

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Traducción literaria de cinco  
obras menores de Agustín Moreto**

par  
Clara Blanc

Département de Littératures et de Langues Modernes, Études Hispaniques  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise  
en Études hispaniques

Avril, 2009  
© Clara Blanc, 2009



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Traducción literaria de cinco obras menores de Agustín Moreto

présenté par:  
Clara Blanc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Juan Carlos Godenzi  
président-rapporteur

Enrique Pato Maldonado  
directeur de recherche

Monique Sarfati-Arnaud  
membre du jury

## **Résumé**

Ce mémoire a pour but d'attirer l'attention sur le dramaturge espagnol du Siècle d'Or Agustín Moreto, reconnu dans la péninsule mais malheureusement négligé par les traducteurs francophones.

Après une brève introduction sur la traduction Espagne-France, et sur le défi de la traduction littéraire, ce travail présente ce grand auteur ainsi que cinq de ses œuvres mineures que nous avons choisies et traduites.

La traduction de ces cinq pièces "mineures" ne suit ni la rime ni la versification originale, mais ouvre la voie à de futures entreprises plus téméraires.

La conclusion pose la question du rôle du langage appréhendé par Steiner.

## **Mots clés**

Traduction, théâtre du Siècle d'Or, Moreto, *Poète, Gourgandine, Criarde, Pupille, Zalamandrana*

## **Abstract**

This dissertation aspires to call attention to the Spanish playwright of the XVIIth century Agustín Moreto, famous in the Peninsula but unfortunately disregarded by the French-speaking translators.

After a brief introduction about Spain-France translation, and about the challenge of the literary translation, we present in this work one major playwright and we choose to translate five of his minor plays.

The translation of those five "minor" showpieces doesn't follow the original rhyme and versification, but open the way to futures reckless translators.

The conclusion rises the question of the language role comprehended by Steiner.

## **Key words**

Translation, XVIIth century spanish theater, Moreto, *Poeta*, *Perendeca*, *Chillona*, *Pupilo*, *Zalamandrana*

## **Resumen**

Esta tesina tiene como propósito llamar la atención sobre el dramaturgo áureo español Agustín Moreto, famoso en la península pero desgraciadamente dejado de lado por los traductores francófonos.

Tras una breve introducción sobre la traducción España-Francia, y sobre el desafío de la traducción literaria, este trabajo presenta al gran autor así como cinco de sus obras menores que escogimos y traducimos.

La traducción de estas cinco piezas "menores" no respeta ni la rima ni la versificación original, pero abre la vía a futuros traductores más temerarios.

La conclusión abre la cuestión del papel del lenguaje aprehendido por Steiner.

## **Palabras claves**

Traducción, teatro del Siglo de Oro, Moreto, *Poeta*, *Perendeca*, *Chillona*, *Pupilo*, *Zalamandrana*

À Maman,  
incondicional

À Nico,  
por el apoyo y la confianza inesperada que me dio, y por sus palabras, día tras día

Audrey, Fernande, Marine, Sofian, Denis, Celeste, Claire, Natarat,  
Pom

Agradezco sinceramente a todos los profesores de Estudios Hispánicos de la Universidad de Montreal, que me apoyaron y confiaron en mí desde el principio, especialmente a mi director de investigación Enrique Pato Maldonado.

Je remercie sincèrement tous les professeurs d'Études hispaniques de l'Université de Montréal qui m'ont soutenue et m'ont fait confiance depuis le début, particulièrement mon directeur de recherche Enrique Pato Maldonado.



## Índice

<b>1. Introducción.....</b>	<b>2</b>
<b>2. Los desafíos de la traducción literaria.....</b>	<b>7</b>
2.1 La traducción de Agustín Moreto.....	11
<b>3. La traducción literaria: La obra menor de Agustín Moreto.....</b>	<b>17</b>
3.1 El autor.....	17
3.2 Presentación y traducción de los textos.....	24
• <i>El entremés del Poeta.....</i>	25
• <i>El entremés famoso de la Perendeca.....</i>	43
• <i>El baile de la Chillon.....</i>	76
• <i>La loa entremesada para la compañía del Pupilo.....</i>	88
• <i>El baile de la Zalamandrana hermana.....</i>	117
<b>4. Consideraciones finales.....</b>	<b>127</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>129</b>
<b>Apéndices.....</b>	<b>i</b>

## 1. Introducción

A pesar de la situación que España ha adquirido en Europa, por su historia y su riqueza cultural, así como por la importancia de su lengua en el mundo –el castellano es la cuarta lengua más hablada, después del chino mandarín, del inglés y del hindi; también es la lengua oficial en 21 países– el español todavía es una lengua poco traducida en Francia.

Según un sorprendente estudio de Laurence Malingret “en 1950, la BNF inventorie, en tout et pour tout, une vingtaine de traductions, ou rééditions de traductions, d’écrivains de langue espagnole”.<sup>1</sup> Todavía, y según datos recopilados en los años 50, la UNESCO declara que “les traductions d’auteurs anglophones sont les plus nombreuses, suivies de celles d’auteurs italiens, russes et allemands, les écrivains espagnols étant aussi peu traduits que les orientaux”.<sup>2</sup> En las décadas siguientes, la situación que podemos registrar es parecida: en 1970, y sobre un total de 1984 obras literarias traducidas en Francia, 50 tienen como lengua original el castellano. En 1980, sobre 5691 libros traducidos (entre ellos, 3373 obras literarias), 151 lo fueron a partir del castellano.

---

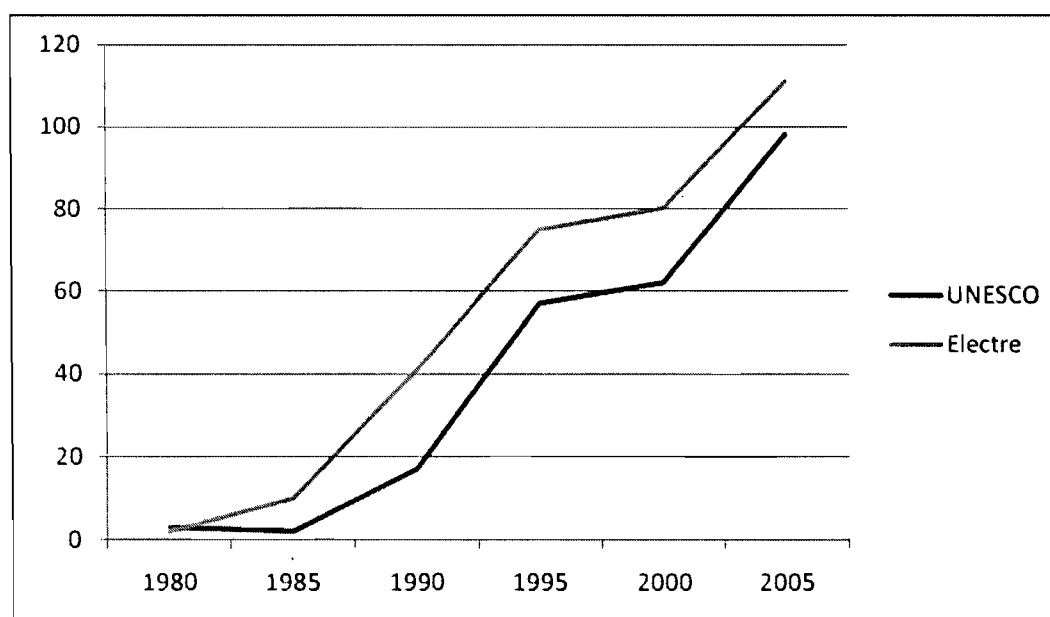
<sup>1</sup> Malingret, Laurence, 2002, *Stratégies de traduction: les lettres hispaniques en langue française*. « Quant aux auteurs de la Péninsule, nous trouvons [...] sept traductions (ou rééditions) de Cervantes, suivies de deux traductions de Federico García Lorca, une édition de la *Celestina*, une édition de la *Vie de Lazarillo de Tormes*, une traduction du dramaturge Ramón del Valle-Inclán et un choix de romances », p. 43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44.

Después de nuestras búsquedas completas en la base de datos de traducciones de la UNESCO (*Index Translationum*)<sup>3</sup> y en la base de datos *Electre*,<sup>4</sup> parece que conviene considerar estos datos con cuidado, al ser evidentemente incompletos, pero son definitivamente relevantes en su rasgo principal: la carencia de traducciones de obras literarias peninsulares.

La siguiente tabla nos muestra, por años, el volumen total de traducciones realizadas en Francia de textos españoles, según los datos proporcionados por la UNESCO y *Electre*.

**Tabla 1. Traducciones al francés de textos españoles, según la UNESCO y *Electre*.**



<sup>3</sup> Para mayor información, puede consultarse al respecto el sitio Web de la UNESCO: <http://databases.unesco.org>

<sup>4</sup> Datos obtenidos en la base bibliográfica de referencia [[www.electre.com](http://www.electre.com)].

Protagonista de una hegemonía tanto cultural como política desde el siglo XV, y tras la llegada al trono de los Reyes Católicos, España fue desde entonces un modelo cultural tanto para Francia como para Europa. En palabras de Voltaire:

Les Espagnols eurent une supériorité marquée sur les autres peuples : leur langue se parlait à Paris, à Vienne, à Milan, à Turin; leur modes, leurs manières de penser et d'écrire subjuguèrent les esprits des Italiens; et, depuis Charles Quint jusqu'au commencement du règne de Philippe III, l'Espagne eut une considération que les autres peuples n'avaient point.<sup>5</sup>

Hoy en día, y según varios estudios, las principales obras traducidas a partir del castellano son las de los clásicos del Siglo de Oro, después vienen las obras de la literatura hispanoamericana, cuya traducción se intensificó a partir de los años 60, y finalmente encontramos algunos autores peninsulares contemporáneos consagrados, pero solamente a partir de la renovación política del país en los años 90 (debida a su ingreso en la Unión Europea, junto a Portugal, el 1 de enero de 1986 y formando así la "Europa de los Doce").

La traducción de obras peninsulares en Francia queda entonces estrechamente vinculada a su historia política, y esta constatación viene claramente a confirmar la *teoría del polisistema* de Itamar Even-Zohar, según la cual los intercambios entre los distintos sistemas literarios funcionarían en una lógica de relación de fuerza.

---

<sup>5</sup> Voltaire, 1756, *Essai sur les mœurs* (Tratado sobre las costumbres).

De este modo, la literatura española peninsular, por su carácter innovador y precursor (hablaremos en particular del teatro más adelante), parece haber influido bajo varios aspectos en la literatura francesa, y europea. Obras como el *Amadís de Gaula*, el *Lazarillo de Tormes* o *La Celestina*, y autores como Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina o Calderón de la Barca dejaron claramente su huella en la historia de la literatura y del teatro occidental. ¿Quién no conoce, no solamente en Europa, las aventuras que enfrentaron Don Quijote y su escudero Sancho Panza? *El Quijote*, “le premier roman universel moderne”,<sup>6</sup> traducido en fecha temprana (1614) y reeditado siete veces hasta 1665, luego retraducido en 1678 y reeditado no menos de diez veces hasta 1700.<sup>7</sup> También podemos evocar la obra teatral *El Burlador de Sevilla* (1630) del dramaturgo Tirso de Molina, origen del mito de Don Juan, retomado más tarde en toda Europa por Molière, Mozart, Pouchkine o Baudelaire, entre otros.

Entonces, España era de manera incontestable la primera potencia europea y mundial. La *comedia española* del siglo XVII, testigo del “génie espagnol”,<sup>8</sup> fue irrefutablemente una fuente de inspiración para la producción literaria francesa. Un estudio de Martinenche afirma que proporcionó a los dramaturgos franceses “une bonne partie de leurs tragédies et de leurs tragi-comédies, et elle joue aussi son rôle

---

<sup>6</sup> Canavaggio, Jean y Claude Couffon, 1992, “Traduire *Don Quichotte* en français aujourd’hui”, p. 98.

<sup>7</sup> Foulché-Delbosc, Raymond, 1962, *Bibliographie hispano-française*, vol. 1.

<sup>8</sup> Huszár, Guillaume, 1912. *L'influence de l'Espagne sur le théâtre français des XVIIIème et XIXème siècles*, p. 12.

dans la création et le développement de [leur] comédie classique”.<sup>9</sup> Otro estudio, el de Huszár anteriormente citado, reconstituye el origen peninsular de ciertas obras de autores como Marivaux, Hugo, Rostand, pero también de Corneille, Molière o Beaumarchais. Parece que la comedia española creó personajes emblemáticos vigentes hasta hoy en día. Entre otros la figura del *pícaro*, como la figura del antihéroe; los personajes “románticos” de la *dama*, del *hidalgo* y la noción de *honor*, “l’homme fort, d’une volonté de fer, d’une énergie inflexible, qui est capable de résister à l’assaut des désirs humains”.<sup>10</sup> No obstante, y a pesar de esta influencia mayor, son bastante limitados los dramaturgos españoles del Siglo de Oro que se tradujeron al francés.

En este trabajo trataremos de definir cuáles son los principales desafíos de la traducción en general, y de la traducción específica de las obras menores del autor áureo Agustín Moreto.

---

<sup>9</sup> Martinenche, Ernest. 1970. *La comedia espagnole en France*, p. VIII.

<sup>10</sup> Huszár, *Op. cit.*, p. 14.

## 2. Los desafíos de la traducción literaria

Tal y como es compartido por muchos traductores, no se puede obtener una satisfacción completa del hecho de traducir. Un traductor nunca sale “exitoso”, o satisfecho al cien por cien, de la traducción emprendida. Según esta concepción, la traducción literaria parecería condenada al fracaso: “Traduire, c'est faire l'épreuve de l'impossibilité de traduire. C'est tristesse, c'est souffrance, comme le dit Berman”.<sup>11</sup> Y es que dos lenguas distintas remiten a dos culturas distintas, a dos modos de percibir el mundo, de sentirlo y de expresarlo con sus connotaciones propias. ¿Cómo podemos entonces apropiarnos de algo que no es propio, sin desnaturalizarlo? ¿Cuáles son las elecciones, y en consecuencia los sacrificios, que debe conceder el traductor para no sentirse como un “traidor”?

Parece que en el origen de la ambigüedad del hecho de traducir está la traducción misma, o la explicación, la interpretación de la palabra; y empieza con ello los problemas de encontrar la palabra justa y el modo de expresar una idea. Alexis Nouss, en el trabajo anteriormente citado, evoca algunas de estas percepciones retomadas de Berman (1989):

Selon Berman (1989) [...] *traduction*, en français, implique l'énergie activée d'un transfert [*Traducere* est formé de tra : au-delà et ducere : conduire]; l'anglais *translation* garde de *translatio* une idée plus passive de transformation en général; en allemand, *Übersetzung* et *Übertragung* expriment un passage ou un transport au-delà, de l'autre côté [...]. En

---

<sup>11</sup> Nouss, Alexis, 2001, “Éloge de la trahison”, p. 179.

hébreu, *targoum* retient l'idée de cible; en polonais, l'idée de tourner les pages. Et l'exercice devrait être continué sur toutes les langues. Concept fuyant, notion volage, qui prend à chaque fois un autre sens. Traduction est donc intraduisible, ou infiniment traduisible. Le mot dit donc ce qu'il est, démontre ce qu'il signifie. Traduire est impossible, traduire est infiniment possible.

Esta consideración, pensamos que es del todo emblemática del dilema de traducir: cada lengua remite de un modo particular a su cultura y a su concepción del mundo.

Una vez presentada y admitida esta observación, tenemos que enfrentarnos con los problemas prácticos que implica la traducción. El traductor, al descubrir un texto, se encuentra frente a una serie de elecciones que debe hacer. En las *Assises de la Traduction Littéraire*, encuentro de traductores internacionales que se celebra cada año en Arles (Francia), se ha tratado de aclarar algunas nociones desde su primer encuentro en 1984: El principal binomio de nociones (por el cual el traductor debe tomar parte por una de ellas) es la elección de aplicar una traducción *literal* o una traducción *literaria*.

Esta última, la *literaria* (de ahí la *literaridad*), corresponde a un privilegio concedido a la cualidad literaria del resultado en la lengua a la que se traduce el texto en cuestión. Resulta de una tradición más bien literaria, que practicaría la traducción en el marco de la libertad creativa, vinculada a la corrección de la lengua determinada. La primera de las traducciones, la *literalidad* (distinta del *literalismo*), en cambio, representa un respeto de la estructura del texto original. Más reciente y



salida de carreras universitarias (para la cual el dominio del francés ya no es un criterio) tiende a valorar la subordinación, casi científica, a las formas propias a la lengua original.

No obstante, y a pesar de que la literalidad respeta más al autor de la obra original, podemos preguntarnos si el resultado final no sería menos natural en la lengua de llegada, de modo que costaría más al nuevo lector aprovechar la espontaneidad del estilo literario de la obra. ¿El traductor debe ser fiel al autor, tratando de reproducir las estructuras originales? ¿O más bien debe pensar en su nuevo lector e intentar transmitir lo mismo que el autor original transmitió a su lector? ¿Debe, pues, el traductor llevar la obra a su nuevo lector, o por el contrario, tiene que llevar al lector a la obra original?

Las opiniones al respecto son múltiples, y unas veces son compartidas y otras no, del mismo modo que los deseos de los lectores. Creemos que a todas las preguntas que puede hacerse un traductor, no hay respuestas categóricas, sino “simplemente” la que éste desee transmitir.

En *Cent ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré, 1748-1847* Lieven d’Hulst recopila testimonios de traductores que ilustran estas dos corrientes anteriormente esbozadas, y pueden resumirse en la voluntad de ser fiel a la palabra o al espíritu, la forma o el fondo de la obra original:

Por una parte, Anne Bignan, traductora de *L’Illiade* (1830) y de *L’Odyssee* (1840), defendió y justificó las traducciones palabra por palabra, esto es la traducción literal, tal y como hoy la conocemos:

Quelquefois une expression, calquée sur une autre, aura le mérite d'être à la fois neuve et juste. Par ce moyen [le traducteur] importera de nouveaux trésors dans sa littérature; copiste dans l'idiome qu'il dépouille, il deviendra créateur dans sa langue originale.<sup>12</sup>

Bignan considera pretencioso la voluntad de corregir el estilo, cambiar una obra que no pertenece al traductor. De la misma opinión es Geoffrey:

[...] j'aime à voir les Anglais, les Espagnols, les Italiens dans le costume de leur pays. Je ne les reconnais plus quand ils sont habillés à la française; cette manie de mutiler et de défigurer les ouvrages sous prétextes de les ajuster à notre goût et à nos mœurs me paraît extravagante; notre goût et nos mœurs sont-elles donc la règle du beau? [...] il faut conserver les traits des mœurs et même les fautes de goût.<sup>13</sup>

Por otro lado, traductores como Letourneur o Bridel no piensan en traducir al francés estilos que no correspondan al gusto francés:

Dante avait le goût du XIIIe siècle; ce goût est bien différent du nôtre [...] Il faut avoir le courage de beaucoup changer [...] il faut [le] dégrasser, l'éduquer, et [le] parer avant de [le] produire en France.<sup>14</sup>

Esta opinión etnocentrista justifica una infidelidad a la palabra, tanto como al espíritu, en favor de la "elegancia".

---

<sup>12</sup> Bignan, en Lieven d'Hulst, 1990, *Cent ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré, 1748-1847*, p. 165.

<sup>13</sup> Geoffrey, en Lieven d'Hulst, 1990, p. 185.

<sup>14</sup> Bridel, en Lieven d'Hulst, 1990, p. 197.

Cualquiera que sea la vía escogida, y tal y como Vigny constata, creemos que justamente una traducción se dirige al lector que no habla la lengua original, y que de cualquier modo, un lector que la hable no puede quedar satisfecho con ella:

Une traduction ne peut qu'être à l'original ce qu'est le portrait à la nature vivante. Et quel jeune homme pouvant regarder sa maîtresse daignerait jeter les yeux sur son image?<sup>15</sup>

## 2.1 La traducción de Agustín Moreto

La traducción de las obras menores teatrales de Moreto añadió muchas dificultades y desafíos, por el mero hecho de ser piezas del Siglo de Oro español, pero también interés al trabajo emprendido. Por un lado, el hecho de que fueran obras clásicas hizo que me enfrentara ante un trabajo mucho más complejo, relacionado con el vocabulario, que si hubiera sido cualquier obra contemporánea. No obstante, el gran trabajo de edición de Lobato (2003) aclaró de manera precisa y preciosa los pasajes más oscuros de las mismas, así como el uso del *Diccionario de Autoridades*.

El castellano del siglo XVII emplea un vocabulario hoy caduco, y descifrarlo fue claramente la mayor dificultad de este trabajo de traducción. ¿Qué hispanohablante de la calle sabe hoy, por ejemplo, qué es una *perendeca*?

El querer preservar un vocabulario clásico en francés, para no cometer así anacronismos inconvenientes, hicieron que la búsqueda del vocabulario adecuado

---

<sup>15</sup> Vigny, en Lieven d'Hulst, 1990, p. 94.

fuera larga, pero muy instructiva. Aprendí, por tanto, además de muchas palabras castellanas, una cantidad importante de léxico francés. Por tanto, el desafío de traducir un vocabulario clásico fue el más importante, en cuanto a su dimensión y dificultad, pero también de aprendizaje. Constituyó lo mejor y lo peor de mi investigación: una pesadilla que se convertía en satisfacción a cada instante.

Por otra parte, el traducir teatro versificado implica algunos riesgos extras a los ya existentes en la traducción. Desde ahora pido disculpas por mi decisión de no conservar la métrica y las rimas de las piezas originales, pareció empresa imposible para mí. El querer conservarlas me hubiera llevado a una reescritura total de la pieza, privilegiando el sonido al sentido de la palabra. Preferí intentar transmitir el sentido literal de la pieza, lo que tampoco fue asunto fácil, ya que la polisemia parece religión, y con ello los juegos de palabras.

Como es sabido, el teatro está destinado a ser representado de modo directo ante un público. El efecto debe ser inmediato, y en el caso de las piezas cómicas, el humor se debe percibir y recibir instantáneamente; más aún cuando se trata de obras menores, ya que el contacto con el espectador debe establecerse de modo sumamente rápido. De este modo, el factor “humorístico” se hace clave, y Agustín Moreto desarrolla en su teatro menor un humor basado principalmente en los juegos de palabras, más que en la escenificación, pues en una pieza corta no hay siempre tiempo para que se desarrolle eficazmente lo cómico de una situación (aunque no es el caso en el *Entremés de la Perendeca*). Los juegos de palabras se convierten así en

algo difícil de traducir, por no decir a menudo imposible, sin recurrir a la reescritura y a la adaptación más que a la traducción. Por ejemplo, cuando Moreto escribe:

*Él sin duda me ha pegado  
porque me vio despegada,<sup>16</sup>*

parece difícil encontrar un equivalente en francés a la utilización de *pegado/ despegada*. Así que intenté compensar con la rima *rossée/ désintéressée*:

*Il m'a sûrement rossée  
de m'avoir vue désintéressée.*

Hacer uso de estos “subterfugios” fue a menudo la única solución que encontré más adecuada ante los problemas que presentan las obras de Moreto.

Otra de las consecuencias de que en el teatro áureo en general, y en las obras de Moreto en particular, se utilicen unas rimas y una métrica rigurosa es que nos encontramos muy a menudo con giros extraños y exagerados, incluso para un nativo de español, y con versos calificables de poco útiles, solamente por conservar la rima.

---

<sup>16</sup> “Baile de la Zalamandrana, hermana”, en Lobato (2003: 758).

Por otro lado, me pareció que no era necesario, de manera puntual, conservar las referencias culturales propias de y a España. De este modo, y por dar un ejemplo, cuando en el *Baile de la Zalamandrana, hermana*, Moreto escribe

*¿Busca usted que a gaznatadas  
le haga Sandoval el rostro,  
si Rojas le hizo granada?,*

el conservar la oscura referencia a Sandoval y Rojas, y con ello a la guerra de Granada, no me pareció servir a la recepción de la obra, de manera que preferí otra vez conservar el sentido, y traduje los versos así:

*C'est à la gorge  
que je te saisirai  
si tu t'entêtes encore.*

Tal y como señalé anteriormente, estos casos son muy puntuales e hice uso de esta “libertad” de manera contada, puesto que me parece de suma importancia conservar las referencias culturales españolas, lo que hice sistemáticamente cuando resultaba pertinente para la pieza. Conservé, así, la mayor parte de las referencias, sea al rey Felipe II en la *Loa entremesada para la compañía del Pupilo*, o sean los nombres de ciudades en el *Entremés del Poeta*.

Por lo que respecta a los nombres de los personajes, también me pareció importante conservarlos todos, para que el lector francés no se olvide del origen peninsular de las piezas, menos aún cuando los nombres tenían un sentido relevante. Por ejemplo, me pareció inevitable traducir al francés el apellido de “Francisca Verdugo”, ya que esta nominación no puede ser anodina, y es una caracterización más del personaje.

Finalmente, he intentado conservar en todo momento cierta coherencia, dentro de lo que cabe, al sonido de las palabras empleadas por Moreto. Busqué para *Perendeca*, por ejemplo, una traducción que fuera lo más equivalente posible, y que tuviera obviamente el significado de “prostituta”, aunque en el original esto hoy en día ya no sea evidente, y que se pudiera utilizar como apodo. *Gourgandine* me pareció la palabra más conveniente para estas exigencias, además de la ventaja que conserva el mismo número de sílabas en ambas lenguas.

Desgraciadamente estos hallazgos “exitosos” no fueron siempre sistemáticos. En otros casos no pude encontrar una palabra que respondiera a las exigencias del sentido y del sonido; quedo bastante decepcionada de la traducción de *Criarde* (por *Chillona*), ya que me parece desprender una sonoridad mucho más agresiva en francés.

En conclusión, mi experiencia al traducir la obra menor de Moreto fue predeciblemente frustrante por la imposibilidad de restituir la forma junto al sentido de sus versos, pero fue también una experiencia indudablemente enriquecedora, no solamente por haber descubierto a este autor, sus dotes y su personalidad de escritor,

sino también por la cantidad de vocabulario que aprendí y por los pequeños hallazgos significativos que pude encontrar. Claramente es el amor por la palabra justa lo que me motivó a emprender estas traducciones.



### 3. La traducción literaria: La obra menor de Agustín Moreto

#### 3.1 El autor

Es un lugar común, pero indiscutible, situar a Moreto entre los seis más grandes dramaturgos de nuestra escena áurea, y es bien sabido que en sus días de mayor triunfo compitió en popularidad con Calderón y Rojas. No obstante, los datos que se poseen de la vida de este escritor son muy escasos, y hasta tiempos relativamente recientes su biografía no era sino un tejido de leyendas, algunas bien ridículas.<sup>17</sup>

Efectivamente, tanto los datos sobre la vida como sobre la obra del dramaturgo español Agustín Moreto son escasos. El primer estudio en profundidad es el de Fernández-Guerra y Orbe, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cavaña*, publicado en 1856.

Agustín Moreto nació en Madrid en 1618. De padres italianos probablemente originarios del reino de Milán, fue el sexto de una familia desahogada de nueve hijos. El comercio de muebles y tejidos de su padre les permitió adquirir varias casas en las calles madrileñas de San Miguel y de la Reina. En el año 1634, cuando tenía 16 años, Moreto se fue a estudiar “súmulas, lógica y física” en la universidad de Alcalá de Henares. Sus estudios se acabaron tres años más tarde, aunque se graduó en diciembre del año 1639. Fue entonces, en estos años estudiantiles, cuando empezó su producción literaria. Compuso, entre otros, el *Entremés del poeta* y el *Entremés*

---

<sup>17</sup> Alborg, Juan Luis, 1974, *Historia de la literatura española*, Tomo II, pp. 780-781.

*famoso de la Perendeca* (representado en Sevilla en 1639), piezas seleccionadas para su traducción en este trabajo, así como un poema laudatorio destinado al entierro del poeta Montalbán.

Moreto se ordenó clérigo de órdenes menores de la iglesia parroquial de Mondéjar, dependiente de la diócesis de Toledo, en 1642, pero esto no le impide seguir viviendo en la capital. Creemos que este hecho en particular, concuerda con el análisis propuesto por Alborg, pero retomado de un trabajo de Menéndez Pidal (1949), según el cual los españoles tienen la tendencia a no crear

el “arte por el arte”, sino el arte para la vida. La discutida antítesis entre “las armas y las letras” se convierte en síntesis efectiva en numerosísimos casos de escritores españoles, en quienes la contemplación se alía estrechamente con la energía más activa, sea ésta militar, política, religiosa o aventurera [...]. Consecuencia de los rasgos dichos es el deseo de todo escritor nuestro de hacerse comprensible a todos y crear, por tanto, un arte dedicado a las mayorías, que es lo que viene designándose comúnmente con el nombre de “popularismo”, atribución que parece consustancial a nuestras letras.<sup>18</sup>

Se distinguió rápidamente, en la corte de Felipe IV, como poeta dramático de la escuela de Calderón de la Barca, así como actor, y colaboró en varias obras con dramaturgos reconocidos tales como Lope de Vega o Rojas Zorrilla.

Un hecho importante ocurrió en la vida teatral española tras la muerte, en 1644, de la reina Isabel de Borbón “la Deseada”, la primera esposa de Felipe IV: Madrid cerró entonces sus teatros en señal de duelo. Sólo seis compañías de cómicos

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, Tomo I, pp. 17-18.

tuvieron licencia para hacer representaciones, pero con una limitación bien definida en cuanto a los temas tratados (religiosos e históricos), mientras que se prohibía por completo las compañías errantes. Aunque a algunas se les permitió ciertas representaciones palaciegas a partir de 1647, no se volvieron a abrir los corrales de comedias hasta 1651, siete años después del duelo. Entre tanto, en 1649 Moreto había ingresado en la Academia Castellana.

El arzobispo toledano don Baltasar de Moscoso, que había tomado a Moreto bajo su protección, lo designó para que le asistiese como capellán de la Hermandad de San Pedro (también llamada del Refugio) y cuidar a los pobres y abandonados en el Hospital de San Nicolás, anexo a su iglesia, a partir del año 1657. Lugar donde permanecerá hasta su muerte, ocurrida en 1669. Moreto, en su testamento, legó todo a los pobres, y a pesar de su deseo de ser enterrado con ellos, su sepultura fue colocada en la parroquia San Juan Bautista de Toledo.

### ***Su obra***

Varias son las razones por las cuales resulta muy difícil evaluar la verdadera producción bibliográfica de los dramaturgos del Siglo de Oro, y más aún cuando se trata de teatro menor que “pasó inadvertido a menudo”.<sup>19</sup> Por una parte, era muy frecuente que una obra fuera escrita por varios autores; el principio de “refundición”<sup>20</sup> del que habla Lobato era moneda corriente en la época, y se

---

<sup>19</sup> Lobato, María Luisa, 2003, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, p. 2.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 11.

retomaban obras de autores pasados como coetáneos para recrearlas y reescribirlas a su modo. Así encontramos que varias piezas, con títulos y autores distintos, van contando la misma historia. Al contrario, muchas obras pueden tener varios títulos, como por ejemplo el *Entremés de la Alcolea* de Agustín Moreto, que también encontramos bajo el nombre de *Entremés para la noche de San Juan*. Y finalmente el anonimato, pues numerosas son las obras que no fueron firmadas por sus autores.

Para paliar a estas carencias, o las pistas equivocadas, Lobato se fijó en varios datos anexos importantes: las referencias a hechos históricos u ocasiones particulares, ya que muy a menudo se escribían piezas teatrales para ocasiones especiales, como lo demuestra la referencia al Corpus Christi en el *Entremés de la Perendeca*, o al nacimiento del príncipe en el *Baile de la Chillon*. Por otro lado, la mayoría de los documentos o manuscritos que encontró Lobato en su investigación llevaban los nombres de los comediantes de las compañías, lo que permite una idea más precisa de los años de representación.

A pesar de las escasas informaciones existentes sobre el asunto, queda claro que Agustín Moreto fue un autor sumamente prolífico y exitoso, y en su amplio estudio, Lobato trata de reconstituir la evolución cronológica de la producción menor moretiana para llegar a “una visión de conjunto de la evolución del género y del autor”,<sup>21</sup> aunque sea peligroso como empresa, ya que a menudo menciona que “se le atribuye”, con dudas, ciertas obras, y a esquematizar las opiniones que se hizo de él a lo largo de los siglos.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 2.

Como vimos, Moreto empezó muy temprano a componer versos y obras teatrales, tenía 20 años cuando escribió los dos primeros entremeses traducidos en este trabajo. Después de una minuciosa recopilación de datos, Lobato fecha en 1637 las primeras obras coescritas de Moreto, y en 1639 su primera publicación, que consiste en las poesías panegíricas escritas a la muerte de Montalbán. Más tarde, varias obras le serán atribuidas, ya sea en colaboración o como único autor, hasta que en 1645 firma con Antonio García de Prado (recordemos su colaboración para la representación del *Entremés de la Perendeca* en 1639) un contrato para la representación de una de sus comedias en Madrid. Esta colaboración aseguró a Moreto una presencia en la escena teatral madrileña, a pesar del luto debido a la muerte de la reina Isabel, pues García de Prado figuraba entre los seis autores “autorizados”. A pesar de esta situación de “bloqueo” para los dramaturgos españoles, los años siguientes fueron para Moreto un periodo de gran producción, según los datos recopilados por Lobato.<sup>22</sup>

En 1654 se publica en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, la *Primera parte* de las comedias de Moreto (doce comedias en total). La *Segunda* y la *Tercera* de las series serán publicadas póstumamente, en 1676 y 1681, respectivamente.

Además de escribir para determinadas celebraciones cristianas (recordemos la carrera religiosa de Moreto, que fue clérigo antes de ser capellán), como la *Loa*

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 9.

*sacramental* compuesta para la fiesta del Corpus de Valencia, escribió también para eventos palaciegos, en honor al rey o a la familia real, como por ejemplo *El mellado*, baile entremesado para la princesa Margarita María, o la *Loa para los años del emperador de Alemania*, pieza escrita para Fernando III; ambas representadas en el año 1655.<sup>23</sup> Estas obras le aseguraron la representación regular en el palacio real, incluso de manera más frecuente que las representaciones en los tradicionales corrales de comedias.

En contra de la idea según la cual varios autores pensaron que Moreto dejó de escribir obras teatrales en cuanto empezó a trabajar y vivir de manera constante con los desfavorecidos en el Hospital de San Nicolás, en 1657, lo cierto es que parece que no fue así. Muy al contrario, se cree que pudieron haber sido los años de mayor producción del autor, ya que compuso obras teatrales que se representaron hasta su muerte, como da prueba de ello el *Baile de la Zalamandrana, hermana*, escogido para su traducción en este trabajo, y al que más tarde haremos referencia.

En resumen, no cabe duda de la abundante producción de Agustín Moreto y del éxito que tuvo en su época. Se han conservado sesenta y siete comedias, y treinta y seis piezas cortas (entremeses, bailes y loas). Entre sus piezas más famosas podemos mencionar *El desdén con el desdén* (1652), *El lindo don Diego* (1654) o *Primero es la honra* (1656), además de otras piezas como *La ocasión hace al ladrón*,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 15.

donde da la vuelta al refrán popular castellano. Entre sus entremeses más conocidos figura *El vestuario*, representado en 1661 para los Autos del Corpus de Madrid, y reconocido como su mejor pieza breve.

Entre la crítica sobresale la opinión positiva y elogiosa hacia la producción moretiana. Así lo consideraba Cotarelo y Mori (1904):

después de Cervantes y Quiñones de Benavente es Moreto el entremesista de mayor enjundia y más gracia del siglo XVII, aun incluyendo a Cáncer, Calderón y Villaviciosa, porque si cada uno de estos autores, así como otros de menos valor, tienen tales o cuales piezas excelentes, Moreto tiene más que ellos y es más completo por los varios temas ya serios, ya satíricos, jocosos de costumbres y para palacio que encierran sus entremeses y sus bailes en los que también sobresalió.

También se ha subrayado la capacidad de Moreto para describir la psicología femenina. No en vano, Gracián lo llamará en *El Criticón* “el Terencio de España”. Las críticas negativas son pocas. Cabe mencionar la que hace Bances Candamo (1970) cuando sugiere que Moreto “estragó la pureza del teatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del Pueblo”. Sin embargo, tal y como lo mencionan otros autores, no hay mejor juez que el pueblo, y Moreto en su época nunca dejó de cosechar éxitos y fue muy aplaudido por su público:

Moreto gives assurance to the members of the audience that their foibles and little vices are not too serious, and he provides them with a sort of forgiveness-absolution by laughter.<sup>24</sup>

### 3.2 Presentación y traducción de los textos

Proponemos, a continuación, una presentación y primera traducción al francés (de Francia) de la obra menor seleccionada de Agustín Moreto, seguida de los apéndices de la versión original española.

Los cinco textos traducidos han sido seleccionados del corpus digitalizado de literatura del Siglo de Oro de la Universidad de Arizona “Comedia Textlist”<sup>25</sup>, retomados directamente de la edición de Ruth Sánchez Imizcoz (1998), *El teatro menor en la España del siglo XVII: La contribución de Agustín Moreto*, University Press of the South. En esta edición de Sánchez Imizcoz, las partes cantadas de los personajes aparecen en cursiva, por lo que decidí conservarlas, para facilitar de este modo al lector la imaginación de lo que pudo parecer la representación original de las piezas teatrales.

Además, hemos empleado como base para nuestra traducción la edición de María Luisa Lobato (2003), *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*.

---

<sup>24</sup> Parker (1972), en Lobato (2003: 35).

<sup>25</sup> <http://w3.coh.arizona.edu/projects/comedia/textlist.html>





### ***Entremés del Poeta***

Todo apunta a que el *Entremés del Poeta* figura entre las obras escritas por Moreto durante sus estudios en Alcalá de Henares, hacia 1637, cuando todavía no había cumplido los 20 años. Es, por tanto, una de sus primeras composiciones.

El *Entremés del Poeta* relata la burla de un poeta gracioso que desea engañar a una compañía de comediantes, ya que ellos mismos son burladores profesionales. Vestido de estudiante forastero, el poeta llega a la puerta de la casa donde está ensayando la compañía. Se presenta como el poeta culto que necesita la compañía y su director, y se jacta de haber escrito todo tipo de piezas teatrales y de tener un talento que va más allá de la escritura, ya que también maneja la maquinaria teatral. Empieza a evocar algunas de las comedias y poemas que escribió, y los comediantes quedan convencidos y seducidos por su talento, hasta que le preguntan si también ha escrito algún entremés que pueda recitarles. Entonces el Poeta les propone un entremés “de ladrones”, “de un hombre a quien la bolsa le han quitado”. El tema no lo aceptan los comediantes, que echan al Poeta, y descubren que les quitó más que la bolsa. Al final de la pieza, el Poeta regresa y revela que su plan era engañar a los actores, ya que había engañado a todo tipo de personas menos a estos. El entremés acaba con el reconocimiento y la celebración de todos del talento del Poeta.

Lo que permitiría suponer su ubicación en los años estudiantiles de Moreto es, en primer lugar, el hecho de que Moreto se refiera a concursos poéticos, que según Delgado (1988) eran muy frecuentes en los ambientes académicos. Por otra parte, el autor evoca al famoso poeta Cristóbal de Avendaño como personaje vivo,

cuando se conoce que murió en el año 1637. También alude a otras personas de la época, como a la mujer de Cristóbal de Avendaño, Mari Candado, a Prado, que se supone sería Antonio de Prado, el autor de comedias, y finalmente a “Amarilis”, apodo de la actriz María de Córdoba. Todas estas personas adquirieron su fama antes de 1640, lo que incita a Cotarelo (1911) a situar esta obra entre las primeras de Moreto, escritas en su juventud.

## Intermède du poète

**Personnages qui y interviennent :**

- **Le POÈTE, étudiant facétieux**
- **Un AMI**
- **Quatre COMÉDIENS**

*Le facétieux POÈTE en étudiant entre, et avec lui un AMI*

AMI :                    Pourquoi t'es-tu vêtu de la sorte,  
moitié étudiant et moitié voyageur ?

POÈTE :                Poète je veux paraître pour ce qui est de l'étudiant  
et étranger quant au voyageur,  
et je veux par ces deux effets  
faire à toute cette fameuse troupe  
une farce des plus fameuses.

AMI :                    Ton esprit fantasque est bien téméraire,  
car ces gens sont fins et habiles.  
Ce qu'ils jouent le plus sont des farces

grâce auxquelles ils avisent le monde des dommages  
qu'encourent les enfants du fait de leurs parents,  
l'honorable vigilance des mères,  
la surveillance des balcons et des fenêtres,  
dont beaucoup, pour avoir été oubliées, sont légères.  
Ils recommandent de se tenir à l'écart des hommes  
flatteurs, fourbes et sournois;  
au mari avisé, de son ami,  
et à l'offensé, de son ennemi.  
En somme, la comédie est un livre  
que le peuple garde chaque jour ouvert  
et dans lequel il voit avec joie et plaisir  
les exemples les plus variés et importants,  
et tu voudrais duper ces comédiens ?

POÈTE :                   Eh bien va-t'en car je suis décidé !

*L'AMI s'en va*

Holà !

COMÉDIEN 1 :        Qui va là ?

POÈTE : Un licencié.

COMÉDIEN 1 : Qu'est-ce qui vous amène ?

POÈTE : Je suis poète  
et je cherche monsieur l'auteur.

COMÉDIEN 1 : Vous arrivez au bon moment,  
car nous nous rassemblons pour la répétition.

*Tous les COMÉDIENS entrent en scène*

COMÉDIEN 2 : Vous avez l'allure  
d'un fier esprit.

POÈTE : Et vous n'avez rien vu !  
J'ai moi-même inventé le savoir et la sagesse.

COMÉDIEN 2 : Apporteriez-vous quelque comédie ?

POÈTE : Jamais je n'ai pris l'habitude de commencer par cela.  
Dès aujourd'hui vous n'aurez plus à chercher de poètes,  
de comédies, d'intermèdes, de chansonnettes,

de danses, de prologues, de drames divins,  
de rampes, de machines, de maladresses,  
de danses, de transformations, de turcs, de maures,  
ni de paroles pour l'organe à six chœurs ;  
de transports pour atteindre les toits  
avec de grosses cordes pour les poltrons ;  
ce que moi j'appelle transport c'est la litière  
avec laquelle une femme se rend à la Rochelle  
et revient par la Mancha jusqu'à Getafe  
avec seulement une grosse poignée pour la tenir,  
et sans que quiconque dans l'auditoire  
ne la voie, elle fait halte à Zalamea,  
et au clocher de la Mamora  
et finit dans l'enceinte de Zamora.

COMÉDIEN 2 :      Quel voyage !

COMÉDIEN 3 :      Stupéfiant !

COMÉDIEN 2 :      Comme ce voyage était admirable  
pour acheminer intact l'argent du Mexique  
à l'Espagne, sauf des griffes du pirate anglais.  
Avez-vous écrit quelque pièce

qui ait pu se voir au théâtre ?

POÈTE : J'en ai donné quatre à Avendaño<sup>26</sup>, à Séville :  
*La Zacateca*<sup>27</sup> fut splendide,  
 car en ne levant qu'une cloison  
 deux mille indiens et un cacique<sup>28</sup> sont entrés.

COMÉDIEN 2 : Quelle journée !

COMÉDIEN 3 : La deuxième ?

POÈTE : J'ai appelé la deuxième *Brouhaha*.  
 C'était sur l'arche de Noé  
 et tous les animaux y entraient,  
 faisant un bruit remarquable.

COMÉDIEN 3 : Brillant extravagant.

POÈTE : La troisième s'appelait *Gare au Loup* :  
 de hoqueton<sup>29</sup> et d'épée, pas de cape.

---

<sup>26</sup> Fameux acteur mort en 1637.

<sup>27</sup> De la ville ou de l'État de Zacatecas, au Mexique.

<sup>28</sup> Seigneur ou roi des Indes.

<sup>29</sup> Sorte de casaque, manteau court.



Mari Candado, nec plus ultra  
de la comédie, y'joua doña Garullana,  
qui, affublée d'une barbe poivre et sel,  
cherchait don Zampoño,  
berger des montagnes de Logroño.

COMÉDIEN 2 : Bravo pour l'épée et le hoqueton !

POÈTE : La quatrième eut tout autant de succès.

COMÉDIEN 2 : Et comment s'appelait-elle ?

POÈTE : *C'est par là que l'on va à Malaga*

COMÉDIEN 2 : Superbe !

POÈTE : Avendaño fit la sarabande,  
on dressa des palissades de Séville à Malaga,  
et cela finissait par un Ange qui disait :  
« C'est par là que l'on va à Malaga, Lucía ».

COMÉDIEN 2 : Remarquable nouveauté !

POÈTE : Bien que ce soit Prado qui écrivit  
la comédie d'*Adam*, on a toujours pensé  
que la pièce entière était de son auteur, mais c'était une erreur  
car j'ai moi-même écrit le rôle du chien,  
dont le poète ne connaissait pas la langue.

COMÉDIEN 2 : Auriez-vous un peu de poésie ?

POÈTE : Pour *Amarilis* j'ai composé un romancillo<sup>30</sup>  
qui demandait dix jours pour être récité  
et en entier accentué sur l'antépénultième syllabe. Écoutez.

COMÉDIEN 2 : Dix jours ! Un baril envoyé a le temps de revenir!

POÈTE : Eh bien si la brièveté vous donne satisfaction,  
écoutez ce chant de la Nativité :  
« On donnait de la soupe à l'Enfant,  
et Il n'en voulait pas,  
mais comme c'était bouillant  
Saint Joseph l'avala »

COMÉDIEN 3 : Bon sang ! Quelle subtilité !

---

<sup>30</sup> Composition poétique en vers de moins de huit syllabes, dont les vers pairs riment.

POÈTE :                   Alors écoutez Saint Jean.

COMÉDIEN 2 :       Un grand sujet.

POÈTE :                   « Qui êtes-vous, Saint Jean l'apôtre,  
                                  qui êtes-vous  
                                  qui êtes-vous, que Dieu m'aide. »

COMÉDIEN 2 :       Je n'ai de ma vie rien entendu de si pénétrant !  
                                  Ne nous livreriez-vous pas quelque danse ?

POÈTE :                   En doutez-vous ?  
                                  J'en ai une, mais, aussi puissante soit-elle,  
                                  elle n'est pas pour un jour à couvert<sup>31</sup>.

COMÉDIEN 2 :       De quel genre ?

POÈTE :                   Car la cour a quatre toits  
                                  sur lesquels doivent être assis dix musiciens.  
                                  Le soprano annonce : L'eau ! Immédiatement les gens  
                                  doivent s'écarter.

---

<sup>31</sup> Jour où l'on couvre les places de bâches pour protéger acteurs et spectateurs.

COMÉDIEN 2 : Pourquoi ?

POÈTE : À cause du courant.  
Ils doivent juste être prévenus en bas,  
et ceux qui vendent l'eau aux abords de la scène  
avec leurs jarres sont avertis,  
car en coulant seulement sur les toits  
l'eau prend une couleur cannelle.

COMÉDIEN 2 : Connaissez-vous les paroles ?

POÈTE : Oui.

COMÉDIEN 2 : Dites.

POÈTE : Les voilà  
« L'eau vient, elle s'en va qui va ,  
l'amour, qu'un feu malin l'embrase,  
passez, passez ou vous serez mouillés.  
Oyez, oyez, oyez le charivari,  
mais ce n'est pas possible, mais si c'est possible,  
de branche en branche

la dame sautait,  
aïe, elle s'est cassé un pied,  
Saint Bartolomé,  
donne-moi la main et je sauterai,  
par ici, par là ;  
tais-toi donc, bouffon, ce n'est pas pour toi ».

COMÉDIEN 2 :      Excellent, morbleu, continuez !  
Mais vous n'avez pas de comédie ?

POÈTE :              Si je défais  
ma besace, je vous en sortirai une comédie  
avec laquelle, acquérant de la notoriété, on évite,  
car elle doit avoir lieu sous  
un escalier, bien que ce soit du travail,  
sept années.

COMÉDIEN 2 :      Sept ! Déconseillé.

POÈTE :              Eh bien, n'est-ce pas ce qu'a fait Saint Alejo ?

COMÉDIEN 2 :      Moi j'aimerais une comédie qui parle d'un téméraire,  
et beaucoup de gens viendraient assister aux récits.

POÈTE : D'un téméraire ? Tout doux : *L'Herculéenne*,  
où se brûle Hercule.

COMÉDIEN 2 : Je ne peux y croire !  
N'avez-vous pas quelque intermède ?

POÈTE : Un extraordinaire,  
d'un homme à qui l'on a subtilisé la bourse.

COMÉDIEN 2 : Je ne veux pas d'un intermède de voleurs.  
Héla !

COMÉDIEN 1 : Monsieur ...

COMÉDIEN 2 : Apportez une tenture,  
que nous offrirons à monsieur le poète.

POÈTE : Nom de Dieu, fripons, prenez  
celle-ci dans vos panses !

***Le poète sort son épée et les menace tous.***

***Cris et chaos. Le POÈTE sort***

- COMÉDIEN 2 : Lâche le chien !  
Ferme le portail !
- COMÉDIEN 1 : Je ferme !
- COMÉDIEN 3 : Là-bas, il se précipite !  
Quel fou de menacer nos panses !
- COMÉDIEN 4 : C'est l'intermède qui m'a inquiété,  
de l'homme à qui l'on a pris la bourse.  
Sur ma vie, il me disait  
la vérité, et cette bourse était la mienne !
- COMÉDIEN 3 : Vous êtes trop distrait !  
Moi je fais plus attention à la mienne.  
Nom de Dieu, il l'a prise comme la vôtre !
- COMÉDIEN 2 : Oh ! Quelle agilité ! Je surveillais la mienne,  
mais elle était trop basse. Je ne pouvais...  
Mais bon Dieu, à lui la gloire !  
Il l'a prise aussi.

COMÉDIEN 3 :      Quelle histoire !

*COMÉDIEN 1 entre en scène*

COMÉDIEN 1 :      Ah, Monsieur ! Ah, Monsieur ! L'étudiant  
                          en passant dans sa course par le salon,  
                          a emporté les nappes et la salière,  
                          et léger comme un poulain il s'est échappé.

COMÉDIEN 2 :      Bon Dieu, ça non ! Donne-moi l'épée !

COMÉDIEN 3 :      Suivons-le tous !

COMÉDIEN 4 :      Farce extraordinaire !

*Entre l'étudiant POÈTE, l'épée dégainée*

POÈTE :             Doucement ! Que tout le monde s'arrête  
                          et n'avancez pas !

COMÉDIEN 2 :      C'est lui le voleur, attrapez-le !

POÈTE :             Aucun chrétien ne m'arrête



mais écoutez-moi plutôt.

Je vous dirai mon rôle.

COMÉDIEN 2 : Laissez-le !

POÈTE : Je suis, illustre auditoire,  
cet habile étudiant  
plus connu pour ses farces  
que Draque<sup>32</sup> dans les Indes.  
J'ai berné des femmes,  
des geôliers,  
des greffiers, des huissiers,  
des sergents et des tailleurs,  
et, le plus incroyable,  
un maître clerc.  
Il me fallait seulement  
tromper des comédiens  
pour me couronner de lauriers ;  
car comme ces derniers font  
tellement et de si grandes farces,  
la victoire fut si belle

---

<sup>32</sup> Sir Francis Drake (1542-1596), explorateur anglais ; le « draque » est également une boisson alcoolisée composée d'eau, d'eau-de-vie et de noix de muscade.

que je vous demande justice,  
 je vous remets vos affaires  
 de poches et de tables,  
 car il n'y a pas jusque dans les Flandres  
 de gentilhomme mieux né.  
 Ou bien je jure devant Dieu de me venger  
 par une autre farce si terrible  
 que cela vous coûtera sang et fortune !  
 Pour cela, couvrez-moi de lauriers,  
 magnifiques personnages.  
 Ainsi les problèmes seront  
 bien loin.

**COMÉDIEN 2 :** Bravo ! Mille fois bravo !  
 Le galant Pedro est passé par ici !

**POÈTE :** Pour fêter cette farce  
 finissons sur une danse :  
 « Prenez garde à mes farces,  
 simples mortels,  
 car dans mes lacs je vous attrape,  
 comme dans mes filets ! »

COMÉDIEN 2 : Si l'on vous a déjà donné les lauriers,  
dites : que voulez-vous ?

POÈTE : Que l'on fête ce jour  
avec plaisir et réjouissance !

**FIN DE L'INTERMÈDE**

### ***Entremés famoso de la Perendeca***

Se sabe de este entremés que se estrenó en Sevilla (aspecto que aparece en la pieza, y que fue modificado por “Castilla” en versiones posteriores) en el año 1639; el mismo año en que Moreto se graduó en Artes. La obra fue desempeñada por la compañía de Antonio de Prado, y la lista de los actores permite también aclarar la época de representación, pues algunos de los actores murieron pocos años después. Además, se deduce que fue representada en ocasión de las fiestas del Corpus Christi, por la alusión que hace Moreto en su obra.

El entremés empieza con un calderero pesado que quiere hablar con un sportillero. Éste no quiere saber nada de él, y comienza un monólogo en el cual le cuenta sus penas a su montera: quiere a una mujer, la Perendeca, pero ella tiene otros pretendientes. Luego salen al escenario la Perendeca con una amiga, que dice envidiarla por su éxito con los hombres. Salen finalmente los pretendientes (además del calderero, el sportillero y un barbero) a los cuales la protagonista les dice claramente que no les hará caso. Como están en la casa donde ella es criada, les pide a todos que se vayan antes de que vuelva su amo, el vejete.

Como era de esperar llega el vejete, y sigue una serie de ideas imaginadas por la Perendeca para que éste no descubra la presencia de los pretendientes. Cada una de las invenciones burlescas de la protagonista pone a los intrusos en una situación cada vez más degradante, hasta que llega un convidado (también vejete) y la Perendeca hace que los pretendientes se disfracen de banco y de mesa. Entonces empiezan a

robar la comida y el vino, y los dos vejetes descubren el engaño y golpean a los galanes. El entremés acaba con el perdón de los viejos, y todos cantan el Ay.

## Fameux intermède de la Gourgandine

### Personnes qui y interviennent:

- GOURGANDINE
- CHAUDRONNIER
- Son maître, le VIEILLARD
- PORTEFAIX
- MARICA
- BARBIER
- CONVIVE

### *Le PORTEFAIX et le CHAUDRONNIER*

*le tirant par le bras entrent en courant*

PORTEFAIX : Je n'ai pas à t'entendre, pourquoi t'entêter ?

CHAUDRONNIER : Eh bien tu devras m'entendre toute une journée.

PORTEFAIX : Une journée ? Maudit soit l'entendant !

CHAUDRONNIER : Écoute-moi donc six petites heures.

PORTEFAIX : Une telle envie de parler, jamais je n'en ai vue.

CHAUDRONNIER : Tu dois m'écouter une heure, je le jure devant Dieu !

PORTEFAIX : Lâche !

CHAUDRONNIER : N'ordonne pas.

PORTEFAIX: Parleur notoire.

CHAUDRONNIER : Laisse-moi te saluer.

PORTEFAIX : Même de cela ne m'en parle pas.

*Il se dégage, et s'en va*

CHAUDRONNIER : Eh bien petit portefaix écervelé,  
va donc avec Belzebuth porter le bien d'autrui,  
pour parler une semaine entière,  
je n'ai besoin que de ma toque pour m'écouter.

*Il ôte sa toque et s'assied à côté d'elle*

Moi je suis un homme, ma petite toque, ma sœur,  
le plus grand parleur qu'il soit en Castille;  
et je suis devenu chaudronnier  
pour parler avec mes mains et mon chaudron,  
lorsque je vais, sans que personne ne réplique,  
par les rues faire mon charivari.  
Je suis amoureux, je suis perdu,  
ou plutôt j'appartiens,  
et ma belle, qui n'est à rien mêlée,  
ne parle qu'avec six ou sept autres :  
je suis le premier, l'autre est un barbier,  
l'autre ce portefaix asturien  
qui s'est endiablé d'elle.  
L'un sert, l'autre pianote et l'autre parle,  
aucun ne la comble  
et tous elle nous envoie au diable.  
Elle sert un vieillard, un accro du goulot,  
qui mange à tous les râteliers;  
en chapeau pour les baptêmes, et leurs dragées  
à récolter, et en coiffe pour les banquets.  
J'ai parlé sans que l'on m'en empêche,



ne répliquez pas, vous ne le pouvez pas.

Allons, cette histoire est la mienne et la vraie,

et ma situation, celle du traqueur.

**MARICA et la GOURGANDINE en mantilles entrent en chantant, le**

**PORTEFAIX portant les habits et le BARBIER aussi chargé.**

MARICA :            *Maudite soit ma vie,*  
                           *je t'envie, Gourgandine,*  
                           *quand je vois qu'à ton miel*  
                           *tant de mouches se collent,*  
                           *car les jeunes-hommes sans biens*  
                           *sont comme des oublies<sup>33</sup>,*  
                           *ils te font languir sans se lasser*  
                           *et se brisent au premier coup.*

**Au BARBIER**

GOURGANDINE :    Que me veux-tu, petit barbier  
                           ne sommes-nous toutes point barbières ?  
                           Car de la veine du coffre

---

<sup>33</sup> Sorte de gaufre, mince et cassante.

nous saignons par excellence !  
En les laissant exsangues,  
on demande vite une bande,  
une bande, une bande, et s'il ne vend pas,  
on pique l'autre veine.  
Des coquets galants,  
qui avec nous se saignent,  
leurs bourses sont les plats à barbe vides,  
et les lames nos langues.

***Au PORTEFAIX***

Toi aussi tu sais que je suis  
un peu porteuse,  
puisque je porte le message d'un autre  
pour deux sous jusqu'en Arménie.

***Au CHAUDRONNIER***

Reste, petit chaudronnier,  
au lieu de me dire que je veux  
battre le fer froid.  
Et toi, Marica, reste,

ceci est mon logis et je crains  
que si par hasard mon maître arrive,  
comme des rats avec du fromage  
il nous attrape tous chez lui.

**BARBIER :**           Moi je ne pars pas  
avant que tu ne m'accordes tes faveurs,  
car seulement pour toi  
depuis un mois je ne vois pas ma boutique.

**PORTEFAIX :**        Partez donc, moi seul  
resterai avec Gourgandine !

**CHAUDRONNIER :**   Comment ça, coquin ? C'est toi  
qui doit partir le premier.

**GOURGANDINE :**    Messieurs, ne me faites pas prendre !  
Partez avant que la nuit ne tombe,  
car le vieillard va rentrer.

*Dedans*

**VIEILLARD :**        Me voilà !

- GOURGANDINE : À terre tous !  
Il me tue s'il te voit,  
car j'ai la consigne absolue  
de ne pas te rencontrer.
- CHAUDRONNIER : Nous sommes donc des bêtes ici.
- VIEILLARD : Que diable, ouvre donc !
- GOURGANDINE : Bon;  
mets-toi donc sous le chaudron,  
et avec ces trois marteaux  
tapez dessus  
comme sur votre ennemi.
- BARBIER : Belle idée !
- CHAUDRONNIER : Oui, très belle;  
mettez-vous là.

*Le CHAUDRONNIER s'agenouille avec le chaudron  
sur la tête, et le BARBIER, le PORTEFAIX et MARICA les*

*marteaux levés, les bras en l'air, et le VIEILLARD entre*

BARBIER :            Attention la jambe.

CHAUDRONNIER : Par ici rentre  
la justice, mais pas chez moi.

VIEILLARD :        Où étais-tu, mauvaise femelle ?

GOURGANDINE :   Avec ce bruit je n'entendais pas.

VIEILLARD :        Eh bien, qui sont ces gens ?

GOURGANDINE : Comme il n'y a pas deux jours,  
que la chaudronnière a accouché;  
à cause du bruit, l'ouvrier  
les a envoyé ici,  
s'occuper du morceau...

CHAUDRONNIER : On me chauffe !

GOURGANDINE : ...ils travaillent dur.

CHAUDRONNIER : C'est toi qui travaille mal !

VIEILLARD : Voyons ça.

GOURGANDINE : Pincez donc  
sous le chaudron.

*Le VIEILLARD pince le CHAUDRONNIER, il  
se lève et le cogne au visage avec le chaudron*

CHAUDRONNIER : Ah ! Mon bras !

VIEILLARD : Ah ! Mon nez !

GOURGANDINE : Il ne faut pas tant s'approcher...

*Les trois tapent sur le chaudron au même son  
que les forgerons*

VIEILLARD : Ah ce bruit ! Fais-les taire;  
et toi, faire cuire le repas,  
il y a un convive. Et ce  
casse-tête,

ce forgeron qui jette des étincelles.

Fais vite, moi j'y retourne.

*Le VIEILLARD sort*

CHAUDRONNIER : C'est mal de me frapper  
pour de vrai !

*Ils se chamaillent au-dessus du CHAUDRONNIER,  
qui se tient toujours sous le chaudron, et eux marteaux en main  
frappent dessus*

BARBIER : Pire encore est de s'ingérer  
dans des affaires par la force.

PORTEFAIX : Et l'impudent, dis-moi:  
qui te demande, ou qui te supplie ?

BARBIER : Eh bien c'est toi, Monsieur le Panier.

PORTEFAIX : Eh bien c'est toi, Madame la Lame.

CHAUDRONNIER : Disputez-vous plus loin, au diable,  
pour cracher du feu !

MARICA : Moi je rentre, mon amie.

*Le VIEILLARD appelle*

VIEILLARD : Servante !

GOURGANDINE : Il revient. On l'a bien eu !  
Et sans que je n'en aime aucun  
dans quel pétrin vous me mettez !

VIEILLARD : Ouvre-moi, friponne !

GOURGANDINE : Qu'il entre et qu'il vous voie.

TOUS : De grâce !  
Aie pitié de nous !

GOURGANDINE : Très bien, maintenant mettez-vous  
tous à quatre-pattes; et le premier,



qu'il fourre donc sa tête  
dans cette demi jarre.

*Le BARBIER et le PORTEFAIX se mettent à quatre pattes, sous une planche,  
sur laquelle s'assied le CHAUDRONNIER, la demi  
jarre sur la tête, et une cuvette de cendres aux pieds*

CHAUDRONNIER : Eh bien, qu'est ce que je dois être ?

GOURGANDINE : Une cheminée.

VIEILLARD : Diable, où es-tu ?

GOURGANDINE : Je viens.

CHAUDRONNIER : Attention ! Maintenant, vous me brûlez.

VIEILLARD : Comment me fais-tu attendre ? Que faisais-tu ?

GOURGANDINE : Je voulais assaisonner le repas...

VIEILLARD : Il n'est toujours pas prêt ?

Tu es là, drôle d'oiseau ?

MARICA : Avec votre permission.

VIEILLARD : Vous la prenez,  
donnez-moi ça; je vais le faire griller  
pendant que vous irez chercher le vin. Dépêchez !  
et toi, souffle.

MARICA : Tout de suite.

*Le VIEILLARD prend le grill et fixe la broche dans  
le ventre du CHAUDRONNIER. MARICA souffle, et les recouvre  
tous les trois de cendres*

CHAUDRONNIER : Suis-je de la viande séchée pour que l'on me fume ?

*Elle chante*

MARICA : *Les chenets, que dites-vous  
de ce souffle ?*

PORTEFAIX : C'est un Mercredi des Cendres  
qu'est revenu le corps du Christ.

*Il sort sa tête par la jarre, toute sale*

MARICA :                   Que dirait-il, si la cheminée parlait ?

CHAUDRONNIER : Que sa mère est bien bonne  
et que des nuages de fumée on lui jette !<sup>34</sup>

VIEILLARD :               Ce mur ne vaut rien,  
il n'y a pas un trou  
où piquer la broche !  
Eh bien je l'y ferai de force.  
Non mais; voyez ce rebelle !

CHAUDRONNIER : Mon Dieu, il me perfore  
en pensant que je suis le chapon<sup>35</sup> !  
Je vais l'effrayer avec de la terre.

*Il lui jette de la terre*

---

<sup>34</sup> On faisait respirer de la fumée aux malades atteints d'hystérie, « mal de madre ».

<sup>35</sup> Alors que la version de Lobato parle de « Japón », celle de Sánchez Imizcoz parle de « capón », ce qui nous a paru ici plus logique.

VIEILLARD : Mon Dieu ! La maison s'effondre !

MARICA : La cheminée est vieille,  
une motte en est tombée.

VIEILLARD : Voyons cela, prends cette bougie.

*GOURGANDINE entre, avec un pichet de vin et  
allume de la filasse pour mettre à l'évasure de la jarre*

GOURGANDINE : Voilà le vin, Monsieur.

MARICA : Mon Dieu !

VIEILLARD : Le feu, ma cheminée  
et ma maison brûlent !

GOURGANDINE : L'eau !

MARICA : Le feu !

VIEILLARD : L'eau, vite !

GOURGANDINE : Jetez par ce trou.

*Ils jettent des pichets d'eau par l'évasure de la jarre*

CHAUDRONNIER : Mais ils me mouillent !

PORTEFAIX : Mais ils me grillent !

BARBIER : Mais ils me cuisent !

CHAUDRONNIER : Mais ils me rôtissent !

PORTEFAIX : Mais je suis une soupe !

BARBIER : Mais je suis une mèche!

VIEILLARD : Ça s'est calmé. Tout va bien ?

CHAUDRONNIER : Plus que je ne l'aurais voulu.

GOURGANDINE : Mais ce n'était rien, Monsieur.

CHAUDRONNIER : Tu mens comme une mauvaise femelle !

GOURGANDINE : Plaise à Dieu qu'arrive maintenant  
le convive !

CHAUDRONNIER : ... de pierre,  
pour t'ouvrir le crâne.

VIEILLARD : Écoute, dresse la table  
pendant que je l'appelle.

GOURGANDINE : Très volontiers.

VIEILLARD : Ferme.

*Il sort*

CHAUDRONNIER : Ceci fut une terrible trahison.

BARBIER : Ceci fut un terrible affront.

PORTEFAIX : Ceci fut une terrible douleur.

GOURGANDINE : Je vous avais prévenus,

et maintenant regardez-vous.

*Elle rit*

CHAUDRONNIER : De quoi ris-tu, effrontée ?

GOURGANDINE : Très bien; allez-vous en maintenant,  
n'attendez pas la troisième visite.

CHAUDRONNIER : Belzebuth qui attendit !

PORTEFAIX : Judas, qui s'y est mis !

BARBIER : Caïphe, qui s'y risqua !

TOUS : Partons.

*Ils font mine de partir et le VIEILLARD appelle*

VIEILLARD : Ouvre, Gourgandine.

CHAUDRONNIER : On n'apprend pas au vieux singe,  
à faire des grimaces !

GOURGANDINE : Attendez,  
j'ai bien commencé et libres  
vous sortirez...

CHAUDRONNIER : Supplice !

*Ils font tout ce qu'elle dit. Au BARBIER et au PORTEFAIX*

GOURGANDINE : Vous deux faites les bancs.

*À MARICA et au CHAUDRONNIER*

Mets-leur ce doublier,  
je mettrai la nappe  
sur lui, car il fera la table.

VIEILLARD : Femme, il est tard,  
ouvre-moi !

CHAUDRONNIER : Qu'il entre.

BARBIER et



PORTEFAIX : Madame la table, chut !

CHAUDRONNIER : Messieurs les bancs, patience !

*Entrent le VIEILLARD et le CONVIVE, qui est  
un autre vieillard*

VIEILLARD : Si ce n'était pas pour mon hôte,  
je me serais occupée de vous !

GOURGANDINE : Pensez-vous que l'on puisse  
se rendre si prestement  
de la cuisine au salon,  
et du salon à la porte ?

*Ils s'assoient sur les bancs; il doit y avoir sur  
la table des petits pains et un chandelier allumé. À MARÍA*

CONVIVE : Allons, allons, je vous en prie.

VIEILLARD : Apporte le repas.

CHAUDRONNIER : (*Ap. Finalement.*)

VIEILLARD : Et toi, puisque tu n'es toujours pas partie,  
chante-nous quelque chanson.

BARBIER : Nom de Dieu, il m'écrase !

PORTEFAIX : Nom de Dieu, il me pèse !

*Elle chante*

MARICA : *De la prison m'a sortie...*

CHAUDRONNIER : (*Ap. Moi il m'y a mis.*)

*Elle chante*

MARÍA : *...un beau jour le roi al-Mansour,  
me convier à son banquet,  
il me fit le respect...*

PORTEFAIX : (*Ap. Je n'en peux plus; mangeons.*)

*Le PORTEFAIX lève la main, et dérobe le morceau  
de la bouche du CONVIVE*

CONVIVE :           Eh là ! De ma main même  
                          il me l'a pris !

VIEILLARD :        Quoi donc ?

CONVIVE :           Le morceau.

VIEILLARD :        Qui donc ?

CONVIVE :           Le chat.

VIEILLARD :        Elle est bien bonne.  
                          Il n'y a pas un chat dans cette maison !  
                          Sert le vin, Gourgandine.

*Elle sert le vin, le pose sur la table,  
le BARBIER l'attrape et le boit et remet le verre  
à sa place*

Laisse-le là.

CONVIVE : Belle couleur,  
d'où vient-il ?

GOURGANDINE : De la taverne.

BARBIER : (Ap. Où tu vas  
fais comme tu vois.)

CHAUDRONNIER : (Ap. Que ne suis-je  
en tout malchanceux,  
que je ne puisse ni boire ni manger !  
Mais, n'est-ce pas le pichet ? )

*Le CHAUDRONNIER vide le pichet et le repose.*

*Le VIEILLARD prend le pichet*

VIEILLARD : Trinquons, mais, qu'est-ce que cela ? Attends !  
Et le vin ?

GOURGANDINE : Vous l'avez déjà bu.

VIEILLARD : Moi ? Que dis-tu ?

CONVIVE :           Vieille ruse.  
                           sers-en un autre, et finissons-en.

VIEILLARD :        Je ne me souviens pas, mais sers donc.

*Elle feint de servir*

GOURGANDINE :    Il n'y a plus de vin, monsieur.

CONVIVE :           Non ?

VIEILLARD :        Eh bien,  
                           à peine nous commençons  
                           à boire, et il n'y a plus de vin ?

CHAUDRONNIER :    (Ap. Ça fera six heures qu'ils soupent.)

PORTEFAIX :        (Ap. Est-ce un souper de charpentiers ? )

BARBIER :           (Ap. C'est un souper, et cela le dîner ? )

CONVIVE :           Mon ami le charme vient du vin.

VIEILLARD : Il est plus sûr d'avoir raison à ne pas se prononcer,  
quel est ce plat ?

*C'est un plat à moitié brisé*

GOURGANDINE : Il n'y en a pas d'autres.

CHAUDRONNIER : (Ap. Mais il m'assomme  
avec !)

VIEILLARD : Au diable ce plat !

*Il lui casse sur la tête, et les éclats tombent*

*sur le sol*

CHAUDRONNIER : (Ap. Aïe, me voilà prophète !)

VIEILLARD : Je cale !

CONVIVE : Je coule !

CHAUDRONNIER : (Ap. Calés et coulés qu'ils meurent !)

VIEILLARD :           Voyons. Ai-je cela en ma demeure ?

                              Qui est-ce ?

CHAUDRONNIER :    Monsieur, une table

                              de tripot, où

                              tous les coups sont permis.

CONVIVE :            Et vous, canailles,

                              qui êtes-vous ?

PORTEFAIX :         Deux bancs qui plient.

BARBIER :            Deux assises sans garanties.

VIEILLARD :         Attachez-lui la tête,

                              moi j'attache celui-ci par les pieds.

*Ils attachent le CHAUDRONNIER par les pieds, et de la même ficelle  
le PORTEFAIX par la taille, et ensuite le CHAUDRONNIER par sous  
les bras; et le BARBIER à la taille par la même ficelle, et en  
frappant le PORTEFAIX d'un bâton il fuit, et entraîne le  
CHAUDRONNIER, et de même avec BARBIER. Les deux vieux*

*frappent*

CHAUDRONNIER : Suis-je un lit pour que vous me ficeliez ?

BARBIER : Fuyons, la raclée arrive !

PORTEFAIX : Fuyons, la rossée arrive !

CHAUDRONNIER : Aïe, moi qui n'ai pas cru ma mère  
qui me disait, "meurs misérable !"

BARBIER : Doucement, vous m'accablez !

PORTEFAIX : Doucement, vous me cassez les reins !

CHAUDRONNIER : Tirez-en la leçon, geignards,  
qui rampez pour des gourgandines.

*GOURGANDINE entre en chantant avec la harpe*

GOURGANDINE : *Attendez, attendez, petit vieux.*

*Apaisez-vous, pharaon.*



CHAUDRONNIER : *Il sait se calmer, mais il préfère  
les coups de pieds et de poings.*

TOUS : *De pieds et de poings.*

***Les deux VIEILLARDS***

VIEILLARD : Je vous pardonne à tous les quatre  
mais à une condition.

TOUS : Laquelle ?

VIEILLARD : Mariez-vous ici même.

TOUS : Non, non, pour l'amour de Dieu.  
Tout l'argent de la dot ne suffit pas  
à acheter l'amidon  
pour des jupons de lin.

VIEILLARD : C'est vrai, je vous pardonne.

*Acclamations, puis ils entonnent le « ay »<sup>36</sup>*

- TOUS :                    *Ay, il nous pardonne !*  
                               *Ay, nous voilà heureux !*  
                               *Ay, célébrons cela tous ensemble !*  
                               *Ay, en danse et en musique !*
- MARICA :                Chacun raconte  
                                   comment vont ses affaires.
- PORTEFAIX :            Moi je me suis marié,  
                                   mais richement.
- CHAUDRONNIER :    Moi aussi, mais jamais assez  
                                   pour des choux.
- MARICA :                Un homme m'offre mille biens  
                                   sans compter.
- GOURGANDINE :      Eh bien moi j'en ai un autre  
                                   qui ne les compte pas non plus.

---

<sup>36</sup> Danse populaire souvent incorporée aux pièces de théâtre.

PORTEFAIX : Je me tire toujours joliment  
de toute querelle.

CHAUDRONNIER : Moi je sors les mains  
sur la tête.

MARICA : Si je lui demande des bas  
il me ramène le haut.

GOURGANDINE : S'ils me ramènent des fruits  
ils en mangent la moitié.

PORTEFAIX : Puis je rentre à point  
pour la représentation.

CHAUDRONNIER : Moi on m'a plus battu  
qu'une vieille mule.

MARICA : Chacun raconte  
comment vont ses affaires.

## **FIN DE L'INTERMÈDE**

### ***Baile de la Chillon***

El evento al que se refiere uno de los personajes de esta pieza permite suponer que la obra se estrenó en el año 1658. Efectivamente, uno de los comediantes alude al hecho de que fue indultado gracias al nacimiento del príncipe Felipe Próspero, hecho que tuvo lugar a finales del año 1657.

Se trata, en esta ocasión, de una jácara bailada, que representa el ámbito de los rufianes. La Chillon acaba de cumplir su condena a remar en galeras, donde la raparon. La recibe su novio Añasco, el cual ella pensaba que había sido ahorcado, pero en realidad fue indultado gracias al nacimiento del príncipe. Salen tres amigas y empieza un juego de cantos y comentarios sobre las desgracias que sufrió la Chillon en galeras, y sobre el relato de las razones (burlas y robos) que la llevaron a galeras.

## Danse de la Criarde

### Personnes qui y interviennent:

- La CRIARDE
- AÑASCO
- La JASEUSE
- La JOUEUSE
- JUANA

### *La CRIARDE et AÑASCO entrent*

AÑASCO : Reviens m'embrasser  
Criarde, que chez les francs Vauriens  
on nomme autrement  
on l'appelle la Revêche.  
Je te félicite mille fois  
de ta brillante victoire et attention  
car tu sors de prison,  
Dieu merci, belle et propre;  
à tel point, que pour l'occasion

tu es joliment rasée

*En chantant*

l'officiel de la ville

ne pourra toucher un seul de tes cheveux.

CRIARDE : Alors que je te laissai pour la prison,  
à la première visite,  
Añasco, ils t'ont condamné;  
j'ai pensé, je te le dis maintenant,  
que tu occupais déjà la place  
pendu à la potence,

*Elle chante*

grenier des chapeliers,  
des vieux et des boulangers.

AÑASCO : La naissance du prince  
m'a gracié, sur ma vie  
je n'en donnais plus un clou;  
et, aussi bien perçue

ma mort fut-elle, je restais fier,  
 dis-moi, n'est-ce pas ignominie,  
 que de pendre un homme, pour  
 la naissance d'un prince en Castille ?

CRIARDE : Apaise tes tourments  
 puisque les miens s'apaisent aussi;  
 obtenons le pardon des gens  
 et, mon ami, sur nos vies,  
 la mienne et la tienne, pour éviter  
 les commérages aux coins des rues.

***La JASEUSE et la JOUEUSE entrent en chantant, puis JUANA.***

***Les deux chantent ces vers***

LES DEUX : *“Añasco se plaint  
 de ses malheurs à la Criarde”.*

CRIARDE : Qu'est-ce donc ?

JUANA : Les trois à la vie de débauche  
 viennent te voir.



JASEUSE : La Jaseuse.

JOUEUSE : La Joueuse.

JUANA : Et Juana, l'hirondelle,  
c'est pour moi, qu'on a chanté  
dans cette jacarilla<sup>37</sup>:

*Les trois chantent*

*Avec le Mulâtre d'Andújar*

*la petite Juana sanglote.*

JUANA : Enfin je te vois  
sortie de la galère !

CRLARDE : Ah, ma chérie !  
ce mot de galère  
change-le en galerie,  
en lui donnant cet aspect,

---

<sup>37</sup> Romance, gai, relatif aux ruffians, cf. Sesé et Zuili, 2005, *Vocabulaire de la langue espagnole classique: XVIe et XVIIe siècles*.

ce sera une excuse.

Cela égayera ma galère

car à la tribune ils ne disent pas:

*Elle chante*

*Dans la galère encore une fois*

*la Revêche se retrouve rasée.*

JASEUSE : Malgré tout, te voilà belle  
et digne, que Dieu te bénisse !

CRIARDE : Moi j'ai toujours été voleuse,  
mais ma chance est telle...

*Elle chante*

*que bien que je sois négligée,*

*je reste toujours présentable.*

*Le tribunal n'a pas réagi*

*avec moi comme il aurait dû.*

AÑASCO : Jugement injuste,

est mauvais pour la visite.

*Elle chante*

CRIARDE : *Sans un tambour, la baguette  
m'en a donné deux cents...*

JASEUSE : Soufflures !

CRIARDE : Et le sceau du privilège  
je le porte dans le dos.

JOUEUSE : Babil !

*Elle chante*

JASEUSE : *Aïe, doucement, ça fait mal !  
C'est me porter avec elle  
le coup fatal.*

CRIARDE : Ils ont joué mes cheveux  
à quatre et ont bien ri  
au jeu du rasons-tout

et ont rasé en entier.

AÑASCO : Maraudes !

*Elle chante*

JASEUSE : *Aïe, doucement, ça fait mal,  
douxement, ça fait mal !  
C'est me porter avec elle  
le coup fatal.*

*Jouant*

CRIARDE : Mais mon châtement vous savez  
fut un excès de la justice,  
pour en disculper les raisons  
que vous connaissez, parlez-en.

*Elle chante*

JASEUSE : *Elle vola cent doublons,*

*de l'Argel<sup>38</sup> d'un misérable.*

CRIARDE : Dites-moi,  
libérer des captifs  
n'est-ce pas un acte pieux ?

*Elle chante*

JASEUSE : *L'argent d'un fournier  
elle a pris.*

CRIARDE : Pour ça je suis pardonnée,  
car l'argent  
ne va pas au four.

JOUEUSE : *Elle a delesté de quatre bagues,  
une fournière sotté.*

CRIARDE : En délester la fournière  
ne fut pas une mauvaise sottise.

---

<sup>38</sup> Lieu de captivité.

- AÑASCO :      *À un érudit, elle a pris  
un bijou fort joli.*
- CRIARDE :      S'il était joli,  
de quoi se plaint cet érudit ?
- LES TROIS :    Le tribunal l'a punie  
pour ce butin.
- CRIARDE :      Assez de ces butineries...
- AÑASCO :      Andújar !<sup>39</sup>
- CHILLONA :    Que dis-tu ?
- JASEUSE :      Andújar !
- CRIARDE :      Que veux-tu ?  
Dansons et chantons  
car tout n'est que badinerie.  
Malgré le larcin, messieurs,

---

<sup>39</sup> Commune andalouse.

je suis honorable.

AÑASCO : Deux cents en témoignent  
à ton dos.

JASEUSE : Andújar !

CRIARDE : Que dis-tu ?

JOUEUSE : Andújar !

CRIARDE : Que veux-tu ?

TOUS : Dansons et chantons  
car tout n'est que badinerie.

CRIARDE : Depuis la galère  
ma réputation est indemne,  
en l'ayant secouée  
de la poussière qu'elle prenait.

AÑASCO : Andújar !

CRIARDE : Que dis-tu ?

JASEUSE : Andújar !

CRIARDE : Que veux-tu ?

TOUS : Que cette danse finisse  
tout n'est que badinerie.

**FIN DE LA DANSE**



### ***Loa entremesada para la compañía del Pupilo***

El “Pupilo” del que se trata en esta obra es en realidad el autor Francisco García, citado en la misma loa. Su compañía empezó a hacer representaciones en 1648, y esta pieza, dedicada en realidad a la presentación de su compañía teatral al público madrileño, parece haberse estrenado en 1658. En consecuencia, el entremés tiene la particularidad de conservar el nombre de los comediantes en la misma pieza. Es también testigo histórico de la vida teatral de una compañía.

La loa empieza con la queja de Pupilo a Manuela, una comediante, de que apenas llegado a Madrid, le sucedió una desgracia terrible. Después de haberle preguntado si el origen de dicha desgracia era la ausencia de algunos actores y músicos de la compañía, el Pupilo explica que tres de los comediantes, durante el ensayo, se volvieron locos: uno cree que es el autor, otro que es maestro de capilla, y el último piensa que es Felipe II. Salen a escena, uno tras otro, los locos, dando prueba de su locura y alarmando al autor, pues la función debe empezar.

A continuación se desarrolla otro asunto: la comediante Isabel de Gálvez desea desempeñar el papel de primera dama que tiene Francisca Verdugo, supuestamente ahora enferma. Apoyada por Jerónimo de Olmedo, y luego apoyada por todos, afirma que puede hacer recobrar el juicio a los tres locos con el poder de su voz. Pero llega entonces Francisca Verdugo enojada, y las dos comediantes empiezan a discutir. Cuando el Pupilo intenta calmarlas, lo golpean y le echan la culpa de todo. Al final todos acaban recobrando el juicio y la calma, alaban a la gran ciudad de Madrid y piden clemencia a juicio de su público.

## **Prélude intermédiaire de la troupe du Pupille arrivée à Madrid**

### **Personnes qui y interviennent:**

- **FRANCISCA Tortionnaire**
- **PUPILLE**
- **JERÓNIMA d'Olmedo**
- **Juan GONZÁLEZ**
- **ISABEL de Gálvez**
- **CAILLASSE**
- **MANUELA Caillasse**
- **VILLALBA**
- **Juan de la RUE**
- **MUSIQUE**

*Le PUPILLE et MANUELA Caillasse entrent*

MANUELA : Arrêtez-vous, morbleu !

PUPILLE : Je perds connaissance.

À qui ce malheur est-il arrivé ?

Mon Dieu !

MANUELA : Ça suffit, je vous en prie !

PUPILLE : Pourquoi, alors qu'avec ma pauvre compagnie,  
j'arrive fièrement à Madrid  
y recevoir de sa main tous les honneurs,  
ce coup du sort m'arrive !

MANUELA : Dites-moi, que vous arrive-t-il ?

PUPILLE : Je suis fou, je suis aveugle, je suis confus.

MANUELA : Dites-moi donc pourquoi.

PUPILLE : Je n'y arrive pas.

MANUELA : C'est parce que Malaguilla n'est plus là,  
la harpe étant cacochyme,  
le printemps lui a préféré Rosa ?

PUPILLE : Pire !

MANUELA : J'ai trouvé la raison de votre inquiétude;  
c'est parce que le bon Gaspar nous a fait faux-bond,  
et faisant les variations de la musique,  
et les contrastes de la mélodie;  
qui à force se ride,  
en une note en fit cette fugue.

PUPILLE : Bien pire !

MANUELA : Eh bien, dites-le, de quoi s'agit-il ?  
C'est parce que Poca Ropa vous manque ?  
Bien qu'il nous ait laissés  
je suis peinée de son départ.  
Mais Melocotón, s'en étant bien aperçu,  
aurait pu vous l'envoyer.

PUPILLE : Qui ?

MANUELA : La mort.

PUPILLE : Ma peine est encore plus grande.

MANUELA : Si je ne me trompe,  
ce mal étrange qu'a Francisca Tortionnaire,  
risque de l'emporter.

PUPILLE : Rien de cela.

MANUELA : Le diable en est témoin !

PUPILLE : Ce qui me rend distrait, fou et aveugle,  
c'est de voir qu'à peine arrivé à la cour,  
Juan de la Rue et Juan González,  
et, enfin, mes amis, bien que peu nombreux,  
lors de la répétition sont devenu fous.

MANUELA : Fous ? Comment cela ?

PUPILLE : Oh, quelle malchance !  
La folie la plus étrange  
que l'on n'ait jamais vu, car Caillasse  
se croit maintenant Maître de Chapelle;  
Juan de la Rue, fou à lier,  
pense être Philippe II.  
Et Juan González, qui est vraiment étrange,

qu'il sera l'auteur cette année,  
il affirme que selon le calendrier  
(et après l'avoir bien observé),  
il y aura cette année un grand cru d'auteurs;  
de sorte que les petits et les grands,  
les coltineurs et les souffleurs  
crèvent d'envie d'être auteurs.  
Voilà ce qui me désespère !  
Et la frénésie s'est répandue, tant et si bien  
que même le Capón<sup>40</sup> m'a dit l'autre jour  
qu'il doit trouver une troupe;  
mais Juan González est arrivé.

*Juan GONZÁLEZ entre, en comptant sur ses doigts*

MANUELA :      Quel moment nous allons passer !

PUPILLE :      Exceptionnel.

Juan González, mon ami, bienvenu.

Qu'arrive-t-il pour que vous soyez si distrait ?

Dites-moi, c'en est fini des querelles, et des disputes ?

---

<sup>40</sup> Francisco Blanco, harpiste.

MANUELA : Ay ! Il prie sur ses doigts.

GONZÁLEZ : La jeune première c'est elle, parfait;  
la deuxième, celle-là est excellente;  
la troisième, c'est résolu...

MANUELA : Quelle flegme !  
Tiens donc, il est le doigt et cette femme en est le bout.

GONZÁLEZ : ...le jeune premier, le deuxième...

PUPILLE : Quelle obstination !

MANUELA : Qui ne rira pas en le voyant ?

GONZÁLEZ : ...petite corpulence...

MANUELA : Quel ennui !  
Ils sont comme les doigts de la main.

PUPILLE : González, écoutez-moi je vous en prie !

GONZÁLEZ : Doux Jésus, quelle remarquable troupe,  
mon Dieu nous brillerons !

PUPILLE : Impossible !

MANUELA : Écoutez, vous l'entendrez chanter.

*Elle chante*

*Nous brillerons c'est certain,  
s'il réalise  
que cette troupe  
est dans sa main.*

PUPILLE : Est-il possible mon ami, que vous disiez  
de telles absurdités,  
alors que tout le monde rit ?

GONZÁLEZ : Monseigneur de mon cœur, je me comprends.

PUPILLE : Mais quelle est cette folie ? Quelle obstination !  
Vous, en des temps si durs, une troupe ?  
C'est de la réalité dont je vous parle,



arrêtez donc cette folie.

GONZÁLEZ : Charles Quint,  
la vanité te trompe.  
Être auteur aujourd'hui est le plus grand des exploits.

*Il s'en va*

PUPILLE : Juan González, mon ami !

MANUELA : Jolie ruse  
pour revenir, laisse-le.

*À l'intérieur*

VOIX : Place, place !

*VILLALVA entre en hallebardier et derrière lui*

*Juan de la RUE*

MANUELA : Voilà un autre fou. Y-a-t-il personnage  
plus étrange ? Quel pas, quelle démarche !

PUPILLE : Juan de la Rue, mon ami !

MANUELA : Quelle drôlerie !

PUPILLE : Eh ! Mon Dieu, recouvrez votre jugement !  
Regardez, je me prosterne à vos pieds,  
cessez cette folie.

RUE : J'en tiendrai compte.

PUPILLE : Ayez, je vous en supplie,  
pitié de cette pauvre troupe,  
car c'est sur vous que repose son salut.

RUE : Je ferai en sorte que vous vous distinguiez.

*Elle chante*

MANUELA : *Il aime toujours  
beaucoup ces personnages,  
puisqu'en faisant l'entremetteur,  
il obtient les seconds rôles.*

*Dedans*

CAILLASSE : Laissez-moi entrer !

MANUELA : Voilà Caillasse.

*CAILLASSE entre en étudiant sale coiffé d'un  
bonnet de docteur*

CAILLASSE : Qui arrête un Maître de Chapelle,  
qui fait de tant d'étudiants des érudits ?  
Allons un peu de solfège:  
sol, fa, mi, ré, brillant idiot.  
Est-il possible que ce bon Pèlerin apprenne  
rien qu'une note de solfège ? C'est un abruti,  
un idiot, un âne, un manant.

*Voix de soprano*

HOMME 1 : Écoutez monsieur ! Cessez vos plaintes,  
nos oreilles en ont assez entendu.

*Voix de soprano*

HOMME 2 : Nous sommes tous occupés.

CAILLASSE : Bon sang, apprenez donc du maître,  
car un sol, fa, mi, ré, merci du compliment,  
c'est ce que chantent les jeunes hommes  
de la rue de Atocha :

*Il chante*

*Sol, fa, mi, ré,  
je m'appelle Bartolo  
et elle Catania.  
sol, fa, mi, ré.*

PUPILLE : Caillasse !

CAILLASSE : Qui va là ?

PUPILLE : Quel délire !  
Le Pupille.

CAILLASSE : Monsieur,

si vous le souhaitez, et cela arrive,  
je reçois des pensionnaires chez moi.

*Il part*

*Elle chante*

MANUELA : *Il n'y aura plus de bon comique,  
s'ils perdent leur folie,  
car il est amusant  
en maître de chapelle.*

*ISABEL de Gálvez, JERÓNIMA de  
Olmedo et toute la troupe sauf les trois fous entrent*

ISABEL : Señor Francisco García<sup>41</sup>,  
écoutez-moi attentivement un moment  
et ne vous lassez pas, car  
je viens quelque peu passionnée.  
C'est moi Isabel de Gálvez;  
hors de Madrid, j'ai joué  
les jeunes premières, aussi bien,

---

<sup>41</sup> Le Pupille.

que celles qui l'ont fait  
auparavant à Palencia  
et à Burgos. À jamais la renommée  
de mon nom restera gravée  
sur les planches du temps.  
Si vous pensez qu'aujourd'hui à Madrid  
je dois céder ma place  
et assujettir ma hardiesse,  
ma vanité et mon orgueil  
à Francisca Tortionnaire,  
vous vous trompez, car tout d'abord  
aux cieux changeants,  
ce beau pavage  
d'étoiles et de lueurs  
qui constelle la nuit,  
de ses axes désorientés  
elle perdra sa place,  
et me soumettra son allant,  
sa grâce, son aisance.  
Et si, par hasard, ses maux  
y donnent lieu  
et qu'elle n'est pas morte, comme on le dit,  
qu'elle vienne et voie, face à face,

que moi seule, avec mes charmes,  
 je peux rivaliser avec elle.  
 Voyez Francisco García,  
 ce que l'on doit faire dans ce cas  
 et répondez prestement,

*Elle chante*

*car la Gálvez,  
 qu'elle remplace les absents suffit,  
 sans qu'elle ne remplace les malades.*

JERÓNIMA : Je crois que tu as raison,  
 car si l'on considère le duel,  
 hors de Madrid avec moi  
 elle joue les premiers rôles,  
 et j'en suis témoin  
 car c'était à moi de les jouer.  
 D'après cela, Gálvez  
 a bon procès,  
 car la fleur de Olmedo  
 lui a concédé le rôle.

PUPILLE :           Señora Isabel de Gálvez,  
il est certain que Francisca Tortionnaire  
est très malade, et ainsi  
dès à présent, je jure et je soutiens  
que ce sera vous la jeune première,  
mais, bien que je m'y engage  
il y a un grand inconvénient.

ISABEL :            Lequel ?

PUPILLE :           Mes compagnons,  
sont fous !

ISABEL :            N'ayez crainte,  
je m'engage à tous les rendre  
à leur état normal  
grâce à ma voix et sa puissance.

PUPILLE :           Eh bien, vive Isabel de Gálvez !

MANUELA :          Je le confirme !

JERÓNIMA :         Je l'approuve !



*Un clairon sonne dans la cour*

PUPILLE : Mais quel bruyant clairon  
trouble par des échos répétés,  
par des avertissements difformes,  
la monarchie du vent ?

TOUS : Vive Isabel de Gálvez,  
en jeune première nous te voulons !

*FRANCISCA Tortionnaire entre dans la cour à cheval  
épée au fourreau et plumes au chapeau*

FRANCISCA : Attendez abjects lâches,  
l'affaire n'est pas finie !  
Misérables compagnons  
qui de la façon la plus fourbe  
pour m'enterrer vive  
me voyez déjà morte.  
Je me sens bien, et mes maux

ont cessé, car dans mon inclination  
pour servir à Madrid  
mes angoisses s'apaisent.

Traitres, fourbes, hypocrites,  
écoutez bien, je vous le dis à tous,  
et sans être don Diego Ordóñez<sup>42</sup>  
je vous provoque et vous défie  
du lever au coucher en duel.  
Avec cette lame que je ceins  
je vous attends. Sortez tous  
vous battre avec moi  
et si la crainte vous arrête,  
si le danger vous effraie,  
vous pouvez bien demander renfort  
aux auteurs d'outre-mer.

Amenez Castro et Juan Pérez,  
"Los conformes"<sup>43</sup> et Francisco  
de la Rue. Qu'Acuña vienne,

---

<sup>42</sup> Lié à la mort de Sancho II.

<sup>43</sup> Troupe de Valladolid.

car il vaut bien les cinq réunis,  
et si cela vous paraissait trop peu  
amenez les grands chefs de guerre,  
les premiers, les meilleurs,  
qui dans ce village même  
avec de grandes troupes  
ont aussi combattu.

Je défie Rosa, antiseptique  
bien qu'il vienne averti  
du venin que j'exhale,  
et de la contagion que je dégage  
de la vertu du pèlerin.

Je défie Osorio lui-même, le même  
Hadrián et vous tous  
avec vos connaissances et amis,  
même si Quiñones est  
général invaincu  
de ses troupes et si Prado  
dirige avec le même pouvoir  
ses escadrons,  
car une armée de Rosas

de Osorios, et de Pupilles  
ne sont qu'une piètre entrave à ma puissance.  
Et toi, oh Gálvez !, qui veux  
te mesurer à moi  
et qui veux prendre mes rôles  
et mes applaudissements,  
viens te battre ! Je te donnerai  
une bonne leçon  
car moi seule sur ces planches  
ai mérité la protection  
de Madrid, et ton arrogance  
et ta fantaisie te leurrent.  
Eh ! Vaillants mousquetaires,  
je vous défie de m'affronter !  
Eh ! Honneur de Cappadoce  
je te confie ma vengeance !  
Que ces rebelles meurent,  
et moi face à votre chef  
je m'exposerai en première ligne  
et vous m'acclamerez.

PUPILLE : Francisca Tortionnaire héroïque,  
écoute-moi !

FRANCISCA : Je n'ai pas à t'écouter !

PUPILLE : Attends !

FRANCISCA : Tu te fatigues en vain.

PUPILLE : On m'a donné à Valladolid,  
la nouvelle de ta maladie  
et c'est à ce moment  
que j'ai donné ton rôle  
à Isabel de Gálvez.

ISABEL : Je ne me résignerai pas  
à lui laisser, car grâce à cela  
j'ai mérité à Burgos,  
Palencia et Valladolid,  
mille applaudissements, et je crois  
arriver aux mêmes faveurs

à Madrid et sa grandeur.

Et pour preuve que je saurai

défendre ma parole:

prends ce gant, je te défie.

FRANCISCA : Attends,

*Elle descend de cheval et monte sur la scène par une rampe  
qui commence devant la scène*

mon agilité attend

avec la raison et la lame

de venger mes offenses.

ISABEL : Ici même je t'attends !

FRANCISCA : Ici même tu seras punie !

*FRANCISCA Tortionnaire arrive l'épée à la main et  
ISABEL de Gálvez dégaine l'épée du PUPILLE,  
elles se battent et lui s'interpose*

ISABEL : Cette lame te répond.

PUPILLE : A-t-on vu pareille bêtise !  
Francisca, Isabel, que faites-vous ?

FRANCISCA : Eh bien, traître de Pupille, comment  
peux-tu t'opposer à ma vengeance ?

ISABEL : Toi, dont c'est la faute,  
tu entraves notre duel ?

*Les deux le frappent*

PUPILLE : Elles ont aussi perdu la raison !

*MANUELA chante*

MANUELA : *Il semble que cette querelle  
a sans doute concerné  
le Pupille plutôt  
que le duel.*

JERÓNIMA : Cessez ce combat sur-le-champ  
et écoutez-moi.

ISABEL : Je ne jouerai  
que la jeune première  
ou je me bats.

PUPILLE : Eh bien je ne peux  
vous obliger, mais voyez qu'attend  
sous sa protection et avec les mêmes  
faveurs et applaudissements de toujours,  
notre foi l'a mérité,  
la grande Madrid.

*Les fous entrent*

TOUS : Cet homme  
nous a retourné le cerveau  
pour nous jeter à ses pieds.

ISABEL : Et moi à ses plantes je scelle  
notre amitié et je te rends  
tes rôles.

FRANCISCA : Et je les accepte



pour servir Madrid,  
 et humblement je lui sacrifie  
 ma volonté, mes souhaits,  
 mon attention et mon libre arbitre.

*ISABEL de Gálvez chante*

ISABEL : *Même si nous avons tous recouvré  
 la raison,  
 les faveurs de Madrid  
 nous rendent fous.*

PUPILLE : Cour éminente.

FRANCISCA : Ville héroïque.

GONZÁLEZ : Centre.

JERÓNIMA : Soleil.

CAILLASSE : Refuge.

RUE : Zénith...

PUPILLE : ...la beauté et l'élégance...

FRANCISCA : ...la puissance et la culture.

CAILLASSE : Très chers mousquetaires,  
justes conseillers  
assis sur ces bancs,  
plaidez notre cause haut et fort...

**MANUELA chante**

MANUELA : ... si un nom vous donnez  
à la troupe,  
que ce soit celui de la victoire,  
et celui non des sifflets.

PUPILLE : Tribune, où mille dames,  
de moins de vingt-cinq ans  
se font femmes de clefs<sup>44</sup>  
nous accueillant par des sifflets...

---

<sup>44</sup> Le trou des clefs servait de sifflet.

**MANUELA chante**

MANUELA : ... laissez les porte-clefs  
chez vous,  
car jouer cette pièce  
n'est pas fait pour les femmes.

FRANCISCA : Gradins, chambres, greniers,  
où mord sans bruits  
la censure entre deux lumières,  
le caprice à couvert.

**ISABEL chante**

ISABEL : Que personne aux greniers  
ne croie décider,  
car la censure  
vient d'en haut.

PUPILLE : Avec la même troupe,  
je reviens vous servir.  
Au lieu de Malaguilla,

Melocotón et son ami  
Gaspar, roux tous les trois,  
pour cela d'ailleurs ils m'ont vendu,  
apparaît avec moi Gregorio.  
Vous avez applaudi sa voix  
sur cette scène mille fois.  
Pour vous servir, nous remplacerons  
l'absence de chacun  
de nos amis, persuadés  
que dans votre grande clémence,  
cette humble troupe  
trouvera asile et protection.  
Et ainsi prosternés,...

FRANCISCA : ...soumis,

ISABEL : ...au goût,

GONZÁLEZ : à la pitié,

CAILLASSE : à la protection,

JERÓNIMA : au soutien...

PUPILLE : ...de vos cœurs héroïques...

FRANCISCA : ...nous vous prions,

PUPILLE : nous vous demandons...

TOUS : ...que vous pardonniez nos erreurs  
et acceptiez nos services.

**FIN DU PRÉLUDE**

### ***Baile de la Zalamandrana, hermana***

Se sabe de este baile que fue representado en el año 1664. El estudio de Lobato (2003) revela que “la producción conocida hasta el momento de teatro breve de Moreto finaliza, pues, en 1664”,<sup>45</sup> año en el cual compuso nada menos que trece piezas.

Este baile dramatizado cuenta las desgracias que padece Teresa con su pareja, Toribio, el cual es hombre violento y desprovisto de buenas intenciones hacia ella. Retrata una realidad social que son las relaciones entre hombres y mujeres en las clases más bajas de la sociedad del Siglo de Oro. Su amiga Bernarda intenta solucionar estas riñas de varias maneras, pensando que mejor vale este trato que el ser ignorada, y con bailes y cantos la “Zalamandrana, hermana” aparece en la pieza a modo de estribillo.

---

<sup>45</sup> Lobato (2003: 26).

## Danse de la sœur Zalamandrana

### Personnes qui y interviennent :

- BERNARDA
- TERESA
- TORIBIO
- CORREO

### *BERNARDA et TERESA, pleurant, entrent*

BERNARDA : Pourquoi pleures-tu ? Dis, qu'as-tu ?  
Allez, dis-moi donc tes peines.

TERESA : C'est Toribio qui m'a donné  
une sérieuse rossée.

BERNARDA : Quelqu'un finira bien par lui couper  
ce même avec quoi il te bat,  
et je t'assure qu'avant une heure

il reviendra la bouche en cœur.

TERESA : Il m'a sûrement rossée  
de m'avoir vue désintéressée.

BERNARDA : Il est aussi lourd  
que tu es légère.

TERESA : Il m'a arraché l'œil  
d'un coup de pied.

BERNARDA : Quelle élégance,  
le coup est efficace  
lorsqu'il emporte l'œil.

***TORIBIO entre***

TORIBIO : Finissez ces querelles  
et crois bien, ma sœur,  
que ces désagréments, c'est le diable  
qui les engendre.



TERESA :            Pour quoi me tourmentes-tu ici ?  
Même chez moi tu ne me laisses pas ?  
Devrai-je le supporter chaque jour ?

TORIBIO :           C'est à la gorge  
que je te saisirai  
si tu t'entêtes encore.

BERNARDA :        Ma foi te voilà bien généreux.

TERESA :            Que dis-tu de cela, Bernarda ?

BERNARDA :        Ce que moi je peux t'en dire  
c'est en chantant et en dansant.

*Elle chante*

*Le galant qui cogne, mon amie,  
s'engage plus qu'il n'offense,  
et lorsqu'il gifle  
sa femme est comblée.*

*En chassé-croisé*

Tu n'as pas motifs à te plaindre,  
 car la différence est grande  
 entre l'homme à l'esprit frappeur,  
 et l'homme à l'esprit frondeur.

*En file*

TERESA : Pourquoi ne paies-tu pas, soldat,  
 l'amour de cette malheureuse ?

TORIBIO : Ni en amour, ni en comédies,  
 jamais les soldats ne paient.

*Répétant les pas à l'envers*

À ce que j'entends, madame,  
 vous m'avez l'air diplômée  
 en termes et en modes  
 d'un fameux collègue.

BERNARDA : Oui, je le suis, et si bien

que jamais vous ne m'abuserez,  
ni ne me prêcherez l'Évangile  
la main levée sur moi.

*En zigzags*

TERESA : Ta lâcheté suffisait.

BERNARDA : Prends sa main, et excuse-le  
car ce sont de vénielles querelles  
celles qui se finissent en coups.

TERESA: Moi vivante, jamais !

TORIBIO : Ah bien, par tous les... !

TERESA : Aïe Bernarda !

BERNARDA : Quoi encore ? Arrête Toribio !

TORIBIO : Eh bien, veux-tu...?

BERNARDA : Suffit, suffit.



quoi que ce fût à manger,  
seulement des coups et des gifles;  
ni vêtements, ni souliers  
ni paie à la servante.

BERNARDA :           Eh bien s'il ne te donne que des coups  
et avec ça ce visage  
noir de bleus,  
c'est un fait bien malheureux  
que parmi tant de fines gens  
il n'y ait pas même une pièce.  
La Zalamandrana, ma sœur !  
ay, ay, ay, la Zalamandrana !

*En ronde*

Pour sûr vous êtes affreux,  
et malmenez cette malheureuse  
et c'est indigne.

TORIBIO :            Vous n'avez pas idée  
des affaires des autres.

BERNARDA :            Quand il y a de l'intérêt  
                              il n'y a pas d'excuses.

TORIBIO :             Est-ce de l'ignorance,  
                              ou de l'omission, était-elle vierge,  
                              pour que je dusse la doter ?

BERNARDA :            La Zalamandrana, ma sœur !  
                              Ay, ay, ay, la Zalamandrana !

*En grande ronde*

BERNARDA :            Faites donc la paix.

TORIBIO :             Voilà ma main.

BERNARDA :            Là.  
                              Et la tienne ?

TERESA :              Elle est là.

BERNARDA :            Voilà, la paix et les bonnes grâces.

TORIBIO :                    Celle-là n'aura pas sa dance.

BERNARDA :                Eh bien, Toribio, ne t'en déplaie,  
La Zalamandrana, ma sœur !  
et ay, ay, ay, la Zalamandrana !

**FIN DE LA DANSE**

#### 4. Consideraciones finales

El adagio *traduttore/ traditore* condiciona la situación del traductor, ‘traidor’ del texto original, en tanto que lo es de su lengua y de su cultura, para alumbrar el texto fuente.<sup>46</sup> No obstante, colocarse en esta vía sin salida implicaría ‘aniquilar’ la oportunidad de enriquecerse del otro, y en una época de ‘violencia’ entre las culturas, la iniciativa de fortalecer puentes entre ellas parece sumamente importante.

Estamos convencidos de que la traducción es un símbolo de una ideología humanista, que cree en la verdadera riqueza de cada pueblo y de cada cultura. Se atribuye a Carlos V la frase “On est autant de fois homme que l’on connait de langues”, y parece bien cierto que al aprender una lengua, se aprende también, y sobre todo, un modo de aprehender y percibir el mundo también nuevos.

Compartimos la idea de que no se aprende a ser traductor, sino que se practica. Un buen traductor es un traductor experimentado, que aprendió a conocer, entender y respetar al otro, pero también un traductor que sabe tomar distancia de ello, para ser capaz de transmitir a sus lectores un mensaje indemne. Varios estudios dan prueba del carácter servil y desinteresado del traductor literario, que renuncia conscientemente al provecho material para servir causas más nobles, pero también para escapar a las obligaciones sociales.

---

<sup>46</sup> Nouss, *Op. cit.*, p. 176.



En este trabajo he intentado explorar la otra vertiente de la función del traductor; es decir, el aspecto más bien lingüístico. La larga investigación que emprendí sobre cada palabra, y sobre sus secretos, me hizo descubrir la riqueza de dos modos de expresarse muy distintos, además de haberme dado cuenta de la importancia de la circulación de las ideas en ambas lenguas, para permitir a las culturas enriquecerse y elevarse las unas gracias a las otras.

Por último, si no existen dos traducciones parecidas, tampoco existen dos lecturas parecidas de una misma novela, ni dos relatos parecidos de un mismo acontecimiento. Nouss (2001) alude a este respecto a una idea interesante retomada de Steiner (1978), según la cual lo ‘falso’ sería productor de lenguaje, “agente dinámico y creador”:

Le langage n'est pas soumis à la réalité ni à son service, il lui résiste et s'y oppose, permettant à l'être humain de refuser le monde tel qu'il est. Là, dans cette distance et cette artificialité, se fondent la liberté humaine et sa capacité à parler au futur ou au conditionnel; là se fonde « l'art du traducteur », tiraillé entre « le besoin de reproduire et celui de recréer soi-même », reconduisant l'ambiguïté des rapports entre le langage et le réel.<sup>47</sup>

En este sentido, por tanto, la traducción daría prueba de su cualidad dialéctica, de un lenguaje que “une y divide a la vez”.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 172, en Steiner, 1978, *Après Babel*, p. 223.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 172.

## Referencias bibliográficas

Alborg, Juan Luis. 1974. *Historia de la literatura española*. Madrid: Editorial Gredos.

Alonso, Dámaso. 1969. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Editorial Gredos.

Alonso, Martín. 1986. *Diccionario medieval español, desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

Balbín, Rafael de. 1954. "Notas sobre el teatro menor de Moreto", en *Homenaje a Fritz Krüger*. Mendoza: Ministerio de Educación-Universidad Nacional de Cuyo, vol. II, 601-612.

Bastin, Georges L. 1993. "La notion d'adaptation en traduction". *META* 38/3: 473-478.

Bastin, Georges L. 1997. "Traducción y semántica. El caso de las palabras 'comodín' (fr./esp.)", en G. Wotjak (dir.), *Studien zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich*. Frankfurt: Peter Lang, 387-396.

Bataillon, Laure (ed.) 1984. *Premières Assises de la Traduction Littéraire à Arles*. Arles: Actes Sud.

Bataillon, Laure. 1991. *Traduire, écrire*. Cognac: Arcane 17.

Bedel, Jean-Marc. 1997. *Grammaire de l'espagnol moderne*. Paris: PUF.

Bensoussan, Albert. 1995. "Mario Vargas Llosa visto por su traductor al francés".  
*Revista Trans* 1: 40-45.

Berman, Antoine. 1989. "La traduction et ses discours". *META* 34/ 4: 672-679.

Blanc, Clara. 2008. "La traducción de textos literarios: *El entremés del Poeta*, de Agustín Moreto". *Tinkuy. Boletín de investigación y debate* 10: 60-78.

Canavaggio, Jean y Claude Couffon. 1992. "La traduction du *Quijote* aujourd'hui", *Actes des neuvièmes assises de la traduction littéraire à Arles*. Paris: Actes Sud.

Castañeda, James A. 1974. *Agustín Moreto*. Nueva York: Twayne Publishers.

Comedia textlist; corpus de textos del Siglo de Oro digitalizados  
[<http://w3.coh.arizona.edu/projects/comedia/textlist.html>]

Corbière, André y Daniel Lautier. 1969. *Dictionnaire espagnol-français*.

Bruselas: Éditorial Bouret.

Cotarelo y Mori, Emilio (ed.) 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*.

Madrid: Bailly-Baillièere, vol. I.

Covarrubias, Sebastián de. 2006 [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*, I. Arellano y R Zafra (eds.), Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.

Delas, Daniel y Danièle Delas-Demon. 1991. *Dictionnaire des idées par les mots (analogique)*. París: Le Robert.

Dupont, Pierre. 1998. *La Langue du Siècle d'Or. Syntaxe et lexique de l'espagnol classique*. París: Presse de la Sorbonne Nouvelle.

Even-Zohar, Itamar. 1990 [1978]. "The literary system" y "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". *Poetics Today* 11/1: 27-51.

ELECTRE. 1997-2009. *Electre. La base bibliographique de référence* [recurso bibliográfico disponible en línea: [www.electre.com](http://www.electre.com)].

Foulché-Delbosc, Raymond. 1962. *Bibliographie hispano-française*. New York: Kraus Reprint Corporation, vol.1.

Gendarme de Bévoite, Georges. 1906. *La légende de Don Juan : son évolution dans la littérature, des origines au romantisme*. París: Librairie Hachette et Cie.

d'Hulst, Lieven. 1990. *Cent ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré, 1748-1847*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

Huszár, Guillaume. 1912. *L'influence de l'Espagne sur le théâtre français des XVIIIème et XIXème siècles*. París: Librairie Honoré Champion.

Littré, Émile. 2004. *Le nouveau Littré*. París: Garnier.

Lobato, María Luisa. 2003. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Erfurt: Edition Reichenberger.

Lobato, María Luisa. 2005. "Agustín Moreto", en J. Huerta, E. Peral y H. Urzaiz (coords.), *Historia del Teatro Español*. Madrid: Gredos, 1181-1205.

Losada-Goya, José-Manuel. 1994. *L'Honneur au théâtre. La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIème siècle*. Paris: Klincksieck.

Malingret, Laurence. 2002. *Stratégies de traduction: les Lettres hispaniques en langue française*. Arras: Artois Presses Université.

Martinenche, Ernest. 1970. *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*. Genève: Slatkine Reprints.

Nouss, Alexis. 2001. "Éloge de la trahison". *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 14/2: 167-181 [documento disponible en línea: <http://id.erudit.org/iderudit/000574ar>].

Parker, Jack H. 1972. "Some Aspects of Moreto's 'Teatro menor'". *Philological Quartely* 51: 205-217.

Pérez, Joseph. 1999. "La place de l'Espagne dans la civilisation européenne". *Clio.fr, Bibliothèque en ligne* [documento disponible en línea: [www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/la\\_place\\_de\\_lespagne\\_dans\\_la\\_civilisation\\_europeenne.asp](http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/la_place_de_lespagne_dans_la_civilisation_europeenne.asp)].

RAE. Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE.

Sánchez Imizcoz, Ruth. 1998. *Entremés famoso del Poeta*, en *El teatro menor en la España del siglo XVII: La contribución de Agustín Moreto*. Sewanee: The University Press of the South.

Sánchez Imizcoz, Ruth. 1998. *Entremés famoso de la Perendeca*, en *El teatro menor en la España del siglo XVII: La contribución de Agustín Moreto*. Sewanee: The University Press of the South.

Sesé, Bernard y Marc Zuili. 2005. *Vocabulaire de la langue espagnole classique, XVIe et XVIIe siècles*. París: Armand Colin.

Steiner, Georges. 1978. *Après Babel* (trad. de L. Lotringer). París: Albin Michel.

TRESOR. *Le Trésor de la langue française informatisé*. París: CNRS/ Université Nancy 1/ Université Henri Poincaré-Nancy 2 [recurso disponible en línea: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>].

TRESOR. *Le Trésor de la langue française. Dictionnaires d'autrefois*. París: CNRS/ Chicago: The University of Chicago [recurso disponible en línea: <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/>].

Troiano, Franco, Jacques Permentiers y Erik Springael. 2006. *Traducción, adaptación y edición multilingüe*. Bruselas: TCG Editions.

UNESCO. *Index Translationum* [recurso bibliográfico disponible en línea: <http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.fr.shtml>].

VV.AA. 2005. *Gran diccionario de la lengua española*. Barcelona: Larousse.



## APÉNDICES

<b>Entremés del Poeta.....</b>	<b>ii</b>
<b>Entremés de la Perendeca.....</b>	<b>xvii</b>
<b>Baile de la Chillona.....</b>	<b>xl</b>
<b>Loa entremesada para la compañía del Pupilo.....</b>	<b>xlix</b>
<b>Baile de la Zalamandraná, hermana.....</b>	<b>lxviii</b>

## **Entremés del Poeta**

**(ca. 1637)**

ENTREMÉS DEL POETA

*Personas*

Cuatro hombres

Amigo

Poeta

*Sale el gracioso de estudiante y un amigo con él*

AMIGO	¿Para qué te has vestido de esta suerte, medio estudiante y medio caminante?	
POETA	Poeta quiero ser por lo estudiante y por lo caminante, forastero, y con entrambas cosas hacer quiero a toda esta famosa compañía una burla que sea la más famosa.	5
AMIGO	Mucho tu loco ingenio se confía, que esta gente es sutil y artificiosa. Lo más que representan son engaños con que avisan al mundo de los daños que vienen a los hijos por los padres, la honrada vigilancia de las madres, la vela de balcones y ventanas, que muchas, por su olvido, son livianas. Enseñan a guardarse los señores de lisonjeros, falsos y traidores; al marido discreto, del amigo, y al que alguno ofendió, de su enemigo. Finalmente, es un libro la comedia que el pueblo tiene abierto cada día	10 15 20

3) *poeta*: Se le suele presentar de modo burlesco en el teatro áureo; sucios, pobres y locos, véase nota a v. 127.

- adonde ve con gusto y alegría  
los ejemplos más varios y importantes,  
¿y quieres engañar representantes?
- POETA Vete pues, que ir estoy determinado. 25  
¡Ah de casa!
- HOMBRE 1º ¿Quién es?
- POETA Un licenciado.
- HOMBRE 1º ¿Qué manda vuesasted?
- POETA Yo soy poeta  
y busco al seor autor.
- HOMBRE 1º A tiempo viene  
que nos junta el ensayo.
- Salen todos*
- HOMBRE 2º Talle tiene  
de valiente ingeniazo.
- POETA ¿Aún no lo sabe? 30  
Yo soy el que inventó lo culto y grave.
- HOMBRE 1º ¿Traerá vuesa merced comedia alguna?
- POETA Nunca yo suelo comenzar por una.  
Desde hoy no tiene que buscar poetas,  
comedias, entremeses, chanzonetas, 35  
bailes, loas de entrada, autos divinos,  
palenques, tramoyones, desatinos,

- 23 y *importantes*: Covarrubias señala que la conjunción *e* ante *i*- se utilizaba solo en estilo cuidado.
- 27 *vuesasted*: Coexistían en la época diversas formas derivadas del tratamiento *vuesa-stra merced*, como son las de *vuesarced*, *vusted*, *usted*, *ucé*, entre otras, utilizadas en el lenguaje de los grupos sociales más sencillos, por lo que el teatro breve recoge muchas de estas variantes. No se anota en adelante.
- 28 *seor*: señor, con síncope de la *ñ* en estilo familiar; *autor*: "El que es cabeza y principal de la farsa, que representa las comedias en los corrales o teatros públicos", lo que hoy llamaríamos el director de la compañía.
- 37 *palenque*: subida al tablado de representar. Para la disposición de éste y otros elementos del corral de comedias, véase Ruano de la Haza y Allen, 1994. Una acotación de la *Loa entremesada con que empezó en Madrid la compañía del Pupilo*, de Moreto, indica que la actriz Francisca Verdugo *Apéase del caballo y sube*

- bailes, transformaciones, turcos, moros,  
ni letras para el órgano a seis coros;  
vuelos para llegar a los tejados 40  
son vuelos de maromas de cuitados;  
un vuelo llamo yo a la angarela  
con que va una mujer a la Rochela  
y vuelve por La Mancha hasta Getafe  
con solo un aldabón que la engarrafe, 45  
y sin que en todo el auditorio sea  
vista de naide, para en Zalamea,  
y desde el campanario a la Mamora  
y remata en los muros de Zamora.
- HOMBRE 2º ¡Bravo vuelo!
- HOMBRE 3º ¡Espantoso! 50
- HOMBRE 2º Cuál era ese volar maravilloso  
para traer de Méjico la plata  
segura a España del inglés pirata.

---

al tablado por un palenque que ha de haber desde los taburcetes (vv. 277-278); *tramoyones*, aumentativo de *tramoya* o conjunto de mecanismos y efectos usados en las comedias de gran aparato, para vuelos, magias y efectos especiales. Sobre este último término, puede consultarse el trabajo de Nelson, 1981-82.

- 42-49 El poeta se refiere aquí a los desplazamientos en vuelo por el escenario, que eran frecuentes en el teatro áureo. *Angarela*: angarillas con que se realizaban los transportes de comediantes sobre el tablado de comedias. La actriz va ceñida (*cingere*) o *engarrafa*da por un *aldabón* a modo de asa, que le permite cruzar en vuelo el escenario. Algunos de los lugares que aquí se citan forman parte de frases hechas de la época que indican movimiento espacial, como ir *desde la Mancha a Getafe*; compárese, por ejemplo, con los versos de Lope de Vega: "hareme rajás, / que no ay mejor baylarín / desde la Mancha a Getafe" (*La venganza venturosa*, TESO, a. 1, l. 1239). Moreto la utiliza con variantes en otras piezas breves para indicar un largo viaje, como en el entremés *Las brujas*: "No hay cosa como estar bruja / para poder bien medir / en una hora todo el mundo / desde Getafe a París" (vv. 222-225). Otros de esos espacios: *Rochela*, *Zalamea*, *Mamora*, *Zamora* fueron lugares de batallas decisivas para los castellanos, que podrían documentarse en diversos textos. *Mámora*, en el texto sin acento esdrújulo para la rima, fue la plaza marroquí que ganaron los españoles en 1617 y reconquistaron los moros de nuevo en 1681; ver, por ejemplo, respecto a este lugar la nota de Arellano al v. 428 de *Marta la Piadosa*, de Tirso de Molina.

51 *Cuál*: Qué deseable.

53 *Inglés pirata*: Sir Francis Drake, al que cita en el v. 174.

	¿Vuesa merced ha hecho alguna cosa que haya llegado a verse en el teatro?	55
POETA	A Avendaño en Sevilla le di cuatro: <i>La Zacateca</i> fue maravillosa, pues sólo levantándose un tabique entraban dos mil indios y un cacique.	
HOMBRE 2º	Bravo día tenemos.	
HOMBRE 3º	¿La segunda?	60
POETA	La segunda llamela <i>Barahúnda</i> . Era del arca de Noé y entraban todos los animales, que formaban un ruido notable.	
HOMBRE 3º	Lindo loco.	
POETA	La tercera llamaba <i>Guarda el coco</i> :	65

56 *Cristóbal de Avendaño* fue un famoso comediante que triunfó a fines del siglo XVI y principios del XVII (véase *Catálogo*, p. 59, y *Genealogía*, I, 2). Murió en 1637. Actuó como soldado en obras de Juan de la Cueva, como el *El saco de Roma y muerte de Borbón*, y en el mismo papel en la de Lope de Vega *Arauco domado*, además de en *Los esclavos libres*. Pudo vérselo también en *La reina de reinas* de Tirso de Molina, pero su figura aparece asociada de modo especial al teatro breve de Quiñones de Benavente. Con él hizo los entremeses de *Las civilidades*, *El doctor*, *La dueña*, *El licenciado y el bachiller*, *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid, la segunda vez*, *El retablo de las maravillas*, *El tiempo* y *La visita de la cárcel*. Calderón lo cita ya por su fama en el auto *La segunda esposa y triunfar muriendo*: "quisieran tener conformes, / oy juntos, para servirlos, / a Prado, Avendaño, á Roque; / Amarilis, á Juan Rana, / mil Arias, y mil Centores" (*TESO*, L. 217).

57 Los títulos de obras teatrales que Moreto atribuye a Avendaño en éste y en los siguientes versos parecen creación del dramaturgo en este entremés. Sin embargo, es posible que este actor y autor compusiese también algunas obras. Algo así parece desprenderse de los versos que Lope de Vega pone en boca de un personaje en *La noche de San Juan*: "hará Avendaño / vna comedia, que creo / es retrato desta noche; / de cuyo confuso lienço / tomó Lope la inuención" (*TESO*, L. 691).

61 *Barahúnda* es un título apropiado al contenido de la obra a la que se hace referencia en los versos siguientes, pues significa "ruido y confusión grandes" (*DRAE*). Así lo emplean numerosos autores, como es el caso de Quiñones de Benavente en *El examen de marido*: "¡Donosa barahúnda de ruidosas, / baduqueras; temibles respondonas!" (*Colección*, t. 18, p. 717).

65 *Guarda el coco* era modo de hablar "con que se pone miedo a los niños, para que se contengan, aludiendo a la figura espantosa y fea" (*Aut.*). Se recoge con este sen-

	de herreruero y espada, no de capa. Hizo Mari Candado, flor y mapa de la comedia, a doña Garullana, que con barba entrecana disfrazada buscaba a don Zampoño, pastor de las montañas de Logroño.	70
HOMBRE 2º	Brava para de espada y herreruero.	
POETA	La cuarta pareció del mismo cielo.	
HOMBRE 2º	¿Y cómo se llamaba?	
POETA	<i>Por aquí van a Málaga.</i>	
HOMBRE 2º	¡Qué brava!	75
POETA	Hizo Avendaño el tárraga,	

tido en el célebre pasaje del *Lazarillo de Tormes*: "Y acuérdomme que, estando el negro de mi padrastro trabajando con el mozuelo, como el niño via a mi madre y a mí blancos y a él no, huía dél con miedo, para mi madre, y, señalando con el dedo, decía: "¡Madre, cocol!" (*Lazarillo*, tratado 1º, p. 11). Aquí parece título de burlas.

- 66 *herruero y espada*: Juego con la forma más aceptada de comedia *de capa y espada*, quizás para indicar la menor categoría de esta obra protagonizada por personajes socialmente inferiores que llevan conforme a su condición: *herruero o ferruero*: "capa con solo cuello, sin capilla y algo larga" (Cov.). Solía unirse a un significado de pobreza, comp. "Pues ¿qué diré del modo con que de noche nos apartamos de las luces, por que no se vean los herrueros calvos y las ropillas lampiñas? (Quevedo, *Buscón*, II, 6, p. 177). Más información en *Glosario*, pp. 266 y 272.
- 67 *Mari Candado* fue actriz y mujer del también comediante Cristóbal de Avendaño, véase nota a v. 56. Trabajó con él en piezas como *La visita de la cárcel* de Quiñones de Benavente, ya citada. Murió en 1636 ó 1637. *Flor y mapa*: flor y nata.
- 68-71 *Doña Garullana* y *don Zampoño* son nombres de connotación germanesca y burlesca, respectivamente, que se acentúa aún más por el uso del *don*, del que tanta burla se hizo en el Siglo de Oro porque lo usaban quienes no tenían derecho a él. Comp. las palabras del diablo Cojuelo a don Cleofás: "ésta es, don Cleofás, en efeto, la pila de los dones, y aquí se bautizan los que vienen a la corte sin él. Todos aquellos muchachos son pajes para señores, y aquellas muchachas doncellas para señoras de media talla, que han menester el don para la autoridad de las casas que entran a servir, y agora las acaban de bautizar en el don" (*Cojuelo*, Tranco III, p. 107-108 y n. 20). Véase para el mismo tema el trabajo de Ferrer-Chivite, 1989, pp. 1-9, que, aunque se refiere al siglo anterior, resulta de interés. *Garullón* en lengua de germanía es el alcaide de la cárcel (*Awz.*).
- 75-79 Existió un baile con el estribillo: "Tárraga, por aquí van a Málaga, / tárraga, por aquí van allá", incluido, por ejemplo, por López de Ubeda en *La pícaro Justina*, II, 2ª parte, [1977], v. 2, p. 412. Fue muy conocido, como testimonia *Lírica popular*, pp. 705-706, donde también se recogen vueltas a lo divino.

	hubo palenque de Sevilla a Málaga, y acababa en un ángel que decía: "Por aquí van a Málaga, Lucía".	
HOMBRE 2º	Notable novedad.	
POETA	Aunque hizo Prado la comedia de <i>Adán</i> , siempre ha pensado que es toda de su autor y ha sido yerro porque compuse yo el papel del perro, que el poeta la lengua no sabía.	80
HOMBRE 2º	¿Habrá alguna cosita de poesía?	85
POETA	Para <i>Amarilis</i> hice un romancillo que tardaba diez días en decillo y era todo en esdrújulos. Diréle:	
HOMBRE 2º	¿Diez días antes un barril le vuela!	
POETA	Pues si la brevedad les da contento, oigan un villancico al Nacimiento:	90

77 *palenque*: véase nota a v. 37. Aquí se cita de modo hiperbólico.

80 Puede tratarse tanto de Antonio como de Sebastián de Prado. *Antonio de Prado* fue un conocido autor de comedias de la época (véase *Genealogía*, I, 257) y Moreto nombra a *Sebastián de Prado* en los entremeses *El hijo de vecino*, v. 78; *La loa de Juan Rana*, vv. 33-35 y *La campanilla*, v. 121, si bien estas piezas se representaron hacia 1660.

81 El *Catálogo* de La Barrera cita una *Comedia de Adán*, inédita, escrita por don Jerónimo de la Fuente:

86 *Amarilis* era el nombre poético de la actriz María de Córdoba (véase *Genealogía*, II, 480). Fueron proverbiales sus dotes de actriz. Una de las mejores descripciones de su actuación la da Guillén de Castro en *El engañarse engañado*, cuando un personaje responde a otro que le pregunta quién es *Amarilis*: "Es vn assombro, Iesu, / si haze vna Princesa, tu / no pareces tan Princesa: / Pues si afectuosamente / representa, admira, espanta, / altera el pecho, levanta / el cabello, es excelente. / Pues si hayla, es tan compuesto / su modo, que da lugar / a que se pueda templar / lo lasciuo con lo honesto. / Para todo es cosa rara, / a todo nacido viene: / es muy bizarrota, tiene / lindo talle, buena cara. / Tiene mucho ayroso, y graue, / todo galan, nada ageno: / lo demas que tiene bueno / sollo ignora, Dios lo sabe" (*TESO*, a. 2, l. 782).

89 *le vuela un barril*, como amenaza. Vuelve a repetir la construcción en *Los oficios*, v. 93.

91-93 Los villancicos desatinados fueron frecuentes en las obras burlescas, sobre todo en boca de sacristanes, comp., por ejemplo, *El retablo de las maravillas*, en *focoseria*, vv. 81-96. Moreto incorpora otro recitado por los dos sacristanes de *El reloj y los órganos*, vv. 92-116.



ENTREMÉS DEL POETA		271
	"Sopas le daban al Niño y Él no quería comer, mas como estaban calientes. mamóselas San Josef".	95
HOMBRE 3 <sup>o</sup>	¡Cuerpo de tal y qué sutil conceto!	
POETA	Pues oigan a San Juan.	
HOMBRE 2 <sup>o</sup>	Es gran sujeto.	
POETA	"Cuál sois vos, San Juan bendito, cuál sois vos, me ayude Dios".	
HOMBRE 2 <sup>o</sup>	No vi cosa en mi vida tan aguda. ¿No nos dará algún baile?	100
POETA	¿En eso hay duda? Uno tengo, mas no es, aunque es tan fuerte, para día de toldo.	
HOMBRE 2 <sup>o</sup>	¿De qué suerte?	
POETA	Porque tiene el corral cuatro tejados en que han de estar diez músicos sentados. Dice el tiple: ¡Agua va! Luego la gente se ha de apartar.	105
HOMBRE 2 <sup>o</sup>	¿Por qué?	
POETA	Por la corriente. Sólo han de estar abajo apercebidos	

98-99 En la *Justa literaria en loor... de San Juan Evangelista*, 1955, p. 69, se lee: "¡Qual soys vos, Sant Juan Apostol, / qual soys vos / qual soys vos me ayude Dios!", cit. por *Lírica popular*, p. 590.

103 El *toldo* con que se cubrían algunos de los corrales para preservar a los actores y a los espectadores del sol y de la lluvia.

106 La expresión *¡agua va!* era muy habitual para avisar desde las ventanas a quienes pasaban por la calle que se arrojaba agua sucia (*Aut.*). Los estudios de costumbres de la época se refieren a ella. Véase Bouvier, 1936, pp. 115-116. Con frecuencia fue motivo de burlas: "Con el pellejo en brazos, se subió a una ventana y empezó a gritar, derramando el vino: -¡Agua va, que vacío!" (Quevedo, *Hora*, p. 224). Luego: inmediatamente, según la acepción clásica; no se anota en adelante.

103-112 Mientras duraba la representación había vendedores de bebidas que atendían al público. Moreto se burla aquí de la poca higiene de esas bebidas, tópico de la época.

- y con sus cantimploras prevenidos  
 los que venden el agua a los tablados, 110  
 pues con solo pasar por los tejados  
 toma color el agua de canela.
- HOMBRE 2º ¿Sabe la letra?
- POETA Sí.
- HOMBRE 2º Diga.
- POETA Diréla:  
 "Agua va, se va quien va,  
 el amor, mal fuego le abrase, 115  
 pase, pase o si no, se mojará.  
 Con el ay, ay, ay, guiriguirigay,  
 que no puede ser, que sí puede ser,  
 que de rama en rama  
 saltaba la dama, 120  
 ¡ay!, quebrósele un pie,  
 San Bartolomé,  
 dame la mano y saltaré,  
 por aquí, por allí;

114 Parece haber un doble juego con la expresión *¡agua va!*, que se refiere a la expresión utilizada para indicar que se arrojaban inmundicias desde los balcones y ventanas, véanse los versos anteriores, y también a la tonadilla impresa ya en 1651 por Julián de Paredes.

117 *Guiriguirigay* es el nombre de un baile conocido que cita Vélez de Guevara, por ejemplo, al inicio de *El diablo Cojuelo*, refiriéndose a su dudoso origen: "Ésos son demonios de mayores ocupaciones -le respondió la voz-. Demonio más por menudo soy, aunque me meto en todo; yo soy las pulgas del infierno, la chisme, el enredo, la usura, la mohatra; yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuecuz, las cosquillas de la capona, el guiriguiray, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el careañal, el guineo, el colorín colorado" (*Cojuelo*, Tranco I, pp. 69-70). Lo cita también Moreto en su pieza breve *Lucrecia y Tarquino*, v. 100. Debíó de asociarse desde antiguo a los ayes o al baile del *¡ay-ay-ay!*, con los que aparece en este verso, como refleja la silva 2 de la *Gasomaquia* de Lope: "Y en dos lascivos ayes, / andolas y guirigayes, / y otras tales bajezas...". Cotarelo opina que el título verdadero del baile debíó ser *Guirigay*, y que se duplicaron las dos primeras sílabas para adorno musical en el canto (*Colección*, t. 17, p. CCLI). Aquí el recuerdo del baile o bailes aparece burlescamente parodiado, en este discurso sin sentido.

124 Abundan los *por aquí, por allí* y fórmulas semejantes en referencia al baile en textos de los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, Lope de Vega escribió: "Por aquí /

ENTREMÉS DEL POETA		273
	calla, bobo, que no es para tí".	125
HOMBRE 2º	¡Excelente, por diez, póngase luego! Más, ¿no tiene comedia?	
POETA	Si desplego la alforja, sacaréle una comedia con que cobrando fama se remedia, porque ha de estar debajo de una escalera, aunque ha de ser trabajo, siete años.	130
HOMBRE 2º	¿Siete? No me lo aconsejo.	
POETA	Pues, ¿no ve que ha de hacer a San Alejo?	
HOMBRE 2º	Quisiera yo comedia de un valiente, que acude a las historias mucha gente:	135

me voy haciendo el canario. / *Canta*. Por aquí, por aquí, por allí / anda la niña en el torongil. / por aquí, por allí, por aca / anda la niña en el açaar" (*La carbonera*, TESO, a. 3; l. 411). Comp. la mojiganga *La muerte* de Calderón, donde se repite como estribillo: "¡Ay por aquí, por aquí, galegos! / ¡Ay, por aquí, por aquí acabemos!" (TCB, vv. 279-280).

126' *¡por diez!*; *¡par diez!* eufemismo de ¡por Dios!, como *rediez* o *cirve diez*.

127 y ss. El poeta escritor de comedias disparatadas es tipo al que se parodia en distintas obras del Siglo de Oro, como, por ejemplo, en *El diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara (*Cojuelo*, Tranco IV, pp. 125-133 n. 38). Herrero, "Una clase social del Siglo XVII", 1931, pp. 93-111, trata de la sátira del poeta en general, y Sobejano de la de "El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII", 1973, pp. 313-330.

133 *San Alejo*, de quien por cierto también escribió Moreto una comedia en 1637, nació en una familia noble romana hacia el año 350. Se casó contra su voluntad y antes de consumar el matrimonio huyó a Edesa donde vivió de la mendicidad. A su regreso a Roma, pidió a su padre vivir bajo una escalera del palacio familiar y allí pasó sus días, en oración y sacrificio, sin ser reconocido por los habitantes de la casa. El santo aparece según esa caracterización en otros textos de la época, como en *La villana de Vallecas*, de Tirso de Molina, TESO, a. 1, l. 314.

134 El género de las comedias de *valiente* estaba protagonizado por un personaje con oficio de valentón, encargado de vengar honras y reparar desafueros, al que describe, por ejemplo, un personaje de Vélez de Guevara en el entremés *Antonia y Perales*: "PÉRALES ¿Qué es valentón, muchacho? ¡Aguarda, espera! / TABAÑO Traer más baja que la faldriquera / la espada, y la dagaza muy cerrada; / y puesta al mismo lado de la espada; / jurar, traer un gavión muy grande, / y lo demás el diablo lo demande" (TBVG; vv. 55-56). Aparece este personaje en numerosas obras áureas, como en *El valiente Céspedes* de Lope de Vega, *El valiente justiciero* de Moreto, *El valiente más dichoso*, *don Pedro Guiral* y *El valiente Nazareno* de Pérez de Montalbán.



ENTREMÉS DEL POETA		275
	¡Vive Dios, que la lleva como esotra!	
HOMBRE 2º	¡Oh, qué donaire! Miraré la mía, pero estaba muy honda. No podía... mas, ¡vive Dios, que suya fue la gloria! Llevósela también.	155
HOMBRE 3º	Notable historia.	
HOMBRE 1º	¡Ah, señor!, ¡ah, señor! El estudiante al pasar por la sala, de un volante se llevó los manteles y el salero y como un potro se escapó ligero.	160
HOMBRE 2º	¡Eso no, vive Dios, dame la espada!	
HOMBRE 3º	Vamos todos tras él.	
HOMBRE 4º	Burla extremada.	
	<i>Salen</i>	
POETA	¡Quedo, todo hombre se tenga y no pasen adelantel!	165
HOMBRE 2º	Este es el ladrón, tenelde.	
POETA	Ningún cristiano me agarre sino présténme silencio. Diré mi papel.	
HOMBRE 2º	Dejalde.	170
POETA	Yo soy, auditorio ilustre, aquel sutil estudiante más famoso por las burlas que por las Indias el Draque.	

162 El estudiante les roba y escapa, volviendo luego para recibir los honores dedicados al mayor burlador. El entremés pertenece al ciclo de los de *Pedro o Perico burlador*, del que Cotarelo indicó en nota autógrafa en el ms. 47.041 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona que formarían parte otras piezas, como el anónimo *El estudiante que se va a acostar*. Del mismo tipo es *La partida*, de la segunda mitad del XVII.

167 *tenelde*: Metátesis habitual en la lengua del s. XVII, que invierte en la forma enclítica del imperativo el orden normal de las dos últimas consonantes: *tenelde*.

174 *El Draque* asoló los mares con su piratería, estorbando a los que traían oro de América, *Las Indias*. Su figura se hizo proverbial para hablar de latrocinio y

Hice burlas a mujeres,	175
a porteros de la cárcel,	
escribanos, alguaciles,	
moros bermejos y sastres,	
y, lo que es más imposible,	
a un procurador de fraile.	180
Solamente me faltaba	
engañar representantes	
para ponerme el laurel;	
que como los tales hacen	
tantas y tan grandes burlas	185
fue la victoria tan grande	
que de justicia le pido	
volviendo al matalotaje.	
de faltriqueras y mesa,	
porque no hay de aquí a Flandes	190
hidalgo más principal.	
O juro a Dios de vengarme	
con otra burla más fuerte	
que les cueste hacienda y sangre.	
Por eso, dadme el laurel,	195
magníficos personajes.	
Aquí las entradas sean	

valor. Lope de Vega se refiere a él al menos en ocho de sus comedias y pone en boca de uno de sus personajes: "Aunque véga el Draque / puedo hazelle resistencia" (*El rústico del cielo*, TESO, a. 1, l. 513).

178 *moros bermejos*: se les enumera entre tipos sociales detestables del momento, como también el *sastre*, asociado éste último al robo y a la mentira. Véase Chevalier, 1982, pp. 96-106, y nota 45 de Arellano a *Sueño del Juicio Final*, en *Sueños*, p. 102. *Bermeja* es "agudeza maliciosa" (Cov.), además de hacer referencia a una calidad física. Moreto critica a los bermejos en otras obras, como en *El lego del Carmen*, *San Franco de Sena*, 1970, vv. 518-521.

183 *laurel*: "Metafóricamente se toma por premio o corona" (*Aut.*).

188 *matalotaje*: "la prevención de comida que se lleva en el navío o embarcación" (*Aut.*). Aquí se toma de forma figurada por "robo de cosas diversas".

190 *de aquí a Flandes*: frase hecha. Comp. "Sò tà grâdes / que no las ay de aquí a Flandes / de tamaño mas cumprido" (Lope de Vega, *La hermosura aborrecida*, TESO, a. 2, l. 172).

200 *Pedro galante* puede ser nombre genérico para señalar al vanidoso y adscribirle al ciclo de los entremeses de *Pedro o Perico burlador* (véase nota a v. 162).

ENTREMÉS DEL POETA		277
	de seiscientos adelante.	
HOMBRE 2º	¡Vitor, revitor mil veces, qué hacendado, Pedro galante!	200
POETA	Pues por celebrar la burla, reinátese con un baile: "Guárdese de mis burlas todo viviente, que en mis lazos los pesco como en mis redes".	205
HOMBRE 2º	Si ya le han dado el lauro, diga qué quiere.	
POETA	Que con fiestas y gustos hoy se celebre.	210

\* \* \*

## VARIANTES

<i>Personas</i>	<i>El índice es mío. CUATRO HOMBRES   TRES HOMBRES M, pero en el entremés salen cuatro.</i>
6-9	<i>El v. 6 rima con el v. 8 y el v. 7 con el v. 9.</i>
20	<i>Sin rima</i>
10-24	<i>Tachado M</i>
25	<i>Vete pues, que ir escrito sobre tachado M</i>
27	<i>vuesasted escrito sobre tachado M / Sin rima</i>
46-49	<i>Tachado M</i>
54	<i>Rima con el v. 57</i>
55	<i>Treato? M</i>
56	<i>A om. M</i>
65	<i>HOMBRE 4º ¿La tercera? add. M</i>
66	<i>herechuelo M. Corrijo según el v. 72</i>
80-84	<i>Tachado M</i>
86	<i>Amabilis error M</i>
93	<i>no las quería M</i>
99	<i>cuál sois vos repite M</i>

- 117 *Palabras tachadas e ilegibles a principio de verso M*  
 119 *Palabras tachadas e ilegibles a final de verso M*  
 139 *quitado escrito sobre tachado M*  
 141-142 *Versos atribuidos a HOMBRE 1º, pero el ¡Hola! del HOMBRE 2º, indica que el HOMBRE 1º es un criado, y le corresponde únicamente la parte del parlamento que le adjudicamos. M*  
 143 *Dios escrito sobre tachado M / pícaros escrito sobre tachado M*  
 152 *vuesarced escrito sobre tachado M*  
 154 *Sin rima*  
 158-159 *acot. Sale M*  
 164-165 *acot. om. M*  
 185 *tantas y tan grandes escrito sobre tachado M*  
 190 *desde aquí M*  
 197 *aquí las borrón que lo hace ilegible M*  
 199 *Palabra tachada ilegible entre Vitor, revitor M*  
 200 *Pues en margen izquierdo M*  
 203 *Atribuido a PE en M. Puede referirse a Perico, que está tachado en el margen izquierdo del v. 165 M o a Pedro Galante, citado en el v. 200.*  
 205 *pesco escrito sobre tachado M*  
 207 *Atribuido a GRACIOSA M*  
 209 *Atribuido a PE en M. Ver nota a v. 203*



**Entremés de la Perendeca**

**(1639)**



ESPORTILLERO

Ni aun eso me hable.

*Suéltese y vase*

CALDERERO

Pues esportillerito calvatrueno,  
vete con Bercebú a llevar lo ajeno, 10  
que para hablar una semana entera,  
bástame por oyente mi montera.

*Echa la montera y siéntase junto a ella*

Yo soy un hombre, hermana monterilla,  
el mayor hablador que hay en Castilla,  
y aprendí a calderero. 15  
por hablar con las manos y el caldero,  
cuando voy, sin que nadie me replique,  
haciendo por la calle el triquetique.  
Estoy enamorado, estoy perdido;  
mas bien correspondido, 20  
que mi moza, que en nada se entromete,  
no habla más de con otros seis o siete:  
yo soy el uno, el otro es un barbero,  
el otro ese corito esportillero  
que por ella se endiaba. 25  
Uno sirve, otro tañe y otro habla,  
ninguno la regala  
y a todos nos envía noramala.  
Ella sirve a un vejete, enjerto en zorra,

9. *calvatrueno*: "se toma también por la cabeza atronada del vocinglero hablador y alocado, que hace las cosas fuera de propósito" (*Aut.*).

12. *montera*: "Cobertura de la cabeza con un casquete redondo, cortado en cuatro cascos, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída alrededor para cubrir la frente y las orejas" (*Aut.*).

18. *triquetique*: onomatopeya como "triquitruque" de la que dice *Aut.*: "voz inventada para explicar el sonido ruidoso y como a golpes de alguna cosa".

22. Indica así la *calidad* de su dama; su condición de *perendeca* o ramera:

24. *corito*: asturiano. Tenían por oficio ser esportilleros y aguadores durante este periodo: "Como en pleito de acreedores, están los aguadores gallegos y coritos gozando de sus antelaciones para llenar de agua los cántaros" (Vélez de Guevara, *Cojuelo*, Tranco VIII, pp. 203-204). Moreto se refiere de nuevo a ellos en el entremés *Los gatillos*, v. 104.

29-32. Insultos de este tipo son frecuentes en el teatro breve. Comp. "TORRENTE, Sal

## LA PERENDECA

283

entre sombrero y gorra; 30  
 sombrero en los bateos, que hay confites  
 para aparar, y gorra en los convites.  
 Yo he hablado sin que nadie me lo vede,  
 vuesasted no replique, que no puede.  
 Vamos, que ésta es mi historia verdadera, 35  
 para el paso en que estoy, que es de montera.

*Salen cantando en tono de jácara. Marica y Perendeca con sus mantellinas, el esportillero con la ropa a cuestras y el barbero también con ellas rebozado.*

## MARICA

Malhaya la vida mía,  
 si te envidio, Perendeca,  
 cuando veo que a tu miel 40  
 tantas moscas se le pegan,  
 porque son como barquillos  
 los mocitos sin hacienda,  
 que entretienen y no hartan  
 y al primer toque se quiebran.

aquí, viejecillo, injerto en mona; / sal aquí, papanduja con valona; / sal aquí, matalote, / valiente venial, ladrón a escote" (Calderón, *Los instrumentos*, vv. 1-4, TCB). *Injerto*: "Metafóricamente vale la mezcla de algunas cosas" (Aut.); *zorra*: astuto y borracho; *sombrero* y *gorra* se refieren a su vivir a costa ajena, aprovechándose de lo que se reparte en bautismos o *bateos*, y en convites.

36 *paso*: en el sentido del lance o suceso que se introduce en una historia. En el mismo sentido, pero ya referido a una representación fingida, lo vuelve a emplear en el entremés *El vestuario*, vv. 73 y 146.

36-37 *acot.* La expresión *cantando en tono de*, en este caso de *jácara*, recuerda al lector que estas piezas estaban acompañadas de música. La misma acotación aparece en otras piezas; por ejemplo, en el entremés *Engañar con la verdad*.

37: *malhaya*: Exclamación que suele corresponder al lenguaje rústico que aparece con frecuencia en la literatura áurea. Comp. *Los encantos de Bretaña* de Castillo Solórzano, donde dice Chilindrón: "¡O mal haya el inventor / del marítimo viaje [...]" (1980, vv. 739-740).

36-37 *acot.* Las pidonas salen con *mantellina*, que es "diminutivo de manta, por ser corta, que no cubre aún el medio cuerpo" (Cov). La aplicación de esta prenda a mujeres de grupo social bajo está muy bien desarrollada por Rico en su edición del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, 1983, n. 84. La actriz Mendoza va *rebozada*, es decir, cubierta en parte la cara con la mantellina. Véase *Glosario*, p. 277.

*Al barbero*

PERENDECA	¿Qué me quieres, barberito, que todas somos barberas, pues de la vena del arca sangramos por excelencia? En no dejándoles sangre, pedimos aprisa venda; venda, venda, y si no vende picamos en otra vena. De los galancetes ninfos que con nosotras se afeitan, sus bolsas son las bacías, las navajas nuestras lenguas.	45     50   55
-----------	---	--

*Al sportillero*

	Tú sabes también que tengo un poco de sportillera, pues llevo un recado ajeno por dos cuartos hasta Armenia.	60
--	---	----

*Al calderero*

Quédate, caldererillo,  
que es decirme que te quiera  
machacar en hierro frío.

- 46-52 Hay un juego de palabras con *barbera*, que aquí es la mujer que saca o *sangra* de la *vena del arca*, en el doble sentido de la vena que sale de la cava y era peligrosa de sangrar, y del arca donde se guarda el dinero. *Sangre* es dinero en lenguaje de germanía (*Léxico*). Si estos no tienen, les pide que *vendan*, de vendar y de vender, y si no lo hacen busca otra *vena* donde sonsacar. Las *navajas* o lenguas dejan vacías (*bacías*) sus bolsas. Se da un uso semejante en el *Guzmán de Alfarache*: "Había mil años que ni tomaba lancera ni hacía sangría; tenía ya torpe la mano, no atinaba con la vena" (*Guzmán*, 2ª parte, II, 5, p. 232).
- 53 Los *galancetes ninfos* son los clientes de estas *barberas*. Con esta denominación se llama al "hombre extremadamente pulido, delicado y curioso en su vestido y trato" (Cov.), al que ellas engañan con sus peticiones, ya que actúan como *navajas* para *sangrarles* o chuparles la sangre, en expresión más actual.
- 60 *Armenia* se cita con cierto matiz lexicalizado. El mismo Moreto lo hace de nuevo en su comedia *No puede ser guardar una mujer*: "hasta oy mas barras me cuesta, / que cabeças de muchachos / ay desde Cadiz à Armenia" (*TESO*, a. 2, l. 615).
- 63 *machacar en hierro frío* es una acción inútil, como "es inútil la corrección y doctrina cuando el natural es duro y mal dispuesto a recibirla" (*Act.*).

LA PERENDECA		285
	Y tú, Marica, te queda, que ésta es mi posada y temo que si a venir mi amo acierta, como a ratones con queso a todos nos coja en ella.	65
BARBERO	Yo no me tengo de ir hasta que me favorezcas, que hasta que por tu causa ha un mes que no veo mi tienda.	70
ESPORTILLERO	Hase de ir, que solo yo se queda con Perendeca.	
CALDERERO	¿Qué es eso, pícaro? Él es el primero que ha de ir fuera.	75
PERENDECA	¡Hombres, que me destruíis! Idos antes que anochezca, que vendrá mi viejo.	
<i>Dentro</i>		
VEJETE	¡Hola!	
PERENDECA	¡Con todo dímos en tierra! Él me mata si te ve, porque tengo orden expresa que no me junte contigo.	80
CALDERERO	Bueno, ¿y acá somos bestias?	
VEJETE	¡Abre aquí, diablo!	
PERENDECA	Ahora bien, póngase aquesta caldera,	85

72 *tienda*: barbería.

75 Tratamiento en tercera persona, de signo despectivo para el interlocutor. Comp. Quevedo: "Y advierte que estos golpes que le doy y lo que le apurreo, no es sino que yo y su alma venimos acá sobre quién ha de estar en mejor lugar y andamos a 'más diablo es él'" (*El alguacil endemoniado*, en *Sueños*, p. 146 y n. 56).

84 La expresión *somos bestias* aparece en otros textos también con el sentido de *no contamos*: "BEL. Perdido voy por Casilda. / RIS. Y somos bestias nosotros?" (Lope de Vega, *El caballero de Illescas*, *TESO*, 2. 3, l. 437).

85 El *ahora bien* que Perendeca repite en los vv. 134 y 193 como muletilla, lo ridiculiza, entre otros, Quiñones de Benavente en *Las civilidades*: "Si 'ahora bien' no

y con estos tres martillos  
vuesastedes den en ella  
como en real de enemigos.

BARBERO

Linda invención.

CALDERERO

Si es tan buena  
póngase vuested aquí.

90

*Pónese de rodillas el calderero con la caldera  
metida en la cabeza, y el barbero, Marica y el  
esportillero, con los martillos alzados, los brazos  
de figuras, y sale el viejo*

BARBERO

¡Guarda la gamba!

CALDERERO

Aquí entra  
justicia y no por mi casa.

---

hubiera, señoras mías, / no se fueran los hombres de las visitas" (*Jocoseria*, vv. 214-225).

89 *real* es el lugar donde acampa el ejército, en este caso el enemigo. Se trata de que golpeen con fuerza.

91-92 *acot. de figuras*: con gesto ridículo. El vocablo *figura* fue muy habitual en los géneros satíricos y burlescos del Siglo de Oro. Véase Asensio, 1965, pp. 77-86, y los artículos de Romanos, 1982 y 1982-83. Interesa también el análisis de Arellano, editor de *El mayorazgo figura* de Castillo Solórzano, 1989, pp. 33 y 38.

92 *guarda la gamba* "es vocablo italiano (...) y es tanto como *guárdate*; y está tomado de los que por los caminos anchos y llanos suelen jugar al tiro de la bola y avisan al que viene o va que se guarde" (Cov.). Lo utiliza también el autor anónimo del baile *El Garullón*, manuscrito en la Biblioteca Nacional con la signatura 16.292.

93 "Justicia, justicia, mas no por mi casa" (Correas), expresión que utiliza también Moreto en el entremés *La reliquia*, v. 56. Quevedo la explica así: "Vinieron la Verdad y la Justicia a la tierra; la una no halló comodidad por desnuda, ni la otra por rigurosa. Anduvieron mucho tiempo así, hasta que la Verdad, de puro necesitada, asentó con un mudo: La Justicia, desacomodada, anduvo por la tierra rogando a todos, y viendo que no hacían caso della y que le usurpaban su nombre para honrar tiranías, determinó volverse huyendo al cielo. Salióse de las grandes ciudades y cortes y fuese a las aldeas de villanos, donde por algunos días, escondida en su pobreza, fue hospedada de la Simplicidad hasta que envió contra ella requisitorias la Malicia. Huyó entonces de todo punto, y fue de casa en casa pidiendo que la recogiesen. Preguntaban todos quién era; y ella, que no sabe mentir, decía que la Justicia. Respondíanle todos: —¡Justicia y no por mi casa! Vaya por otra. Y así no entraba en ninguna. Subióse al cielo y apenas dejó acá pisadas" (*El alguacil alguacilado*, en *Sueños*, p. 437).

LA PERENDECA		287
VEJETE	¿Dónde estabas, mala hembra?	
PERENDECA	Con este ruido, no oía,	95
VEJETE	¿Pues qué figuras son éstas?	
PERENDECA	Como ha dos días no más que parió la calderera, por el ruido el obrador ha enviado acá, y estas mismas en levantando ese muelle...	100
CALDERERO	¡Molidas las carnes tengas!	
PERENDECA	...trabajan como personas.	
CALDERERO	Mal trabajo por ti venga.	
VEJETE	Veámoslo.	
PERENDECA	Da un pellizco debajo de la caldera.	105
	<i>Dale un pellizco el viejo al calderero, vase a levantar y dale con la caldera en la cara</i>	
CALDERERO	¡Ay, mi brazo!	
VEJETE	¡Ay, mis narices!	
PERENDECA	Si tú te llegas tan cerca...	
	<i>Dan todos tres sobre la caldera al son que hacen los herreros</i>	
VEJETE	¡Hay tal ruido! Hazlos callar, y tú ponte a asar la cena, que hay un convidado. Y este quebradero de cabeza, al herrero, que echa chispas. Presto, que ya doy la vuelta.	110

Vase

113 Juega con el sentido literal y con el recuerdo del refrán *Al herrero, que echa chispas* que Quiñones de Benavente incorporó a su teatro breve al menos seis veces; una de ellas en su entremés *El casamiento de la Calle Mayor con el Prado Viejo*: "Yo soy la Puerta Cerrada, / por quien el refrán dijeron, / de "Al herrero, que echa chispas", / siendo quien las echa el hierro. / Que el hierro lo peca, y lo paga el herrero" (*locustaria*, vv. 32-34).



CALDERERO	Es muy mal hecho pegar como si fuera de veras.	115
	<i>Riñen por encima de la cabeza del calderero, que aún ha de tener puesta la caldera, y ellos los martillos con que dan en ella</i>	
BARBERO	Más mal hecho es enjerirse donde le quieren por fuerza.	
ESPORTILLERO	Y el monda nisperos, diga, ¿quién le quiere o quién le ruega?	120
BARBERO	¿Pues tú a mí, don Esportillo?	
ESPORTILLERO	¿Pues tú a mí, doña Lanceta?	
CALDERERO	¡Riñan allá, valga el diablo, los vulcanos de la lengua!	
MARICA	Yo me voy, amiga.	
VEJETE	¡Moza!	125
PERENDECA	Ya vuelve, ¡hémola hecho buena! ¡Que sin querer yo a ninguno en estos ruidos me metan!	
VEJETE	¡Abre aquí, picaronazal	
PERENDECA	Entre y véalos.	
TODOS	¡Clemencia, ten lástima de nosotros!	130
PERENDECA	Ahora bien, pónganse apriesa	

117 *enjerirse*: injerirse, introducirse.

119 *monda nisperos*: "entrometido", por referencia a la frase hecha *no mondar nisperos*, que es "quedarse burlado por no saber de un asunto" (*Aut.*). Comp. la *jácara quevedesca*: "A la Monda la raparon / una mirra por tomona, / y pues monda faldriqueras, / no es nisperos lo que monda" ("Villagrán refiere sucesos suyos y de Cardoncha", en *Poesías germanescas*, p. 135).

122 *lanceta* es "la punta con que el barbero abre la vena para sangrar" (*Cov.*), aquí se usa de modo metonímico para llamar al barbero. Sigue el juego de palabras de los vv. 46-56. También Quiñones de Benavente llama al barbero del entremés del mismo título, *don Lanceta*.

124 *vulcanos de la lengua*, por el fuego que arrojan en sus palabras airadas.

132 *apriesa*, forma etimológica (< *pressa*). La reducción de *ie* a *i* la trata Malkiel, 1968.

LA PERENDECA 289

los dos a gatas, y el uno  
zámpele por la cabeza  
aquesta media tinaja. 135

*Pónense el barbero y el sportillero a gatas, una  
tabla atravesada encima, y en ella sentado el  
calderero, con media tinaja dentro de la cabeza  
y un barreño de ceniza a los pies*

CALDERERO Pues, ¿qué ha de ser?

PERENDECA Chimenea.

VEJETE ¡Diablo! ¿Dónde estás?

PERENDECA Ya voy.

CALDERERO Alto, de esta vez me quemán.

VEJETE ¡Hay tal esperar! ¿Qué hacías?

PERENDECA Quería aliñar la cena. 140

VEJETE ¿Que aún no la tienes asada?

¿Acá estáis vos, buena pieza?

MARICA Con licencia de vuested.

VEJETE Vos os tomáis la licencia.

Dad acá, yo lo asaré 145

mientras vais por vino, ¡aprieta!

Y tú, sopla.

*Pónese a asar, hinca el asador en las tripas del  
calderero, sopla y llena las caras de ceniza a los  
dos*

MARICA Que me place.

CALDERERO ¿Soy cecina, que me humean?

*Canta*

MARICA Los morillos, ¿qué dicen  
de aqueste soplo? 150

149 *morillo* es el caballete de hierro que se pone en el hogar para sustentar la leña. Se llamó así porque "regularmente ponen en ellos unas figurillas como cabezas de moros, o por estar siempre tiznados y negros como ellos, según siente Covarrubias" (*Aut.*).



LA PERENDECA		191
MARICA	¡Ay, Dios!	
VEJETE	¡Fuego; que se queman la chimenea y la casa!	170
PERENDECA	¡Agua!	
MARICA	¡Fuego!	
VEJETE	¡Agua, apriesa!	
PERENDECA	Echa por ese cañón. <i>Echan jarros de agua por la boca de la tinaja</i>	
CALDERERO	¡Qué me mojan!	
ESPORTILLERO	¡Que me tuestan!	
BARBERO	¡Que me cuecen!	
CALDERERO	¡Que me asan!	175
ESPORTILLERO	¡Que soy sopa!	
BARBERO	¡Que soy yesca!	
VEJETE	Aplacóse todo, ¿es algo?	
CALDERERO	Más de lo que yo quisiera.	
PERENDECA	Que no fue nada, señor.	
CALDERERO	Mientes como mala hembra.	180
VEJETE	Plega a Dios que venga ya el convidado...	
CALDERERO	de piedra,	

181 Es muy frecuente encontrar referencias al *convidado de piedra* en el teatro breve áureo, como si se tratara de frase hecha y no solo del título conocido de Tirso. El mismo Moreto vuelve a citarlo en *La loa de Juan Rama*: "El convidado de piedra / parece ¡por vida mía!" (v. 186-187). Lo menciona Quiñones de Benavente en su *Loa que representó Antonio de Prado*: "O eres epacta de jaspe / o el convidado de piedra..." (*Jacoserúa*, vv. 19-20); en *Los dos alcaldes encontrados 4ª parte*: "¿Qué quiero? El convidado ser de piedra" (*Colección*, t. 17, p. 672); y en *El abatejillo*: "¡Qué bonito que se ha puesto! / Al convidado de piedra parece" (*Entremeses*, Cátedra, 1991, vv. 216-217). También Cáncer la incluye en *Juan Ranilla*: "JUAN ¿Quién sois? / BARBERO Soy el convidado/ de piedra. JUAN ¡Váyame el cielo! / Pues ¿qué queréis?" (*Flor de entremeses*, 1676, p. 152).

- para alegrarte los cascós.
- VEJETE Oyes, ten puesta la mesa  
mientras le voy a llamar. 185
- PERENDECA De muy buena gana.
- VEJETE Cierra.
- Vase.*
- CALDERERO Esto ha sido gran traición.
- BARBERO Esto ha sido grande afrenta.
- ESPORTILLERO Esto ha sido gran dolor.
- PERENDECA ¿Díjeles yo que me vieran?  
Miren cuál están los pobres. 190
- Ríese*
- CALDERERO ¿De qué te ríes, exenta?
- PERENDECA Ahora bien, váyanse al punto,  
no aguarden a la tercera.
- CALDERERO ¡Bercebú, que tal aguarde! 195
- ESPORTILLERO ¡Judas, que en tal se pusiera!
- BARBERO ¡Caifás, que tal intentara!
- TODOS Vamos.

*Hacen que se van y llama el viejo*

- 183 *alegrarte los cascós* tiene aquí el sentido de "abrirte el cráneo" (*Aut.*). Evoca el desenlace de la pieza.
- 192 *exenta* se toma como insulto por "desvergonzada". Aparece en otros entremeses de la época: "VEJETE ¡Rufinica, Rufina, Rufinilla! / RUFINA ¿Hay tal rufinear, tal tarabilla? / ¿Llamas, padre? VEJETE En tu cuerpo, relamida. / RUFINA ¿Qué menos, digo yo? VEJETE Así, raída. / ¿Adónde estás, exenta? RUFINA En esta sala" (Calderón, *Las Carnestolendas*, vv. 1-4, TCB).
- 194 *a la tercera*: a la última ocasión, en este caso de escapar. Así la utiliza también Moreto en *Los más dichosos hermanos*: "Llena de agua a echarla empieza / vna, y otra vez en mí; / y a la tercera crel, / que agujerò mi cabeça" (*TESO*, a. 2. l. 731).
- 194-197 Referencias a personajes prototipo del mal: *Bercebú*, demonio; *Judas*: el apóstol que vendió a Cristo, y *Caifás*: el sumo sacerdote que entregó a Jesucristo a la autoridad de Pilatos.

LA PERENDECA		293
VEJETE	Abre, Perendeca.	
CALDERERO	¡Válgate el diablo por viejo, y qué listo que andas!	
PERENDECA	Tengan, que ya he empezado y por libres los tengo de dar...	200
CALDERERO	¡Carena! <i>Hacen todo lo que va diciendo</i>	
PERENDECA	Pónganse ellos dos de bancos, ponles tú esas dos carpetas, yo le pondré estos manteles a él, que ha de ser la mesa.	205
VEJETE	Muchacha, que hace sereno, ábreme.	
CALDERERO	¡Por medio sea!	
BARB. Y ESPORT.	Señora mesa, ¡chitón!	
CALDERERO	Señores bancos, ¡paciencia!	210
	<i>Sale el vejete y el convidado, que es otro vejete</i>	
VEJETE	Si no fuera por el huésped, relamida, yo os hiciera...	
PERENDECA	¿Piensa vuested que podemos	

201 *libre*: en la acepción de "licencioso, poco moderado, atrevido y desvergonzado" (*Aut.*). Lo emplea también Moreto en *El secreto entre dos amigos*: "Por. Pues si es vano, por libres / dá à los dos" (*TESO*, a. 3, l. 813).

202 *dar carena*: "lo que dar vaya (burlarse, mortificar); tomado de dar carena a las naves, por brearias para andar en el agua" (*Correas*). Era expresión frecuente, comp. "y que, conociendo mis mañas, me habrían querido dar carena" (*Mateo Alemán, Guzmán*, 2ª parte, l. 6, p. 112).

204 *carpetas*: "cubierta de badana aderezada que se pone sobre las mesas para más asco y limpieza, la cual está dada de color, y también se llama así la que es de seda o paño o de cualquier otra materia tejida" (*Aut.*).

207 *sereno*: "la humedad que cae durante la noche" (*Corominas*). Solía relacionarse con enfermedades. Comp. los entremeses de Calderón, *La premática*, 1ª parte, v. 124; *La premática*, 2ª parte, v. 75 y *El mayorazgo*, v. 81, todos ellos en *TCB*.

208 Se juega con la dilogía de *abrir*: la puerta y en canal, *por medio*.

acudir con tal presteza  
de la cocina a la sala,  
y de la sala a la puerta? 215

*Siéntanse en los bancos. Ha de haber en la mesa  
unos panecillos y candelero con luz*

CONVIDADO No haya más, por vida mía.

VEJETE Traed la cena.

CALDERERO (*Ap. La postrera.*)

VEJETE Y tú, pues aún no te has ido,  
cántanos alguna letra. 220

ESPORTILLERO ¡Cuerpo de Dios, cómo pisa!

BARBERO ¡Cuerpo de Dios, cómo pesa!

*Canta*

MARICA "Sacome de la prisión..."

CALDERERO (*Ap. A mí me ha metido en ella.*)

*Canta*

MARICA "...el rey Almanzor un día;  
sentárame a la su mesa,  
hízome gran cortesía..." 225

ESPORTILLERO (*Ap. Del mal, no tanto. Comamos.*)

*Alza la mano el esportillero y quitale el bocado  
al convidado.*

CONVIDADO ¡Zape, de la mano mesma

221 *pisa*: el vejete y el calderero le están pisando mientras hace de banco. *Pisa* es también "desprecia" (*Auz.*).

223-228 *Almanzor*: era el caudillo árabe Al-Mansur, importante hombre de Córdoba y cortesano del califa de aquella ciudad Alhakén II; el tratamiento corresponde a una licencia poética. En el poema se aprecia la maurofilia típica de los romances fronterizos. El mismo tratamiento de "rey" se encuentra en otros romances, por ejemplo, en el de *Los infantes de Salas* (*Romancero*, 1994, n.º 1; v. 89).

228-229 *acor*. Arrebatarse el vino y la comida al que empieza a disfrutarlos es una burla entremesil muy habitual. Por ella se dice en el v. 243 "treta vieja". Comp. el entremés *El dragoncillo* de Calderón, vv. 309-325, en *TCB*.

229 *¡zape!*: es expresión que se usa para espantar a los gatos (*Auz.*) y, en general, para

LA PERENDECA		298
	me le quitó!	
VEJETE	¿Qué?	
CONVIDADO	El bocado.	230
VEJETE	¿Quién?	
CONVIDADO	El gato.	
VEJETE	Buena es ésa. No hay gato en toda la casa. Echa vino, Perendeca.	
	<i>Echa vino, pónenlo en la mesa, alcánzalo el barbero y bébeselo, y vuelve a poner el vaso donde estaba</i>	
	Déjalo ahí.	
CONVIDADO	Buen color, ¿de dónde es?	
VEJETE	De la taberna.	238
BARBERO	(Ap. A donde quiera que fueres, haz como vieres.)	
CALDERERO	(Ap. ¿Que sea: en todo tan desgraciado, que comer ni beber pueda! Pero, ¿éste no es el jarro?)	240
	<i>Bébase el vino: el calderero. Toma el vaso vacío</i>	
VEJETE	Brindis, mas ¿qué es esto? ¿Espera! ¿y el vino?	
PERENDECA	¿Ya no bebiste?	
VEJETE	¿Yo, qué dices?	
CONVIDADO	Treta vieja.	

expresar rechazo: "En llamando a la venta / responde el gato, / y en diciendo ¡zap! / se va miando" (Calderón, *El reloj y genios de la venta*, vv. 5-8, TCB). Este cantarillo coincide en parte con el de Quevedo en el entremés *La venta* (OP, v. IV, P. 37, vv. 29-32). En este caso la exclamación es muy adecuada, ya que se dice cuando a un personaje le roba el bocado un ladrón o "gato" en voz germanesca.



- Echad otra y acabemos.
- VEJETE No me acuerdo, pero echa. 245  
*Hace que echa vino Perendeca.*
- PERENDECA No hay vino, señor.
- CONVIDADO ¿No?
- VEJETE Pues,  
¿es ésta vez la primera  
que bebemos y no hay vino?
- CALDERERO (*Ap.* Habrá seis horas que cenan.)
- ESPORTILLERO (*Ap.* ¿Es cena de carpinteros?) 250
- BARBERO (*Ap.* ¿Es cena y comida ésta?)
- CONVIDADO Compadre, el duende es vinoso.
- VEJETE En nada que haces aciertás,  
¿qué plato es éste?  
*Es un plato medio quebrado.*
- PERENDECA No hay otro.
- CALDERERO (*Ap.* ¡Mas que me da en la cabeza  
con él!) 255
- VEJETE ¡Valga el diablo el plato!  
*Quiébrasele en la cabeza.*
- CALDERERO (*Ap.* ¡Ay, que he salido profeta!)
- VEJETE ¡Que me sumo!
- CONVIDADO ¡Que me hundo!
- CALDERERO (*Ap.* ¡Sumidos y hundidos, mueran!)
- VEJETE Oigan, ¿esto tengo en casa? 260  
¿Quién sois?

250 Existe la expresión *comida de carpinteros*, muy larga: "cuando alguno come con mucho espacio, que no sabe levantarse de la mesa" (Cov.).

255 *Mas* con la partícula *que* se usa como interjección adversativa de enfado o poco aprecio de la acción que se ejecuta.

LA PERENDECA		197
CALDERERO	Señor, una mesa de garito, donde dan golpes de todas maneras.	
CONVIDADO	Y vosotros, bergantones, ¿quién sois?	
CALDERERO	Dos bancos que quiebran.	265
BARBERO	Dos asientos sin fianzas.	
VEJETE	Atad ése a su cabeza, que yo ataré éste a los pies.	
	<i>Atan al calderero por los pies y con el mismo cordel al sportillero por la cintura; y luego al calderero por debajo de los brazos y al barbero con el mismo cordel de la cintura. Y en dando al sportillero con un matapecados, buye y arrastra al calderero; y lo mismo sucede con el barbero. Los que aporrean son los dos viejos</i>	
CALDERERO	¿Soy cama, que me encordelan?	
BARBERO	¡A huir, que anda la paliza!	270
ESPORTILLERO	¡A huir, que anda la azotea!	
CALDERERO	¡Ay, que no creí a mi madre	

261-262 *mesa de garito*: mesa de juego.

266 *asiento*: operación financiera en la que se daba un préstamo sobre un servicio público. Se juega con ese significado y el de lugar para sentarse, frente a *bancos* del verso anterior.

268-269 *acot. matapecados*: instrumento de castigo usado en fiestas como las del carnaval. Aparece con frecuencia en los finales de entremeses primitivos, que suelen terminar en palos.

269 *encordelan*: porque el lecho se hacía con cordeles enredados en un bastidor de madera (*Ast.*), pero también puede hacer referencia a la *cama de cordeles*, que era lugar de suplicio. Comp. "pues si vieras / la camilla de cordeles, / aunque ninguno le aprieta, / canta a cualquier movimiento, / que es para dar mil denteras." (Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, TESO, a. 2, l. 54).

271 *azotea*: Por los azotes que recibe. En el mismo sentido lo utiliza Lope en *Los tres diamantes*: "sino que tiene siempre de costumbre. / subirse a la azotea por dos horas. / Du. como azotea? Cris. dase en las espaldas / con ciertos canelones cada noche, / porque parezca el hijo vuestro / Du. el cielo, / oyga su voz, su penitencia admíta" (TESO, a. 3, l. 540).

- que dijo: arrastrado mueras!
- BARBERO ;Quedito, que me acrebillan!
- ESPORTILLERO ;Quedito, que me derriengan! 275
- CALDERERO Escarmentad, ojitiernos,  
que arrastran por Perendecas.
- Sale Perendeca cantando con el arpa. A compasillo*
- PERENDECA Tate, tate, viejecito.  
Ablándate, faraón.
- CALDERERO Bien sabe ablandar, mas es 280  
a puro puñete y coz.
- TODOS Puñete y coz.
- Dos vejetes*
- VEJETE Yo perdono a todos cuatro  
mas con una condición.
- TODOS ;Cuál es?
- VEJETE Que aquí han de casarse. 285
- TODOS No, no, por amor de Dios.  
No hay dinero en todo un dote  
para comprar almidón  
para enaguas de beatilla.

275 *derriengan*: en el entremés de *Los sacristanes* atribuido a Mira de Amescua, pero que es de Quiñones de Benavente, se lee: "Quedito, que me derriengas" (en *Autos sacramentales*, Madrid, 1655, f. 245).

278-279 La expresión *tate, tate* aquí parece una petición de espera o de paciencia antes de resolver un caso por la fuerza. Los dramaturgos la tenían por convención que debía incorporarse en momentos concretos del diálogo, comp. Calderón: "Aquí entra el tate, tate, / espera, no se la des" (*Mañana será otro día*, TESO, a. 3, l. 219). Se sitúa así en la línea del "Ablándate, faraón" del verso siguiente, que es una forma lexicalizada de pedir clemencia. Quiñones la introduce en el entremés *Turrada*: "1. Cor. Mus. No los lleues a la carcel, / ablandate Faraon. 2. Cor. Que siempre estan disculpados / los que yerran por amor" (TESO, l. 259).

289 *beatilla*: "Cierta tela de lino delgada y clara" (*Aut.*). Véase también *Glosario*, p. 243. Pérez de Montalbán la asocia a otros tejidos delicados en *La doncella de labor*: "Lo primero en la jaulilla / puse el pelo que me diste, / acabete la camisa / de cambral, doble los lienços / y estas naguas de beatilla / de aderezar acahaua" (TESO, a. 3, l. 756).

LA PERENDECA		299
VEJETE	Es verdad, perdón os doy.	290
	<i>La clamorea sin cantarse. Luego empieza el ay</i>	
TODOS	¡Ay, que perdón nos ha dado! ¡Ay, nuestra dicha llegó! ¡Ay, celebrémosla todos! ¡Ay, con un baile y un son!	
MARICA	Cada uno cuenta cómo le va en la feria.	295
ESPORTILLERO	Yo he sido casado, mas con mil riquezas.	
CALDERERO	Yo también, y nunca tuve para berzas.	300
MARICA	Mil bienes un mozo me da a manos llenas.	
PERENDECA	Pues yo tengo otro que me da con ellas.	
ESPORTILLERO	Siempre salgo airoso de cualquier pendencia.	305
CALDERERO	Yo saco las manos sobre la cabeza.	
MARICA	Si unas medias pido me las traen enteras.	310
PERENDECA	Pues si me dan guindas me comen las medias.	
ESPORTILLERO	Luego al punto entro si voy a la muestra.	

291-294 El baile *¡Ay-ay-ay!* se incorpora a menudo a piezas teatrales, comp. *Bailes*, v. I, p. 191. Su popularidad le hizo servir de título a alguna de estas obras, como es el *Baile del ¡ay, ay, ay!* y el *Sotillo*, en *Colección*, t. 18, pp. 476-478. Se le cita en otras piezas breves, por ejemplo en el baile *La casa de Amor*, en los entremeses *El caballero bailarín* de Salas Barbadillo, *La ropavejera* y *Las Cortes de los bailarines* de Quevedo, y en *Los valazines* de Solís. Y hay referencias a él en comedias de Lope de Vega, como *El premio del bien hablar* y *La villana de Valdecaas*. En ocasiones tuvo un esquema diferente, véase *Lirica popular*, pp. 718-719.

CALDERERO	Yo llevo más palos que una mula vieja.	315
MARICA	Cada uno cuenta como le va en la feria.	

\* \* \*

## VARIANTES

<i>Título</i>	<i>Entremés famoso de La Perendeca T</i>
<i>Personas</i>	<i>T da el índice de actores: Juana de Cisneros / Sebastiano / Maximiliano, que no aparecen luego en el texto. Perendeca] Iusepa Mazana / Marica ] Luisa / Calderero ] [José] Frutos [Bravo] / Vejete ] [Pedro] Jordán / Barbero ] Mendoza / Esportillero ] [Juan] Mazana / Convidado ] [Juan de] Escorigüela [y Ariño] T Convidado om. M</i>
<i>acot. inicial</i>	<i>Salen huyendo Mazana, y Frutos tirándole del brazo T</i>
6	jurando T
12	oyentes T
13	hermano T
14	Sevilla T
17	vas T
18	trique trique T
21	entremete T
26	y om. T
34	vuesasté T / no replica. T
36-37	<i>acot. Salen con sus mantellinas cantando a modo de jácara Mazana, con la ropa a cuestras, y Mendoza rebozada T</i>
37	<i>acot. om. M</i>
44-45	<i>acot. A Mendoza T</i>
49	<i>Antecede un 2. T / E no T</i>
50	aprieta T
53	<i>Antecede un 3. T</i>
56-57	<i>acot. A Mazana T</i>
57	<i>Antecede un 4. T</i>

## LA PERENDECA

301

- 59 recado alguno *T*  
60-61 *acot. A Frutos T*  
61 *Antecede un 5 T*  
66 ama *T*  
73 de decir *error T / ya T*  
84 Somo *error T*  
88 vuestastedes *T*  
89 en el real de enemigo. *T*  
91 vusted *T*  
91-92 *acot. Pónese de rodillas Frutos con la caldera metida en la cabeza, y Mendoza, Mazana y Luisa con los martillos alzados, los brazos de figuras y sale el viejo T*  
92 Aquí entra, *om. T*  
93 *Atribuido a JORDÁN T*  
96 Peus *error T*  
101 este *T*  
105 *acot. Dale un pellizco a Frutos, vase a levantar y dale con la caldera en la cara T*  
114-115 *acot. Vase el viejo, riñen y llama el viejo. T*  
116-117 *acot. Riñen y llama el viejo M / cabeza de Frutos T*  
118 quieran *T*  
121 esportilla? *T*  
124-125 *acot. vu. 116-117 aquí M*  
129 Abri *error T*  
133 todos a *T / uno om. T*  
138 desta *T*  
141 lo *error P*  
152-153 *acot. tinaja} tirada error T*  
153 dijiera *T / yo si hipernétrope T*  
162 mios *error T*  
170 quema *M*  
171 capa *M*  
172 Agua, y aprisa *T*  
195 que te la guarde *T*  
196 quien tal *T*  
198 *acot. tras el v. 202 T*  
202 les *T*  
202-203 *acot. entre vu. 206-207 MT*  
203 Póngase *M*  
210-211 *acot. Sale Jordán y Escurigueta, viejo T*

213	Puensa error T
221	Verso añadido posteriormente M
228-229	acot. om. T
233-234	acot. tras el v. 227 T
240-241	acot. om. T
245-246	acot. tras el v. 246 T
247	es ésta la vez primera T
251	es ésta? T
252	de duende T
253	hacer error T
277-278	acot. y todo a partir de aquí om. T. Corresponde al último folio de M

**Baile de la Chillona**

**(1658)**



## BAILE DE LA CHILLONA

## Personas

Añasco  
 Chillona  
 Chispa  
 Bolichera  
 Juana

*Sale la Chillona y Añasco abrazándola:*

ANASCO. Vuélveme a dar esos brazos,  
 Chillona, a quien la Rubilla

*Personas:* Chillona es la daifa de Añasco el de Talavera. Quevedo se refiere a ambos en su jácara *Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía*, en la que Añasco dice de ella: "Yo conocí la Chillona / en aquel aposentillo, / más tomada que tabaco, / más derretida que cirio" (Quevedo, *OP*, t. III, n.º 837, vv. 57-60). El personaje de La Chillona tiene tres características, como indican Bourg, Dupont y Geneste en su nota 183 a *La hora de todos* de Quevedo, pp. 424-425; como su nombre indica, ella lleva a gritos la ausencia de su amigo prisionero, el rufián Añasco, como puede leerse en la jácara titulada *La Chillona*, en *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, 1945, t. XIV, p. 651, y en la jácara de Quevedo antes citada, así como en la titulada *Postimerías de un rufián* (Quevedo, *OP*, t. III, n.º 862, vv. 37-40). La Chillona es también una prostituta hábil para robar al cliente, que es la destreza que más se ensalza en la pieza que se edita aquí; comp. la *facarandina* que empieza "Estábase el padre Ezquerria" (Quevedo, *OP*, t. III, n.º 864, vv. 17-20) y el entremés *La destreza* donde dice de sí misma que es "grande embestidora / de cualquier faltriguera" (Quevedo, *OP*, t. IV, p. 104, vv. 11-12). Y, por último, se muestra a menudo colérica y dispuesta a la lucha, como se ve al final del cuadro XVIII de *La hora de todos*. En cuanto a la *Bolichera*, su nombre guarda relación con *boliche*, que en germanía es Casa de Juego (*Asu.*) y también es un tipo de juego. Por él la actriz María Jacinta que hacía el papel de la Chispa propone llamarse la Bolichera en la comedia *El alcalde de Zalamea* de Calderón. Como se puede ver, ambos nombres aparecen aquí. La presencia de Añasco y la Chillona relacionan esta pieza con el baile entremesado de *La Chillona*, de Villaviciosa, distinto de éste.

1 *dar los brazos*: "Frase muy común y familiar que vale admitir y recibir a uno con afecto y cariño." (*Asu.*) Moreto lo emplea de nuevo en *El cortacarras*, w. 239; y en

por otro nombre llamaron  
 los de la jacarandina.  
 Doyte el parabién mil veces 5  
 de tu buen suceso y fia  
 que de la galera sales,  
 a Dios gracias, buena y limpia;  
 tanto, que para ocasión  
 has quedado tan raída 10

*Cantado*

que no te asirá de un pelo  
 el oficial de la villa.

CHILLONA Como te dejé en la cárcel  
 y a la primera visita,  
 Añasco, te desahuciaron; 15  
 juzgué, en buena hora lo diga,  
 que ya la plaza ocupabas  
 racimo de las tres vigas,

*Canta*

desván de los sombrereros  
 de viejo y panadería. 20

AÑASCO Del príncipe el nacimiento  
 me indultó, que por mi vida

*El reloj y los órganos*, vv. 191-192. Comp. también "Este mozo / ha salido des-  
 honesto. / Hija, dame tú los brazos" (Francisco de Monteses, *El caballero de*  
*Olmedo*, 1991, vv. 505-507).

4 *jacarandina*: "La vida de pícaros y rufianes, así como su modo de hablar" (*Léxico*).

9-12 A la Chillonera le han rapado el pelo como castigo, comp. v. 54, y Añasco juega  
 quizás con el recuerdo de la diosa Ocasión, que llevaba sólo un mechón de cabel-  
 los que le caía sobre la frente. Al ser calva por detrás, una vez que pasaba era  
 imposible aprehenderla.

13-14 *visita de cárcel*: reconocimiento breve y sumario que hace el juez en determi-  
 nados días del estado de las causas de los presos en orden a su más pronto des-  
 pacho (*Aut.*).

15. *desahuciaron*: te quitaron toda esperanza de vida (*Aut.*).

18-20 *racimo*: ahorcado, que pende de las tres vigas que forman la horca. *Desván de*  
*los sombrereros de viejo y panadería* se refieren también a los despojos de Añas-  
 co ahorcado.

21-22 El príncipe Felipe Próspero, nacido el 28 de noviembre de 1657.

LA CHILLONA		493
	ya no daba un cohombro; y aunque fuera tan bien vista mi muerte y quedaba airoso, dime, ¿no fuera ignominia que se ahorcara un hombre, porque nazca un príncipe en Castilla?	25
CHILLONA	Alíviense tus trabajos pues que los míos se alivian; reparemos las personas y, compadre, por las vidas mía y suya que excusemos que canten por las esquinas.	30
	<i>Salen la Chispa y la Bolichera, cantando, y Juana. Han de cantar las dos estos versos</i>	
LAS DOS	"A la Chillona se queja Añasco de sus desdichas".	35
CHILLONA	¿Qué es esto?	
JUANA	Llegan a verte las tres de la airada vida.	

23 cohombro: pepino.

24-25 Al ahorcado se le ve bien porque está alto, y queda airoso columpiándose en el aire. Este juego de palabras aparece también en otras obras: "Cosna Mejor será ahorcalla, / porque en vida y en muerte sea ayrosa" (García Lorenzo, 1974, pp. 119-135, vv. 131-132).

33 excusar: en el sentido habitual del s. XVII de "evitar, impedir, embarazar que tal o tal cosa se ejecute o suceda" (Aut.). Lo utiliza en otros lugares: "Pues por excusar vn daño, / es bien hazer vn delito" (*El desdén con el desdén*, TESO, I, l. 626).

34-35 acot. *La Chispa; La Bolichera y Juana* [la golondrina] eran mujeres conocidas en el mundo del hampa, véase nota inicial de esta pieza. La Chispa canta jácara en *El alcalde de Zalamea* de Calderón, donde también aparece la Bolichera, y protagoniza la jácara entremesada *La Pulga y la Chispa de Diamante* (*Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, 1985, pp. 330-333). A la Golondrina la cita Quevedo en *Respuesta de la Méndez a Escaramán* (Quevedo, *OP*, t. III, n.º 850, v. 166).

35-36 "A la Chillona se queja, / Añasco de sus desdichas" es el inicio de una jácara conocida, véase *Poesías germanescas*, pp. 164-165. Estos dos versos, en orden inverso, aparecen también en el baile entremesado *El rey don Rodrigo y la Cava*, de Moreto, vv. 47-48:

38 airada: disoluta; libre y licenciosa (Aut.).

CHISPA	La Chispa.	
BOLICHERA	La Bolichera.	
JUANA	Y Juana, la golondrina, que soy yo, por quien cantaron en aquella jácara:	40
	<i>Las tres cantando</i>	
	"Con el Mulato de Andújar, sollozando está Juanilla".	
JUANA	¡Qué fuera de la galera te veo!	45
CHILLONA	¡Ay, mi querida! Esa frase de galera múdame en la galería y dándola este rebozo como de disculpa sirva. Será dorar mi galera porque en estrados no digan:	50
	<i>Cantan</i>	
	"En la galera otra vuelta rapada está la Rubilla".	
CHISPA	Con todo, sales hermosa y buena, Dios te bendiga.	55

43-44 *Romancero*, nº 1767, figura anónimo este romance sobre las fechorías de este jaque, que tiene por daifas a Juana y a La Chaves. Dice allí Durán, el editor, que "esta jácara, que (...) concluye con la letra de un baile, se cantó por entreacto o fin de fiesta de una comedia". Se recoge también en *Poesías germanescas*, pp. 177-178. El Mulato de Andújar protagoniza también dos jácaras de Cáncer: *El Mulato de Andújar*, en la que el jaque es ajusticiado por haber dado muerte al Mellado, y *El Narro de Andújar*, también ajusticiado en la horca (*Obras varias*, 165 t. ff. 16v-17r y 67).

49 *rebozo*: "embozo. Metafóricamente medio y modo artificioso para dar a entender sin declararlo distinta y expresamente lo que uno no quiere decir" (*Aut.*).

52 *estrados*: "Salas de los Consejos y Tribunales Reales, donde los consejeros y oidores asisten para oír las causas, juzgarlas y sentenciarlas" (*Aut.*).

53-54 No ha sido posible localizar estos versos, pero la Rubilla es daifa del Zurdillo en el *Baile del Zurdillo y de la Rubilla*, 1ª parte, ms. 4.123 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y protagoniza el baile entremesado *La Rubilla*, incluido en el

LA CHILLONA		495
CHILLONA	Yo siempre he sido una araña pero es tal la suerte mía...	
	<i>Canta</i>	
	"que aunque esté desaliñada, estoy siempre bien prendida. No correspondió la sala conmigo como debía".	60
AÑASCO	Sala sin correspondencias no es buena para visitas.	
	<i>Canta</i>	
CHILLONA	"Sin ser tambor, la baqueta me hizo doscientas"...	65
CHISPA		¡Vejigas!
CHILLONA	Y el privilegio sellado traigo en las espaldas.	
BOLICHERA		¡Chispas!
	<i>Canta</i>	
CHISPA	"¡Ay, quedito, que duele! Eso es darme con ella el golpe de muerte".	70
CHILLONA	El pelo me lo rifaron entre cuatro y fue la risa	

volumen *Tardes apacibles*, 1663, fols. 100-103v, donde se la asocia al Zurdo. Aparece en otros entremeses, como en *El hambriento y los ciegos*, incluido en el volumen ficticio *Once entremeses*, Madrid, 1659.

57 *araña*: ladrona, voz de germanía.

60 *prendida* en su doble sentido de "arreglada" y "prisionera" por delitos. Para el primero de los sentidos, léase nota a v. 201 del entremés de *La loca de Juan Rana*.

61 *sala*: véase nota a v. 19 del baile entremesado *El Mellado*.

65-66 La *baqueta* es el palo del tambor, pero también el látigo con que se daban los doscientos azotes al ladrón. Del italiano *baccetta*; éste del antiguo italiano *bac*, que procedía a su vez del latín *bacus*, regresión de *baculus*. Los latigazos producían *vejigas* o ampollas.

72-75 Se refiere al *rapiro* del pelo, que le cortaron como castigo de sus hurtos; *aisparr* ladronas, en lenguaje de germanía.

	juego de rápalo todo y lleváronselo.	
AÑASCO	¡Avispas!	73
CHISPA	"¡Ay, quedito, que duele, quedito, que duele! Eso es darme con ella y el golpe de muerte".	
	<i>Representado</i>	
CHILLONA	Porque mi castigo vean que fue un rigor de justicia, para disculpar mis causas pues las sabéis, referidlas.	80
	<i>Canta</i>	
CHISPA	"Del Argel de un miserable cien doblones sacó".	
CHILLONA	Digan, ¿no es el redimir cautivos una de las obras pias?	85
	<i>Canta</i>	
CHISPA	"A un pastelero la mosca le quitó".	
CHILLONA	Esta causa es limpia, porque no parece bien la mosca en pastelerías.	90
BOLICHERA	"A una pastelera boba pescó cuatro sortijillas".	
CHILLONA	Pescando a la pastelera no fue mala bobería.	95

84 *Argel* fue lugar frecuente de cautiverio. Habría otra lectura posible del manuscrito, como *argén*: dinero (*Léxico*), que ayuda a entender el sentido.

85 *mosca* en este verso es dinero (*Léxico*), y juega con otro significado que asocia la mosca a los pasteles en verano, como es bien conocido. Moreto lo utiliza en el primer sentido en el entremés *Los gatillos*, v. 42: "PICAARLO: ¡Y cómo te va de mosca? / Que por otra tal, quisiera / que a almorzar me convidaras".

95 *sortija*: variedad de pescado y joya. Doble sentido del verbo *pescar*.

LA CHILLONA		497
AÑASCO	"A un letrado una preseca de buen parecer tenía".	
CHILLONA	Si tomé su parecer, ¿de qué el letrado se indigna?	
LOS TRES	La sala la ha castigado por aquesta florecilla.	100
CHILLONA	Y deja con tantas flores...	
AÑASCO	¡Andújar!	
CHILLONA	¿Qué dice?	
CHISPA	¡Andújar!	
CHILLONA	¿Qué manda?	
	Vaya de gira y fiesta que todo es chanza. Por lo Hurtado, señores, soy buena Hidalga.	105
AÑASCO	Doscientos lo pregonan a tus espaldas.	110
CHISPA	¡Andújar!	
CHILLONA	¿Qué dice?	
BOLICHERA	¡Andújar!	
CHILLONA	¿Qué manda?	
TODOS	Vaya de gira y fiesta	

96 *preseca*: joya u objeto precioso (María Moliner).

101 *flor*: burla, en este caso por robo.

105-106 Es estribillo popular en los parlamentos cantados de piezas breves. Comp. "Música Vaya de fiesta, vaya de gira, / vaya de baile, vaya de chanza, / vaya y venga la mojiganga" (Calderón, *mojiganga La muerte*, vv. 1-3, *TCB*). Está también en el baile *El Chápiro*, manuscrito con signatura 16.292 en la Biblioteca Nacional de Madrid, que Cotarelo atribuye a Moreto o a Villaviciosa en su *Colección*, t. 17, p. CCXXIII.

107-108 Es *hidalga* porque el apellido *Hurtado* era de linaje noble. A menudo se utiliza de forma jocosa, en relación con el verbo *hurtar*: "El que bien hurta bien vive; / y es linaje más honrado / el hurtar que el ser Hurtado: / sufre faltas, gana chazas." (Quevedo, *OP*, t. II, n.º 647, vv. 17-20). Para más ejemplos, véase Arellano, 1984a, n.º 542, nota 1.

	[que todo es chanza].	
CHILLONA	De la galera limpia salió mi fama, sacudiéndola el polvo que la entrapaba.	115
AÑASCO	¡Andújar!	
CHILLONA	¿Qué dice?	
CHISPA	¡Andújar!	
CHILLONA	¿Qué manda?	120
TODOS	Que demos fin al baile que todo es chanza.	

\* \* \*

## VARIANTES:

<i>Título</i>	<i>Entremés M. Nota de Cotarelo en portada: "Aunque se llama entremés es baile, pues aparte de lo que cantan, al final dice: Que demos fin al baile / que todo es chanza". B</i>
<i>Personas</i>	<i>El índice es mfo.</i>
5	mill <i>M</i>
37	las tres <i>add. error M. Corrijo por B</i>
64	para <i>om. M add. por B</i>
71-72	<i>acot. Representado con letra posterior B</i>
94	prescándola a la <i>M. Corrijo por B</i>
100	lo <i>B</i>
113	<i>om. MB, pero es necesario para la rima y la estructura del canto, como en el v. 106.</i>

118 *entraparse*: llenarse de polvo (*Ast.*). *Comp.* "Que así como así se quedó el vestido mojado y entrapado en cenizo" (Mateo Alemán, *Guzmán*, 2ª parte, I, 6, p. 112).



**Loa entremesada para la compañía del Pupilo**

**(1658)**



- MANUELA           Sepa la causa pues.
- PUPILO                No sé decilla.
- MANUELA           ¿Es porque le ha faltado Malaguilla,  
que por estar el arpa algo achacosa  
la primavera la purgó con Rosa?           10
- PUPILO                Peor.
- MANUELA            Ya yo adivino su cuidado:  
¿Es porque el buen Gaspar nos ha faltado,  
que siendo de los tonos el contraste           15  
con mil letras de cambio ha dado al traste,  
que está ya que se arruga,  
en un tono que puso hizo esta fuga?
- PUPILO                Mucho peor.
- MANUELA            Pues diga en qué tropa.  
¿Es porque le hace falta Poca Ropa?           20

13 *cuidado*: preocupación. En el mismo sentido lo vuelve a emplear en el baile entremesado *El rey don Rodrigo y la Cava*, v. 143, y en el entremés de *Alcolea*, v. 63.

10 *Poca Ropa*, apodo de un actor. Con este nombre aparece también en la lista de personas de la loa para la comedia *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís que se representó a sus Majestades el martes de Carnaval de 1656, por la compañía de Diego Osorio. En la loa representó el papel de Las Carnestolendas y bailó de matachín, actuando con Juan Rana y Bernarda Ramírez. Actuó también en la mojiganga *Los cristianes*, atribuida a Mira de Amescua en una edición de 1675 pero que es, en realidad, de Quiñones de Benavente. Rennert, 1909, p. 558, y Bergman en su edición de esta pieza, *Ramillete*, p. 268, dicen no haber logrado averiguar a quién correspondía el apodo *Poca Ropa*. Se cita su nombre en *Genealogía*, I, 851, pero únicamente se da la indicación de que el folio está en blanco. En todo caso, debió ser un actor conocido. En el entremés de Moreto *Los gatillos*, representado en torno a 1661, aparece Poca Ropa como Picarillo segundo, del que la acotación inicial indica que salió "despifarrado". Su figura en el entremés llegó a hacerse proverbial, como lo demuestra la forma en que lo cita de nuevo Moreto en la comedia *El licenciado vidriera*, impresa por primera vez en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (Alcalá, 1651): "CARLOS De pesado, andar no puedo. / GERUNDIO No por el vestido es; / que tú y yo, si en eso topa, / podemos ser Poca Ropa / en un paso de entremés" (*Comedias de Moreto*, j. II, p. 255). La acotación anterior a la salida de estos personajes indica que ambos salen vestidos "muy pobremente", lo que da lugar a pensar que Poca Ropa es otra máscara teatral del Siglo de Oro español, y que su salida a escena iba acompañada de la apariencia desaliñada que debió darle nombre. La comedia citada se imprimió en 1653 por primera vez, lo que indica que en esas fechas *Poca Ropa* era ya una máscara conocida.



porque afirma que dice el calendario  
 (no mirando lo poco que aprovecha),  
 que este año habrá de autores gran cosecha;  
 de suerte que los chicos y los grandes, 45  
 los mozos de hato y los apuntadores  
 están rabiando ya por ser autores.  
 Esto me desespera  
 y el frenesí ha cundido de manera  
 que hasta el Capón me dijo el otro día 50  
 que ya no puede estar sin compañía;  
 pero Juan González ha llegado.

*Sale Juan González contando por los dedos*

MANUELA Bravo rato tendremos.  
 PUPILO Extremado.  
 Amigo Juan González, bienvenido.  
 ¿Qué tenéis que venís tan divertido? 55  
 Decid, ¿no hay más quimeras, más enredos?  
 MANUELA ¡Ay, que viene rezando por los dedos!  
 JUAN Primera dama es ésta lindamente,  
 para segunda estotra es excelente,  
 tercera, es cosa clara...  
 MANUELA ¡Linda flema! 60  
 Hombre, éste es dedo y esa dama es yema.  
 JUAN Primer galán, segundo.  
 PUPILO ¿Hay tal porfía?  
 MANUELA ¿Quién habrá que de verle no se ría?  
 JUAN Pequeños son de cuerpo.

46 *mozos de hato*: los encargados de transportar el hato, las ropas de los comediantes.

50 *Capón*: Francisco Blanco, arpista. Debía ser joven cuando se hace esta referencia a él en la loa, pues era arpista en Valencia a fines de siglo, en la compañía de José Antonio Guerrero en 1693 y 1694, y en la de Juan de Navas en 1697 y 1698. Murió en 1702.

55 *divertido*: distraído. Hay una escena semejante en el entremés calderoniano *Guardadme las espaldas*: "LORENZO. Déjame, porque vengo divertido. / *Mirándose las manos* / VEJETE. ¿Qué te miras la mano y qué señalas?" (vv. 20-21).

LOA ENTREMESADA PARA LA COMPAÑÍA DEL PUPILO 505

MANUELA Eso está llano,  
que son como los dedos de la mano. 65

PUPILO González, oidme, por vida mía.

JUAN ¡Jesús, qué poderosa compañía,  
vive Dios que hará raya!

PUPILO ¿Hay tal enfado?

MANUELA Oiga, que agora lo verá cantado.

*Canta*

Que hará raya no dudo 70  
si le repara  
en que a su compañía  
la tray en palmas.

PUPILO ¿Es posible que deis, amigo mío,  
en tan gran desvarío 75  
que todos se están riendo?

JUAN Señor mío de mi alma, yo me entiendo.

PUPILO ¿Qué locura es aquesta? ¿Hay tal porfial  
¿Vos en tan malos tiempos, compañía?  
Mirad que es la verdad ésta que os pinto, 80  
dejad esa locura.

JUAN Carlos Quinto,  
la vanidad te engaña.  
Ser hoy autor es la mayor hazaña.

*Vase*

PUPILO Juan González, amigo.

MANUELA Linda traza  
para volver, dejalde.

*Dentro*

68 *hacer raya*: "en un sitio o entre otras cosas. Contrastar o distinguirse por cualquier cualidad" (Moliner, 1998).

73 *tray*: La tendencia a deshacer el hiato convierte en semivocal a la *e* final de *trae*.

83 *¡plaza, plaza!*: Voz repetida que usan los guardias cuando sale el rey, pidiendo que se deje el camino libre (Aut.). Lo vuelve a utilizar Moreto en el entremés *Los gatillos*, v. 67.

	¡Plaza, plaza!	85
	<i>Sale Villalba de alabardero delante y detrás</i>	
	<i>Juan de la Calle</i>	
MANUELA	Otro loco tenemos. ¿Hay figura más extraña? ¡Qué paso, qué medida!	
PUPILO	¡Juan de la Calle, amigo!	
MANUELA	Verle es vicio.	
PUPILO	Ea, por Dios, volved en vuestro juicio. Dejad, pues a esos pies estoy postrado, esa locura.	90
CALLE	Yo tendré cuidado.	
PUPILO	Tened, por vida mía, lástima de esta pobre compañía que en vosotros su remedio estriba.	
CALLE	Yo haré que suba la consulta arriba.	95
	<i>Canta</i>	
MANUELA	Siempre aquestos papeles le gustan mucho, pues haciendo terceros hace segundos.	
	<i>Dentro</i>	
ESCAMILLA	¡Dejadme entrar!	
MANUELA	Aqueste es Escamilla.	100
	<i>Sale Escamilla de estudiantón sucio con un bonete grande</i>	
ESCAMILLA	¿Quién impide a un maestro de capilla que hace doctos a tantos escolares? Vaya un poco de solfa en los andares, sol, fa, mi, re, donoso majadero.	

98-99. Se juega con los términos numéricos. A Juan de la Calle le gusta hacer de *tercero* o *mediador* (*Ant.*) pero sólo hace de *segundo galán*.

104. Hay más ejemplos de "solfamisación" en el teatro breve de Moreto; como es el caso del baile *El conde Claros*, vv. 164 y ss. Las notas musicales asociadas a tex-

LOA ENTREMESADA PARA LA COMPAÑÍA DEL PUPILO		107
	¿Posible es que aprenda el buen Romero solo un punto de solfa? Es un neciazo, un idiota, un mastín, un gorrónazo.	105
	<i>En tiple</i>	
HOMBRE 1º	Oye usté, señor mío, menos quejas, mas ¡que le alargo un palmo las orejas!	
	<i>En tiple</i>	
HOMBRE 2º	Ninguno de nosotros está diestro.	110
ESCAMILLA	Aprendan noramala del maestro, porque un sol, fa, mi, re, ¡lindos despachos!, es cosa que lo cantan los muchachos de la calle de Atocha: Sol, fa, mi, re, yo me llamo Bartolo y ella Catania, sol, fa, mi, re.	115
PUPILO	¿Escamilla?	
ESCAMILLA	¿Quién es?	
PUPILO	¿Hay desvarío semejante? <i>El Pupilo</i> .	
ESCAMILLA	Señor mío, si quiere acomodarse y eso pasa, yo recibo pupilos en mi casa.	120
	<i>Vase</i>	
	<i>Canta</i>	

tos cantados aparecen también en ese orden en versos que cantan personajes populares de Lope de Vega, *El nacimiento de Cristo*, a, 2, l. 368 y l. 370, y *San Isidro, Labrador de Madrid*, TESO, 2, l. 991, y en otras piezas breves, como el entremés de Moreto *El reloj y los órganos*, v. 116. Más casos *Lirica popular*, pp. 692-693. El uso de los nombres de las notas como un elemento más del cantar procede del *Cancionero musical de Palacio*. Tampoco cabe olvidar que a la cuchillada se le llamaba "re, mi, fa, sol", como hace Timoneda en *Portacuentos*, 1989, cuento 29, p. 153.

112 *¡lindos despachos!*: "gentil despacho es frase adverbial con que se significa la queja o sentimiento que causa una respuesta áspera o frívola resolución en caso que merecía lo contrario" (Aut.).



MANUELA      Ya no hará buen gracioso  
 si de esta libra,  
 porque tiene sus gracias      125  
 en la capilla.

*Sale Isabel de Gálvez, Jerónima de Olmedo y  
 toda la compañía, menos los tres locos*

ISABEL      Señor Francisco García,  
 escúcheme un rato atento  
 y no se canse, porque      130  
 algo apasionada vengo.  
 Yo soy Isabel de Gálvez.  
 Fuera de Madrid he hecho  
 primeras damas tan bien  
 como cuantas las hicieron      135  
 antiguamente en Palencia  
 y en Burgos. Mi nombre eterno  
 tiene esculpido la fama  
 en las láminas del tiempo.  
 Si piensa que ahora en Madrid  
 he de perder mi derecho      140  
 y que a Francisca Verdugo  
 se ha de rendir mi ardimiento,  
 mi vanidad y mi orgullo,  
 se engaña, porque primero  
 a los celestes cambiantes      145  
 ese hermoso pavimento  
 a quien tachona la noche  
 de estrellas y de luceros,  
 de sus ejes desasido  
 se moverá de su centro,      150  
 que me rinda a su brío,  
 a su gala y su despejo.  
 Y si acaso sus achaques

152 *despejo*: "Vale también desenfado, desembarazo, donaire y brío (...) arrojo; temeridad, audacia, atrevimiento y osadía" (*Aut.*). Comp.: "Ay señor, que a mi también / la picarilla me ha muerto, / que es a pesar de las crudas / la mas airosa en despejo, / la muger de mas donaire, / la Morena de mas cielos" (*Matos Fragoso, El yerro del ensendado, TESO, 1, l. 640*).

## LOA ENTREMESADA PARA LA COMPAÑÍA DEL PUPILO 509

le dan lugar para ello  
y no es muerta, como dicen, 155  
salga y verá cuerpo a cuerpo  
que yo sola con mis gracias  
competir con ella puedo.  
Mire, Francisco García,  
lo que se ha de hacer en esto 160  
y respóndame al punto,

*Canta*

- porque la Gálvez  
basta que supla ausencias,  
no enfermedades.
- JERÓNIMA Digo que tiene razón, 165  
pues si miramos al duelo  
fuera de Madrid conmigo  
hace papeles primeros,  
y lo he tenido por bien  
tocándome a mí el hacerlos. 170  
Según esto, la Gálvez  
tiene buen pleito,  
pues le ha dado la gala  
la flor de Olmedo.
- PUPILO Señora Isabel de Gálvez, 175  
Francisca Verdugo es cierto  
que está muy mala, y así  
desde aquí juro y protesto  
que haga usted primeras damas,  
pero aunque yo venga en ello 180  
hay un grande inconveniente.
- ISABEL ¿Cuál es?

174 Puede haber juego en el nombre de *Olmedo*, entre el autor de comedias tratado en el capítulo dedicado a los actores y el famoso verso de la seguidilla incluida en *El caballero de Olmedo* de Lope: "Que de noche le mararon / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo" (1981, vv. 2374-2377). Hay ecos de esa seguidilla en otras dos piezas breves de Moreto: *La loa de Juan Rana*, vv. 188-191 y *El hambriento*, vv. 168-173.

PUPILO	Que mis compañeros están locos.	
ISABEL	Nada tema, que yo me obligo a volverlos a su antiguo ser a todos con mi voz y su instrumento.	185
PUPILO	¡Pues viva Isabel de Gálvez!	
MANUELA	Yo lo afirmo.	
JERÓNIMA	Yo lo apruebo.	
	<i>Suena en el patio un clarín</i>	
PUPILO	Mas, ¿qué sonoro clarín turba en repetidos ecos con mal formados avisos la monarquía del viento?	190
TODOS	¡Isabel de Gálvez viva, por primera la queremos!	
	<i>Sale por el patio a caballo Francisca Verdugo, con espada y sombrero de plumas</i>	
FRANCISCA	Esperad, viles cobardes, que hay mucho que hacer en eso: Fementidos compañeros que con alevoso estilo para sepultarme en vida tomáis por achaque el mío, ya estoy buena, ya mis males cesaron, que en mi cariño para servir a Madrid	195     200

189-192 Pasaje que recuerda otros de comedias áureas, como el que pronuncia Cleopatra en la comedia *Los aspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla: "Mas que sonoro clarín / Tocan. / rompe la region del viento?" (TESO, a. 1, l. 1122).

194-195 acot. Sobre la presencia del caballo en los corrales de comedias del siglo XVII, véase el apartado dedicado a este animal en Ruano y Allen, "Los animales en escena", en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, 1994, pp. 492-504.

197 fementidos: "Faltos de fe y palabra" (Aut.).

## LOA ENTREMESADA PARA LA COMPAÑÍA DEL PUPILO

511

son las congojas alivios.  
 Alevos, falsos, traidores, 205  
 escuchad, que a todos digo,  
 y sin ser don Diego Ordóñez  
 os reto y os desafío  
 de sol en sol en campaña.  
 Con este acero que ciño 210  
 os espero. Salid todos  
 a combatiros conmigo  
 y si el temor os detiene,  
 si os acobarda el peligro,  
 bien podéis meter socorro 215  
 de autores ultramarinos.  
 Traed a Castro, a Juan Pérez,  
 los *Conformes*, y a Francisco  
 de la Calle. Venga Acuña,  
 que pesa por todos cinco, 220  
 y si os parecieren pocos  
 salgan los fuertes caudillos  
 los primeros, los mejores,  
 que en aqueste pueblo mismo  
 con tan grandes compañías 225  
 igualmente han competido.  
 Reto a Rosa, solimán

207 Se cita a menudo a *Diego Ordóñez* en romances de la historia de España relacionados con el reto de Zamora por la muerte de Sancho II. Véase *Romancero*, n.º 1895, 1896 y 1897.

209 *en campaña*: en duelo o desafío, por el lugar donde se llevaba a cabo el combate. Comp. el baile *Las pedidoras*, anónimo, "advertid / que está ya el enemigo en campaña" (ms. 4.123 de la Biblioteca Nacional de Madrid, vv. 34-35).

217 Comienza aquí la cita de diversos actores y autores que triunfaban en este momento. Las referencias detalladas a los mismos y a quienes protagonizan este entremés pueden leerse en el capítulo dedicado a los actores.

218: *Los Conformes* fue el nombre de una compañía de actores vallisoletanos que comenzó su andadura en 1592, formada por Andrés de Torres, Gómez Varela, Jerónimo López, Pedro de Torres y Bernardino Sarmiento.

227: *solimán*: "sublimado cortosivo venenoso". Lo emplea así Juan Rufo: "Ese que decís (aunque de almendras amargas), confitero es; pero vos labráis solimán" (*Las seiscientas apoteogmas y otras obras en verso*, 1972, p. 100).

aunque venga prevenido  
 contra el veneno que exhalo  
 y el contagio que respiro 230  
 de la virtud del romero.  
 Reto al mismo Osorio, al mismo  
 Adrián y a todos cuantos  
 son sus parciales y amigos,  
 aunque la Quiñones sea 235  
 general nunca vencido  
 de sus tropas y la Prado  
 rija con igual dominio  
 sus escuadrones, que son  
 poco embarazoso a mis bríos 240  
 un ejército de Rosas,  
 de Osorios y de Pupilos.  
 Y tú, ¡oh Gálvez!, que te pones  
 en competencias conmigo  
 y quieres con mis papeles 245  
 llevarte el aplauso mío,  
 sal a campaña, que en ella  
 darte a entender solicito  
 que yo sola en esas tablas  
 el amparo he merecido 250  
 de Madrid, y que te engaña  
 tu arrogancia y tu capricho.  
 ¡Ea, valientes mosqueteros,  
 mis agravios os intimo!  
 ¡Ea, honor de Capadocia, 255  
 de ti mi venganza fío!

232 *mesmo* es la forma etimológica que alterna con frecuencia con *mismo* (por analogía con *mí*). Lo mismo hace, por ejemplo, Cervantes en *Don Quijote*.

253 *mosqueteros*: los espectadores del patio de comedias, temidos por los comediantes por ser muy críticos con la comedia. Comp. "VARGAS Pues ¿qué ve? BERNARDO A los mosqueteros, / que en el pico de la lengua / tienen ya los silbos puestos" (*Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez, en Jocoseria*, vv. 68-70).

255 *Capadocia*: Antigua región de Asia menor, entre los ríos Kizil Irmak y Éufrates, y el Mar Negro. Fue el centro del imperio hitita en los siglos XVI a XIII a. C. Aquí *honor de Capadocia* se refiere a la espada que lleva Francisca.

## LOA ENTREMESADA PARA LA COMPAÑÍA DEL PUPILO 513

Mueran aquestos rebeldes,  
que yo por vuestro caudillo  
me pondré delante al riesgo  
si me aplaudís con un vitor. 260

PUPILO Francisca Verdugo, heroica,  
escúchame.

FRANCISCA No he de oíros.

PUPILO Advierte...

FRANCISCA Es cansarte en vano.

PUPILO ...en Valladolid me dieron  
de tu enfermedad la nueva 265  
y ésta la ocasión ha sido  
de dar a Isabel de Gálvez  
tus papeles.

ISABEL No me rindo  
a dejarlos, que con ellos  
en Burgos he merecido, 270  
Palencia y Valladolid,  
mil aplausos, y confío  
de Madrid y su grandeza  
lograr los favores mismos.  
Y en señal de que sabré 275  
defenderte lo que he dicho,  
toma aquese guante.

FRANCISCA Espera,

*Apéase del caballo y sube al tablado por un  
palenque que ha de haber desde los taburetes*

que ya previene mi brio  
con la razón y el acero  
vengar los agravios míos. 280

ISABEL En este sitio te aguardo.

FRANCISCA En él verás tu castigo.

*Llega Francisca Verdugo con la espada en la  
mano y Isabel de Gálvez le saca la espada al  
Pupilo, riñen y él se mete en medio.*

- ISABEL Este acero te responde.
- PUPILO ¡Hay tan grande desatino!  
Francisca, Isabel, ¿qué es esto? 285
- FRANCISCA Pues, ¿cómo, traidor Pupilo,  
te opones a mi venganza?
- ISABEL ¿Tú que la culpa has tenido,  
embarazas nuestros duelos?  
*Péganle ambas*
- PUPILO También han perdido el juicio. 290  
*Canta Manuela*
- MANUELA Tengan, que esta pendencia  
sin duda ha sido  
más que sobre su duelo  
sobre el Pupilo.
- JERÓNIMA Cesen ya nuestras contiendas 295  
y escuchadme.
- ISABEL Solo elijo  
hacer las primeras damas  
o reñir.
- PUPILO Pues no he podido  
obligaros, ved que espera  
con su amparo y con el mismo 300  
favor y aplauso que siempre,  
nuestra fe lo ha merecido,  
la gran Madrid.  
*Salen los locos*
- TODOS Ese nombre  
nos ha vuelto nuestros juicios  
para echarnos a sus pies. 305
- ISABEL Y yo a sus plantas confirmo  
tu amistad y los papeles  
te vuelvo.
- FRANCISCA Yo los admito  
para servir a Madrid,

LOA ENTREMESADA PARA LA COMPAÑÍA DEL PUPILO	315
y humilde le sacrifico mi voluntad, mis deseos, mi atención y mi albedrío.	310
<i>Canta Isabel de Gálvez</i>	
ISABEL	Aunque el juicio en su nombre cobramos todos, de Madrid los favores nos vuelven locos. 315
PUPILO	Corte insigne.
FRANCISCA	Heroica villa.
JUAN	Centro.
JERÓNIMA	Esfera.
ESCAMILLA	Albergue.
CALLE	Archivo...
PUPILO	...de la hermosura y la gala...
FRANCISCA	...de las armas y los libros. 320
ESCAMILLA	Carísimos mosqueteros, que muy rectos y ministros al semblante de los bancos juzgáis nuestra causa a gritos...
<i>Canta Manuela</i>	
MANUELA	...si le dais apellido a la compañía, sea el de las victorias, no el de los silbos. 325
PUPILO	Cazuela donde mil damas de menos de veinte y cinco se hacen mujeres de llaves con que nos abren a silbos... 330

318 Para *esfera*, aquí referida a Madrid, véase la nota al v. 45 de la *Loa para los años del emperador de Alemania*.

331-332 *llaves...silbos*: El canuto hueco de las llaves servía de silbato, como Quiñones de Benavente indica también en *Loa con que empezó en la corte Ruque de*





LOA ENTREMESADA PARA LA COMPAÑÍA DEL PUPILO		517
	esta humilde compañía. Y así, postrados,	
FRANCISCA	rendidos...	360
ISABEL	...al sabor,	
JUAN	a la piedad,	
ESCAMILLA	al amparo,	
JERÓNIMA	al patrocinio...	
PUPILO	...de vuestros heroicos pechos...	
FRANCISCA	...os rogamos,	
PUPILO	os pedimos...	
TODOS	...que perdonéis nuestras faltas y admitáis nuestros servicios.	365

\* \* \*

## VARIANTES

<i>Personas</i>	ANTONIO DE ESCAMILLA ] ESCAMILLA / ANTONIO DE VILLALBA ] VILLALBA / MANUELA DE ESCAMILLA y JUAN DE LA CALLE ] <i>om.</i> V
29	asorto V
31	<i>Sin rima</i> V
42	<i>Sin rima</i> V
45	<i>Sin rima</i> V
52	<i>Hipométrope</i> V
56	decidme V
66	oíd V
76	cuando todos V
77	GONZÁLEZ <i>siempre</i> V
103	en los <i>om.</i> V
129	<i>Hipométrope</i> V
134	hicieran V
136	ni nombre <i>error</i> V

518

AGUSTÍN MORETO

193	<i>Galber error V</i>
221	<i>pareciere V</i>
238	<i>Hipermétrope V</i>
242	<i>de Pupilos om. de V</i>
264	<i>Rima anómala V</i>
307	<i>lo papeles error V</i>

**Baile de la Zalamandrana, hermana**  
**(1664)**

## BAILE DE LA ZALAMANDRANA, HERMANA

*Personas*

Bernarda Manuela  
 María Álvarez Vallejo  
 [Francisco] Vallejo  
 Ana de la Paz  
 Teresa de Garay  
 Francisco Correa  
 Juan de la Calle  
 Juan Francisco

*Sale Bernarda y María llorando*

BERNARDA	¿De qué lloras? Di, ¿qué tienes? Dime tus penas, acaba.	
MARÍA	Es que me ha dado Toribio una pisa de patadas.	
BERNARDA	No faltará quien le corte lo mismo con que te daba, que yo sé que antes de un hora vuelva las manos cruzadas.	5
MARÍA	Èl sin duda me ha pegado porque me vio despegada.	10

4 *pisa*: zurra o tunda de patadas (DRAE). En el mismo sentido emplea el término Antonio de Zamora en *El hechizado por fuerza*, TESO, a. 2, l. 466: "Pues este hombre / para que assi le despidas, / hizo mas, que querer darle / al seo Doctor una pisa, / porque no recete queexas, / yendo à dâr minorativas?"

8 *manos cruzadas*: parece referirse a que vuelva pidiendo perdón.

10 *despegada*: Juego con el *pegado* del verso anterior. Tener *despego* es tener "aspe-  
reza, redio, desamor, falta de voluntad y cariño" (Aut.)

## LA ZALAMANDRANA, HERMANA

759

BERNARDA Al paso que él es pesado,  
has dado tú en ser liviana.

MARÍA Medio ojo me ha llevado  
de un puntapié.

BERNARDA Eso es gala,  
que un golpe parece bien  
cuando lleva una pestaña.

15

*Sale Vallejo*

VALLEJO Acábense estas pendencias  
y cree por tu vida, hermana,  
que estos disgustos el diablo  
de entre los pies los levanta.

20

MARÍA ¿Para qué me vuelve aquí?  
¿No me dejará en mi casa?  
¿Esto ha de ser cada día?

VALLEJO ¿Busca usted que a gaznatadas  
le haga Sandoval el rostro,  
si Rojas le hizo granada?

25

BERNARDA ¡A fe que entras dadivoso!

MARÍA ¿Qué dices de esto, Bernarda?

BERNARDA Lo que yo decirte puedo  
cantado y bailado vaya.

30

*Canta*

12 *liviana*: como en el caso anterior, lo sitúa en antítesis con *pesado* del v. 12, pero aquí no significa "ligera de peso" sino "frívola".

24 *gaznatadas*: golpes en el gaznate.

25-26 El sentido de los versos es que si la mujer sigue oponiendo resistencia, Vallejo piensa golpearla aún más de lo que hizo en su casa: *hacerle Sandoval el rostro / si Rojas le hizo granada*. No se entienden bien las referencias a *Rojas* y a *Sandoval*, aparte de ser *Sandoval* el apellido del inquisidor de *El rufián dichoso*, de Cervantes y ambos nombres de familias muy conocidas de la España del momento, como testimonia por ejemplo Lope de Vega en *El anzuelo de Fenisa*: "BER. Espera, / quieres Sandoval, o Roxas, / Manrique, Cufiiga, Lara, / Cardenas, Enriquez? Di. Para, / todo el Calendario arrojas, / el Lara escojo no mas, / don Juan de Lara es mi nombre" (*TESO*, a. 1, l. 735).

El galán que pega, amiga,  
antes obliga que agravia,  
y el rato que abofetea  
trae una mujer en palmas.

*Cruzaños*

Sin razón estás quejosa, 35  
porque hay muy grande distancia  
del hombre que nos da en rostro  
al hombre que nos da en cara.

*Bandas*

MARÍA           ¿Cómo no paga, soldado,  
el amor de esta cuitada? 40

VALLEJO        En amores ni en comedias  
nunca los soldados pagan.

*Deshechas*

En lo que la escucho, reina,  
me parece gradüada  
en los términos y modos 45  
del colegio de las marcas.

BERNARDA      Sí lo estoy, y a buen seguro  
que nunca usted se burlara

32 *obliga* a agradecimiento.

34 *traer en palmas*: en el doble sentido de *dar palmadas* o golpes y de 'tratar bien a alguien'. En este segundo sentido lo había empleado ya Moreto en la *Loa entremesada con que empezó en Madrid la compañía del Pupilo*, v. 73.

37-38 Juego de palabras entre *dar en rostro* y *dar en cara*. La primera expresión referida aquí a la paliza que da a María y la segunda con el significado de "reprender y afear públicamente y con aspereza y acrimonia a uno de sus malas costumbres y modo de proceder o algún mal hecho para que se corrija y enmiende" (*Aut.*).

42 Referencia a la situación habitual en la época del impago de entradas en los corrales de comedias.

42-43 *acot. deshechas*: repetir en sentido inverso las mudanzas para volver al punto primitivo. Se hacía con el pie derecho delante (*Colección*, t. 17, p. CCXXX y Valcárcel, 1988).

46 *el colegio de las marcas*: lugar donde aprenden los jaques o *marcas*, famosos por sus hechos.

## LA ZALAMANDRANA, HERMANA

761

ni me dijera evangelios  
la mano sobre mi cara.

50

*Eses*

MARÍA Bastábate ser corito.

BERNARDA Dale la mano y repara  
que son riñas veniales  
las que con golpes se acaban.

MARÍA No ha de ser mientras viviere.

55

VALLEJO Pues, ¡por vida de...!

MARÍA ¡Ay, Bernarda!

BERNARDA ¿Qué es esto? Tente, Toribio.

VALLEJO Pues, ¿conmigo...?

BERNARDA Basta, hasta.

VALLEJO ¿Qué ha de bastar? Que, ¡por Cristol,  
que si me atufa y me cansa  
la haga escupir los livianos.

60

CORREA ¿Para qué es gastar fanfarría  
cuando se hallan de por medio  
tantas personas honradas?

BERNARDA Aquesto se va encendiendo;  
apágueno las guitarras:  
¡A la Zalamandrana, hermana!  
¡ay, ay, ay! de la Zalamandrana.

65

*Bajar*

49 *decir evangelios*: "hablar o decir la verdad" (*Aut.*).

53 *veniales*: ligeras.

60 *atufarse*: "empezar a enojarse con un poco de motivo" (*Aut.*).

61 *livianos*: pulmones, entrañas.

67 La *zalamandrana*, con diversas variantes de grafías, debió ser un tono conocido de la época, que el mismo Moreto cita en *Lo que puede la aprehensión*, comedia anterior a 1654 en que se imprimió en la *Primera parte de comedias de D. Moreto*. Dice en ella el gracioso Colmillo: "Porque la oí vn día / cantar la çamarrandrana, / que es vn tono tan funesto, / que entristecerà las almas" (*TESO*, a. 3, l. 930).



	Por tu vida, amiga mía, que no seas temeraria.	70
MARÍA	No sabe usted lo que paso ni del modo que me trata. No me da ni un alfiler, ni entra por aquesta casa cosa que de comer sea, sino coz y bofetada; ni vestido ni calzado ni salario a una criada.	75
BERNARDA	Pues si solo te da golpes y le tiene aquesa cara negra a puros cardenales, ello es cosa desdichada que entre tanta gente negra no hay siquiera una blanca. ¡A la Zalamandrana, hermana! ¡ay, ay, ay! de la Zalamandrana.	80 85
<i>Corros</i>		
	Cierto que usted es terrible y que tiene a esta cuitada que es vergüenza.	
VALLEJO	Usted no sabe lo que cada uno pasa.	90
BERNARDA	En tocando en interés no hay disculpa.	
VALLEJO	¿Es ignorancia o vela acaso doncella que la he de dejar dotada?	
BERNARDA	¡A la Zalamandrana, hermana! ¡ay, ay, ay! de la Zalamandrana.	95

73 *pedir o dar un alfiler*: "se dice en las posadas de aquel corto agasajo de dinero que piden las mozas de ellas a los pasajeros y ellos dan voluntariamente por la puntualidad con que han servido" (*Aut.*).

83 *negra*: astuta, taimada. Es voz de germanía.

84 *blanca*: "moneda de vellón" (*Aut.*).

## LA ZALAMANDRANA, HERMANA

763

*Corro grande*

	Háganse estas amistades.	
MARÍA	Aquesta es mi mano.	
BERNARDA	Daca.	
	¿Y la tuya?	
VALLEJO	Aquesta es.	
BERNARDA	Aquí paz y después gracia.	100
VALLEJO	Aquesa no tendrá el baile.	
BERNARDA	Pues, Toribio, si no agrada, ¡a la Zalamandrana, hermana! ¡y ay, ay, ay, de la Zalamandrana!	

\* \* \*

## VARIANTES

*om. los nombres de los comediantes M, pero los personajes se llaman: Bernarda [Bernarda Manuela], Teresa [María Álvarez Vallejo] y Toribio [Vallejo] M*

*om. todas las acotaciones M*

7	una M
14	Esa M
27	entras M
30	cantando y bailando M
31	paga P
34	a su mujer M
44	es graduada M
47	atribuido a Teresa M
52	Esto ha de ser, Toribio, <i>al principio de este parlamento</i> M

99 *aquí paz y después gracia*: parodia las fórmulas con que terminaban los sermones, "aquí gracia y después gloria". Quiñones de Benavente utiliza expresiones paralelas en su teatro: "Aquí jácara, y después / baile, y más, si queréis más" (*Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero, en Jocoseria*, vv. 74-75).

764

AGUSTIN MORETO

60	arufa o enfada <i>M</i>
61	le <i>M</i>
62	UNO <i>M</i> / es tanta fanfarria <i>M</i>
65	Pues esto <i>M</i>
78	esta criada <i>M</i>
79	solo da porrazos <i>M</i>
80	esta cara <i>hipométrope M</i>
84	haya <i>M</i>
85-86	Atribuidos a TORIBIO <i>M</i>
89	Osted <i>M</i>
91	al interés <i>M</i>
93	o vela <i>lectura dudosa</i>
96	de la <i>M</i>
98	Atribuido a TORIBIO <i>M</i> / Aquí está mi <i>M</i>
99	Atribuido a TERESA <i>M</i>
103	y om. <i>M</i> / de la <i>M</i>