu*.

660-61 *fino* non più agg., ma 1ª pers. sing. del vb. *finar(-se)*. A questo giuoco di rime ricche e derivative (*amador fino, mofino, me fino*)⁵⁹ Solina giustamente attribuisce, al v. 662, il termine tecnico *derivar*.⁶⁰

662-63 Solina, nella sua cultura tutto sommato limitata, sembra apprezzare (sia pure con una punta di ironia) un’affettazione stilistica che, nell’*Eufrosina*, è oggetto della critica di Cariófilo (*Eufr.* III,2) :

CAR. Esses ecos e derivações, cuido que lhe chamais flores de trovar e grande habilidade. Ora vos digo que não sou de tanto esfolagato. Ao menos muito usado, porque olhai, senhor, eu queria à minha trova que tevesse sentença. E nam me dependuro muito que seja música nem desmúsica, que parece muito observância de poeta, e só o nome me encalma. / ZEL. Nam sei se vos diga que é povo essa openião, porque o verso há de seguir arte. E este é o alicerce de seu artefício, e senam falai prosa. / CAR. Assi, na verdade, essa é a que me farta, senam que linguagem portuguesa há muito poucos

59 Cfr. *Uliss.* I,6 «Quem quereis vós senhora Sevilhana, que fuja de estar pela vossa razão, e mais tendo contra mim a dessa serafim, que será o fim de mil vidas minhas se as tivera pera lhas lançar aos pés».

60 Cfr. *Uliss.* IV,7 «sonham sempre derivações, e boas repostas: inventam motes mais remoídos, que o axe dos rapazes: tem mil pés nos singelos, e erram sempre os dobrados». In Vasconcelos, i termini *derivação, derivar* «se rapportent surtout au calembour, et parfois à la rime enchaînée» (Subirats 1982,II:285).

que a tratem. / ZEL. Porque há muitos menos que a entendam.
Tudo se remata em lhe poer taixa nos vocábulos e nam saber a or-
dem e assento das cláusulas (...).

E in *Uliss.* IV,5 Hipólito afferma potersi fare a meno di rispettare la rima perfetta:⁶¹ «Que grande rapazia é responder por consoantes: bom estaria eu se me houvesse de amarrar a essas leis. Eu senhor tenho privilégio pera não obedecer à arte do Lenzina:⁶² e espojar-me pela poesia a meu sabor. Fale eu ãa vez o que quero, e enforquem-se poetas». Per due esempi di assonanza nel *Filodemo*, cfr. v. 785 e 1021.

663 ‘vir a propósito, a talho de foice’.

666 *spirito* conta per due sillabe ed è parossitono.⁶³ – «Multotiens autem anima operatur in corpore alieno sicut in proprio; quemadmodum opus oculi fascinantis et aestimationis operantis» (Avicenna, *Liber de anima seu VI de naturalibus*, ed. van Riet, Leiden, Brill, 1968, IV, 4, p. 65). Per questa definizione della *fascinatio*, e la sua attualità nel sec. XVI, cfr. Robert 2011.

667 ‘correias que prendiam os pés das aves de rapina amestradas para a caça’ (in questo contesto, ‘armadilha’). Stavolta è la stampa (*E assi que*) che inizia il verso con *E* sinalefico.

671 *andasse* anticipa il v. 674, mentre *Que hande eu também dentro em vós*, lezione della stampa, suggerisce un’apertura originale **Que eu ande*. Ovvio il doppio senso erotico a cui Dorianò piega il concetto filosofico.

61 A proposito di *esforça* in rima con *moça*: «Vós sereis perdido por bom consoante? Quiséreis que pusera em lugar de *moça*, *almoça*, ou *alcorça*, pera não ser toante de *esforça*?».

62 Cfr. *ib.* IV,7 «e falam doçuras mais mal apropriadas, e menos fundadas, que disparates do João de Lenzina [= Juan del Encina]».

63 Cfr. Teyssier 2005:418-19.

674-75 Per la rima *morrese* : *parece*, che il ms. corregge a torto, cfr. vv. 816-17. *Sel.* 846-49 ha *parece* in rima con *tivesse* : *quisesse*.

677-81 Dorianò conferma la propria abilità di verseggiatore con questa doppia rima «machihembrada» (*malvado* : -a, *armado* : -a). La seconda è un giuoco di parole fra ‘aggressivo, pronto ad attaccare’ (anche in senso erotico) e ‘sospettosa; sulla difensiva’.

683 Classica situazione: si può risalire fino al *Pamphilus* («tolle manus!»),⁶⁴ e naturalmente alla *Celestina* (Garianò 1977:57-58).

684 *mao* ‘cattivo’, lezione della stampa in luogo di *tão*, permette un ulteriore gioco verbale con *mão* ‘mano’.

686 *Uliss.* V,2 «O bom amor está na vontade, e o mau no desejo».

687-88 Al contrario, secondo la tradizione paremiastica, «en consejas/las paredes han orejas» (*Him.* II,858-59). Eccezionalmente, *não* fa sinalefe (e così forse al v. 726).

691-92 Si noti il fonetismo della didascalia, eccezionalmente coincidente con quello della stampa.

693 *despejo* ‘pouca vergonha; atrevimento’, «c’est-à-dire le contraire de *pejo* qui désigne la modestie, la retenue, la pudeur chez une femme; *despejo* serait alors l’impudeur, le sans-gêne, la liberté excessive, déplacée chez une jeune fille» (Roig 1973:342, nota 328).

696 Più modestamente, la stampa dice *trezentos*.

697 *Olhai que pouca-vergonha* della stampa corrisponde a un registro più elevato.

700-01 Cfr. *Son.* XXXIX,5-6 «Mas vai-me o Amor matando tanto a tento,/temperando a triaga com o veneno».

702 *Uliss.* V,2 «dizei-lhe que vá rir à feira que não sabe onde está o mel». La variante *hide* si incontra ancora, come *ide*, al v. 358; la forma

64 Canet Vallés 1993:25.

di gran lunga più diffusa è (*hi*), *i*.⁶⁵

706 *maneira* ‘modo’ e ‘abertura da saia’.

710-11 La versione a stampa cancella l’intenzione erotica che Doriano attribuisce al termine *pancadas*.

716-17 Nella didascalia, il nome è scritto a tutte lettere (nonostante venga dopo una *quintilha*) perché, nel ms., si trova all’inizio della colonna di destra.

721 Secondo il ms., Solina riprende da Soriano il diminutivo (*cousinha*), ma sembra più probabile che, come suggerisce la stampa (*cousa*), cerchi piuttosto di tenere le distanze; tanto più che questa variante libera una dialefe. Si veda del resto, nel distico successivo, il passaggio analogo da *cartinha* a *carta*. Quando parla alla padrona, Solina impiega invece il diminutivo (v. 811).

725 Per la locuzione cfr. Roig 1973:424-25, nota 444.

726 ‘de maneira superficial; sem aprofundamento’.

729 *alforge* ‘pessoa incapaz de guardar segredo que ouve num lado e conta noutro’;

730 La perifrasi verbale impiegata dalla stampa elimina la dialefe dopo *que*.

732 Cfr. *Calam.* II,1207-08 «porque sola aquella es casta/que nunca fue requerida»; *Tid.* I,390-96 «Muchas guardan lo honesto/por falta de no las ver,/o también/porque no se muestra quién/las persigua por amor,/que podría ser almazén/al azero del honor». *Eufr.* I,1 (Cariófilo) «aquela é casta que não é rogada». Si veda Gillet 1961:665-66.

734 Queste quattro o cinque sillabe sono aggiunte nel ms. su un’unica linea col verso che segue. La battuta di Doriano attesta evidentemente uno stato provvisorio del ms. (o del copione).

741-42 *crê*, in luogo di *cuida* del ms., è ricavato da *Nem crê que para*

65 Per la distribuzione in Gil Vicente cfr. Teyssier 2005:217.

ele há/no mundo, lezione della stampa, che da parte sua evita la dialefe dopo *mundo* trasportando il sintagma al verso che segue.

748 La lezione della stampa permette di liberare una dialefe dopo *Quando*; ma cfr. v. 1465.

751 La lezione del ms. presuppone una crasi *há^ele* (la stampa legge: *Não vos deve de faltar/se nam faltar o querer*).

752-53 Per la didascalia, cfr. la nota ai vv. 716-17.

754 Il ms., con *dizeis*, probabilmente corregge quella che ritiene una rima identica col v. 757; ma è più probabile che si tratti di rima equivoca, dato che il primo *quereis* significa ‘amate’, il secondo ‘volete’.

755 La lezione della stampa è ‘difficilior’ sia per la dialefe che per la postura pronominale.

764 L’oscillazione fra *muito estive* B e *estive muito* A suggerirebbe una dialefe seguita dalla forma arcaica *mui*.

769 ‘Il dardo d’Amore l’ha trapassata da parte a parte’; cfr. *Eufr.* V,5 (Zelótipo) «Ah que isso me mata, isso me traspassa, isso me desespera!»; *Rosab.* 283-87 «que del día en que te vi/ciertamente conosci/traspassadas mis entrañas/de un ardor/de centellas de tu amor».

770 È un espediente dialogico assai comune nella commedia di tipo celestinesco, cfr. *Egl. Trag.* 47r (Calisto) «Por qué hablas bajo entre dientes?/Habla alto lo que sientes»; *Trag.* I 29 «Qué estás entre ti rezando?/Acaba, Sempronio, di». ⁶⁶ Nel dialogo con Calisto, atto II di *Trag.*, più volte Pármeneo mormora un verso fra i denti («entre dientes») ⁶⁷

66 Cfr. *Seraf.* IV, p. 29 «Qué ’stá la vieja rezando sin cuentas? Qué reza?»; *Rad.* II, p. 14 «Hazme un plazer o pesar,/que no hables murmurando»; *Clar.* I,435-36 «di, comienças a rezar/entre los dientes, malvada?».

67 Cfr. *Him.* I,62-63 «Qué hablas allá entre dientes,/almacén de negligencia?»; *Seraf.* II, p. 15 «Pues está atento, por mi vida, y no murmures ni hables

per poi affermare altra cosa ad alta voce; e si veda anche la didascalia che introduce *l'Aucto* VI dell'archetipo celestinesco:⁶⁸ «Mientras ellos están hablando, Pármeno, oyendo hablar a Celestina, de su parte contra Sempronio a cada razón le pone un mote, reprehendiéndolo Sempronio».⁶⁹

773 Invece di *asi*, la stampa legge *agora*, che elimina la dialefe.

782 'liberta-se de parte do cuidado'.

784 «Las heroínas del amor, en las comedias renacentistas, hablan un lenguaje distinto que el de sus galanes, aunque el amor acabe por homologar sus pasiones. Allí donde en los hombres se desparrama una embriaguez libresca, que les arrastra a recrearse en un discurso y en una ideología que enmascaran el estirón de una lujuria elemental, en las mujeres hay sobre todo una urgencia de comunicación amorosa, la agobiante frustración de una vida encerrada para la que todo estímulo exterior es la puerta abierta de una revolución interior» (Oleza Simó 1995:608).

entre dientes»; ib. III, p. 28 «Qué hablas entre dientes, Violante?»; ib. IV, p. 37 «Qué es lo que dizes, Illia? Qué hablas entre dientes?»; ib. V, p. 41 «Qué hablas entre dientes, Popilia?»; *Theb.* 1993:195 «No me respondes, Menedemo, a lo que tengo dicho? Que te oygo hablar entre dientes y no entiendo bien lo que dizes»; *Rosab.* 235 «Qué parlas allá entre dientes?»; *Flor.*, esc. II «Y mira que con persona particular hablar entre dientes es especie y señal de trayción». Cfr. ancora *Duq.*, p. 87; *Clar.* II,1132. Nella *Tidea* ritma il dialogo tra Faustina e la mezzana Beroe (III,1443, 1492, 1542).

68 Per il quale cfr. Ferrán 1977:94-98 (*El 'hablar entre dientes'*).

69 Cfr. ancora *Trag.* VII,3 «de todo ello susurrando/en presencia de Calisto/y contra mí murmurando/y chufando, te pensando/que todo no lo he yo visto»; *Vidr.* I «Habla claro, majedero»; *Flor.*, esc. I «Dizes algo, Fulminato? Calla, calla, dexa hablar a Lydorio» e «Qué dizes? Que habláys muy baxo o yo estoy sordo».

La lezione originaria del ms. dovrebbe essere *da molher que | é em-serrada*. Oltre a Roig 1973:232-33, nota 191, cfr. *Trag.* IX,30 «Todo el año está encerrada/con mudas y suziedad;/por una vez que es sacada/donde pueda ser mirada/por que alaben su beldad (...)»; *Flor.*, esc. II «Porque la privación de una cosa incita el apetito a ella, mayormente en las hembras, y muy más en las encerradas donzellas. Porque así como se les vieda más, así dessean más». Il motivo compare più volte nell'*Eufrosina*, cfr. I,1 (Zel.) «E vós onde a vistes, que a mi dizem-me que é muito ençarrada?»; I,7 (Car.) «porque diz que a Eufrosina está ençarrada em ãa cámara e sem falar com ela pessoa viva»; I,9 (Andr.) «Eufrosina ençarrada como empardeada». Nel finale di tipo tradizionale, come quello della *Comedia Himenea*, «la oposición espacio interior (femenino) / espacio exterior (masculino) sustenta el conflicto de la honra que se resuelve con la unión matrimonial, en una simbólica reconciliación de los dos espacios» (Regueiro 1996:61).

785-86 Assonanza nel ms., corretta nella stampa.

788-89 Il v. 788 è all'inizio di colonna, dunque è impossibile stabilire se sia o no preceduto da uno spazio. - Questa costruzione del vb. *parír* non sembra attestata altrove (e nella stampa non esiste); quanto ad *a gente*, l'impiego dovrebbe essere prossimo a quello attuale.

793-97 *Trag.* XVI, 25 «y tantas culpas tenían/que con ella ser podían/las más dissimuladas» (dopo aver citato gli esempi di Mirra, Canace, Semiramis, Tamar, Pasiphe);⁷⁰ XX,19 «Aquéstos son de culpar/como veros paricidas,/no yo que con me matar/el yerro quiero purgar/de mis culpas cometidas»; *Theb.* 1993:200 «y otras muchas señoras del linage femenino que ansimismo ciegas del amor cometieron grandes y crueles excesos, sin mirar ni tener consideración a la

70 Catalogo di esempi topici, filtrato – tra gli altri – attraverso Petrarca, Santillana, Juan de Mena (cfr. *Cel.*, p. 927, nota 297.41).

ilustre sangue de donde venían ni a cuyas hijas ni mugeres eran»; *Eufr.* IV,3 (*Eufr.*) «Fedra amou seu enteado, de Pasife naceu o Minotauro, Europa amou o touro cretense, Simiramis a seu próprio filho, Canace e Biblis amaram a seus irmãos, Mirra a seu próprio pai. Maiores monstros são estes que amar a um homem galante e discreto que per sua pessoa só merece quanto outros per grandes rendas. E que não seja meu igual, também Diana amou a Orião, Aurora a Céfalo, Vénus a Adónis, pobres caçadores, porque entenderam que na pessoa está o verdadeiro merecimento (...). Mas a tudo me hei já de oferecer pois assi quer o amo»; *Eufr.* IV,4 (*Eufr.*) «E olhai, mana, bem pera minha desculpa, quam natural é de molheres delicadas, de engenho e sangue nobre serem vencidas deste tirano amor. Por ele quebrou Hisifile suas leis, Medea matou seu irmão, Fílis matou-se por Demofom, por Hércules Dianira, e Dido por Eneas, antre as quais bem posso passar».⁷¹ Si veda già *Estr.* IV,5 «Depois, não falecerão desculpas e, quando falecessem, tudo seria dizer que ‘los erros por amores dinos são de perdonar»; *Calam.* V,2217-22 «Ora me acuerdo también/del cantar,/que fue muy corto hablar,/con perdón de mis mayores,/que los yerros por amores/son dignos de perdonar». Cfr. Gillet 1961:686.

801-02 «Subtile vapeur sanguine, les esprits (*spiritus*) circulent dans le sang agité autour du cœur et transmettent des étincelles de lumière à tous les membres du corps, particulièrement à la tête où ils montent naturellement en raison de leur légèreté. Permettant les opérations entre l’âme et le corps, les esprits circulent et l’œil de l’amant, fenêtre de l’âme, darde ses rayons qui pénètrent l’œil de l’aimé dont le sang se trouve contaminé» (Boulègue 2007:§ 15). Cfr. *Eufr.* III,2 (Cariófilo) «Chamam elas a isto passatempo, fará conta de o passar convosco

71 In *Vidr.* II, il servo Carmento cita Biblis, Dido e Philis (e nella *Jorn.* III, Leria cita Arianna e Medea come paradigmi di amante ingannata).

como quem vive de ociosidade, que é a isca deste fogo e as armas de Cupido (...),⁷² maiormente estas nobres, que quanto são mais altas estão mais chegadas aos extremos. Pode-lhe melhor chegar o vento pera as mover e penhoram-se muito, porque não podem fazer pouco quando o fazem, por ser nelas tudo muito. E mais o amor, como é sutil, emprime muito melhor em esperitos delicados»; ib. IV,1 (Sílvia) «Que fraco sofrimento é, porém, o nosso, que como não tem particular gosto a que se amarre e faça forte não há inconveniente que o enfrêe. Então fermosura, sangue delicado, ociosidade e mimo são os meios de todos os extremos que estas nunca deixarão de ter»; ib. V,10 (Filótimo) «Desconfiado sou das molheres porque são fracas e perseguidas, mas em minha consciência jurara por Eufrosina, porque sempre me pareceu muito sesuda e assentada. Mas cuido que nestas imprime mais o amor quando entra que nestoutras namorações».

818-24 Solo il ms. presenta *Mostrai-a cá./Não seja, senhora, assim*: l'assenza del secondo verso nella stampa si spiega agevolmente per un 'saut du même au même'; quanto al versicolo di quattro sillabe, o é autonomo, o la misura di un verso ripartito fra due interlocutori si consegue col sacrificio di *senhora*. La stampa, in luogo di questo doppio segmento, presenta dopo il v. 823 la battuta *Nam na veja, vá-sse d'i*, contraddittoria col verso che segue, e soprattutto impensabile se rivolta da Solina alla propria padrona.

824-25 Cfr. *Eufr.* IV,2 (Eufr.) « Mas fora de merencoria, quereis-me dizer cuja é?/(Síl.) É de seu dono».

72 *Estr.* I,2 «que estes amores, o seu vício é ociosidade, dela nadem e dela se criam». Da questa pecca, secondo Otoniã, sono esenti gli uomini (*Uliiss.* V,2): «que diz que lhe [sc. amor] chamava Diógenes, ocupação de ociosos: e Séneca, amizade douda. E não sentem que o amador é como Cipiã, quando está ocioso, o é menos, pela ocupação de suas contemplanções».

826 Nella didascalia il nome è scritto per esteso perché all'inizio di foglio.

CARTA (§§ 71-74). Cfr. *Eufr.* III,2: «Se pera me salvar da condenação que temo a desculpa de meu atrevimento valesse, a razão da força que me fazeis brada por mim contra vós. Mas por não encorrer em mais culpas escuso dá-la a quem sem elas naceu. E pera confirmação da minha inocência eu a dou a mim com a pena das penas que por ela merecer, e se este conhecimento com assaz contrição dalgũa remissão delas é dino, seja em desconto das contas que lhe de mim cometo».⁷³

Il topico della lettera amorosa, inserita in un'opera drammatica, risale a Terenzio: «Los humanistas consideraban a Terencio como el segundo gran maestro en la retórica latina, apenas inferior a Cicerón, y sobre todo como patrón del *sermo humilis*. Un nexo especial entre estilo “terenciano” y el epistolar (basado en la fama de Terencio como autor amatorio, y el desarrollo de la “carta de amores” como forma independiente durante el siglo) es observable en la curiosa, y hasta la fecha no explicada referencia de Juan Rodríguez del Padrón a sus “epístolas en son de comedia”».⁷⁴

Per l'impiego della lettera amorosa nel quadro dell'intreccio sentimentale, la critica addita normalmente la *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, che ebbe massiccia diffusione nel corso

73 Da notare, più oltre, il commento del servo: «Como ficam contentes, e eu jurarei que tal é hũa como a outra, e inda m'eu tevera à primeira».

74 Nota di Canet al prologo dell'ed. della *Penitencia de Amor*, con rinvio a Lawrance (1988:89-90): «Y en nota, al citar este fragmento de Urrea, señala: “Es obvio, en esta cita, que la conexión estriba en la vieja definición de la epístola como un tipo de ‘diálogo per absentiam’”».

del sec. xv.⁷⁵ L'operetta ha carattere esemplare: come informa il prologo, il suo fine è la «reprehensión de locos amores (...)». Estamos, pues, ante una 'arte de amores'. Sin embargo presenta una serie de innovaciones que harán fortuna en la tradición posterior: me refiero, sobre todo, al proceso epistolar. Cartas que tienen como principal función mostrarnos el análisis de los sentimientos y el progresivo nacimiento de la pasión».⁷⁶ In questo senso, *La Penitencia de Amor* di Urrea è in parte una novella epistolare, e in ogni caso include un numero inusitato di lettere amorose, che da sole garantiscono l'evoluzione dell'intrigo.

Ciò detto, il motivo della *carta* è tipico nel filone celestinesco.⁷⁷ Una delle variazioni più notevoli è, nell'*Aquilana* di Torres Naharro, la lettura della *carta* da parte del servo Faceto, continuamente interrotto dalle correzioni di Aquilano. L'impiego della *carta* già si trova – sia pure senza particolare ambizione retorica – in Sá de Miranda,⁷⁸ ed è singolarmente sviluppato nell'*Eufrosina*, cfr. III,2 (Cariófilo) «Fazei ña carta que lhe deis, porque destas diz o castelhano: *la letra con sangre entra*». Poco più oltre, lo stesso personaggio insegna come scrivere una

75 Ventisette le edizioni latine, con traduzioni apparse a Salamanca (1495) e a Sevilla (1512).

76 Canet, intr. all'ed. della *Penitencia de Amor* di Urrea, che «utiliza ante todo la *narratio* del *exemplum*, la inclusión de personajes bajos (criados, marido engañado, alcahueta), el uso abundante del diálogo, las citas amorosas, etc., procedentes del estilo cómico o bajo, que el autor dominaba perfectamente, puesto que lo había practicado en su *Chrysis*, comedia humanística escrita por la misma época» (ibid.).

77 L'archetipo è, naturalmente, ovidiano: si veda Vigier 1984.

78 Cfr. *Estr.* II,3 (lettera di donna).

lettera d'amore.⁷⁹ Nella redazione della *Carta de Grassandor a Florisenda* (*Jorn.* II) è presente anche il segretario: sono in verso sia la lettera che la breve risposta di Florisenda.

829 *que diz* nel ms., che apparentemente scandisce *parvoíce* in tre sillabe. – Cfr. *Eufr.* III, 1 (Eufr.) «Porém, de verdade, que vos contava ele que o fazia estar tão sentido, algũas parvoíces?»; ib. V,4 (Cariófilo) «Vedes ali toda a parvoíce dos amadores em suma. Cuida ele agora que não há mais bem no mundo e que é divina, e nam tem vista que passe do que lhe aquela fantasia representa, e está tam perto de idolatrar como Salamão, que estou em dizer que o fará se lho ela consentir»; *Flor.*, esc. II (Belisea) «Bien era yo adevina de lo que podría dezir carta tan loca».

832 «*beliz* 'perspicaz e maldosa' segundo Bluteau (...). Neste contexto, parece ser empregue no sentido de 'manhosa, cínica'» (Anastácio); «*beliz* 'shrewd' < Ar. *ibliš* 'devil'. It is a characteristic case of anaptyxis after the loss of a prosthetic vowel» (Corriente 2008, s.v.). Per la dissimilazione (la stampa ha *biliz*) cfr. v. 1395 *entresteição*; § 40 e 49 *prepósito*.

836 L'assenza di *eu* nella stampa si spiega agevolmente con l'avversione per un *quem* sinalefico.

849 *crejo*: altrove sempre *creo* (vv. 112, 664, 734 e §§ 19, 45; nella stampa alternano *creyo* e *crejo*).⁸⁰

79 «Se a matéria é de doudos, como quereis que careça o argumento de pouco siso e muita pequice? Mas um bem tendes, que se trata a causa com molheres, das que a mais sesuda é muito douda e nunca lhes pareceu mal carta de amores, por mais piadosa que vá de párvoa». Nella stessa commedia si legga (V,1) la *Carta de Crisandor a Cariófilo*, che contiene quattro brevi poesie.

80 *creyo* è sporadicamente attestato in Gil Vicente, cfr. Teyssier 2005:406.

850-53 La stampa inverte la coppia di rime, proponendo *amor : temor*.⁸¹ Cfr. *El.* 5 (LAF IV,1:51; CP 356) «D'amor e de temor acompanhado,/com justa causa, amor tem e temor»; *Écl.* 7 (LAF V,1:57; CP 379) «nunca em mim se verá tamanha dor/que Amor a não converta em mais amor»; *Red.* 15 (CP 19) «olhai não me deis tristeza,/porque a converto em amor». Fuori del 'corpus' camoniano: *Polic.* 43c «Está enfermo, senhor?/Estou, que me tem amor/em extremos de ventura/entre desejo e temor»; *Com.Cel.*, p. 398: «Esto es mui natural y anexa cosa con el amor el temor como lo dize Ovidio poeta en la I epla [*Her.* I,12]: 'Res est solliciti plena timoris amor'. Y así dezimos comunmente el amor sin temor no es amor (...) y aliende que las mujeres de su propia naturaleza son mui tímidas y de más blando corazón que los hombres y así no pueden sufrir lo que es en sí duro y trabajoso».

854-55 «Trata-se duma frase proverbial: daí a forma arcaica *jazedes*» (Teyssier 1992:429), che B reinterpreta come *ja sedes*; citata in Frenk, II, 1979 «Vos me veniredes a la mano,/a la mano me veniredes,/e vos veredes/peyxes nas redes» (Gil Vicente, *Barca do Inferno*, in *Copilaçam*, f. 44v).⁸²

859 *Red.* 73 (CP 67) «amor de criação,/n'alma e na vida se cria./Criou-se em mim este amor» ; *Ode* 11 (CP 280) «em cuja branca teta Amor se cria».

867 La dittologia di *manhas* con *artes* è stabile (cfr. *Lus.* 10,20 «com tantas manhas e artes inventadas»; *Red.* 18 (CP 26) «Porque quem sabe viver/por estas artes manhosas»), mentre *portes* è assente dalle concordanze (la vulgata ha *partes*).

869-70 *Duardos* 1559-61 «El diablo os truxo acá/que esas palabras

81 Per *amor* in luogo della buona lezione *temor* cfr. *Uliss.* I,4 in fine.

82 Cfr. Castro 1984:144. Più prossimo al testo camoniano Correias, *Vocabulario*, p. 159a.

no son/de villano». Per «alta fantasia» cfr. *Lus.* 3,13; il plurale nel ms. si riferisce non solo a *fantezia* ma anche, a senso, alla sequenza di sost. che precedono.

877 *Trag.* III,1 «(No veis qué pasos contados/lieva la vieja maligna?)».

880 Cfr. *Enf.* 196 «sou por ela esperdiçado».

885 Cfr. *ir num pé e voltar no outro* 'ir rápido'.

894 Il verso nel ms. (*a vontade*) sarebbe da considerare ipermetro: di regola la terminazione *-ei* non lega con la vocale successiva, cfr. vv. 476, 872, 1501, 1566; si sceglie tuttavia una soluzione conservativa, come al v. 2.

899 Cfr. *Canç.* III,14 «Se porventura vivo descontente» e 59 «Quem vive descontente».

900 Cfr. *Son.* 3,5 (CP 118) «Olhai de que esperanças me mantenho!».

901-10 «La comida alegórica propiamente dicha ofrece al comensal bien conceptos inmatereales relacionados con su situación, o bien objetos reales pero con una fuerte carga simbólica en ellos». ⁸³ Un buon parallelo a questa tirata di Vilardo si trova nel *Molino* di Lope de Vega. ⁸⁴ - *cabidela* 'o conjunto das extremidades das aves (cabeça, pescoço, pés, asas), além do fígado, moela e miúdos em geral; prato que consiste nesses miúdos refogados no sangue da ave'; *baço* 'víscera linfóide localizada no hipocôndrio esquerdo'; *bofe* 'pulmão'. Cfr. *Sel.* § 141-42 «Pois, senhores, coração, bofes, baço e toda a outra mais cabedela, não se podem comer senão com cominhos».

83 Carmen Hernández Valcárcel, *La 'Comida alegórica' en la literatura española*, in *Homenaje a la memoria de José M^e Roca Franquesa*, Universidad de Oviedo (= «Archivum» 34-35 [1984-1985]), 35-50, p. 41.

84 «Un molino tiene hecho/para moler mi dolor./La piedra del pensamiento/con el agua de mis ojos,/moliendo trigo de enojos/hace harina de tormento./De aquesta se cuece el pan/del dolor que me sustenta».

911 'mata brava, cerrada'.

927 Sinalefe *Que cobrem^aquele* nella stampa; ma cfr. Teyssier 1992:429 «É claro que é o arvoredo que encobre os casais, e não o contrário».

932 L'opposizione è fra *Ouvis, Pastor? Qué mandais?* (A), che fa rima identica col v. 935, e *Ha pastores, não falais?* (B). Come in altri casi, l'«errore» retorico puntigliosamente corretto dalla stampa riflette, con ogni probabilità, l'originale.

933 *bozeáis*: attestato anche al v. 962, stavolta nei due testimoni, che hanno ancora in comune 1587 *bolvéos/buelvéos*, 1698 *boto*. Per il betacismo nel ms. cfr. ancora 974 *baquero*, 1373 *boto*; la stampa presenta 1370 *buelve*, 1677 *vodas*, 1736 *yervas*.

936 Il ms. impiega la grafia ibrida *lhamam*, nella quale *-am* = *-ão* a rigore può funzionare in rima atona. Anche altrove il *Bobo* impiega forme ibridate (*demoño, ordendo, querréis*) nel suo sforzo ridicolo di parlare castigliano. Si notino gli interventi correttivi della stampa (*llamó* è ancora in rima al v. 946).

938 La lezione della stampa libera una dialefe dopo *este*.

939-40 Battuta a doppio senso: un asino di un portoghese, ma anche un portoghese asino. In ogni caso è un motivo ben sviluppato nell'*Alarquina*, cfr. vv. 735-37 «Qué pesar,/que ande todo oy a buscar/la burra que me ha hurtado»; 1179-81 «Sin dudar,/os han deuido hurtar/el cavallo a vos, señor». Al «motivo folclórico de la pérdida o robo del asno» accenna Puerto Moro 2016:70.

948 *vais*, qui e al v. 953, senza dubbio per *vayáis*. La forma *so*, qui garantita dalla rima, compare tre volte in Gil Vicente, delle quali due in rima (Teyssier 2005:96); cfr. qui, al v. 966, dove *so* della stampa corrisponde a *soy* nel ms. «Quando a rima o exige, Gil Vicente usa em castelhano *dó* por *doy*, *vo* por *voy* e *so* por *soy*. Salvo raras excepções, estas formas só se encontram na rima. Elas não são sugeridas pela

semelhança com o português (*dou, vou, sou*), mas são empregadas em conformidade com o uso dos poetas espanhóis da época» (Teyssier 2005:389).

953 Ambedue i testimoni recano *en comendo* o *en comiendo* in due parole distinte,⁸⁵ per favorire il giuoco di parole fra *encomendar* e *comer*.

954 Per *demoño, -uño* cfr. Teyssier 2005:86.

955 *ordendo* (che la stampa corregge *haziendo*) è un compromesso fra cast. *urdiendo* e port. *urđindo*. Per queste forme miste al gerundio cfr. Teyssier 2005:389-90.

960 Il ms. ha una pronuncia lusista, quindi monosillabica, di *puede* *pude* in prima scrizione.⁸⁶ La didascalia che segue è in tutte lettere perché all'inizio della colonna di destra.

966 Ancora un verso ipermetro in bocca al *Bobo*.

968 Secondo lo schema tipico della commedia, «el personaje docto (cura o fraile) interrumpe las sandeces del bobo con un *Calla, Pastor! enérgico*»;⁸⁷ come nella *Farsa de Salomón*: «Calla, Pastor! Ya callo./(...)/ Quítate acá, bobarrón».

970 In questo desiderio, quasi ossessivo, di promuoversi a *hidalgo* si riconosce l'originaria funzione del pastore «encargado de *oponerse* y de reivindicar frente al personaje del Cavallero, representante del alto estamento de los nobles y ricos» (Cazal 2001:312).

975 Nel dialetto mirandese il pres. ind. di *querer* fa *quiero, quies, quie* (Zamora Vicente 1970:197), e la forma *quíés* è «extraordinariamente frecuente, tanto en pasajes de sabor culto como de estilo pastoril»

85 Per le varianti *encomendo* e *encomiendo*, -a, -an in Gil Vicente cfr. Teyssier 2005:437.

86 «Con reducción del diptongo, que ocurre con alguna frecuencia en el habla del bobo» (Pérez Priego 1993:270, nota 57).

87 Cazal 2001:315 ; cfr. ib.:49.

(López de Yanguas 1967:lxvii). Ma come volgarismo, la forma è diffusa anche in altri dialetti, cfr. Bondía 2000:73; *ibid.*, *Del amor en la nobleza*, vv. 770-71;⁸⁸ Teyssier 2005:139-40; Enríquez Gómez 2015:90 («La forma vulgar del verbo *querer* contribuye a la caracterización del gracioso como perteneciente al pueblo bajo»). Si veda anche Trinidad 1969:72. Funziona da fattore dinamico in Bartolomé Palau (ed. Gómez Palazón 1997), vv. 239-40 *Ora escucha si quies ver/la razón*, dove vari mss. rendono il verso ipermetro grafando *quieres, quires, quiesas*. – Nella stessa opera di Palau, v. 23072, si trova *bobarrón* in rima.⁸⁹ La variante del nostro ms. si può spiegare come incrocio con *burro*. Per l'originale *Burrón*, conservato in prima scrizione nel ms., cfr. «Cuando yo voy a la viña/con mi burro garañón,/golondrón, golondrón, gondón;/las borricas de alegría/y de placer se respingan (*El cordero perdido*, 1781)» (Subirá 1929:296).

980 Cfr. *Farsa de Ysaac*, ed. Pérez-Priego 1985, vv. 134-35 «El moço y la madre vieja/almorzar quieren mis cabras!»; ma meglio ancora *Filom.*, p. 20 (Taurino) «Porque me quieren casar,/y por mujer me 'n donar/una muy linda bezerra».

982 Per la sinalefe *cuando^yo* cfr. vv. 1301=1719 *que^yo*, 1322 *eso^yo* (ma 1309 *Como | yo*); e vedi Teyssier 2005:430.

984 Cfr. *mochacho* nella stampa (anche al v. 1296), come in Gil Vicente (Teyssier 2005:489).

985 Verso «que tanto se popularizó después en la mística española, con la terminación variante de *porque no muero*, especialmente por Santa Teresa de Jesús en unas septinas que glosan el mote» (Viqueira 1972:74). Si trova anche nella *Diana* di Montemayor (NBAE, VII,

88 L'opera del Bondía «recoge junto con diversos relatos una comedia: *Del amor en la nobleza y en la muerte la fineza*» (Fernández Nieto 1983:191).

89 Per il suffisso *-arrón* cfr. Gillet 1961:805.

265): «Ya que viéndoos, no me veys,/y morís porque no muero,/comed aora a mí que os quiero/con salsa del que queréys». E in Naharro, *Seraf.* V,2456-57 «que vivo por más morir/y muero porque no muero».

993 Sintatticamente ineccepibile, la crasi dell'articolo è chiaramente indicata nella stampa.

996-97 La stampa, con *buscar* e con *trabalhos* al pl., annulla l'una e l'altra dialefe.

998 Cfr. *Trag.* VI,7 «(Sempronio, cose mi boca,/que no puedo estar a rraya)».

1010 *algo*: da intendere come ispanismo (anche al v. 1660), come in Gil Vicente, per il quale cfr. Teyssier 2005:111.

1014 *nos dé* nella stampa, che sottolinea l'appetito egocentrico del *bobo*.

1017-20 Sotto il travestimento comico, il *bobo* sta dicendo la verità. Il v. 1019, che manca nel ms., potrebbe averlo supplito il responsabile della stampa. Al verso successivo, in luogo di *qu'él* la stampa ha *que ese*; il ms., in compenso, inserisce *Ya* in apertura di verso.

1021-25 È possibile che alla base del gioco di parole, che qui caratterizza lo scambio di battute fra il pastore e suo figlio (e si noti l'assonanza al v. 1021), ci sia un fenomeno di aferesi tipico del *sayagués*. È da questa creazione estemporanea del *Bobo*, ossia *cabo de andar* prossimo ad *acabo de andar*, che la stampa prende lo spunto per rifare, e rendere in apparenza più comprensibile, l'intero scambio di battute (traducibile, grosso modo, come: 'Chétati e finisci per andare'⁹⁰ 'Vado, ma non voglio finire').

1024 La stampa legge *dizéis*, lusismo per il quale vedi Teyssier 2005:459-60.

90 Lett. *acaba de andar* 'sii appena andato', certo al limite della grammaticalità. Per il fenomeno dell'aferesi in *sayagués*, e in particolare in Lucas Fernández, cfr. Teyssier 2005:45, 78-80.

1031-32 Écl. 3 (LAF V,1:57; CP 333) «a linda pastora, que compete/co monte em aspezeza,/co prado em gentileza».

1044 Se il ms. legge *a vida*, nella stampa il verso inizia con *E o*, il che suggerirebbe di ricostruire un *dia* bisillabico, come del resto al v. 566. Tranne la diesinalefe al v. 1041, e il v. 1515 dove la lezione di B impedisce ogni controllo, negli altri casi il sost. è in rima.

1033 Cfr. *Ode* V,2-3 «reverdecem/as árvores sombrias».

1060 *leite* femm. per ispanismo, cfr. da ultimo Gouveia 2009:443.

1064 *talha* 'tributo medieval pago pelos vassalos para o custeio da defesa do feudo'.

1066-90 Il personaggio tradisce il proprio livello culturale attraverso una serie di paronomasie (*contentar...descontente, canso...cansa...cansar, ventura...ventura má*) e correlazioni grammaticali (*quanto mais...tanto mais, comigo...consigo*).

1068 Il segmento *ya^á* manca nella stampa, che presenta dunque una dialefe.

1079 *podera* in ambedue i testimoni, che peraltro hanno regolarmente *pudera* (vv. 889, 1811), *pudestes* (v. 1293), *pudes(s)e* (§ 87); il ms. per conto proprio offre 14 *podese* (vs. *pudesse* B) e, viceversa, 378 *puderei*; cfr. § 60 *poderdes*.

1082 Stando alle concordanze camoniane *arvorinha* sarebbe hapax, mentre si trovano due occorrenze di *ervinhas*.

1083-85 Cfr. *Son.* 89,1-3 (CP 161) «Pois meus olhos não cansam de chorar/tristezas, que não cansam de cansar-me»; *Red.* 29 (CP 37) «De cansar não cansaria,/se quiséreis que cansasse». – «*Cansar* por 'cansarse' es muy común en la Edad Media y también en el Siglo de Oro (...). También en portugués moderno, en medios campesinos: 'O boi está velho, já cansa muito'» (Alonso 1942:I,242, nota 974).

1089-90 Mentre *fortuna* (v. 68) è il caso fortuito, *ventura* ha piuttosto a che fare col destino.

1091-95 Conservata solo nella stampa, questa strofe fu probabilmente inserita in un secondo momento per accentuare lo scarto fra l'attitudine intrepida di Venadouro e lo spettacolo inatteso che gli si para davanti agli occhi: «Com algumas probabilidades, trata-se de um acrescento propício às teorias amorosas da época, mas que reflecte a intervenção de uma mão estranha ao texto do manuscrito e, eventualmente, retira a estes versos a autoria camoniana» (Nobre 2007:233). Differente il parere di Anastácio 2015:287.

1098 *Filom.*, p. 18 (Tereo) «Parésceme ver la diosa,/que entre nos llaman Diana».

1101 Per il sintagma cfr. *Son.* 67,3 (CP 150).

1104 Teyssier (1992:422) registra la variante del ms. *De lhe p.* fra gli esempi di ipermetria 'corretti' nella stampa. È certo possibile, nonostante le altre occorrenze non offrano indizi a sostegno, che il ms. leggesse *pola* come monosillabo, e dunque rappresenti il testo originario.

1105-08 Il v. 1106 apre la colonna di destra, dunque potrebbe essere preceduto da uno spazio. – *Canç.* VI,21 «me fazia zombar de quem o tinha»; *Eufr.* I,1 (Zelótipo) «tão desatinado estou que não sei resistir a estas vinganças de Neotolemo que o vingativo amor de mim toma das zombarias que lhe tenho feito»; ib. II,5 (Zel.) «Ah, senhora prima, agora sei que cousa é amor, e vou cuidar que se me acabou a fortuna com ele e se me aparelha em sua vingança longa desventura»; ib. III,2 (Andrade) «soía sempre zombar de quem queria bem senão por passatempo, e pergoava-se por mais inteiro e isento que guarde-nos Deos»; *Fanch.* III,1 (Alexandre) «Nam me ouvieys zombar sempre de homens perdidos?». Per l'ampia tradizione sottesa alla formula celestinesca «no soy el que solía» cfr. *Cel.*, p. 851-52, nota 166.27.

1112 *moveu*: notevole rispetto all'altrove stabile –eo; cfr. *se creu* (§ 89).

1122 *Não se parecer coas cabras B*, il cui testo «ficou deturpado pela repetição *parecer, parece*» (Teyssier 1992:429).

1124-25 *Red.* 9 (CP 15) «senão que dais esperança/cos olhos com que matais»; *Red.* 10 (CP 16) «onde há outros olhos/que matam d'amores» (cfr. ancora *Red.* 30 e 82, rispettivamente CP 37-38 e 74).

1126-27 «*No mato tudo rudeza* levou de há muito a imprimir *No mato tudo é rudeza* e a separar êste verso do seguinte por ponto final» (Salgado Júnior 1963:915). In realtà nel portoghese arcaico *haver* usato assolutamente significa 'ricevere, ottenere' e in particolare 'possedere'.

1129-30 Cfr. Écl. 4 (CP 344) «não foi tua criação entre a rudeza/a quem, cruel, saíste deshumana?»; Écl. 7 (LAF V,1:57; CP 376) «porque se estranhe mais vossa crueza/com ver que a criação e longa usança/vos não perverte e muda a natureza».

1140-41 La didascalia è a tutte lettere perché all'inizio di foglio.

1148 L'ed. 1615 muta ágoa in *agora* (Nobre 2007:217, nota 9).

1159-60 Per la superiorità di *ganhar* (già intuita da Teyssier 1992:430) cfr. la nota al v. 249 (e questo, nonostante *perder* concluda un triplice poliptoto).

1161-63 *Duardos* 1188-89 «Quien guardó ganado en sierra/en el poblado es perdido».

1164 Il ms. presenta dialefe dopo ciascuna delle due forme verbali. D'altra parte, come anche la stampa segnala, *embora* a rigore si riferisce soltanto a *vá-se*, e tale costruzione zeugmatica – oltre al passaggio dal 'voi' al 'lei' – contribuisce a marcare la volontà di Florimena di tenere a distanza il proprio interlocutore.

1165 Il ms. conserva *sua* bisillabo.

1167-68 *Ecl.* I,66-68 «Já que minha ventura,/ – ou quem me a causa ordena, – /quer, por paga da dor tome sofrê-la»; ib.:435-37 «Não se pode com o Fado ter cautela;/nem pode nenhum grande entendimento/fugir do que lhe ordena sua estrela». Alla sinalefe di *quem* reagisce la stampa, che omette l'art. *a*.

1169-70 *Ecl.* I,92-93 «Pois como pena tanta/é contra a causa dela?»;

ib.:433 «e perdi a esperança e a causa dela»; *El.* V,37-38 «Que a pena que com causa se padece,/a causa tira o sentimento dela»; *Son.* IV,13-14 «as lágrimas que choro,/pois assi me levais a causa delas»; *Son.* 112,14 (CP 172) «Assi que co mal cresce a causa dele»; *Son.* 138,12-14 (CP 185) «Ditosa é, logo, a pena que padeço,/pois que da causa dela em mim se sente/um bem».

1174-75 Cfr. *Red.* 62 (CP 62) «despois de tirar-lhe a vida,/tirai-lhe a morte também»; *Son.* VI,3-4 «que não pode tirar-me as esperanças,/que mal me tirarão o que eu não tenho».

1177 *Per claro Céu* (già approvato da Teyssier 1992:430) cfr. *Lus.* 4,66; *Ecl.* I (LAF. V,1:53; CP 315).

1184-85 Cfr. *Red.* 73 (CP 68) «por amor me perco a mim,/por quem de mim perde o amor»; *Pen. Am.*, p. 4 «No sé qual me fuera mejor, perder el camino y no llegar donde estoy o venir adonde pierda a mí mismo».

1187 Il segmento *tinha pos* (che la stampa banalizza in *tinha por*) deve interpretarsi come *tinh'ápós*, cioè *tinha a após*.

1193 Oltre al v. 1402 *Olhai que gentil saber*, cfr. *Canç.* VI,56⁹¹ «Ó que gentil partido».

1195 *Ecl.* I,484-85 «Deixando a casa e gado, vás fugindo,/como cervo ferido, a outra parte».

1199: *ele* della stampa continua a riferirsi al cervo, mentre *ela* del ms. sposta decisamente il fuoco dalla caccia reale alla caccia amorosa, realizzando grammaticalmente l'identificazione del cervo con Florimena.

1206 Cfr. Plinio, *nat. hist.* 8,50 nella traduzione in castigliano di Gerónimo de Huerta: «y son tan limpios que si los caçadores los cercan de cieno, o lodo, por no ensuziarse atravesando por ello, se

91 Quella che in LAF è la seconda versione di *Manda-me Amor* (vedi LAF III,1:273).

dexan asir a manos, teniendo por mejor ser esclavos, que perder la limpieza que tienen: y por esta causa ponen a este animal por símbolo de la castidad».⁹² Cfr. la scheda dedicata alla *Castità matrimoniale* nell'*Iconologia* di Cesare Ripa: «Si può ancora dipingere l'Armellino per la gran cura che ha di non imbrattare la sua bianchezza, simile a quella di una persona casta»; e ancor più quella dedicata alla *Pudicitia*: «Donna vestita di bianco, nella destra mano tiene un Armellino et ha il volto velato (...), il qual animale è tanto netto che, essendo serrato in qualche luogo d'immondezza, tal che non possa uscir senza imbrattarsi, elegge più tosto morire, che perdere in parte alcuna la sua candidezza».⁹³ Nella traduzione francese della medesima opera si veda la personificazione della *Prédestination*:⁹⁴ «Car comme ce petit animal aime mieux mourir que se souiller tant soit peu; nous voyons de mesme que Dieu oste la vie au Prédestiné, plustost que de permettre qu'il se salisse des ordures de l'obstination».

La tradizione è antica, e rintracciabile anche nella pittura. Nella *Calunnia*, soggetto comune a due dipinti di Federico Zuccari, l'Innocenza tiene in mano un ermellino. Secondo la descrizione dell'opera,

92 *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. Traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta (...). Y ampliada por el mismo, con escolios y anotaciones (...). Año 1624. En Madrid, por Luis Sánchez Impressor del Rey N.S., cap. 37, p. 451. I libri VII e VIII uscirono a Madrid nel 1599 e furono ripubblicati ad Alcalá nel 1602; il IX uscì a Madrid nel 1606; il primo nel 1624 e il secondo e ultimo nel 1629 a cura di Juan González.

93 *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. Da Cesare Ripa Perugino (...). In Roma. Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. 1593, pp. 40 e 226-27.

94 *Iconologie, ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures (...)*. Tirée des Recherches & des Figures de Cesar Ripas, moralisées par I. Baudouin. À Paris, chez Mathieu Guillemot, 1644, p. 155.

fornita da Ottaviano Zuccari figlio del pittore, «a destra è l'*Innocente*, il capo coronato da serti d'alloro, vestito di semplice pelle di bue. Libero dalla servitù al precedente sovrano, egli può andarsene seguendo l'*Innocenza*, la donna con l'ermellino in mano».⁹⁵ E già «in un disegno, conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge, Leonardo illustra l'*Allegoria dell'ermellino*, raffigurando la scena del piccolo animale che si fa catturare dal cacciatore pur di non sporcare di fango il suo mantello bianco. L'ermellino compare anche nella raccolta di scritti che si riferiscono ad animali reali e fantastici, un vero e proprio 'bestiario', che Leonardo compilò nelle pagine di un suo manoscritto. Si tratta di un piccolo taccuino tascabile, oggi contrassegnato come *Codice H*, che risale proprio agli anni trascorsi a Milano» e contiene fra l'altro questa scheda intitolata *Moderanza*: «L'ermellino per la sua moderanza non mangia se non una sola volta al dì, e prima si lasia pigliare a' cacciatori che volere fuggire nella infangata terra, per non maculare la sua gentilezza».⁹⁶ Cfr. *Fiore di virtù*, cap. 37 (*Della moderanza appropriata all'ermellino*), p. 100: «E quando gli cacciatori lo vogliono pigliare, sì circondano tutta la sua tana di fango, e poi l'aspettano insino ch'egli esce fuori della tana, e com'egli esce di fuori sì lo serrano, che egli non vi possa tornare: e l'ermellino comincia a fuggire, e com'egli giugne al fango, innanzi si lascia pigliare, ch'egli voglia imbrattare gli piedi, tanta è la sua nettezza e temperanza e gentilezza».⁹⁷

1207 Con un semplice scambio di parole, la variante della stampa evita la sinalefe dopo *alguém*.

95 AMS, Tesi di dottorato [senza nome dell'autore], Università di Bologna, p. 131. L'ermellino, invece delle colombe, è nella versione della tela Caetani.

96 Cremante 2005:162-63.

97 Gelli 1856:100.

1212 Cfr. *Son.* 98,5 (CP 165) «venceu à fermosura a honestidade»; Rebelo 1992 :385 «esta recusa do amor (...) dá a Venadouro a prova da dignidade da donzela, constituindo indício de alto estado. Ele interpreta a atitude de Florimena em função dos códigos hierárquicos da cidade, que adscrevem a honra e a virtude às filhas da nobreza».

1214 Nobre 2007:217, nota 9, rileva che l'ed. 1615 legge *honestidade*.

1221 Cfr. *Son.* VII,1 «Cara minha inimiga»; Écl. 5 (CP 354) «doce cruel minha inimiga».

1222 Per «gentil pastora» cfr. *Ecl.* I,559 ed Écl. 3 (LAF V,1:57; CP 338).

1223 Cfr. *Lus.* 6,24 «Que a mais obriga amor mal empregado»; *Red.* 53 (CP 56) «porque a tudo o Amor a obriga»; *Son.* LVI,13 «pois Amor me obriga». Fuori del 'corpus mínimo', cfr. Écl. 5 (CP 354) «quando Amor me obriga»; *Ode* II (CP 280) «que a tudo Amor obriga».

1233 *Que* 'Perché' (eliminato nella stampa).

1236-40 *Fanch.* III,1 «Agora se vinga de minhas soberbas, de minhas palavras ociosas & de todo aquelle tempo atras que me deixou viver como queria (...), pouco & pouco, me trocou a vontade de todo & me sugigou».

1238 *Canç.* VI,16 «Sem conhecer Amor viver soía»; *Son.* 99,1 «No tempo que de Amor viver soía». La prep. *a*, che articola l'inf., può essere integrazione del ms., che la inserisce nell'interlinea, per neutralizzare la dieresi *sohïa*: allo stesso scopo, la stampa ha preferito *eu*.

1240 *Ecl.* I,80-81 «de fazer seu officio/que aqui tem ùa alma ao jugo atada».

1253: *anda* manca nell'ed. 1615 (Nobre 2007:218, nota 9).

1256 *Com.Cel.*, p. 343, cita Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* I,5: «Natura ferme rerum omnium hec est ut cum ad summam pervenerint descendant idque non aequo gressu ascensus non lentior, descensus praeceps».

1261-65 Allusione recondita al famoso *planto de Jacob que llora a su hijo Joseph quasi muerto de bestias tragado o despedaçado* (*Joseph.* 1361-1784).

Per *cavernozo* cfr. *Ecl.* I,224-25 «e da morte envejosa Nemoroso/ao monte cavernoso se querela».

1268-70 Cfr. *Trag.* XIV,4 «O si siendo ya salido,/no temiéndose de nada,/algún perro le ha mordido?/O por caso si ha caído/en algún hoyo o calçada?».

1269-70 Formula epica, ben attestata nei *Lusíadas*, cfr. 4,35 «Tal está o cavaleiro, que a verdura/tinge co sangue alheio»; 3,31 «De Guimarães o campo se tingia/co sangue próprio da intestina guerra»; 3,85 «Quando o Betis de sangue se tingia». Cfr. poi *Canç.* II,12 «das ervas que aqui nascem».

1271 Nella stampa l'*Ho* iniziale, in funzione di vocativo, neutralizza la dialefe successiva al pron. atono *me*.

1278 Nella stampa, dove manca *a* (ciò che garantisce una dialefe davanti a *ou*), i due infiniti dipendono ancora da *irei*.⁹⁸

1279-80 Stile genuinamente camoniano, cfr. *Sel.* 624-25 «A morte que o levar,/me leve também a mim». L'opposizione è *Porque a morte que matar-vos/quer, também quero mate a mim* A : *Que morte que quis matar-vos/quiero que me mate a mi* B. La soluzione più economica consiste nel prendere A come base, riducendo *quero* a *que* (nonostante *quero* sia attestato da ambedue i testimoni) per sanare l'ipometria del secondo verso. Secondo questa soluzione, è la stampa che elimina l'inarcatura mediante la reduplicazione *quis...quero*. Il presente *quer* insinua la tacita speranza che il figlio sia tuttora vivo.

1283 L'assenza di *E* nella stampa presuppone una dieresi interna a *Ser-më-á*.

1296-98 Schema tipico del *vilancete* tradizionale, tuttavia assente sia in Dutton che in Frenk, e in ogni caso possibile allusione a *La tierra de*

98 Differente il punto di vista di Teyssier (1992:431), che accetta in blocco il testo della stampa.

Jauja di López de Rueda: «An example is the derivation of the words *obispado*, *obispesa*, and *obispero* for the term *obispo*. Unfamiliar with the Inquisitorial *autos de fe* which took place in the cities, Mendrugo does not understand that his incarcerated wife wears the *sambenito* used by prisoners condemned by the Inquisition consisting of a type of cloak and pointed hat. Instead he interprets her attire to be a bishop's scapular and miter, and concludes that his wife will now be a 'bishopess', and he, an *obispeso*» (Méndez Montesinos 2014:80).

1301 In modo analogo si era espresso don Rosvel (*Viudo*, vv. 617-18): «Que no quiero ser yo no/ya me troqué». Oggetto di censura nella stampa (*Y pues yo ya no soy yo*), questo verso lungo non si lascia razionalizzare in maniera sicura: difficile scegliere fra una riduzione in buona parte arbitraria (e.g. *Voto a Dios, yo no soy yo*) e la possibilità che *no soy yo* rappresenti un versicolo autonomo.

1304 Cfr. vv. 940 e 1017-19.

1305 L'opposizione *luego* A : *loco* B punta alla ricostruzione di un ipercastiglianismo **lueco* (per l'iperdittongo cfr. 1374 *tiengo*).

1306 *Pen. Am.*, p. 8: «Dime tú, señor, la dama que te tiene enagenado»; *Grass*, I, p. 11 «Desde allí/toda mi libertad perdí;/de mío me hize ageno»; *Theb.* 1993:198 (Aminta) «Certo, es lástima de un hombre que así, procurándolo él con sus propias manos, ha quesido enagenarse»; (Menedemo) «Ninguna libertad tiene, del todo está ageno di sí».

1309 Eco dell'epiteto *loquilla*, frequente in bocca di Celestina.

1313 Cfr. Frenk, I, n° 1529B, 1529C e 1529D: *estribillo* di varie danze popolari.⁹⁹

99 «*Golondrón*, parece orgullo y presunción; y así dicen 'Don Golondrón' a el que toma 'don' o se entona sin causa y *engolondrar* o *engolondrinarse*, al tomar este orgullo y presunción» (Thompson 1975:46, nota 41). Citado da Quevedo, *El entremetido y la dueña y el soplón* (cfr. Rodríguez/Tordera

1314-18 Anche nell'*Alarquina* il conte scambia il proprio abito con quello del pastore Corcuera: «Antes quiero/esse vestido grossero,/si me lo queréys trocar/a éste de terciopelo,/que me quiero disfregar» (vv. 1184-88); e anche Corcuera si considera realmente mutato in un'altra persona: «Tú no ves que só señor/con los vestidos que tengo?» (vv. 1355-56). Nella *Vidriana*, il pastore Gil Lanudo veste la *gorra* del servo Secreto (*Jorn.* III): «Por la fe de San Llorén/que ya pareço hidalgote».

1317 Nella *Viuda valenciana*, che Lope de Vega compose «durante los últimos meses de 1599 o muy a comienzos de 1600»,¹⁰⁰ il *galán* Camilo, di cui la vedova Leonarda si è innamorata, per non essere riconosciuto si traveste con un *capirote*: «Quién habrá que no me note/ de loco?» (vv. 1146-47). Cfr. quanto osservato nell'*Introduzione*.

1318 Anche nell'introito dell'*Alarquina*, il pastore Corcuera vorrebbe che Dio lo facesse sacrestano o arcivescovo, «para ponerme un bonete» (v. 18) e «quitarme el çamarrico» (v. 24), per «vestirme ya muy real» (v. 28) e, naturalmente, mangiare a sazietà: «No me conocería yo a mí/viéndome tan quillotrado» (vv. 111-12). Per la formazione e la storia del composto *capisaio* cfr. Moyna 2011:228.

1319-42 Inizia una sequenza di quattro strofe di quattro versi ciascuna, distribuite in due coppie separate da una *quintilha* (*respondy...mym*): sia la prima che la seconda quartina sono concluse da un *estribillo* che le salda insieme (*Lino...Capirotada* e *Com capirotada*). Nelle strofe iniziale e finale della sequenza, la stampa ha un verso in più: *Pues así me mejorastes* dopo il v. 1321 e *Que ya soy otro tornado* dopo il v. 1341. Sia l'uno che l'altro, oltre a essere indifferenti sul piano infor-

1983:143), il ritornello è poi passato nella *zarzuela* e nel *género chico* del teatro, cfr. Buezo 2005:II,487, nota 14.

100 Ferrer Valls 2001:26.

mazionale, infrangono la consecuzione immediata fra il vb. (*cantaré* ~ *responderé*) e la frase cantata che esso introduce. È chiaro l'intento regolarizzatore perseguito dal responsabile della stampa.

1323-24 Il ms. chiude il ritornello in un unico verso (*Lino* [...] *capirotada*) e trascrive di seguito i versi successivi. La stampa, invece, ripartisce il ritornello in due versi (*Lyrio, lyrio, lyrio loco/co(m) que, con capirotada*) e apre uno spazio prima della *quintilha* seguente, che inizia con l'abituale segno di paragrafo ed è in ogni caso compresa nel canto, poiché la didascalia FALA è collocata prima del v. 1330. – *capirotada* 'especie de guisado, que se hace con hierbas, huevos, ajos y otros ingredientes, para echarle encima de otro, a fin de bañarlo o rebozarlo: y porque lo cubre a modo de un capirote, dice Covarrubias se llamó capirotada'.

1325 *Seraf.* IV, p. 37 (Pinardo) «Tú me parece que as estado la golosa por tastar la fruta nueva»; *Eufr.* II,6 (Andrade) «j'agora que sei que é golosa falarei mais fouto».

1326 *mirá* nel ms., *mirad* nella stampa, e al contrario al v. 1365 *dezid* A: *dezí* B.¹⁰¹

1330 Espungendo *le*, la stampa neutralizza la sinalefe dopo *Yo*.

1332 Per *dáme* A cfr. v. 1014.

1337 La stampa corregge la postura pronominale di tipo luso (cfr. v. 1346).

1342 Nella stampa è seguito da un verso in più, *que ya soy otro tornado* (l'ed. 1615 corregge *estoy*, cfr. Nobre 2007:218, nota 9).

1343-44 *Villancico* tradizionale, cfr. Frenk, II, n° 1737: unico esempio, insieme a varianti del tipo «Enhoramala me perderéys, mozas,/ para vosotras». Si veda anche *Alarq.* 1616-20 «Yo m'estó tan bien vestido/que no quiero ser marido/son de la hija del Merino,/y oxalá que

101 Cfr. 935 *dezid* AB.

quiera yo, /pues tan bien vestido estó».

1345 La stampa divide questo verso in due battute, una pronunciata dal pastore (che la didascalia designa inusualmente come O PAI) e l'altra dal *Bobo*, che gli fa eco.

1350 L'impresa *Vale da Rosa*, che trae origine dalla *Herdade do Pinheiro* (Ferreira do Alentejo), oggi possiede nelle sue due proprietà – *Vale da Rosa* e *Porto Mouro* – 230 ettari di vigne piantate a pergola.

1351 *Lagar*, che la stampa non intende, è propr. il tino dove si pigia l'uva.

1352 *Que* 'a dirgli che' (la stampa, nel verso precedente, inserisce l'imper. *Di*).

1359 *peñado*, iperispanismo in luogo di *penado*,¹⁰² può celare un giuoco di parole, cfr. *Trag.* XX,41 «que sería cruel llamada/y de corazón malvado/si, muriendo él despeñado,/biviesse más yo penada». L'epiteto *loco* compare tre volte nel testo, e nelle due precedenti è attribuito al *Bobo*. Cfr. *Calam.* I,719 (*Jusquino*) «Helo aquí loco de atar»; *Egl.Trag.* 46r (*Sempronio*) «No me engaño en lo que toco,/digo que mi amo es loco»; *Trag.* I,28 «que este triste desdichado/desde mi amo está loco»; ib. I,202 «Di, loco, qué es la razón,/y que és el amor, asnillo?»; ib. VI,12 «(De mi amo éste es el fuego/de su loco pensamiento)»; *Vidr.* I «te doy fe, que no te miento,/que quasi, quasi stá loco». Cfr. *Com. Cel.*, p. 316: «El amor un furor o locura se llama como lo dize Chassaneo en las *Costumbres de Borgoña*».¹⁰³

1360 Verso ipermetro che la stampa aggiusta scorciando *Dízele* in *Dize*; ma è più probabile che l'originale avesse, al posto di *quiere*, la

102 Cfr. vv. 135, 1585 e Teyssier 2005:494.

103 Barthélemy de Chasseneux, *Consuetudines duc. Burgundiae*, Parisiis, Jehan Petit, 1528 / Lugduni, apud Bart. Vincentium, 1543, *Rub.* I, § v, *Introductio*.

variante popolare di una sola sillaba (cfr. la nota al v. 975).

1363 Il ms. legge *vengan*, ma l'originale recava probabilmente *venga* come nella stampa (che in compenso inserisce *Y* in apertura): il sogg. è il già menzionato *Antón, él del lagar*.

1364 Per l'iperdittongo cfr. Teyssier 2005:440.

1366 Doppio senso: organizzare due matrimoni, uno per il figlio e uno per il padre; ma anche 'sposarmi, io vostro figlio, con voi'.

1369-70 La didascalia inizia la colonna di destra.

1372 Verso ipermetro, che la stampa aggiusta eliminando *Ora*; ma è più verisimile supporre nell'originale una forma ridotta di *abéis*.

1374-75 Antinomia, qui usata in senso parodico, fra due *mots dérivés*, cfr. Roig 1973:147, nota 39. L'iperdittongo *tiengo* (ma *tengo* nella stampa) anche in Gil Vicente, cfr. Teyssier 2005:439.

1376 La stampa legge, più correttamente, *queréis*. Il futuro, probabilmente percepito come «um arcaísmo rústico» (Teyssier 2005:141), qui sta al posto del cong. fut. portoghese.

1380 Bisticcio (che la stampa non accoglie) fra *Ve*, imper. di *ir* 'andare', e *Veis*, 2^a pl. di *ver* 'vedere'.

1382 *padrazo* 'padre muy indulgente con sus hijos': usato qui in senso ironico (mentre *padraço* della stampa è la forma portoghese per *padraço* 'patrigno').

1384 *suelo* (dove *A* corregge in *siendo*), con iperdittongo.

1388 Inevitabile citare il famoso incipit della *Canç.* VI «Manda-me Amor que cante docemente»; cfr. anche *Red.* 46 (CP 51) «Sepan que me manda Amor»; *El.* IV,39 «mas como manda Amor, na vida escassa»; *Ode* 12 (CP 283) «os fios/que em contino receio Amor me manda». Fuori del 'corpus' camoniano, cfr. *Salv.* III,135-36 «Al placer suelto la rienda/pues me manda amor querer»; *Clar.* V,2055 «pues así lo manda amor».

1390-91 *Vilancete* tradizionale compreso, come segnala Dutton, in

un *Cancionero Musical de Palacio* (1579 circa) e nel cosiddetto *Cartapacio de Padilla* (sec. XVI); citato da Garci Sánchez e da Castillejo (Frenk, I, 747A-B). Già vi allude la *Tragedia de Calisto y Melibea*, Acto XIV.

1403 Cfr. *Eufr.* V,10 (Filótimo) «É um gentil gosto deserdar a filha e herdar parentes!».

1405 Cfr. *Son.* LI,5-6 «que ùa áspera mudança/não deixa viver tanto um coração».

1409-10 Cfr. *Eufr.* I,1 (Cariófilo) «Nunca vós ouvistes que é melhor vergonha em cara que mazela em coração?».

1411-60 Censurata nella stampa, la lunga tirata di Solina svolge una severa critica dei valori in auge nella società maschile del tempo: 'grandi onori, eternità del nome' non solo altro che parole vane inventate dal volgo,¹⁰⁴ che in realtà producono solo dolori e dannano l'anima all'inferno.¹⁰⁵ In questi 'flatus vocis' Solina include anche la vocazione eremitica e pratiche religiose estreme come il digiuno e l'autoflagellazione. Di più, tutte queste ambizioni (*paixôis*) sono, secondo un ben noto motivo oraziano, all'origine delle guerre e dei pericoli della navigazione, chiara allusione ai contemporanei *descobrimientos*¹⁰⁶ e al binomio *honra e proveito*, che era alla base della mentalità politica e sociale dell'epoca.¹⁰⁷ Nella seconda parte della

104 Solina le chiama *vãs opiniôis* (v. 1413), *nomes vãos* (v. 1428), *openião errada* (v. 1431).

105 Cfr. *Carta* II: f. 196b «Não há alma sem corpo, que tantos corpos faça sem almas, como este purgatório a que chamais honra, donde muitas vezes os homens cudão que a ganhão, ahi a perdem».

106 Cfr. Magalhães Godinho 1962:104.

107 *Lus.* 10,74 «Por mais que da Fortuna andem as rodas/(Numa cónsona voz todas [as ninfas] soavam)/Não vos hão-de faltar, gente famosa,/Honra, valor e fama gloriosa» (cit. in Dias 1981:69). Cfr. Barreto 88 e 111-12;

perorazione, Solina passa alle ricadute che questi falsi valori hanno sulla realtà femminile, cioè la condanna della donna innamorata (vv. 1440-44) allorché soccombe a una *vontade* che, si voglia o no, è *natural*; donde un successivo attacco contro la Chiesa, secondo i cui dettami l'abbandonarsi alle leggi naturali sarebbe contrario alla religione (v. 1451). La tirata si chiude con una sentenza di sapore latamente petrarchesco: un grande amore assolve da tutti i peccati che esso impone di commettere.

1415 *o vulgo*: oltre a *Ode* VI,30 cfr. *Oit.* I,21 «se, contra a opinião do vulgo errado»; *Oit.* III,81 «Deixo outras obras vãs do vulgo errado».

1421-22 Nell'Égloga de Cristino y Febea, appartenente alla seconda produzione drammatica di Encina, Cristino si ritira in montagna per condurvi una vita eremitica, e Amore in persona lo punisce mandandogli la ninfa Febea, munita di arco e frecce: «El poder transformador del amor se traduce en esta égloga, a diferencia de la anterior, no como un cambio en la condición social del personaje sino como una alteración en su estado anímico». ¹⁰⁸

1435 Cfr. *Tes.* II,764-65 «fuera el cuerpo do quisiera,/pues al fin, fin es de tierra».

1437 Verso ipermetro, che si sanerebbe (troppo) facilmente espungendo la sillaba iniziale.

1450 Cfr. *Red.* 55 (CP 57) «que sempre o que temo, vejo,/nunca o que a vontade pede».

1460 Cfr. *Lus.* 10,46 «pela culpa/que a fracá humanidade e Amor desculpa»; *Salv.* III,139-40 «que los yerros por amores/dignos son de perdonar».

Pelúcia 2002.

108 Pérez Priego 2002:55.

1462 Ov. *Am.* I,4,54 «Consilium nobis resque locusque dabunt» (citato da *Com.Cel.*, p. 160).

1464 Cfr. *Canç.* I,52 «a nuvem do contino pensamento»; *Ode* 5 (CP 268) «ela e sua viveza/me desfazem a nuvem da tristeza».

1466-70 Cfr. *Eufr.* III,1 (Eufr.) «O doudo, e se vem à mão andá-lo-á dizendo a todo mundo, e a minha fama não se quer assi, que a das molheres mais está no que dizem que no que é».

1467 La stampa neutralizza la dialefe dopo *se*.

1468 Arduo decidere se la dialefe si colloca dopo *Logo* o dopo *mundo*; tanto più che, in questo caso, è la stampa a conservare un esempio di ripresa di *que* completo.

1470-71 La didascalia inizia la colonna di sinistra.

1477 Nella stampa, Solina passa al 'voi' (ma cfr. v. 1481).

1481 *Bofé, mana, dizeis bem* B è improbabile anticipazione del v. 1486, dove peraltro la stampa ha cura di neutralizzare la sinalefe di *bem* in coincidenza con il cambio d'interlocutore.

1494-95 Paronomasia, in rima, fra *amo* 'padrone' e la 3^a pers. del vb. *amar*.

1497 *ter paço com alguém* 'divertir-se com elle, discreteando, peteando, &c.' (Morais Silva, con l'esempio «À infâmia e murmuração chamais paço» [Paiva]).

1501 Il ms. conserva la dieresi in *Sabei-o*, che la stampa risolve con l'inserimento di *vós*.

1503 «A conjunção arcaica *desque* (= *depois que*) é normal em Gil Vicente» (Teyssier 2005 :227).

1504-05 *Vilancete* tradizionale: la stampa riporta l'intero distico in spagnolo (*Que yo ni como ni bebo*).

1508 *desmazelar* 'tornar-se descuidado, ser negligente; relaxar-se, desleixar-se, descuidar-se'. In base all'opposizione *Mãi, como és d. A : Sois muito d. B*, è teoricamente possibile che *Mãi* sia stato inserito per

eliminare la dialefe.

1509 ‘Come un uccello a cui siano state tolte tutte le penne’.

1512-13 Per l’equiparazione della donna a un *anjo* cfr. *Red.* 98 e 99 (CP 85-86); per la rima *osso* : *vosso* cfr. *Canç.* IV,68-70. Va da sé che sia *arcanjo* sia, al v. 1515, *Deos* sono stati censurati nella stampa.

1514 Cfr. *Enf.* 456.

1516 La didascalia, evidentemente per errore, è posta prima del verso successivo.

1517 *bem aviado* ‘em maus lençóis’, espressione regionale usata in senso ironico (qualcosa come ‘conciato per le feste’).

1521-22 Cfr. *Duardos* 1098-1103, in un soliloquio del protagonista: «Marques Braga ha observado que Camoens imitó este pasaje, del que reprodujo a la letra dos versos» (Alonso 1942:246; cfr. Castro 1984:144-45).

1526 Cfr. *Enf.* 137 «Zombais? Falais-me coprinhas?».

1527 La scelta è fra *Ainda oje* del ms., cioè [*Inda*] con dialefe, e *Ainda tu* della stampa, con *Ainda* trisillabo.

1532-35 *saibo* ‘sabor’ in paronomasia con *saiba* ‘sappia’. Vilardo continua a sviluppare le sue immagini ricavate dalla cucina e dalla gastronomia: *acém* ‘parte da carne bovina, entre o cachaço (começando na primeira costela) e a pá’¹⁰⁹

109 «O *acém* é uma peça grossa de carne com pouca gordura, retirada do ombro da vaca. Seu corte é feito entre o pescoço do boi e o filé da costela. Também é conhecido como agulha, alcatrinha do dianteiro e lombinho (ingl. *chuck*; esp. *aguja*, *espada*). É uma peça barata e com um delicioso sabor, que faz dela clássico prato principal de uma grande refeição caseira. É ideal para ensopados, picadinhos, assados, refogados e bifés. Para uma carne macia e desmanchável, ela deve ser cozida lentamente para dar tempo de amaciá-la e deixá-la suculenta» (descrizione raccolta in rete).

1536 Petrarchismo di modesta lega, cfr. il luogo ben noto della *carta camonianiana* edita da Cunha (1904:27): «com um dormir à sombra de ãa árvore e ao tom de um ribeiro, ouvindo a harmonia dos passarinhos, em braços com os *Sonetos* de Petrarca, *Arcadia* de Sannazaro, *Éclogas* de Virgílio, *onde vedes o que vedes?*»; *Trag.* XIX,27 «Papagayos, rui señores/que cantáis al alvorada,/llevad nueva a mis amores/cómo spero aquí sentada». Nella scena xiii della *Thebayda*, il servo Aminta glossa un *mote* della sua futura sposa Claudia (*Ser ausente me enflaquece*, cfr. 1993:233); Veturia, l'altra *criada* presente, commenta: «Qué te parece, Claudia, si sabe metrificar!».

1537 *Lus.* 3,45 «A matutina luz, serena e fria»; *Lus.* 4,1 «Traz a manhã serena claridade»; *Canç.* IV,18 «branda, suave, angélica e serena».

1538 La stampa censura ovviamente l'impiego di *bofé*, che non si addice a un registro lirico.

1545 Da persona insignificante qual era, Solina e Amore lo hanno fornito di penne (o di pene) meglio di qualunque dardo nella faretra di Cupido. Il pron. *a* (che è *me* nella stampa) può riferirsi alla già menzionata *pena* d'amore.

1547 Nella poesia popolare «a *pega* é a mulher inacessível e os *açores* são os amantes empreendedores» (Teyssier 2005:530).

1552 Naturalmente *queria*, dieresi che la stampa risolve mediante *quisera*.

1556 Oltre che alla perifrasi verbale, la stampa sembra reagire alla dialefe *E | eles*, certo inusitata nel ms., e curiosamente finisce per produrre una sinalefe all'inizio di verso: *E^esse querer dará fruto*.

1561 In *Sel.*, v. 121, il *Moço* conclude una sua *trova* con «Pesar de meu avô torto». Cfr. *Cioso* 1257-58 «Pesar de minha avó torta/que nem bocado dormi»; ib.:1377 «Vosso avô torto marmelo»; Francisco Manuel de Melo, *O fidalgo aprendiz*, v. 41 «Oh pesar de meu pai torto»; Chiado, *Nat.Inv.*, p. 64, vv. 4-6 «E o autor onde está?//Em cas de teu avô torto/

ou marmelo, pela perna».

1562 La stampa neutralizza (mediante un'ennesima ripetizione di *logo*) la forte dialefe successiva a *Ora*.

1564 L'ed. 1615 innova (*Porque he cousa*, cfr. Nobre 2007:218, nota 9).

1571 *Que en* nella stampa, con dialefe, rispetto a *Que por* del ms., al quale ci si attiene.

1572 Verosimilmente la stampa omette *mui* per evitare la sinalefe iniziale *Y[^]es*.

1574: *una* della stampa è probabilmente frutto di una falsa interpretazione a carico di un **ver* abbreviato con 'titulus'.

1575-76 «Más allá de las razones obvias de representación por las que se suprime la escena sexual, es vinculable esta circunstancia con la sistemática canalización en boda de los amores de los protagonistas en ese teatro, compromiso generalmente solicitado por la dama antes de cualquier tipo de entrega, lo que conlleva una resolución feliz para la pieza, truncándose la transgresión vinculada a la tragedia moralizadora. Este final, el de la boda dichosa, es inseparable, por otra parte, del enclave ritual del matrimonio en el primer teatro urbano; aspecto ampliamente estudiado por la crítica, y manifiesto desde las imprecaciones al “novio y novia” de los introitos pastoriles hasta la finalización de las obras con la invitación a bodas por parte de uno de los personajes secundarios, sin olvidar el nombre mismo de “Himeneo” que Torres Naharro eligiese para el protagonista de su comedia más elogiada» (Puerto Moro 2014:615).

1582 Il pron. *ella* è riferito a *fe*.

1585 *peña* (cfr. vv. 135, 1359) secondo una tendenza già caratteristica di Encina e di Lucas Fernández (Teyssier 2005:45 e 83).

1587 Per (*e*)*norabuena* cfr. Teyssier 2005:445; per l'iperdittongo in sillaba protonica cfr. ib.:441 (*buelveraa* in Gil Vicente).

1592 La stampa banalizza con *pegando*.

1593-94 *Dũa.../E doutra* della stampa permette d'ipotizzare una struttura originale *Dũa.../Doutra*, con doppia dialefe successiva a parte. Per l'opposizione in oggetto cfr. *Son.* LI,3 «mas Amor não se rege por Razão»; *Son.* 55,1-3 «Sempre a Razão vencida foi de Amor;/mas, porque assi o pedia o coração,/quis Amor ser vencido da Razão»; *Red.* 3 (CP 5) «Vivo sem razão,/porque em minha dor/não a pôs Amor,/que inimigos são».

1599: *desfazer* transitivo indiretto 'fazer pouco caso; apoucar, desdenhar, menosprezar'; *sam* = *são* 'sono', 1° pers., come ai vv. 338, 654, 1499, 1509, 1514, 1675 e al § 56.

1600-02 *Digo-ös...dar os hé* della stampa è probabilmente 'difficilior'; tanto più che *Quiero os* del ms. è insolitamente sineretico.

1615-18 La coppia di varianti in rima è *ya : regosiya A, hijo : regozijo B*.¹¹⁰ La lezione del ms. può interpretarsi come rima atona, per quanto il femm. *regosiya* non sembri attestato altrove. Teyssier 1992:431 privilegia la lezione della stampa.

1616 *tomalda*: il ms. ha ancora 959 *echalde*, 1333 *dalde*.

1619 Per *arça* (1° pers. pres. ind. *arço*) 'arda' cfr. Piel 1944:10 (in rete); Paiva 1988:41 e 48.

1625-26 A conservare l'ordine del ms., si verrebbe a dire che l'acqua del fiume scorre per evitare che secchino gli *abrollhos*, altrove in Camões sempre accompagnati da connotazione negativa.

1637: *craro* della stampa è una possibile 'difficilior' (cfr. Teyssier 2005:432; *Enf.* 569).

1640 *terreiro* 'espaço ao ar livre, à porta das habitações, onde há folguedos, bailados, cantos e desafios'.

1641 Cfr. *Écl.* I,188-89 «Nesta amorosa liga concertavam/os tem-

¹¹⁰ Stessa rima *hijo(s) : regozijo(s)* in *Trag.* IV,39; *Vidr.* V; *Rad.* III, p. 17; *Filom.*, p. 10.

pos, que passavam com prazeres».

1649 *não ter inveja a* ‘nã ser inferior a, nã perder na comparação com’.

1653 *Cel.*, III, p. 102 «mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar»; *Trag.* III,28 «pero, después que consienten/la silla, no son rixosas/ni quieren estar ociosas/ni hay hombres que las contenten»; *Flor.*, esc. I «Pues lóela quanto se pagare, que al fin es muger y por menos perfecta fue hecha para el hombre, como la silla para el cavallo»; *Tid.* III,1548 «bien verná en tí la silla».

1654 Iperdittongo in sillaba protonica (*consienta* nella stampa).

1656 Per errore, la didascalia BO. è posta all’inizio del verso seguente.

1671 Nel ms. *Como asy ? V.m. não vê* l’abbreviazione, a rigore fonte di ipermetria,¹¹¹ è in realtà una tachigrafia ‘facilior’ per la più rara 3^a pers. *Ele*, conservata dalla stampa (cfr. v. 505).

1672 *loução* ‘de boa figura’.

1675 La stampa corregge la doppia negazione (*Nem eu o Monteiro são*), ma cfr. la nota al v. 1840.

1680 Non sarà fuori luogo ricordare il piatto tradizionale chiamato *migas à Alentejana*. – La stampa reca la variante *juri*, hapax nella tradizione del testo: cfr. v. 942, dove la stampa ha *jure* (per il resto prevale *yuro/juro*, cfr. vv. 1373 e 1577). Tutte queste varianti sono ampiamente attestate in Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente: «É provável, como o sugere Joseph E. Gillet, que *juri a* se tenha formado sobre a analogia de *pese a* pronunciado *pesi a*.¹¹² A tendência para desfigurar as fórmulas de juramento desempenhou aqui, provavelmente, um papel relevante»

111 Viceversa, il v. 828 *lea vossa merçê* è ipometro (la stampa conserva il *Pois* iniziale).

112 Gillet 1961:III, 570, nota 239.

(Teyssier 2005:66-67).

1682-83 *Uliss.* III,4 «e tal vivo, que sou chegado aos dias em que me não conheço ao espelho, que são uns olhos em que me vejo tão diferente do que era, que o não sou já».

1688-90 Cfr. *Écl.* I,114-17 «e sou já do que fui tão diferente/que, quando por meu nome alguém me chama,/pasmado, quando conheço/que inda comigo mesmo me pareço»; *Fanch.* III,1 «Ha, coytado de mim! Que já nam sam esse, já sam outro, todo diferente do que dantes era!»; *ibid.* «de tal maneira me mudou que eu mesmo me desconheço».

1695 Cfr. (oltre a un famosissimo sonetto di Camões) *Écl.* I,324-25 «Está-se um triste amante transformando/na vontade daquela que tanto ama»; Lucas Fernández, *Farsa de Prabos y el Soldado*, vv. 361-64 «Es amor transformación/del que ama en lo amado,/de lo amado es transformado/al amante en afición».

1696 La stampa corregge la rima (*lo entendéis*).

1700 Anche qui la stampa corregge la rima (*No me haréis tal travesura*), probabilmente perché la considera identica.

1715 *aguar* 'diluìr'.

1716 *Oyame* nella stampa, da pronunciare verosimilmente [*oyvame*], cfr. Teyssier 2005:142.

1719 Dialetto dopo *supe*, confermata dalle zeppe *Y* della stampa e *yo* del ms.; cfr. v. 1731.

1720 Assonanza garantita da ambedue i testimoni.

1721 La stampa 'corregge' in *son corridos*.

1726 A torto Teyssier 1992:422 considera ipermetro il verso nel ms. La stampa, con *chicos*, restaura la dieresi in *crié*, per la quale cfr. v. 1869.

1731-40 «The *Pastor's* belief in magic is yet another comic detail adapted by the author [Diego de Ávila, *Égloga Ynterlocutoria*] from

the Nativity plays» (Brotherton 1975:149). Si legga quel che dice Flórida nella *Pastoral de Jacinto* di Lope de Vega (vv. 659-73):

que yo conozco un pastor
tan sabio y encantador,
que muy presto podrá hacer
que vengas a aborrecer
a quien tuvieres amor.
Tempestades y pedriscos
levanta, graniza y trueno,
hace hablar montes y riscos,
y toca los basiliscos.
No hay árbol aquí presente,
áspid, víbora o serpiente,
que no se le rinda al mismo;
hasta el más profundo abismo
le suele estar obediente.

Questo pastore si chiama Belardo: e Flórida assicura Albania che lui sarà capace di garantirle l'amore di Jacinto.¹¹³ «No obstante, en las escenas siguientes el espectador descubre que todo es una farsa. En realidad, Belardo es tan sólo un pastor rústico sin ningún tipo de conocimiento astrológico o mágico. Flórida le pide que engañe a Albania, mientras ella mantiene vivo su amor por el fingido Jacinto».¹¹⁴ «Desde Juan del Encina y la Égloga de las cosas de Valencia a la magia de Mesiflua en el Coloquio de Timbria, Lope ha asumido la influen-

113 Cfr. *L'Arcadia* di Sannazaro, dove il pastore Clonico cerca aiuto presso il saggio Enareto.

114 Porteiro Chouciño 2014:43.

cia de la astrología asociada al contexto pastoril, reelaborándola en la mayor parte de sus comedias bucólicas o mitológico-pastoriles. Es el caso de *Belardo el furioso*, *La pastoral de Jacinto*, *Adonis y Venus* o la misma *Arcadia*, plagada de múltiples referencias sobre la naturaleza hechiceril de sus valles». ¹¹⁵

1731 Diafele dopo *fuese*, confermata dalle zeppe *yo* della stampa e Y del ms.

1737 Il ms. banalizza *artimales* in *animales*. Si veda in Corominas (DCECH s.v. *arte*) la discussione etimologica relativa ad *artimaña* ‘artificio para engañar’, port. *artimanha* (già in Gil Vicente), che «parece compuesto de *arte* y *maña*»; Meyer-Lübke lo mette in rapporto con ant. fr. *artimaire* o *artimage* ‘magia’, che rappresenterebbe ARS MAGICA; ¹¹⁶ in ogni caso *artimales* (evidentemente incrociato con l’agg. MALA) ha un perfetto corrispondente in *Ch.Rol.* 1392 *Par artimal* ¹¹⁷ *l’i cundoist Jupiter*, «hapax grafico» nel ms. di Oxford (gli altri testimoni danno *artimaisse*, *artrimaire*, tranne il Marciano che glossa *arte de diable*). ¹¹⁸

1738 La stampa ‘corregge’ nell’ipermetro *si el arte no se yerra*.

1764 Verso ipermetro in entrambi i testimoni.

115 *Ib.*:267. Cfr. Alonso 1994.

116 «Pero hay dificultad fonética (...), a no ser que partamos de una forma francesa hipotética **artimaie*; por esto Spitzer, *RFH* III, 156, sugeriría ARS MAGNA y, para el francés, ARS MAYOR» (Id.).

117 «Il est facile de corriger *artimálie*, en sorte qu’avec *artimage*, qui représente *artimádie*, on aurait, pour ce mot aussi, la série complète» (Gaston Paris, *Français R = D*, «Romania», 6 [1877], 128-33, p. 33).

118 Cesare Segre (ed.), *La Chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, p. 247.

1746-50 Versi presenti solo nella stampa; li considera autentici Anastácio 2015:288.

1768 Verso caduto nella stampa: «O verso *o corpo todo me treme* foi eliminado porque esses efeitos da paixão eram considerados indecentes e desonestos numa moça bem educada. Daí a reflexão *mas não sey se o vio alguém*, que é de insuperável banalidade e não tem outra utilidade senão a de “tapar o buraco” assim criado na quintilha» (Teyssier 1992:429).

1771-72 *Eufr.* V,9 (Andr.) «Eu de mim te confesso que me quisera daqui longe».

1773 La dieresi si colloca dopo *-ara* o, più probabilmente, dopo *de* (cfr. *assi de ser B*).

1776-79 José Camões rinvia a Garcilaso, *Canc.* I,7-8 «por algún accidente/o caso de fortuna desastrada» (strofe imitata da Camões anche nel principio della sua *Canção IX*). Il doppio *fosse* è allocutivo, dunque si riferisce a Dioniza: la stampa non capisce, e corregge in *-ado* sia la rima che il p.p. *apartada*.

1788-90 La stampa invece di *peito* ha *monte*, lezione confermata da *Écl.* 7 (LAF V,1:57; CP 369) «ouvindo os danos/que até os duros montes magoavam». ¹¹⁹ Con tutto ciò, anche *peito duro* può appoggiarsi a *Lus.* 2,42 «que moveram de um tigre o peito duro»; *Son.* 60,7 «mas nada o duro peito comovia»; *Écl.* 4 (CP 349) «não puderam mover teu duro peito». ¹²⁰ In questo caso non è possibile escludere che si tratti di va-

119 Per il sintagma cfr. ancora la stessa *Écl.* 7 (LAF V,1:57; CP 367) «No cume do Parnaso, duro monte», oltre a *Lus.* 5,31 «eis pelo monte duro»; *Lus.* 5,56 «abraçado me achei cum duro monte»; *Ode* V,21-22 «Dece do duro monte/Diana».

120 Cfr. ancora *Canç.* VII,7-9 «que agora/o vosso peito duro/tornara manso e brando»; *Ode* I,8-9 «pera que ferro fino/não passe o peito duro»; *Ode*

riante d'autore. – A complicare il quadro interviene *El.* I,68 «que até os muito tristes convidava», lezione di LF appoggiata da Jur., mentre Costa Pimpão legge «que até aos montes duros convidava», lezione delle due stampe, affiancata da Faria e Sousa («que até duros penedos»).

1793 Dieresi complessa nella forma verbale, che la stampa annulla eliminando *vós*.

1794-95 *Com.Cel.*, p. 420, cita *Siete partidas* vii, tit. 31, l. 11, per ricordare «que en el castigo del delicto sea necessario verdugo e pregón que se vaia publicando el delicto y la pena que por él se da (...) 'porque los otros que lo vieren e lo oieren reciban ende miedo e escarmiento diziéndolo el alcalde o el pregonero ante las gentes los yerros porque los matan'».

1810 *Canç.* IV,20 «ó efeito de Amor tão preminente»; *Canç.* VI,72-75 «por celeste/a causa donde vem tamanho efeito,/que faz num coração,/que venha o apetite a ser razão»; *Écl.* 4 (CP 348) «e quanto pode o seu cruel efeito/num coração sujeito»; *Écl.* 7 (LAF V,1:57; CP 377) «de Amor usado efeito».

1811 *ainda*: la cong. è eccezionalmente trisillaba, e preceduta da una dialefè altrettanto insolita (cfr. v. 57).

1826-28 Ripresa *se...se* (cfr. vv. 183-84).

1834 La stampa banalizza in *me sinto*.

1839 Altra banalizzazione della stampa (*ele*). – *Detremina*: unico esempio nel ms. di una tendenza alla metatesi di *-r-* che nella stampa è, al contrario, molto diffusa, cfr. *formento* (v. 23), *estovar* (v. 480), *pormeto* (vv. 579, 805), *pertendo* (v. 232), *-eis* (v. 236),¹²¹ *desagardecida* (v. 324), *porposito* (§

3 (CP 265) «duro peito, cruel, impedernido». Si tenga anche conto della variante di *Ecl.* I,136 «que podesse mover-te o peito frio...».

121 In prosa : § 44 *pertendo* e *pertender*.

40), *Gracilaso* (§ 75), *aporveitar* (§ 78). Costante il tipo *tromento*.¹²²

1848-50 «Se trata de la clásica escena celestinesca de la entrada del joven enamorado en la casa y/o jardín de la dama, y en la que el galán deja a sus criados vigilantes»¹²³ (*praticar* è un vb. tradizionalmente soggetto a censura stilistica nella tradizione della lirica camoniana).

1854-55 Cfr. *Calam.* V,2244-46 (Floribundo riferendosi al proprio padre) «ni me parece ser justo/que se tome por su gusto/lo que yo debo comer».

1856 'perturbação'.

1865 'non abbia sentore della bomba che sta per scoppiare'.

§§ 75ss. Questo dialogo in prosa, aggiunto nella stampa, ha «la même valeur que les conversations qui ont lieu avec des personnages dont l'apparition tardive se justifie uniquement dans la mesure où, par leur truchement, sont fournies les données finales».¹²⁴ Secondo Nobre 2007:234, tutta la scena «revela uma concepção da peça que a torna mais popular, já que cria um contraponto cómico a uma história séria e complicada, repleta de tiradas retóricas demasiado narrativizadas. Neste sentido, a inclusão deste episódio pode perfeitamente ter sido feita por alguém interessado em facilitar a recepção do texto e conquistar um maior número de leitores/espectadores. Trata-se, possivelmente, de uma estratégia textual adequada aos gostos teatrais

122 Cfr. vv. 108, 261, 374, 1063, 1392, 1649, 1797. Si aggiunga 234 *me atormente*; § 84 *tromenta*. Vedi Teyssier 2005:425-27.

123 Canet Vallés 2001:36.

124 Subirats 1982,II:23.

da época, fácil de concretizar aproveitando os indícios que a própria peça vinha fornecendo juntamente com os clichés teatrais existentes». Tuttavia, dato il notevole livello stilistico e lessicale, la scena, con ogni probabilità, elabora o rielabora materiale comunque proveniente dall'autore.

§ 75 'di queste che le loro sete fanno sempre frufù...?'

§ 76: 'per un motivo qualunque, per minimo che sia'; «é o motivo fútil, o incidente de escassíssima importância, de que se servem os que buscam provocar questão, às vezes com razões reservadas» (Pratt 1915:134). Cfr. *Eufr.* II,3 «estoutros de vila são todo mau ensino, falam sempre por tu, por dá cá aquela palha vos deshonram». José Camões segnala che il proverbio compare quattro volte nell'*Eufrosina*, due nell'*Ulissipo*, e ancora in Chiado e in Gil Vicente. E si trova anche in Camilo: «O diacho das mulheres choram por dá cá aquela palha» | L'espressione *ao outro dia* si riferisce al giorno seguente oppure a qualunque altro giorno, passato o futuro.

§ 78 «Expressões como 'dar um concerto', ou 'dar um recital', ou 'dar um extraprograma' pertencem ao português corrente de hoje. Mas não 'dar uma música', uma canção, uma sinfonia» (Branco 1979:66).

§ 80 «Para fechar o rol de instrumentos registem-se ainda as *nêsporas*, que eram campainhas sem badalo, o *chocalho*, a *buzina*, que podia ser um chifre, uma concha ou uma espécie de funil metálico (Sel. 757)» (Branco 1979:22): 'La musica è semplicemente una delle nostre, ma mi appello al tuo senso di giustizia per dirti che neanche con un cane da ricerca ho potuto trovare un paio di campanelle in tutto questo paese'.

§ 82 'È tutto a posto; intanto mandate qualcuno di sentinella per vedere se arriva la giustizia'. 'Suvia, fate conto di preparare una testa di palombo col suo fegato e stomaco e una misura e mezzo di salsa,

che neanche mio padre spese mai tanto per celebrare la sua prima messa' | *canada* 'antiga medida de líquidos (vinho, azeite etc.) que equivalia a quatro quartilhos' | *missa nova* 'a primeira que um sacerdote celebra' | «Tocar telhinha consistia em fazer entrechocar pedaços de louça ou de telhas, um pouco à maneira das castanholas. Quanto ao *pente(m)*, é provável que fosse mesmo um pente, com uma superfície vibrátil justaposta à dentadura, que o executante fazia soar com a boca, tal como se vê numa das gravuras de Arnold van Westerhout, sob a designação de 'pettine'. A menos que se tratasse de conchas de vieira usadas como, segundo Ernesto Vega de Oliveira, ainda o são (ou eram há poucos anos) em muitas regiões de Portugal» (Branco 1979:20).

§ 83 'La giustizia, accidenti; suavia, qui non c'è altra soluzione che levare il disturbo e sgombrare gambe in spalla'.

§ 84 'Com'è grazioso questo mondo e spiritoso, e quanto più spiritoso sarebbe a poterlo vedere da un'impalcatura con un salvacondotto al collo, senza esser molestato da ufficiali di giustizia o dell'annona, tribolazioni, paure, speranze, con tutto il contorno delle altre seccature'. Nella stampa il primo periodo è ampliato mediante la reduplicazione di *como*, inoltre *pudese* è accordato al pl. con i sogg. che seguono, e *mais* è corretto in *outra* | *almotacé* o *almotacel* 'inspetor encarregado da exata aplicação dos pesos e medidas e da taxaçaõ e distribuiçaõ dos gêneros alimentícios'.

§ 85 Nel ms. l'ogg. di *tecer* è *cores*, nella stampa è *manta* 'fazzoletto di terra' | *envolta* 'la casa tutta agitata come un fiume in piena' | 'fora dos eixos', ossia 'fuori del seminato', cfr. *couce* 'junta de bois que suporta o timão do arado' (oggi vivo come regionalismo).

§ 86 *casa com ela*: espressione che il responsabile di B ha ritenuto troppo sbrigativa e colloquiale. Sempre la stampa taglia una frase intera (dove si parla di *vontade* e di innamoramento) e sposta qui dal

paragrafo precedente la citazione biblica,¹²⁵ ritenendo tale collocazione come più logica.

§ 87 'E tanto la cosa esce fuori della rotta, che lui la sposa e raschia via olio e crisma dalla fronte, e rinnega qualunque memoria di suo padre': *madre (do leme)* 'eixo que atravessa o casco do navio e por meio do qual se imprime movimento ao leme'. Eccezionale la grafia *vejo* per 'venne' in luogo di *veo*. L'esito *Jersulem* è attestato anche in Gil Vicente, cfr. Teyssier 2005:174.

§ 88 'Ma sappiate che il mondo non ve le dà se non a coppie, come le disgrazie': cfr. l'espressione *além de queda, coice*, che indica 'dois acontecimentos ruins sucessivos'. *Com.Cel.*, p. 146, cita Ter. *Eun.* 987 «Aliud ex alio malum» | Riflessioni analoghe esprime il servo Pinaro nella scena V della *Serafina*: «Quién pensara que Artemia con toda su onestidad y con toda el autoridad del mundo oviera picado en el ançuelo tan de presto? Pues quién nunca jamás pensó que Violante, donzella hermosa y de buenos parientes, de su propia voluntad, conociéndome a la clara, me otorgara de su propia voluntad su persona sin ser compelida ni induzida con palabras?» | *anequim* 'sinais de puberdade'. Secondo il ms. Dioniza ha già superato il periodo della pubertà; secondo la stampa, per colorire la situazione, non ancora | Per il segmento inserito dalla stampa (possibile variante d'autore?) cfr. *púcaro* 'petit vase en terre qui servait à boire de l'eau' (Roig 1973:241, nota 202).

§ 89 'tale che per tenerla mezz'ora fra le braccia mi farei mettere il giorno dopo in una botte con levriero e serpente come un parricida, con il banditore a gridare il perché': per il supplizio cfr. Vasconcelos 1934:23 e quanto detto nell'Introduzione. La stampa, dopo aver fatto

125 La citazione è anche in *Cel.* I,29. L'antico commentore ha una lunga nota, che comincia citando Gen. 2,24 e gli evangelisti.

ricorso a una tipica litote (*de sua conversaçam*), mostra di non riconoscere la precisa allusione storica, nella quale il responsabile inserisce di propria iniziativa un elemento favoloso – la *doninha* – relativo al basilisco-gallo. Nel prosieguito la stampa intrude altre espressioni colloquiali: *vos não fieis em castanhas, pola manga* (cfr. § 92 *sobre o fonil*); censura l'allusione *em braços de*; corregge, con pedanteria grammaticale, *tinha perdido* in *perdera* | *que do que ahy perdera*: la verginità.

§ 90 La stampa annulla l'effetto circolare della ripetizione e sostituisce *bargante*¹²⁶ col più generico *coytado*: 'e a un malandrino come me non resta che affondare i denti nel cuscino, se vuole uccello da penna'. A tavola, «la chasse avait un rôle social. Le gibier le plus apprécié était le gibier à plumes. Gil Vicente fait allusion à cela: 'e a mesa de meu senhor/irá sem ave de pena?'». ¹²⁷ Cfr. il proverbio «palha para o asno, ave he de pena». ¹²⁸ Monteiro vuol dire che, non potendosi permettere il lusso di mangiare selvaggina da penna, l'unica penna che gli resta disponibile è quella del cuscino.

§ 91 'Quanta disinvoltura! Dove state andando?'.

§ 92 La stampa reagisce alla doppia negazione, ma finisce per interpretare la frase in senso contrario | *sobre o fonil* (lezione della stampa) 'o que deixa passar aos poucos, em pequena quantidade'.

§ 94 *agravado* 'aquele que sofreu agravo ou injustiça por despacho ou sentença do juiz' | Nella *Comédia de la Duquesa de la Rosa*, di Alonso de la Vega, la protagonista è figlia del re di Danimarca. Carrasco González cita (2011:73) il precedente di *Menina e Moça* | Si noti il rifiuto, da

126 Cfr. *Sel.* § 47 «Ó fideputa bargante!».

127 Vedi l'articolo di Palla 1996. Per la citazione vicentina cfr. Quint 1997:198.

128 Serra 2010:132.

parte della stampa, di *Muito bem*, considerata come locuzione troppo colloquiale e brachilogica (dunque indizio di trascuratezza stilistica: cfr. al § 100 il trattamento analogo riservato all'avv. *Finalmente*) | Difficile giudicare se *a mais moça* è un dettaglio originale o, al contrario, aggiunto dalla stampa a scopo di coloritura; cfr. § 1 «como por largos amores e mayores serviços tevese alcançado ho amor de hũa filha del Rey».

§ 95 Si noti il trinomio aggettivale creato dalla stampa, che poco dopo censura il particolare troppo realistico del ventre cresciuto, oltre a foggiare una paronomasia di bassa lega (*acolherse...colhessem...acolheose*) | *foyllhe...necessario* A, cfr. § 2 | «Irme quiero madre/a aquella galera,/con el marinero/a ser marinera», *vilancete* catalogato da Frenk, I, 178; documentato in vari canzonieri cinquecenteschi, fu glossato dallo stesso Camões, cfr. *Red.* 88 (CP 78).

§ 96 *vindo* B: cfr. § 3 «sendo chegados». Quanto alla Spagna, l'*Argumento* aggiunge un dettaglio che completa il motivo classico dell'*a-nagnórisis*: «onde ele era senhor de grande patrimonio», cfr. § 17 «e também pela muita renda que tinha que de seu Pay ficara, de que eles eram verdadeyros erdeyros» | La stampa non accetta né *lograr* come inf. non declinato, né il termine nautico *desaparelhada*, mutando radicalmente l'immagine: alla nave alla deriva, ormai priva di alberatura, che finisce per naufragare sugli scogli, si sostituisce una nave senz'altro fatta a pezzi. L'avv. *desestradamente* corrisponde a *miseravelmente* nel § 4.

§ 98 La stampa complica la pittura inserendo una serie di dettagli: una povera donna sbattuta sulla spiaggia¹²⁹ in terra straniera e per di più disabitata. Spie del rifacimento sono l'assenza di un vb. reggente e l'equivoco generato dalla frase tra parentesi, per effetto del quale *tanto* diventa una correlativa priva del secondo membro | *dandolhe...fonte*

129 L'*Argumento* aggiunge il dettaglio «em hũa taboa» (§ 4).

A: cfr. § 5 «como chegasse o tempo de seu parto junto de hũa fonte». Nel riassunto rielaborato dalla stampa mancano dettagli importanti, come la fonte e, più oltre, l'evocazione dell'anima del morto | *bisagras* 'dobradiças' ('che sembravano i due stipiti di una porta').

§ 99 La stampa distrugge l'efficace scorcio oppositivo (*por sahirem com vida a tiraram a sua mãy*). La similitudine zoologica proviene dai commenti cinquecenteschi a Plinio, *nat. hist.* 8,39: cfr. il prologo della *Tragicomedia de Calisto y Melibea* e il commento a Plinio di Gerónimo de la Huerta.

§ 100 *L'Argumento* precisa (§ 6) «um pastor Castelhana» e aggiunge il dettaglio razionalistico «ouvindo os tenrros gritos dos meninos».

§ 101 Ampliamento da addebitare con ogni verisimiglianza al rifacitore, in quanto anticipa elementi del paragrafo successivo e del commento finale di Lusidardo: quest'ultimo è presentato in una luce meno cruda rispetto al ms., dove rischia di far figura di credulone e zimbello | *erdou* B, cfr. § 10 «e como de seu pay não tevese erdado mais que os altos espiritos, namorouse de Dionysa» | *por mal* B, cfr. § 16 «não teve por mal de casar».

§§ 102-03 *Palinuro*: allusione al timoniere di Enea | Oltre ad attenuare la crudità popolare della espressione *cospidos com seu jrmão*, la stampa non perde occasione di eliminare l'allusione a Vilhena;¹³⁰ ma soprattutto, con un generico *lhe certificou todo o caso*, sopprime il suggestivo scorcio relativo al rito negromantico. *L'Argumento*, nel quale si convogliano anche materiali tratti dal testo della commedia, conserva la precisazione (§ 15) «que era homem sábio na arte mágica»

130 «José Camões (F, 2004) identifica-o com D. Henrique de Aragón (1384-1434), tradutor de Virgílio e de Dante que teve fama de se ter dedicado à artes mágicas. Houve, no entanto, em Portugal, vários fidalgos com este nome» (Anastácio).

| Il medesimo grado di parentela lega nell'*Auto de Clarindo*, probabilmente stampato a Toledo nel 1535, le due coppie di amanti Clarindo e Clarisa, Felecín e Florinda.

«El recurso clásico de los nigromantes es el conjuro para la evocación de seres infernales o muertos, para así proceder a la adivinación. No hace falta mencionar el tremendo conjuro del Auto III de *La Celestina* (...). Es tan relevante la magia en *Cel.*, que se presentará encarnada, si bien con menos fuerza e insistencia, en toda la progenie de 'Celestinas' e incluso, a lo largo de los Siglos de Oro, en hechicheras y brujas como Claudina en la *Tragedia Policiana* (1547), Filtra de la *C. Eufrosina* (1542), Beroe de la *C. Tideia* (1550), Marcelia de la *C. Florinea* (1554) y Dolosina de la *C. Selvagia* (1554)». ¹³¹ Ma nel caso del nostro pastore, e più in generale del negromante di sesso maschile, l'influsso della commedia erudita italiana è innegabile. Nella *Comedia Armelina*, «como para certificarnos la inspiración italiana de la pieza, Rueda incorpora a la prehistoria del drama la figura de un 'sabio, de nación, griego', que, en Bolonia, aseguró al padre de la dama que su Florentina vivía en la ciudad donde se representa la obra». Insomma, «la comedia italianista no presenta la figura de la bruja o hechichera, sino al nigromante, sin insistir, como tampoco lo hace la comedia italiana, en los tratos diabólicos del tipo» (ib.:102). ¹³² Di solito il negro-

131 Alonso Ansejo 1991:98.

132 Ib.:99 e 102. «La primera aparición del personaje se da en la *Exortação da Guerra* de Gil Vicente. Un nigromante y sus artes son mentados en la *Aurelia* (Jorn. I y V) de Timoneda; es también el protagonista de su *Carmelia* y aparece igualmente en la farsa *Paliana*. También debía intervenir un nigromante en la farsa *Floriana*, que conservamos incompleta. En la portadilla de estas obras, en *La Turiana*, se nos ofrece la representación plástica del mago, barbado, con vestido talar y tocado con el bonete de los doctores. Aparece la figura del nigromante en la *Tolomea*, y en la *Serafina* de Alonso de la

mante appartiene alla frangia emarginata della società.¹³³

§ 104 *yr a ver* è ancora un indizio della pedanteria imputabile al rifacitore.

1866-75 «Siempre tras el clímax del encuentro amoroso, será justamente el padre – eco de Pleberio – quien pronuncie un quejumbroso monólogo contra la Fortuna, al comprobar que su hija se ha emparejado sin su consentimiento, oposición inicial que pasará a transformarse en la aceptación de los acontecimientos al derivar los amores en boda. Esa aceptación, en una obra como *Tidea*, es coadyuvada por la anagnórisis resolutiva que desvela el origen noble de los protagonistas, recurso al que ya acudiese Naharro en *Calamita* o *Aquilana*» (Puerto Moro 2016:62).

1869-70 La stampa, eliminando *de*, restaura la dièresi in *criado*, confermata dai vv. 110 e 1130. Al verso successivo conserva una dialefe dopo *genro*, confermata dal parallelismo col v. 1869.

1876-80 Strofe che, per ovvie ragioni, la stampa censura.

1881 La stampa corregge in *Dem-se*.

1885 La stampa elimina lo scomodo *regedores*.

Vega, escupiendo latinajos y atacado de verborrea formulística» (ib.:62-63).

133 «La comicidad del tipo estaba garantizada por el atractivo de sus barbas, su vestidora talar y bonete, su jerga teñida de latinismos y coloquialismos, su proximidad a lo escatológico y al mundo de los maleantes» (ib.:63).

Études de Philologie et Littérature Portugaises

1. *Cortegiano e cortesão. Baldassarre Castiglione e D. Miguel da Silva*, Rita Marnoto
2. *Luís de Camões, Comédia Filodemo*, Ed. Maurizio Perugi

Questa è la prima edizione critica del *Filodemo* di Camões, commedia tramandata da un manoscritto coevo (il celebre *Cancioneiro Luís Franco Correia*) e da un'edizione postuma (1587). Sulla traccia di Paul Teyssier, si conferma la superiorità del manoscritto, che di conseguenza è scelto come testo di base; la stampa antica, sebbene contenga materiale sicuramente camoniano, è stata sottoposta a un puntiglioso rifacimento editoriale ('editing') che, mettendo in primo piano l'antefatto 'cavalleresco', ha tra l'altro contribuito a falsare la prospettiva critica. Il *Filodemo* si situa decisamente all'interno del filone celestinesco, pur interpretato con profonda originalità, e con accenti talora prossimi al lirismo delle Ecloghe e dei Sonetti.