

**ORFEO Y EURÍDICE**  
**Entretenimiento de la *Comedia de Santa Catalina* de Hernando de Ávila.\***

Estudio y edición anotada por Julio ALONSO ASENJO, de la *Universitat de València*.

**I. ESTUDIO INTRODUCTORIO.**

**1. Preámbulo.**

Afortunadamente, a estas alturas, no son ya desconocidos ni el autor de la *Comedia de Sancta Catharina*, ni esta obra, también llamada *tragedia* o *tragicomedia* (Alonso Asenjo, 1995b), cuyo título modernizamos. El mérito mayor es de Garzón-Blanco, estudioso que merece el aplauso por sus investigaciones sobre la *Tragedia de San Hermenegildo*, del mismo autor, quien, además, publicó en 1982 un artículo sobre esta obra. En segundo lugar, e independientemente, quien compone estas líneas dedicó una comunicación en 1992 a la misma, luego publicada en las *Actes del VII Col.loqui de la S. I. T. M.*, impresas, como material de trabajo para el congreso en Gerona / Girona, 1992, y publicadas definitivamente en 1995. Finalmente, desde 1998 Cayo González Gutiérrez ha publicado en sucesivas entregas el texto de la *Comedia de santa Catalina* en *Entemu* [UNED, Gijón] n. X (1998), 147-192 (I Acto); *Entemu*. XI (1999), 95-204 (II-III Acto); *Entemu*. XII (2000), 255-324 (IV-V Acto), sin el texto del Entretenimiento entreverado entre los actos II-IV. No es voluntad de este investigador publicar este Entretenimiento, que yo tenía ya transcrito, por lo que con agrado asumo la tarea de darlo a la luz pública. De este modo, quiero que se tenga una idea más completa de lo que fue el espectáculo ofrecido en Córdoba al obispo D. Francisco Reynoso [Reinoso] a su llegada a la diócesis. Me parece, además de útil, oportuno publicar el texto del Entretenimiento precedido de este breve estudio y, sobre todo, con anotaciones que harán más visible el logro del texto y contribuirán a su comprensión y disfrute.

Por otra parte, hay en curso investigaciones sobre otras secciones de este espectáculo, como el Prólogo de la *Comedia de Santa Catalina*, que compuso el poeta cordobés Cristóbal

---

\* Texto original corregido en 2005.

Mosquera de Figueroa, gran amigo de Fernando de Herrera<sup>1</sup>, que ya parafraseé en la comunicación de Gerona.<sup>2</sup>

La *Comedia de Santa Catalina* de Hernando de Ávila ha sido una obra antigua agraciada, pues pocas de las del teatro de colegio de los jesuitas de España han tenido hasta los últimos años el honor de la publicación y de tantos estudios. Parece consolidarse la fortuna de esta pieza, única de las jesuíticas del siglo XVI de la que conservamos tres copias manuscritas, aunque el texto del Entretenimiento sólo se encuentra en dos de ellas. De otras obras del teatro de colegio de los jesuitas lo más que conservamos son dos copias.<sup>3</sup> El tema de Catalina de Alejandría fue objeto de innumerables representaciones en el teatro escolar, pues no en vano la santa era su patrona. Es normal, por tanto, que se representara su legendaria vida en los colegios desde muy pronto.

## 2. Autor.

El autor, tanto de la *Comedia de Santa Catalina* como de su Entretenimiento fue el P. Hernando de Ávila.<sup>4</sup> Sobre este jesuita de la Provincia de Andalucía disponemos de pocos datos biográficos. Uriarte-Lecina, que tenían noticias de varias obras de su conmlitón, confiesan: «Ni en las historias de la Provincia de Andalucía, ni en los Catálogos trienales hallamos el nombre de Fernando o Hernando de Ávila o Dávila a fines del siglo XVI» (1925, 376 *ad n.*). Sin embargo, hoy conocemos algo más de este autor. Los datos, no siempre coincidentes, provienen de F. García Olmedo, quien conoció el *Catálogo de la Provincia de Andalucía* de 1599, de donde los extrae (1928, 144s), y de A. Garzón-Blanco (1976a, 43; 1979, 95 y, especialmente, 1982, 99-101). De acuerdo con esos datos, pero aún con algunas dudas, podemos reconstruir la biografía de Hernando de Ávila.

Nació en Málaga, en 1557 ó 1558, pues en 1599 tiene 42 años (*Catálogo* de 1599). Ingresó en la Compañía de Jesús en 1577 (Olmedo) ó 1579 (Garzón). Realizó estudios de Artes (3 años), Derecho (7 años) y Teología (4 años), según Olmedo. Artes y Derecho en Salamanca, Alcalá o Granada, según Garzón-Blanco. Según este último autor (Garzón-Blanco, 1982,

---

<sup>1</sup> Sobre C. Mosquera de Figueroa, véanse F. Rodríguez Marín, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1923, 96-98. Sobre el Prólogo a la *Comedia de Santa Catalina*, ver A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, II. *Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 525. Impreso por G. Díaz Plaja, Mosquera, *Poesías inéditas*, Madrid, RAE, 1955 y la edición crítica y estudio por J. León Gustà (en prensa).

<sup>2</sup> El Dr. Rinaldo Frolidi la ha tenido en cuenta para la elaboración de una teoría de la tragedia en la España del siglo XVI. Lo estudia igualmente a partir de todos los manuscritos existentes (incluso uno que podría ser autógrafo) D. Jorge León Gustà en su tesis sobre la poesía de C. Mosquera de Figueroa, presentada en diciembre de 2001 en la Universidad Autónoma de Barcelona, por quien sé de la existencia de otro manuscrito de poesías de C. Mosquera de Figueroa, que también contiene otra copia del Prólogo a la *Tragedia de Santa Catalina*, si bien, según amablemente me comunica el flamante doctor, no aporta variantes significativas.

<sup>3</sup> Es el caso de la *Tragedia de San Hermenegildo*, de la *Historia Filerini*, del *Dialogus de Praestantissima scientiarum eligenda* entre las del siglo XVI.

<sup>4</sup> En los textos el nombre aparece también como *Fernando*. En los tejuelos del códice de sus obras conservado en la *Hispanic Society of America* se simplifica el apellido en *Dávila*.

100), ingresado en la Compañía en 1579, realizó sus estudios sacerdotales (al menos, por el contexto, Teología, aunque lo normal es que la expresión abarque Filosofía y Teología) «*in the Sevillian College*» hasta aproximadamente 1585, es decir, en el Colegio de San Hermenegildo de la Compañía en Sevilla, en la sección del mismo llamada «Facultad» en la *Relación de Granada*<sup>5</sup>. Pero este punto parece necesitar de mayor concreción, al menos en la cronología. En el Colegio de San Hermenegildo se enseñaba Gramática (Humanidades y Retórica); según F. García Olmedo también "Artes"; otras informaciones añaden que también Filosofía y «a partir de 1584», empezó a impartirse allí Teología.<sup>6</sup> Pudo, pues, Hernando de Ávila estudiar en el Colegio o Facultad de San Hermenegildo algo más de Artes (que era requisito para los estudios de Derecho en los lugares señalados) o Filosofía y Teología, pero no antes de 1584. En circunstancias normales los estudios de Teología eran de cuatro cursos, por lo que Hernando de Ávila habría terminado esta especialidad en 1588, ordenándose sacerdote en el último curso de esta especialidad, hecho que según Garzón-Blanco esto habría sucedido «hacia 1587». Al fin de tantos años de estudios, quedó en el «*College*» de Sevilla, donde sería profesor «*by 1590*» (Garzón-Blanco, *ibid.*). El P. F. García Olmedo (1928, 145) recoge que fue profesor de Artes (un curso) y de Teología Moral (8 cursos), probablemente en la Facultad mencionada, con lo que apura las fechas. Tenemos que son nueve años de enseñanza. Por otra parte, sabemos que ya estaba en Córdoba en 1597. Así que la enseñanza en San Hermenegildo debió empezar, efectivamente en el curso de 1589-1590. Parece lógico que no enseñara Humanidades ni Retórica en ese curso, ya que como profesores de estas materias conocemos a los PP. Francisco Ximénez y Melchor de la Cerda, como lo demuestra la autoría del primero del *Diálogo hecho en Sevilla a la venida del P. Visitador* en 1589-90 y la participación del segundo en la redacción de la *Tragedia de San Hermenegildo*. Además, la *Relación de Granada* parece sentir la necesidad de informarnos: 1º. de que «se dio el absunto» de la traza de la *Tragedia de San Hermenegildo*. al P. Hernando Dávila (nada se nos dice de esto cuando se trata de un *magister rhetoricus*, pues formaba parte de sus competencias); 2º., de que este autor estuvo «consultando y partiendo el trabajo con gente docta en la Facultad» (f. 322r). Con ello, esta *Relación* confirma los datos de F. García Olmedo. Por lo demás, sabemos del P. Hernando de Ávila que fue prefecto de estudios del Colegio de San Hermenegildo en 1589; confesor del colegio de Baeza en 1593; que emitió el cuarto voto, en Córdoba el 25 de julio de 1594 y que, en esta misma ciudad enseña

---

<sup>5</sup> Con *Relación de Granada* me refiero al informe que el P. Montenegro escribió sobre el estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo* en Sevilla, que se custodia en la biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada. Véase Alonso Asenjo, II, 463-469.

<sup>6</sup> Fermín Arana de Varflora, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de M. Nicolás Vázquez, 1766, p. 27 y F. Aguilar Piñal, *La universidad de Sevilla en el siglo XVIII*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1982, pp. 44-47, 2ª ed., referencias que he encontrado en la "Introducción" de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, a su ed. facsim. del *Aplauso Real, aclamación afectuosa...* Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1993, p. XLI

Gramática, Humanidades y Teología Moral en 1597. Estos últimos datos son los decisivos para nuestro propósito.

Estando en Sevilla, probablemente a partir de 1585, compuso H. de Ávila una serie de obras dramáticas que conocemos o pueden atribuírsele: *Historia Floridævi* [Historia de Flor-de-Edad], *Historia Filerini* [Historia de Filerino], *Historia Ninives* [Historia de Nínive o Historia de Jonás y los ninivitas], *Coloquio de los dos gloriosos Juanes, Baptista y Evangelista*, *Colloquio de la Natiuidad de Christo nuestro Señor*, *Coloquio de Moisés* (1587), *Tragedia de San Hermenegildo* (1590 / 1591)... Entre 1597 y 1599 está en Córdoba. Aquí compone y representa su *Comedia de Santa Catalina*. En 1599-1600 residía en la Casa Profesa de Sevilla, como confesor y predicador, prefecto de casos religiosos y consultor. El Catálogo de 1599 nos dice: «tiene poca salud». Autorizado por el P. General, C. Acquaviva, el 26 de mayo de 1601, pasó a la Orden de los Mínimos ese año.

Es posible que H. de Ávila, mientras estuvo en Sevilla como profesor, formara parte de un cenáculo literario, aunque ninguna referencia tengamos sobre este particular. Pero podría suponerse, si pensamos que especialmente los colegios o institutos de estudios de los jesuitas constituían una especie de centro de atracción e irradiación cultural y de creaciones científicas y literarias, como sucedía, por ejemplo, con el Colegio Romano, con el de Clermont o «Luis el Grande» de París, o, ya en el siglo XVII, en el Colegio Imperial de Madrid. Sí nos consta, sin embargo, que estaba relacionado con personas de la vida literaria sevillana<sup>7</sup>. Así lo demuestra la colaboración que le brindaron, en Sevilla, Juan de Arguijo (Vranich, 1985) y, en Córdoba, C. Mosquera de Figueroa, que se plasmó, en el primer caso, en la redacción del acto III de la *Tragedia de San Hermenegildo*.<sup>8</sup> y, en el segundo, en la elaboración del prólogo a la *Comedia de Santa Catalina* (Díaz-Plaja, 116-121). De su amplia y esmerada preparación literaria y teatral dan fe sus obras, que dejan traslucir un conocimiento de la literatura y el teatro de su tiempo.

Cayó en el olvido H. de Ávila, por una parte, porque le cupo la misma suerte que a otros jesuitas dramaturgos, que no vieron nunca editadas unas obras, con las que ellos no buscaban lucimiento artístico y a las que sus correligionarios otorgaban en lo referente al texto escrito<sup>9</sup> escaso aprecio estético (García Olmedo, 11). También pudo colaborar a ese olvido su identificación con otro jesuita homónimo, Fernando de Ávila (y Sotomayor), que vivió en el

---

<sup>7</sup> Sobre su poesía, vevéanse las referencias de Homero Serís en su *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Syracuse (N. York), Centro de Estudios Hispánicos, Syracuse University, 1960, I, 125. Al menos para los últimos años de la producción poética de J. de Arguijo, A. Prieto, basado en los *Cuentos muy mal escritos que notó Don Juan de Arguijo*, postula la existencia de una tertulia alrededor del colaborador de H. de Ávila, en *La poesía española del siglo XVI*. II (Madrid, Cátedra, 1987), 536.

<sup>8</sup> Quizá se deba también a Juan de Arguijo la escena 6ª del acto IV (que falta en el ms. B), que forma un conjunto entremesístico con personajes, función y estilo muy semejantes a los de III, 3.

<sup>9</sup> Otra cosa es el aprecio de los espectáculos como modo de formación, de prestigio educativo y, sobre todo, como objetivo propagandístico que los colegios no tenían ningún rubor en saltarse las normas romanas o sucesivas *Rationes studiorum*, etc.

siglo XVII<sup>10</sup>. Y finalmente, el hecho de que en 1601 dejara la Compañía hizo que su nombre desapareciera de los catálogos y registros de miembros de la misma, por lo que los jesuitas que los utilizaron no dieron con sus datos o con solo unos pocos, pese a que su nombre figurara en algunos manuscritos de sus obras y esos autores conocieran el hecho<sup>11</sup>. Mencionado H. de Ávila de pasada por Bonilla y San Martín (1921, 141), junto a Acevedo, su figura de dramaturgo está finalmente rescatada y valorada en toda la grandeza a que lo eleva no sólo el número de las obras que produjo, sino la excelente calidad de algunas de ellas.

Las fuentes documentales atribuyen a H. de Ávila las siguientes obras:

Las cuatro piezas dramáticas (aparte de otras composiciones) del ms. B1383 de la Biblioteca de la *Hispanic Society of America* de Nueva York. Este códice, titulado *Hernando Dávila. Poesías*, perteneció a Gallardo y después formó parte de la primera colección de Sancho Rayón<sup>12</sup>. Contiene:

1. *Historia Ninives* (f. 1r-85v).

2. *Comedia de Sancta Catharina* (f. 89r-181rb)<sup>13</sup>, que citamos por el ms. M-325 del Archivo de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús (Alcalá de Henares) y en referencia a la edición de C. González Gutiérrez, sobre la que nos detendremos más abajo.

3. *Comedia sin título* (f. 185r-236r), llamada por Uriarte-Lecina *Comedia alegórica*, pero que aquí se identificará como *Historia Floridevi* (o de FlordeEdad), por comparación con la *Historia Filerini* e íntimamente relacionada con la *Com. Metanea* de Acevedo (Alonso Asenjo, 1995, I, 99. 206-211), de modo que viene a ser un adaptación de aquella.<sup>14</sup>

4. *Colloquio de la Natiuidad de Christo nuestro Señor* (f. 237r-284r).

— *Tragedia de San Hermenegildo*. Es ésta la obra más lograda y más estudiada de H. de Ávila; pero los estudios más antiguos, basados en el ms. incompleto de la Colección de

---

<sup>10</sup> Se trata del P. F. de Ávila y Sotomayor, natural de Sevilla (1598), sobre el que nos informan D. Ortiz de Zúñiga (*Anales eclesiásticos y seculares de...Sevilla*, Sevilla, 1893, Libro XV, p. 587); Uriarte recoge de la Biblioteca del Colegio de Valladolid que «murió en la Casa Professa [de Sevilla] de 50 años de edad, a 7 de noviembre de 1648 (*Catálogo*, III, n. 3985, p. 176b y n. 3951 [el n. 3948 es errata], p. 157b-158a). Notable poeta lírico y autor dramático, lo elogia N. Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova* (I, 369), y lo mencionan M. Méndez Bejarano (*Diccionario de maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia* [1922] Sevilla, Padilla Libros, 1989, p. 49s, n.º. 216), Gallardo (I, 319), La Barrera (*Catálogo*, 20) y H. Serís (1960, I, 125bss). Serís distingue ya perfectamente a ambos autores.

<sup>11</sup> Uriarte-Lecina (I, 376) conocen las obras de Dávila conservadas en los mss. M-325 del Archivo de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús, que contiene la *Tragedia de San Hermenegildo* (f. 1r-53v) y la *Comedia de Santa Catalina* (f. 55r-145v) y el Ms. B1383 de la Biblioteca de la *Hispanic Society of America* de Nueva York.

<sup>12</sup> Ver La Barrera, *Catálogo*, p. 513a: «Fue de la librería de don B. J. Gallardo; pertenece al señor Sancho Rayón». Ha sido reseñado por Serís (1960, I, 123b-125b) y, hace poco, por Regueiro-Reichenberger (1984, 25-45).

<sup>13</sup> Sobre la *Comedia de Santa Catalina*, ver Garzón Blanco, 1984 y Alonso Asenjo, 1992b.

<sup>14</sup> En realidad, la *Historia Floridevi* es una refundición de la *Com. Metanea* con elementos que también encontramos en la *Historia Filerini*. Esto no tiene nada de extraño, por otra parte, si consideramos que la *Historia Filerini*, inspirada también en las comedias *Philautus*, *Caropus* y *Athanasia*, es una actualización de *Metanea* y de esas obras acevedianas.

Cortes de la biblioteca de la Academia de la Historia de Madrid, en el que faltaba el nombre del autor, la tenían por anónima. Con la publicación de las investigaciones de Garzón-Blanco (1974; 1976a; 1978; 1979), mientras realizaba su estudio sobre el estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo* en 1591<sup>15</sup>, pasa a primer plano la figura de H. de Ávila, su autor. Esta reconocida autoría de Dávila sobre la *Tragedia de San Hermenegildo* resolvía controversias ya muy antiguas. Ahora sabemos que la *Tragedia de San Hermenegildo* es una obra hecha en colaboración. La concepción global y la mayoría de sus partes se deben a H. de Ávila; pero éste tuvo el asesoramiento de otras personas. De las partes latinas fue autor el P. Melchor de la Cerda, profesor de retórica del colegio de S. Hermenegildo de Sevilla, y del acto III, Juan de Arguijo (Vranich, 1985). Con esto probablemente inauguraba H. de Ávila una modalidad de producción ("en equipo"), que se repite en la *Comedia de Santa Catalina*, cuyo prólogo se encomendó a C. Mosquera de Figueroa<sup>16</sup>.

— El breve y cómico *Coloquio de los dos gloriosos Juanes, Baptista y Evangelista*, que se conserva en la Biblioteca de la R. Academia de la Historia, Colección de Cortes, sign. 9-2570 (389), f. 182r-189v.

— A partir del estudio de sus características (Alonso Asenjo, 1995, I, 252ss) se han podido atribuir a Hernando otras dos obras: la *Historia Filerini* (Jerez, 1586-1587) y el llamado *Coloquio de Moisés* (Sevilla, 1587). Ya García Soriano (1945, 190) atribuía estas dos obras a un único autor, entonces anónimo<sup>17</sup>. Y, en efecto, estas dos obras y las que la tradición manuscrita atribuye a H. de Ávila muestran un mismo estilo, tanto en su sistema de ideas, motivos, sus formas poéticas y su estilo literario en general, como en la técnica y recursos dramáticos.

Pero, corrigiendo ahora lo dicho en 1995, no puedo seguir atribuyéndole a Dávila ni la *Tragicomedia Thanisdorus*, de la que hay ahora indicios para una nueva atribución ni el *Coloquio de las Oposiciones*, que un estudio más a fondo y con nueva documentación que está en curso puede, con García Soriano, volver a atribuir a Francisco Ximénez. Aun así, desposeído Hernando de Ávila de la autoría de estas dos obras, con siete obras dramáticas propias conservadas, solo le superan en esto, que significa reconocimiento a la calidad de su producción, los PP. Acevedo, Bonifacio y Salas.

---

<sup>15</sup> A. Garzón-Blanco propone como fecha del estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo* el año 1590. Pero, en realidad, según las Actas Capitulares del Ayuntamiento de Sevilla, tal estreno tuvo lugar al año siguiente: 25 / 01 / 1591 (Alonso Asenjo, 1995, II, 458-462).

<sup>16</sup> Gracias a la circunstancia de haberse conservado este prólogo autógrafo, disponemos ahora de su texto íntegro, pues en los demás mss. se presenta abreviado y adaptado a las circunstancias de representación.

<sup>17</sup> Este autor no puede ser el P. Baltasar Méndez, a quien F. García Olmedo atribuye la *Historia Filerini*. Corrigiendo osadas propuestas anteriores mías, tampoco parecen ser de Hernando de Ávila ni la *Tragicomedia Thanisdorus* ni el *Coloquio de las oposiciones*.

### 3. La dramaturgia de Hernando de Ávila.

Con el fin de proporcionar un marco mínimo para la lectura y disfrute del Entretenimiento *Orfeo y Eurídice*, parece oportuno resaltar algunas características de un modo de hacer literario, poético y dramático de Hernando de Ávila, plasmado en sus obras, que ilustraré por referencia al texto del Entretenimiento.<sup>18</sup>

Fue Dávila un poeta de una facilidad extraordinaria para la versificación, gran sentido del ritmo, rotunda sonoridad, ingenio y excelente dominio y variación de todo tipo de versos y estrofas. Por sus obras encontramos versos latinos, españoles e italianos, formando gran variedad de estrofas y recursos. Con frecuencia Dávila, compartiendo un rasgo poético con su colaborador Juan de Arguijo<sup>19</sup>, coloca homónimos en posición de rima; el caso más notable es el comienzo de *Orfeo y Eurídice*, donde se emplea continuamente este recurso a lo largo de 11 redondillas (vv. 1-44). Otro recurso son las estrofas con eco. Una muestra puede leerse en *Orfeo y Eurídice*, vv. 45-76. También acude significativamente Hernando de Ávila, como muchos otros poetas de los Siglos de Oro, en su léxico y fraseología, en una época tan ludópata, al motivo del juego (juegos de azar y especialmente naipes, ajedrez, etc.), como podrá verse en la anotación.<sup>20</sup> Pero H. de Ávila, como algún conmitón suyo,<sup>21</sup> va más allá, llegando a incluir juegos infantiles o populares en sus obras, convirtiéndolos en recuso dramático con función cómica, especialmente en los Entretenimientos. Si en obras como el *Diálogo a la venida* de Ximénez el juego de la correhuela parece funcionar como estructura de toda la acción, en *Orfeo y Eurídice* los juegos, en sucesión indisoluble, como en buena parte lo eran en el *Coloquio de Moisés* y en la *Tragedia de San Hermenegildo*, también devienen eje estructurador de secciones enteras e incluso de una Parte, como la tercera. En *Orfeo y Eurídice* se juega al *abejorro* o *abejón*; a *guarda el hato*; a la *gala del gitano*; a *diote más diote* y a varios más. También gusta Dávila del *juego de las equivocaciones*, que tiene su origen cercano en los *Menæchmi* plautinos («*suppositi*»), y que a veces constituye la maraña de partes enteras de los Entretenimientos. Sucede ya en la *Historia Filerini* y en el Entretenimiento de la *Tragedia de San Hermenegildo* y, por derivación, aquí en la 3ª p.: los gitanillos que se transforman en Amor de Ciencia y Amor de Honor en la *Tragedia de San Hermenegildo* son los mismos que convierten a Rifeo en un sosias del Engaño en la *Comedia de Santa Catalina*; a su vez, reproducen las proezas de Falacio, que se disfraza de Delicio en la *Historia Filerini* II, 4, f. 41r y espec. 55r-60r).

---

<sup>18</sup> Un estudio más completo puede verse en Alonso Asenjo, 1995, I, 247-262; II, 435ss.

<sup>19</sup> Véase A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*. II (Madrid, Cátedra, 1987), 537.

<sup>20</sup> J. P. Étienvre, "El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de oro": *Edad de Oro*, 4 (1985), 47-70 y L. C. Pérez, "Con relación a los naipes en el teatro del siglo XVII": *Bulletin of the Comediantes*, 33, nº. 2 (1981), 139-147.

<sup>21</sup> El P. Francisco Ximénez en su *Diálogo a la Venida del P. Visitador*. Cf. Alonso Asenjo, 1995, I, 347ss

Además del uso de distintas lenguas, aparte de latín y castellano, constante en el teatro de H. de Ávila desde las obras que suponemos más antiguas, también utiliza múltiples hablas jergales: sayagués para los rústicos (pastores o villanos), habla de gitanos y de negros. De todas ellas tenemos muestras en *Orfeo y Eurídice*.

Son éstos elementos de la práctica escénica populista (o religioso-popular) que, incorporados con sobriedad y a regañadientes en las obras de Acevedo, campearán por las de H. de Ávila y Ximénez con gran profusión, siguiendo prácticas como la que representaba Bonifacio en la Provincia de Castilla. Así se explicará el gran desarrollo que en él reciben los Entretenimientos, como el que aquí se presenta.

Un recurso llamativo y decisivo para fundamentar la atribución a Dávila de obras que se nos transmitieron anónimas es el aprovechamiento que se hace de dichos, versos, estrofas y secciones enteras de unas obras en las posteriores, es decir, la autocopia. Y, precisamente, donde este procedimiento se muestra más eficaz es en la *Comedia de Santa Catalina* en su conjunto (Alonso Asenjo, I, 255-259) y en el Entretenimiento de *Orfeo y Eurídice* que, en gran parte, es una reelaboración del de la *Tragedia de San Hermenegildo*, con amplio uso de la magia tratada de modo burlesco, de las tretas y embustes, a partir de la presencia de una pareja de gitanillos con su jerga específica y de la de los negros. Hay secciones en estos textos, como el juego de la *flauta encantada*, que resultan tan semejantes que sirven para explicar las distintas variantes de los mss. (véase *Tragedia de San Hermenegildo*, Entretenimiento, 2ª p. vv. 3336-3383 y *Comedia de Santa Catalina*, Entretenimiento, 3ª p., f.113ra-114ra).

Pero este mismo procedimiento se aplica ya, como hemos visto, entre *Coloquio de las Oposiciones* y *Comedia de Santa Catalina*. Aparece también entre otras obras. Las estrofas o versos individuales (así como dichos, refranes y expresiones) que se transvasan exactos o con ligeras variaciones de una pieza a otra son muy numerosos, como ya he señalado.

La organización cronológica de la producción de Dávila no está del todo despejada en estos momentos y requiere algún estudio. Pero está claro que entre sus primeras obras compuestas durante su estancia en Sevilla (desde 1585) deben figurar el *Coloquio de los Santos Juanes* (especialmente si creemos a La Barrera), la *Historia Ninives*, la *Historia Floridevi* e *Historia Filerini*, el *Coloquio de la Natividad* y el *Coloquio de Moisés*. Del arranque de la década de los noventa es la *Tragedia de San Hermenegildo*. De 1596, la *Comedia de Santa Catarina* o *Catalina*, que parece ser la última obra de este autor.

#### **4. La *Comedia de Santa Catarina* o *Catalina*.**

Hemos señalado como recurso característico de H. de Ávila la autocopia. Pero, este autor no sólo repite y transvasa elementos o secciones de una obra a otra sino que llega a repetir en ellas temas u motivos. En sus *tragedias* o *comedias* (¡tanto monta!) abundan las escenas de investidura de los protagonistas como caballeros o guerreros. Probablemente la idea de

proceder a la investidura de los protagonistas de sus obras, luchadores y mártires, le viniera a Dávila de la *Tragedia Vicentina* de Bonifacio<sup>22</sup>, aunque también pudo inspirarse en otras fuentes, tanto bíblicas como litúrgicas, históricas o incluso teatrales, como *Euripo* de Livino Brecht. El caso es que encontramos varias investiduras: dos en la *Historia Filerini*: Filerino «caballero del Mundo» (en IV, 3, f. 97r-99r) y «caballero de la milicia divina...» (f. 102r-105r). Estas ceremonias se repiten (con idénticas fórmulas, movimientos y gestos rituales) en Hermenegildo (*Tragedia de San Hermenegildo*, I, 6, vv. 1030-34. 104-1088) y, lo que es más extraño, en Catharina (*Comedia de Santa Catalina* I, 4, A, f. 64rb-64va). A Catalina, además de investirla los ángeles como esposa de Cristo (por la entrega del anillo) y como doctora (por la de una borla blanca, para que dé en el blanco de los necios sabios paganos), se le conceden el escudo y la espada de la palabra de Dios, que le permitirán «militar como guerrera / debajo de la bandera / de la milicia divina» (*Comedia de Santa Catalina* I, 4, A, f. 64rb).

Hernando de Ávila va incluso más allá y repite o reaprovecha los esquemas mismos. Lo que ya se ha señalado para la *Comedia de Santa Catalina* y la *Tragedia de San Hermenegildo* (Garzón-Blanco, 1982; Alonso Asenjo, 1995). No sólo asistimos en ambas obras a disputas teológicas, que adquieren lógicamente mayor desarrollo en el caso de la santa alejandrina, sino que el martirio de Hermenegildo (*Tragedia de San Hermenegildo* V, 6) se revive en el de Catharina (*Comedia de Santa Catalina* V, 4, f. 143va-145vb), donde se repiten con ligeras adaptaciones o variaciones del orden de los versos varias estrofas de la *Tragedia de San Hermenegildo* (vv. 7654-7665. 7698-7720. 7754-7769. 7778-7789. 7862-7869): en la *Tragedia de San Hermenegildo* tenemos redondillas y en la *Comedia de Santa Catalina*, quintillas. El drama mismo que en la *Tragedia de San Hermenegildo* vive Leovigildo entre la razón de estado y su paternidad (III, 2; V, 4-5) y el similar de Hermenegildo, que choca con su condición de católico, esposo, padre e hijo (I, 6; II, 2; III, 4), que se agudiza en el encuentro directo entre ambos (IV, 8), lo volvemos a encontrar con idénticas formas y/o palabras en Majencio y su esposa, Faustina, en la *Comedia de Santa Catalina* IV, 1-4, A, f. 118v-134va (especialmente en IV, 4, f. 128vb-131ra). Así, por ejemplo, el «como padre lo demando / y como rei os lo mando, / so pena de mayor miedo» (*Tragedia de San Hermenegildo*, vv. 6580ss), se transforma en «como esposo lo demando / y como rey os lo mando, / etc.» (*Comedia de Santa Catalina*, f. 129rb). Tal semejanza de esquema y autocopias de secciones y elementos quizá quiera decirnos que el autor, alejado de estos menesteres dramáticos por un tiempo y obligado por las circunstancias y por su habilidad y estro a volver a las andadas, decidió echar mano a la obra que él consideraba más lograda de toda su carrera dramatúrgica, adaptándola a la nueva situación.

---

<sup>22</sup> *Trag. Vicentina*, II, 2 («*armandus est*»: f. 152r), lo que se lleva a cabo en II, 3, al entregársele a Vicente «la espada que atraviesa coraçones, que es el Verbo soberano (...), un escudo de fe y arnés de confiança» (f. 152v; cf. GSor, 282ss). No tiene nada de extraño que tal inspiración se diera. La *Trag. Vicentina* parece haber inspirado otros episodios en obras de colegio.

Hernando de Ávila ya estaba en Córdoba en 1597 (Serís, I, 125a). Había estado en la ciudad, procedente de Baeza, donde era confesor en 1593, para emitir el cuarto voto el 25 de julio de 1594. No me consta que desde entonces se quedara allí, aunque es posible. En todo caso, en Córdoba enseña Gramática, Humanidades y Teología Moral en 1597. ¿Quiere esto decir que ya lo hizo desde el curso 1595-1596? De no ser así, habría sido preferido al Maestro de Retórica del colegio cordobés (como ya anteriormente en Sevilla, con ocasión de la inauguración del Colegio de San Hermenegildo, en 1590-1591), en razón de una circunstancia también eminente. Hernando de Ávila, en cualquier caso, debió recibir el encargo de preparar un gran espectáculo cuando llegó la noticia del nombramiento de Francisco Reynoso o Reinoso como obispo de Córdoba en 1596.

Francisco Reinoso (Autillo, en Palencia, 1534 - † Córdoba, 1601), vástago de una antigua familia noble venida a menos, aprendió pronto latinidad. Sus padres lo mandaron a estudiar Artes y Teología a Salamanca, donde se graduó. Prosiguió sus estudios en la casa paterna hasta que, con 20 años, decidió ir a Roma a probar fortuna. Buscando a quien servir, fue a dar ya en 1557 en la casa del cardenal más pobre de todos, aunque, por suerte para Reinoso, ese cardenal fue elegido papa como Pío V. A partir de ese momento la carrera de Francisco Reinoso fue meteórica: se le nombra Camarero Mayor y Maestresala, recibe los beneficios de arcediano de Sepúlveda (Segovia) y el de arcediano de Toledo ("la prebenda más rica de España") y, a no ser por la muerte de su protector en 1572, posiblemente hubiese llegado a cardenal. Decide volver a España y hace una entrada ostentosa en su ciudad natal. En Madrid, el Rey le ofrece la embajada ante Venecia, que declina. Pese a la radicación de sus beneficios, decide establecerse en Palencia, trocando su beneficio de Sepúlveda por el de abad de Husillos, para vivir junto a su familia, cuyo nombre y esplendor quiere restaurar. Pone un rico palacio en Palencia, adornándolo con tapices, dotándolo de una numerosa servidumbre vestida de librea; luce jaurías de perros y se dedica a la caza, a cuya diversión invita a los grandes; convierte su palacio en una corte de cardenal renacentista donde se suceden banquetes, juegos, veladas literarias y conciertos, pues D. Francisco era muy aficionado a la música. Grande era su fortuna, pero a punto estuvo de acabar con ella en su afán de restaurar la casa solariega de sus antepasados en Autillo y por su derroche y liberalidad principesca. Cunde el malestar, incluso entre sus hermanos y deudos, por esta vida de disipación. Lo acosan los jesuitas con billetes y visitas, pero no pueden con él ni con su boato, al que dio broche de oro en una pomposa entrada en Valladolid. Pero allí fue su camino de Damasco. Cuenta Alfaro, cómo «fue a la Platería de Valladolid en gran carroza y mucho séquito y de los que estaban presentes se adelantó un "hombre de buena suerte y apariencia" que, metiendo parte del cuerpo en la carroza, con rostro sereno le dijo al abad: "¿Así se ha de gastar la hacienda eclesiástica y que mueran los pobres de hambre?"» (Alfaro, 53). A partir de ese momento quiso llevar una vida virtuosa y austera y lo logró, aunque con recaídas. Para no volver a las andadas, hizo peregrinación a Guadalupe, se hizo acompañar permanentemente

por dos jesuitas, se ordenó sacerdote, estuvo un tiempo en la casa profesa de la Compañía en Simancas, "conexa" con el colegio de San Ambrosio de Valladolid, y después en Villagarcía de Campos, donde los jesuitas tenían un famoso colegio "donde se cría toda la gente moza" (Alfaro, 49). Quita sedas y tapices de su casa, vende muebles, despide pajes y criados, reparte su hacienda en limosnas. Muchas caen en las ávidas manos de la Compañía: funda su colegio de Palencia (abierto desde 1559) con 1000 ducados anuales, dota cátedras y dona una biblioteca; perfecciona la iglesia de los jesuitas de Palencia; pone la primera piedra del Colegio de los Ingleses en Valladolid, que luego fundará la Corona; etc. Su vida austera y de gran rigor, que llegó a impresionar al rey, se hacía bajo la dirección de los jesuitas, que siempre lo consideraron una de sus grandes conquistas espirituales... y materiales,<sup>23</sup> gozando siempre de gran estima entre ellos, como lo confirma la dedicatoria y despedida de la *Comedia de Santa Catalina*, pero también la *Oratio* que en su honor hizo el P. Martín del Río.<sup>24</sup>

Francisco Reinoso fue obispo de Córdoba de 1596 a 1601 (Serís, 1960, I, 124b), cuando murió (23 de agosto).<sup>25</sup> Para poder datar el estreno de la *Comedia de Santa Catalina* y su Entretenimiento hay que conocer las fechas de la llegada y entrada de Francisco Reinoso en Córdoba. Córdoba fue declarada sede vacante el 24 de julio de 1596. Su obispo, Pedro de Puertocarrero, Inquisidor general, cesó para serlo de Cuenca y, así, compaginar mejor ambos cargos. Pero ya antes de eso el rey había elegido en su lugar obispo de Córdoba a Francisco Reinoso. Éste llegó enseguida a su sede. Ya está en Córdoba el 25 de octubre de 1596 y, entre otros y en nombre del Cabildo, acude a darle la bienvenida, en calidad de obispo electo, un antiguo alumno del colegio de Santa Catalina: D. Luis de Góngora.<sup>26</sup> Pero, las bulas romanas no llegaban y, cansado de esperar, el obispo electo se retiró de nuevo a Husillos. Recibidas las bulas, F. Reinoso se encaminó de nuevo hacia su diócesis, si bien tuvo que ceder a los deseos de la Emperatriz y recibir la consagración episcopal en las Descalzas. En Madrid se encontró también con el rey y, por Toledo, siguió hacia Córdoba. Su entrada, esta vez oficial como obispo titular, tuvo lugar el día 1 de diciembre de 1597, con bienvenida de los dos Cabildos y en medio de la satisfacción general.

Se nos plantea, pues, el problema de cuándo pudo estrenarse nuestra *Comedia* con su Entretenimiento. Es claro que no pudo ser el 25 de noviembre de 1597, pues F. Reinoso

---

<sup>23</sup> «*Sine materialibus languent spiritualia*», se decía en la Compañía.

<sup>24</sup> Impresa «*nonis iunii*» en Córdoba, 1598, puede leerse en un ejemplar custodiado en el Archivo de la Provincia de Toledo de la Compañía, sign. M-338 (1321).

<sup>25</sup> Según Uriarte-Lecina, que yerran, habría fallecido en 1603.

<sup>26</sup> A estas circunstancias se refiere D. Alonso, "Los pecadillos de don Luis de Góngora": *RFE*, XVIII (1964) 219s. Góngora, que ya había ejercido su función satírica describiendo al nuevo obispo como «un pastor y sacerdote / que se casa con la Iglesia / con cuarenta mil de dote» (ed. de G. Alfaro, p. XVI, n. 9), se había desplazado anteriormente a Husillos en ese año de 1596. Cf. D. Alonso, "Vida y obras de Góngora", en *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, Málaga, Real Academia Española - Caja de Ahorros de Ronda, 1991, p. XXIV.

estaba de camino hacia Córdoba. Debió, pues, ser en su primera estancia como obispo electo, a partir del 25 de octubre de 1596. Es normal que, dada su devoción por los jesuitas, no demorara su visita al Colegio, él que había pasado por el de Villagarcía y fundado el de Palencia. Así que aprovecharía para visitar el Colegio de la Compañía en el día de su fiesta, que era la de su patrona, el 25 de noviembre de ese año 1596, y no al año siguiente, como hasta ahora se viene diciendo (Garzón-Blanco, 1982, 99; Alonso Asenjo, 1995b; 1995, I, 65). Sin embargo, la seguridad de esta datación tampoco es absoluta.<sup>27</sup> El recibimiento en el colegio de la Compañía quiso ser apoteósico y para ello prepararon el gran espectáculo de la representación de la *Comedia de Santa Catalina* y su Entretenimiento. El texto se pudo ir componiendo desde que se conoció el nombramiento, incluso desde julio de 1596. Esta tarea, dada la extensión de la obra, requirió un tiempo; también lo exigían los ensayos y la preparación de la escenografía, que presenta elementos complejos y, además, para engrandecimiento del espectáculo, se requirió la colaboración del poeta C. Mosquera de Figueroa, quien escribió el tratadito del Prólogo. Todo ello exigía tiempo y, atendidas las fechas expuestas, no había tanto.

Un modo de abreviar en la composición era aprovechar el esquema de otra obra, de las más logradas, en atención a las circunstancias y personalidad del homenajeado. Y Hernando de Ávila acudió a la *Tragedia de San Hermenegildo*, cuyo esquema de tragedia y aun motivos, temas y secciones enteras trasladó a la nueva Tragedia o Tragicomedia o Comedia, que todo eso puede ser según el autor del Prólogo (Alonso Asenjo, 1995b). Sobre el cañamazo de la *Tragedia de San Hermenegildo*, historia de un testimonio o martirio de fe, tejió Hernando de Ávila otro martirio o testimonio. Mientras que para Hermenegildo disponía de obras históricas, para la "historia" de Catalina acudiría a algo que se ha revelado posteriormente más legendario. Es más, de absoluta leyenda, con certificación de la misma institución eclesiástica católica. Recogida de Oriente,<sup>28</sup> la iglesia latina celebró la festividad de Santa Catalina de Alejandría el 25 de noviembre hasta su supresión en 1969. Según la leyenda, Catalina era de sangre real<sup>29</sup> o, mejor, imperial: hija del emperador Costas (De ahí que el Pe. P. P. de Acevedo compusiera y representara una obra titulada *Costis Nympha*<sup>30</sup>).

---

<sup>27</sup> La frase de Jumento «que yo compliré treinta años / por estas yerbas de mayo» (v. 1539s) quizá nos esté apuntando hacia otra fecha y no me consta la fecha de su vuelta a Husillos, a la espera de la bula pontificia.

<sup>28</sup> La devoción a Santa Catalina surgió en el Imperio de Oriente hacia el siglo X, pero arraigó con gran fuerza en la Cristiandad Occidental. Ver Garzón-Blanco, 1982, 110s.

<sup>29</sup> Así lo canta una canción popular e infantil italiana que pude oír en mi juventud altoaniana: «*La santa Caterina / era figlia de un re...*».

<sup>30</sup> En Córdoba, 17 de noviembre de 1557, según documentos del *Archivo Romano de la Compañía de Jesús (ARSI)* recogidos por N. Griffin. Según el ms. el mismo día del estreno (27 de noviembre, 1556) de la *C. Metanea*, según el original manuscrito («*Comædiae, dialogi et orationes quas Pater Açevedus Sotietatis Iesu componebat*») se habría representado en Córdoba una *In honorem diuæ Catherinæ. Egloga*. Pero A. Sierra de Cózar, corrige esa fecha y la sitúa en 1559, en "La comedia *Metanea* (1561) de Pedro Pablo de Acevedo", A. M. Aldama, ed., *De Roma al siglo X*, t. 2, Madrid, 1996, 929-937.

Debió haber vivido y ser martirizada en tiempos de Maximino II en Alejandría. Convirtió a los filósofos traídos por el emperador para convencerla de su error religioso, pues fueron éstos los convencidos hasta dejarse matar por la nueva "filosofía" aprendida de la doctora cristiana. Catalina también fue sentenciada a morir, concretamente en una rueda cuyos radios eran cuchillos (será su emblema). Pero este mecanismo falló milagrosamente cuando iba a aplicársele, así que hubieron de decapitarla. Su cuerpo fue transportado siglos después por los monjes al cenobio del Sinaí, que lleva su nombre, lo mismo que una de las cumbres más altas, situada junto al Djebel Musa o Sinaí. Según la leyenda, fueron los ángeles quienes realizaron este traslado. De este monasterio se fue extendiendo su culto, lo que parece normal, siendo el Sinaí un lugar de peregrinación. En la *Comedia de Santa Catalina* de H. de Ávila el emperador es Majencio, casado con Faustina, aunque la mujer del histórico emperador Majencio se llamaba Fausta. Pero hubo muchos dramas anteriores que habían desarrollado esta leyenda de la mártir o rosa de Alejandría.

La referida técnica aplicada a la Tragedia se utilizó también en el Entretenimiento. Si en la Tragedia se había desarrollado la disputa, en la parte cómica se desarrollaron los juegos de la *Tragedia de San Hermenegildo*, envolviéndolos en la *Fábula de Orfeo y Eurídice*, alegorizada al fin. En conjunto, resultaba un espectáculo largo, solemne y grandioso: Dedicatoria sentida y poéticamente digna de alguien versado en las letras; Prólogo de un prestigioso poeta que recoge la práctica dramática, al menos de los dramas de colegio, para elaborar una teoría de la tragedia que nosotros llamamos retórica (Canavaggio). Texto articulado a la clásica en cinco actos, con entreveramiento de versos latinos y castellanos, y una Despedida para quien se hizo la dedicatoria. Y, con ello, el ejemplo de una dama nobilísima y débil mujer que, confortada por la ciencia y la fe, no se arredra ante los más temibles y terribles tormentos, patrona del Colegio y, desde cualquier punto de vista, modelo de conducta para el público, ya escolar, ya urbano. Tal regalo se dora, como toda píldora doctrinal, con el oropel de la comicidad y de los juegos.

La *Comedia de Santa Catalina* debió de ser muy apreciada, ya que conservamos (algo realmente insólito para este teatro) tres manuscritos de la misma: los dos ya mencionados y el ms. 17288 de la BNM, encuadernado con otras obras dramáticas y líricas con el título de *Comedias y poesías del P. Calleja*, entre las cuales aparece una denominada *Tragicomedia de Santa Caterina*<sup>31</sup>. Y, si conservación significa aprecio, éste normalmente implica demanda desde otras casas y colegios de la Compañía, pensando en su representación, como sabemos

---

<sup>31</sup> Esta obra aparece como *Comedia de Santa Caterina, mártir* en el índice del códice. Sin embargo, lleva por título: *Tragicomedia de S<sup>a</sup> Catherina, Virg. y M. y de la disputa que tuvo con los filósofos* (f. 106r). La Barrera se refiere a esa *Tragicomedia de S<sup>a</sup> Cath<sup>a</sup>* como "*Santa Catalina, virgen, La Rosa de Alejandría, y la disputa que tuvo con los Doctores*" (*Catálogo*, 59). Pero estas obras dramáticas no son del P. Diego Calleja, como ya expuse en Alonso Asenjo, 1995, I, 250s, y amplió en el *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)*, recogiendo documentos probatorios publicados por ofrecidas por A. de la Granja. Ni tampoco pueden atribuirse al quizá inventado por confusión, P. Maestro *Francisco Calleja*, que nombra Paz y Melia (I, 429, n.º. 2826; 463, 3030).

de la *Tragedia de San Hermenegildo*. Por tanto, aunque Garzón-Blanco (1982) estime lo contrario, es muy posible que la *Comedia de Santa Catalina* se representara más veces. Especialmente tratándose de un argumento hagiográfico más apreciado que ninguno entre los escolares, de los que fue instituida patrona. Y especialmente en el siglo XVI y XVII cuando, además, la Contrarreforma necesitaba ejemplos vivientes de mártires por la fe. Por eso, no extraña que los adelantados de esa estrategia religioso-ideológica, los jesuitas, promovieran en sus colegios dramas con confrontación entre tiranos y mártires.

Pero sabemos que ya en la remota Edad Media la historia de la mártir alejandrina era tema predilecto de las representaciones escolares. El primer testimonio de un espectáculo con este tema aparece recogido por Adolf Friedrich, conde de Schack. Se refiere a Mateo París en su *Vitæ abbatum*, cuando cuenta que Godofredo de Normandía, maestro de escuela de Dunstaple, «hizo representar por sus discípulos una historia maravillosa, sacada de la vida de Santa Catalina, que no fue invención suya sino transmitida de unos maestros y escolares a otros». <sup>32</sup> La representación debió de tener lugar hacia el año 1110. Representaciones del teatro religioso sobre este tema fueron frecuentes en todo el Occidente europeo. Bronzini estudia la *Santa Caterina d'Alessandria*, una *laude-sacra rappresentazione* conservada en un códice senés del Cuatrocientos, que perteneció a la cofradía de Santa Caterina della Notte. Consta de 1632 versos, agrupados en 204 estrofas y en tres jornadas de recitación. <sup>33</sup>

La costumbre de representar la vida de Santa Catalina se mantuvo. Grant, refiriéndose a la *comædia* o *tragædia scholaris* con protagonistas femeninos, declara a Catalina de Alejandría «a favorite figure in Renaissance Latin religious literature». <sup>34</sup> Y España no se diferencia en eso de otros países. Agustín de la Granja se refiere a representaciones de este tema en el teatro religioso español. <sup>35</sup> Y fue tema común en los colegios de la Compañía, como certifica Boyssse. Y testimonio muy cercano al de la representación cordobesa de 1596 es la que el 25 de noviembre de 1597 se hizo en el Colegio de san Ildefonso de México: «un drama en versos españoles y latinos en honor de Santa Catalina mártir, bajo cuya protección se habían colocado los estudiantes de filosofía. Como era costumbre, al final del drama, los alumnos

---

<sup>32</sup> En su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Tello, 1885, I, p. 139.

<sup>33</sup> A. G. B. Bronzini, en "Drammaturgia biblica medievale dalle *Origini del teatro italiano* di D'Ancona alle *Origini* di Toschi", en F. Doglio, ed., *Il teatro e la Bibbia*, Roma, Garamond, 1995, pp. 141-176, espec. 160, donde el mismo autor remite a otra obra suya: "La leggenda di S. Caterina d'Alessandria. Passioni greche e latine", en *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, s. VIII, vol. IX, 1960, pp. 257-416, donde la estudia en el contexto de la participación de juglares en el nacimiento de las representaciones dramáticas y también de las recitaciones de cantares caballerescos. La leyenda de la virgen alejandrina aparece, en efecto, en cualquiera de los géneros literarios. El prolífico J. Baptista Mantuanus (en romance, Giovanni Battista Spagnuoli o Spagnoli / Spagnolo, Mantua, ca. 1448-1516), compuso 21.000 hexámetros sobre Sta. Catalina de Alejandría en 40 días de descanso.

<sup>34</sup> W. L. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, 1965, p. 26

<sup>35</sup> A. de la Granja, "El entremés: La larga risa de un teatro breve", en I. Arellano / V. García Ruiz, M. Vitse, eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1994, p. 167-169.

presentaron poemas alusivos al martirio y a los emblemas — rueda, espada y diadema— de la santa; los mejores poemas recibieron premios». <sup>36</sup>

Por lo demás, sería interesante relacionar el final de la *Comedia de Santa Catalina* con los cuadros que pintó Pablo de Céspedes en 1594 para el retablo de [la iglesia de] la Compañía en Córdoba, dada la advocación, sobre el martirio y entierro de Santa Catalina.

### **5. ORFEO Y EURÍDICE. Entretenimiento.**

Como queda señalado más arriba, pese a la oposición de algunos de sus representantes, desde sus comienzos, el teatro de colegio de los jesuitas, como heredero del teatro religioso popular (Hesse), <sup>37</sup> introdujo en sus representaciones algunas escenas o tipos o elementos de entretenimiento o diversión, entre los cuales destacan las escenas cómicas o de burlas. <sup>38</sup> Una escena burlesca se intercala después de una serie de escenas serias. Normalmente mantiene cierta vinculación con el tema de la representación o aprovecha alguno de sus personajes o tipos para ofrecer unos minutos de distracción o entretenimiento y así refrescar la atención del auditorio. Así sucede ya incluso en Acevedo, pero sistemáticamente en las piezas de Bonifacio. Revisten la forma de peleas de chicos, estudiantes, escenas de pullas o de cuadros cómico-satíricos no siempre separables de la pieza, como es lo normal en Bonifacio. Pero a veces se trata de escenas desgajadas (como el juego del toro de las coces en la tragedia *Lucifer furens* de Acevedo) o desgajables.

Es normal que aparezcan al fin de los actos. Con ello revelan su parecido estructural con el entremés de la comedia nueva, si bien es rara la utilización de esta terminología en el teatro de colegio. Pero tampoco el término *actio intercalaris* está tan extendido como se ha dado a entender desde los primeros estudios en el siglo XIX. Es cada vez más común que estas escenas de esparcimiento y descanso, situadas entre los actos, se llamen, con toda razón, "entreactos" o "entretenimientos". Como también, que representen un tema distinto del de la acción principal, aunque puede tener relación con la circunstancia de la representación. Así sucede, por ejemplo, en la *Tragedia de San Hermenegildo*. El tema de estos Entreactos puede llegar a constituir una segunda trama cómica o de burlas, aunque no desprovista de enseñanzas. En tales casos, es lógico que no se copien con el texto principal, que se den al final de éste (así en el ms. de la *Tragedia de San Hermenegildo* de la Colección de Cortes), o bien como pieza separada, con explicitada opción de su intercalación en un momento señalado de la representación («Aquí puede entrar el Entretenimiento que está al fin»), en el

---

<sup>36</sup> *Annua* de 1597, en I. Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, México, UNAM, 1979, 92.

<sup>37</sup> R. Hesse, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Gredos, 1976.

<sup>38</sup> Ver Alonso Asenjo, en este mismo sitio, la "Introducción al teatro de colegio de los jesuitas hispanos (siglo XVI)": <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Anejos.html>

mismo códice (*Coloquio del Triunfo de la Ciencia y Coronación del Sabio*, del P. Salvador de León, en García Soriano, 182-186), o en la *Egloga de Virgine Deipara* (Colección de Cortes, 9-2566, fol. 43r y ss). Es rara una transmisión totalmente autónoma. Y hasta es lógico que no se diera. Si ni siquiera el texto de una tragedia, incluso en latín, solía merecer su transmisión manuscrita, ¡cuánto menos la merecían unas burlas para entretener a muchachos!

El Entretenimiento *Orfeo y Eurídice* de la *Comedia de Santa Catalina* es una excelente ilustración de esto: no lo copió el Ms 17288 para el P. Calleja. Aparece entreverado con el texto de la Tragedia, siguiendo el orden de su representación en el ms. de la biblioteca de la *Hispanic Society of America* y en el del Archivo de la Provincia de Toledo de Alcalá de Henares.

*Orfeo y Eurídice*, Entretenimiento de la *Comedia de Santa Catalina*, recoge el sentido moral y ejemplificador de las fábulas mitológicas que se muestra ya en la *De consolacione Philosophicæ* de Boecio<sup>39</sup>. Sin embargo, como manifestación auténticamente manierista, este sentido alegórico-moral de la fábula solo aparece al final (vv. 2049-2104), por sorpresa. De modo que ha servido como lo que era, de "entretenimiento", a lo largo de todo un espectáculo del máximo rigor y aun patetismo para distensión del ánimo de los espectadores, especialmente de los muchachos, a quienes tanta filosofía y tanto latín y verso itálico rimbombante podía resultar, más allá de exigente, aburrido. De ahí la presencia del Entretenimiento y de sus elementos cómicos y lúdicos entreverados a lo largo de la representación, con una extensión similar a la de los actos entre los cuales se insertan sus partes:

Acto I: 831 versos: Primera Parte del Entretenimiento: 784 vv.

Acto II, 1230 vv.: Segunda Parte del Entretenimiento, 568 vv.

Acto III, 941 vv.: Parte tercera del Entretenimiento: 752 vv.

(Acto IV: 1653 vv.; Acto V: 524 vv.)

Ya por esto destaca la importancia de esta trama secundaria. La enseñanza moral, que se le atribuye sólo al final, hace justicia a su amplitud y, así, salva igualmente su funcionalidad meramente espectacular.

De la Tragedia se distingue el Entretenimiento por su versificación, que va toda en redondillas, 2048 versos, si no es la moralización de la fábula, en 7 octavas reales. Así, el total de versos en el Entretenimiento es de 2104. Las redondillas indican agilidad, festividad y naturalidad. La gravedad de la moralización se ofrece en solemnes octavas. Como en estrofas o tiradas italianas van las secciones más nobles de la obra, Dedicatoria, Prólogo y Despedida. En la Tragedia vemos los 76 versos de la Dedicatoria en estancias; el Prólogo de Mosquera de Figueroa lo forman 168 endecasílabos sueltos. En los Actos hay un alarde de 788 versos

---

<sup>39</sup> M. Fernández Nieto, "Sobre la recreación de los mitos clásicos en el teatro español de la edad de oro", en F. Carbó et al., *Quaderns de Filologia - Homenaje García-Valdecasas*, Valencia, Facultat de Filologia, Universitat de València, 1995, I, 347-353, en p. 349.

latinos (están en sus  $\frac{3}{4}$  partes en los comienzos del I-IV; constituyen en total el 11%: tantos como los de una Parte entera del Entretenimiento)<sup>40</sup>; 955 versos en tercetos; 669 en octavas reales; 1355 en quintillas; 787 en redondillas; y un soneto de despedida. Tragedia (Dedicatoria = 76 + Prólogo, 168 + Actos = 4554 + Despedida = 14): 4812; Entretenimiento: 2104, que constituyen el 30% del total. Total de versos de la obra: 6916 (salvo error u omisión).

El manuscrito de la *Hispanic Society of America* presenta en resumen el argumento de cada uno de las partes. Puede leerse en el encabezamiento del texto de cada uno de ellas. Pero resulta demasiado sucinto para dar una idea del desarrollo de la acción y, sobre todo, de muchas particularidades de la representación. Por ello, lo ofrecemos ampliado.

Iª. Parte: Busca Orfeo a su esposa Eurídice, triste y melancólico con su ausencia, «por campos, valles y cuevas» (v. 34). Hace lo mismo su hijo Rifeo desde un repecho. Responde a las quejas de ambos el Eco, sugiriéndoles veladamente que Eurídice está muerta. La lira de Orfeo, que no suena, hace que la naturaleza esté toda marchita.

Dos gitanillos ceceantes, por pan o dinero, quieren decirle a Orfeo la buenaventura, pero, siempre engañosos, leen en su mano la malaventura de Eurídice, emponzoñada por una sierpe escondida en el prado. Orfeo pierde el juicio de pena: enfurecido como Hércules, arremete primero contra los gitanos, a los que acusa de haber secuestrado a su esposa. Éstos declaran que se la llevó el diablo, es decir, Plutón. Juega Orfeo con los gitanillos a "vuela, paloma", y acaba el juego con una caída. Del porrazo recobra el conocimiento. Pide Orfeo su laúd, para que al menos éste esté templado.

Al sonido del laúd (aquella lira recibida de Mercurio, «que no sólo a los hombres sacaba fuera de sí, más aun a las peñas hacía correr, y a los ríos estar y a las fieras bestias amansar» - -Pérez de Moya, p. 514), cuya música acompaña las voces de un coro de ninfas, salen a escena Salvaje, Río, León, Oso, Jumento y Monte. A ellos se dirige Orfeo. desnuda a cada una de las alimañas del pellejo en medio de cómicas consideraciones y de las simplezas de Jumento, y quedan todos hechos hombres racionales sometidos a ley y orden, es decir, "políticos". Constituye con ellos una república, nombrando un gobierno en el que serán regidores Monte, León y Oso; Río, Alguacil y, para sorpresa de todos, Jumento, alcalde, cargo preeminente por el que todos se pelean. Como D. Quijote a Sancho, en esta Barataria Orfeo alecciona a Jumento a ruegos de éste, y dicta una serie de leyes elementales: que no falten buñuelos, ni hogazas; que para ser alcalde haya que haber cumplido los 30 años; que no haya travestismo de hombres en mujeres; que los jóvenes no sean lindos; que todos tengan un oficio (trabajen); que los juegos sean los inocentes de pastores o villanos; destierro para los hombres gordos; que los pastores no talen los bosques, de los que ya pocos quedan, en

---

<sup>40</sup> Encomiendo su discriminación a la competencia del Dr. M. Molina, perito en este menester. Cfr. "La *Judithis Tragoedia*: reflexiones sobre el uso de las formas métricas latinas en el teatro jesuita español", en J. Luque Moreno - P. R. Díaz Díaz, eds., *Estudios de métrica latina*, II, Granada, Universidad, 1999, 651-671.

perjuicio de los labradores: con algunas concesiones a la burla, tenemos un típico programa de arbitrios, muy propio de la época, con sobra de misoginia. También, como Sancho, Jumento tiene que componer inmediatamente diferencias y pleitos entre sus convecinos. Salvaje se querrela contrae Río por "salirse de madre" (con sus inundaciones). Reconvenido por el alcalde, se enfrenta a éste con desacato y a punto está, con la división de pareceres, de estallar una contienda civil, que ha de impedir Orfeo tañendo. Acompaña el Coro y quedan todos pasmados, los brazos levantados. Tocándoles después un villano, lo danzan, acabando, como era habitual, con un baile (o mojiganga) esta Primera Parte del Entretenimiento.

IIª. Parte: Trata Orfeo de sacar a su esposa Eurídice del infierno. En la empresa colaborarán los ciudadanos de la nueva república y los gitanillos. Salen éstos con espadas y broqueles y ensayan previsibles lances contra los monstruos infernales. Después aparecen León y Jumento asimismo con armas ridículas, practicando con ellas. Finalmente, Orfeo, acompañado por Salvaje y Río (falta Monte). De esta compañía no todos son de fiar: por ejemplo, Jumento no quiere arriesgar su pellejo. Pero Orfeo pasa revista y todos deciden acompañarlo en esta vía.

Los gitanillos piden a Orfeo que haga el conjuro contra Plutón. Al conjuro (vv. 1003-1038) responde Eurídice desde el infierno (dentro), quejándose de sus tormentos: se está abrasando. Tercia Jumento en el diálogo a distancia entre esposos en una serie de acusaciones satíricas manadas de un fondo misógino (vv. 1009-1044). Al cabo, Eurídice se asoma por una ventana pidiendo socorro. A ella se acercan todos, pero al halarla se hunden y caen con gran ruido y magulladuras.

Se aprovecha el tiempo de recomposición del escenario con un juego: los gitanillos asustan a Jumento poniéndose enormes narices postizas, que tienen cuidado de quitarse cuando Jumento quiere probar sus visiones a los acompañantes. Mientras, Orfeo sigue pronunciando lamentos y desesperanza (menor en todo caso que la de Jumento, dispuesto siempre a poner los pies en polvorosa). Los gitanillos lo exhortan a conjurar de nuevo al infierno. Pero es Jumento quien, improvisando un conjuro surrealista, logra sacar de sus casillas (!) a Plutón y Proserpina, que salen furiosos. Piden venganza por el ultraje proferido por el conjurador, que a costa(s) de Jumento toman sus compañeros. Pero sólo se aplacarán los demonios cuando toca Orfeo, responde el coro de ninfas y los villanos bailan unos matachines. Ahora, Proserpina apaciguada y Plutón satisfecho, está éste dispuesto a conceder a Orfeo lo que pide: tendrá salvoconducto para penetrar en el infierno y guiar hacia la vida a Eurídice, siempre que no vuelva la vista atrás "aunque se trastorne el mundo" (v. 1327). Oído esto, Orfeo elige como acompañantes de su expedición a Salvaje y a Río y, tañendo, va entrando en el infierno, mientras los que quedan en la retaguardia van danzando al mismo son. De nuevo el entremés, baile o mojiganga acaba en danza.

IIIª. Parte: Una nueva burla de los gitanillos: untándolo con los ungüentos de su padre gitano, han dado al rapaz Engaño las facciones de Rifeo. Cuando éstos queden frente a frente,

se pelearán sobre quién de ellos es hijo de Orfeo, llegando a las manos. No quieren distinguir entre ellos los gitanillos, que, para mayor diversión, llaman a sentenciar el pleito de identidad a Jumento / Jumencio, alcalde. El alcalde se ve tan apurado que pide ayuda a los gitanillos; éstos le tomarán el pelo, haciéndole "dar trepas" o vueltas hasta marearlo, dejándolo caer. Dejado fuera de juego el jumento, les toca burlarse de nuevo de los *similimos*, y les sugieren que vayan a lavarse la cara a una fuente para deshacer su «*encantamento*». Recobrado Jumento de su desmayo, los gitanillos la emprenden a pescozones con él. Cuando Rifeo y Engaño vuelven, les soplan hollín en la cara con un canuto y los transforman en negros, cubriéndolos de insultos. Cuando vuelven de nuevo ante Jumento, que es quien debe juzgar la identidad de cada cual, los apuros de éste son aún mayores que antes y los manda a la tierra de los jefes (hoy Senegal).

Pregunta Jumento a los gitanillos por Orfeo, cuya ausencia se hace sentir en mil desgracias. Tañe Orfeo debajo del tablado y, entre sonos de música, van saliendo del infierno Salvaje, Río, Orfeo y Eurídice. Primero Orfeo expresa su alegría y Jumento sandiamente saluda a Eurídice y se entretiene con ella, queriendo saber de la vida en ultratumba. Satisfecho Orfeo de la situación, aunque quejoso de la condición impuesta, toca y responde cantando el coro de ninfas. Puesto que gusta la música, Orfeo organiza un sarao o baile. Toca y al son «salen seis terrígenos armados y, dándose golpes con las espadas al compás de las músicas, se matan unos a otros y se vuelven a hundir». Por fin, Orfeo desafía la ley impuesta y abraza a Eurídice, que se lo reprocha, consciente de que aunque *dura lex*, ley es. En efecto, inmediatamente salen Plutón y Proserpina y conminan a Eurídice a volver al mundo de las tinieblas, sin hacer caso de las desgarradoras súplicas de Orfeo, que intenta oponerse por la fuerza y con ayuda de los suyos, al secuestro de su esposa. Pero salen algunos demonios y «espantando a todos, llevan a Eurídice al infierno».

Queda Orfeo solo y moraliza la fábula. La cítara de Orfeo es la ciencia o conocimiento que lleva a la virtud, templando las pasiones. Con ello los hombres, de brutos, salen al «estado soberano» (v. 2077). Eurídice, hundida en el infierno, es el alma embebida en sus pasiones. El gobierno de la razón la saca de las tinieblas a la luz. Los terrígenos o hijos de la tierra que jugando se dieron muerte son las mismas pasiones que se vuelven contra sí. Mas la virtud las desentierra al son de la razón. ¡Ay del hombre que sigue la pasión!: al fin se queda su alma miserable «con una llaga y mal casi incurable» (v. 2103s).

Reducido y para nosotros ramplón sermoneo que, afortunadamente, deja en su sentido literal buena parte de la acción del Entretenimiento, como las burlas de los gitanillos, presentados aquí en una luz tan aviesa como la que les da Cervantes en todas sus obras, y muy especialmente en *La gitanilla*. Por otra parte, la música del laúd de Orfeo y los coros de las ninfas han permitido desarrollar ante el espectador un rosario de danzas vistosas: villano, matachines, de espadas, y muchos juegos y situaciones cómicas, cuyo acendramiento mayor se da en torno al personaje de Jumento, algo más que el bobo o simple de la farsa.

El conjunto de brutos, que, incluso desnudados de sus pellejos o hábitos por Orfeo, mantienen su carácter, nos ofrece una entonces llamada máscara o mascarada y, posteriormente, respondiendo a su origen popular, "mojiganga" dramática, como comparsa de hombres enmascarados con fin satírico o lúdico o, en todo caso, obra dramática breve con figuras ridículas y extravagantes. La mojiganga, que se desarrolló rápidamente a partir de finales del siglo XVI, tiene en este Entretenimiento uno de sus hitos significativos.<sup>41</sup> En él se nos muestran curiosamente muchos de aquellos elementos que fue incorporando en su avance hacia los tablados.

*Breve* no es, en verdad, este texto ni el espectáculo, ni siquiera el del Entretenimiento solo. Pero para combatir el tedio se ofrece este *lúdico* espectáculo, sobre el que ya se ha abundado. También ofrece la *sátira*, aprovechando, por ejemplo, aquella parte del mito de Orfeo que desarrolló Horacio: «Como los hombres de su tiempo viviesen sin costumbres virtuosas y sin leyes, a modo de fieras, por los campos, sin casas, tanta fuerza tuvo [Orfeo] en persuadirles con suavidad de razones que los trujo a vida ciudadana, y les mostró edificar ciudades, y a gobernarlas por leyes...» (Pérez de Moya, p. 515s). Pero H. de Ávila, en su afán satírico-burlesco, muestra que la transformación de los animales en república de seres racionales no logra zafarlos de la irracionalidad del instinto. En vano dictará Jumento ordenanzas en esta su personal Barataria y el autor se ceba tópicamente en la perenne exposición del primario instinto de la comida de los pobres villanos, por entonces expuestos a la hambruna. Pero también se critica la tala de montes que, por orden de sus ricos amos, hacen los pastores con grave perjuicio de los labradores. Y las modas masculinas de hombres maduros, que "se afeitaban" como mujeres (en opinión del autor, se travestían). Los mozos, además, empezaban a lucir copetes y «garrotes» o collarines (v. 682): es la moda de los "lindos". También hay sátira misógina en la crítica que Jumento hace de la molición de Eurídice en el prado que (no podía ser por menos) la llevó a la huesa con el Huerco.

Además, todas las *figuras son ridículas* o en algún momento ridiculizadas: hasta el mismo Orfeo, *furioso* al principio e inconsecuente al final. Por no hablar de un dios mitológico como Plutón, convertido en Pedro Botero, como era tradicional en el teatro popular (así en la *C. Medora* de Lope de Rueda). Y la vengativa Proserpina, sinuosa por serpentina. Lo *grotesco* recorre todo el Entretenimiento, por la presencia de lo animalesco, de la marginalidad; por la degradación de lo tradicionalmente ennoblecido, como los seres mitológicos, que quedan, en el caso de Rifeo, al nivel de seres tan marginales y perversos como los gitanillos (que lo diga el susto de Jumento ante sus narizotas) y el Engaño en persona, aunque chico; por ennegrecimiento de Rifeo y aun de Eurídice, en palabras de Jumento. O por el irreverente trato de igual a igual entre Orfeo (Gorfeo, Corrafeo) y Eurídice (Rodriguice) con Jumento;

---

<sup>41</sup> C. Buezo, *la mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel, Ed. Reichenberger / Caja de Madrid, 1993.

por el contacto del mundo de las tinieblas (gitanillos, demonios, terrígenos, Plutón y Proserpina) con el de la luz, belleza y armonía: Orfeo y Eurídice, que «con huercos se emboruja».

Por supuesto, el acompañamiento de Orfeo es una *comparsa de hombres enmascarados*, aun libres (en parte) de su primer disfraz animalesco, *ridículos* (máximo ludibrio es la animalización) y *grotescos*. Hay una sobresaliente presencia de mamarrachos o moharrachos, es decir, *demonios*. Campean los diablos especialmente en la tercera parte: los gitanillos pertenecientes a ese mundo de la magia y adivinación (adivinación, conjuros, fórmulas mágicas, ungüentos...), puesto siempre en relación con lo diabólico; Rifeo y Engaño ennegrecidos como cualquier morador del reino de las tinieblas y como la misma Eurídice presa. Están los diablos máximos, Plutón y Proserpina, y su infantería: los diablos que salen del infierno, repelen a los ayudantes de Orfeo y se llevan a Eurídice. También los terrígenos, que, pues a ese mundo inferior de las pasiones pertenecen, a él vuelven de cabeza. Propio de estos espectáculos de carnaval son igualmente los grotescos matachines con sus ridículos trajes y bailes.

Y, *last but not least*, como queda dicho, el personaje de Jumento como alcalde villano. Este personaje no es nuevo en la dramaturgia de H. de Ávila. Aparece repetido en el *Coloquio de los Santos Juanes*. Y es frecuente en otras obras del teatro de Colegio como el *Coloquio del Triunfo de la Ciencia y Coronación del Sabio* (Colección de Cortes, 9-2573, ms. 392) o *Triunfo del Sabio* (9-2577, ms 396), del P. Salvador de León, especialmente en el Entremés de Jumencio, alcalde, y los estudiantes Gibagorda, Cazalegas y Cazabonetillos, fantasma. Jumencio tiene que fallar un pleito entre los dos estudiantes (García Soriano, 182-186). Dos alcaldes villanos figuran en un logrado entremés de la *Egloga de Virgine Deipara*, representado en el Colegio de Monterrey el 8 de diciembre de 1581.<sup>42</sup> Y, finalmente y para no cansar, Agustín de la Granja lo destaca en su edición de *La vida de S. Eustaquio* (A. vv. 4814ss), cuyo autor podría ser A. Escobar y Mendoza. El alcalde se llama aquí Chaparro y se explica que debe ser «burro / jumento» (v. 4826s) por su función, asignándole cometidos semejantes a los que se le dan en esta obra.

Precisamente, el alcalde bobo o rústico, es personaje típico de la mojiganga, cuya comicidad reside en la dicción (hablar pueblerino y grosero, tendencias disparatadas que muestran necedad, lascivia o malicia) y en la apariencia externa (fealdad, aspecto ridículo), como dejó sentado Huerta Calvo.<sup>43</sup> Salvo lascivia y fealdad (estamos en un colegio de

---

<sup>42</sup> Dos rústicos, Toribio y Lorenzo, deben justar como pastores componiendo una glosa. Quien pierda pagará una prenda. Juez es su amo Figueredo y pierden ambos. La prenda es llevar al amo a cuestras a la aldea, repartiéndose el trabajo. Pero ellos, tercios, se empeñan en llevar cada uno su mitad de Figueredo, que cierra el espectáculo a gritos por el descuartizamiento (Colección de Cortes, 9-2566, fol. 45v ss).

<sup>43</sup> J. Huerta Calvo, *Introducción al Teatro Menor del Siglo XVII*, según recoge C Buezo, o. cit., en p. 40. 180-183.

adolescentes y los actores se eligen entre los mejor parecidos), todo le conviene al jumento del Entretenimiento de *Orfeo y Eurídice*.

Dejada de lado la aportación de los actos trágicos, el espectáculo de este Entretenimiento no careció de atractivo y grandeza. El verso es ágil en un diálogo familiar que lleva frecuentemente a los versos compartidos (incluso muy compartidos). Al mismo tiempo, es armonioso, a menudo chispeante e ingenioso, con muestras constante de agudeza verbal y juego de contrastes, ya dados a partir de la elección de seres tan dispares en la jerarquía social como Orfeo y Eurídice, Plutón y Proserpina y los animales y brutos. Humor ponen las tretas y juegos de los gitanillos, pero también su sociolecto, especialmente si contrastado con el de rústicos tan estereotipados como Jumencio. Con todo eso, el humor y el contenido quedan asegurados.

Es notable la vistosidad de los trajes, especialmente en un desfile de disfraces, como es esta mojiganga. Desprovistos de su pellejo, quedan los brutos con símbolos de su inferioridad zoológica. El Salvaje, según era tradicional, con sus pelambres, además de su temible porra o maza acerada (407s. 971s. 1183). Muy semejante a él tenía que estar caracterizado Río, con largas e hirsutas barbas<sup>44</sup> ("Barbasverdes" se le llama: 530, 749, 928, 933) y Monte, con sus greñas y también sus barbas *a nativitate* (vv. 397-400)<sup>45</sup>. El saó sólo se explicita en los casos de Leoncio (v. 388) y de Jumento (v. 651) que, además, llevaba una caperuza de villano de donde podían entresalir enormes orejas asnales. Leoncio, aunque limadas las uñas, no merece ninguna confianza, pues siempre estará dispuesto a llevarse la parte del león (v. 601s), dado su pavoneo (fatua vanidad) como rey de los animales. Al Oso, libre de su pellejo o cuera, se le impone un «aparejo» (v. 413), que no podemos saber en qué consistía. Y no olvidemos, mencionada ya la porra de Salvaje, la utilería de cada uno cuando aparecen como armada compañía de Orfeo. Salen los gitanillos con espadas y broqueles y ensayan lances de esgrima. Salen León y Jumento con armas ridículas. Ignoramos cuáles fueran las de aquél. Pero en lo que toca a Jumento sólo se explicitan sus armas defensivas: lleva puesto un casco, y se protege también con una carlanca de hierro de las posibles dentelladas del Can-Cerbera (vv. 841-43). Pero se supone que iba también preparado para ofender, si es que no se le limita a su peculiar técnica de lucha: las coces (v. 859). Por lo demás, como caballero de los mentirosos libros de caballerías, quería disfrutar del maravilloso unguento de que disponen los gitanillos (877ss). Éstos le darán una fórmula diabólica, que viniendo de donde viene, no puede ser sino engañosa. Y aun cuando no fuera así, ¿de qué le serviría a un burro?

---

<sup>44</sup> «Un torrente es su barba impetuoso, / que — adusto hijo de este Pirineo— / su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano / surcada aun de los dedos de la mano», como la de *Polifemo* (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 61-64). D. Luis, antiguo alumno del Colegio de santa Catalina y canónigo de la Iglesia Mayor de Córdoba, bien pudo asistir a la representación, si se hallaba en Córdoba.

<sup>45</sup> «Negro el cabello, imitador undoso / de las obscuras aguas del Leteo, / al viento que lo peina proceloso, / vuela sin orden, pende sin aseo» (*ibidem*, vv. 57-60).

Es absoluto el contraste de la suave lira órfica con la estridencia de los rebuznos de Jumento, los rugidos de León, etc. Como lo es el del coro de albas ninfas con el pelotón de diablos que suben chamuscados del infierno, o con Rifeo y el Engaño tiznados. Es hiperbolización del contraste devenido grotesco la que se da en el desequilibrado diálogo entre Jumento y Eurídice, o entre la amenidad de los campos y valles de la Primera Parte y la lobreguez amenazante de la Tercera en el infierno. Todo anuncia el Barroco.

Abunda el movimiento en escena (que acompaña el ritmo de los cantarines octosílabos de las ridentes redondillas) con frecuentes o rápidas entradas y salidas de personajes de escena y cambio de escenografía, usos del dentro y fuera (Eurídice habla desde dentro; suena la música dentro) y del arriba y abajo de escotillones o pasadizos que llevan al infierno. Parece que el escenario era múltiple, el tradicional del teatro religioso. En el texto se nombran ventanas del infierno: «Asómase Eurídice por una ventana del infierno». A otra se asomarán Plutón o Proserpina. O se mencionan varias bocas del mismo. Desde luego, por una de ellas bajan al Averno Orfeo y sus acompañantes. Por la misma deben subir seguidos de Eurídice. Y por ella aparecerán más tarde los demonios que se la llevan. Pero también hay escotillones, donde se hundían los terrígenos que se matan a espada. Así pues, hay boca del infierno, ventanas y escotillones en el tablado. Esta escenografía, propia de las Partes 1ª y 2ª del Entretenimiento nos hace pensar en un escenario en cierto modo múltiple, o, en todo caso complejo. Tenemos el mundo y el infierno y dispositivos físicos de comunicación entre ellos (escotillones, ventanas, entrada de subterráneo). Escenografía similar a la del teatro religioso tradicional. Su materialización física, en el caso de la boca del infierno se refuerza si se compara con el escenario que sugieren los parlamentos de los personajes en la Primera Parte. De ella puede deducirse la materialización de «campos, valles y cuevas» (v. 35) y, concretamente, la de un «verde repecho» (v. 89) detrás del cual suena la voz de Rifeo (vv. 85-93). Tal decorado no era novedad alguna, pues lo vemos ya utilizado en *La Fundación de la Orden de la Merced* o en *El Prado de Valencia* de Tárrega, que a él se refiere con los términos "bosque" o "arboleda". En la *Tragedia Ocio* (1586) de Juan Cigorondo aparece la misma realidad como "vecina selva" o "floresta", en castellano, y "*silva*" o "*amoena loca*" en latín. También como "un umbroso bosquecete" en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* del mismo jesuita novohispano. El repecho corresponde a lo que Cervantes en diversas obras (*Baños de Argel*, *Cerco de Numancia*, *Casa de los celos*) llama "risco" o "peña". Todo ello lleva a pensar en la materialidad de estos decorados en perfecto contraste entre sí.

La variedad de músicas y danzas es muy grande. No debe extrañarnos, cuando sabemos que el obispo Francisco Reinoso era amante de la música. Quizá de ahí venga la elección del tema de Orfeo. El hijo de Calíope tañe a menudo su cítara o laúd, con la que acompaña los coros de voces blancas de los niños disfrazados de ninfas. Si no había un buen maestro de música en el colegio, hemos de suponer que se hizo venir a alguno. Posiblemente al de la catedral, como sucedió con Francisco Guerrero en el estreno de la *Tragedia de San*

*Hermenegildo* ante el cardenal Rodrigo de Castro. Pero Orfeo es capaz también de hacer sonar otras músicas. Toca tonos de un villano y otros para el baile de matachines. Y no sé hasta qué punto no se acompañaron las vueltas y revueltas o trepas de Jumento.

Entretenimiento es *diversión*, como olvido momentáneo saludable de graves cuidados. Este desvío o diversión es, al mismo tiempo, entretenimiento como pasatiempo, que no significa disipación, sino paréntesis divertido, deleitoso, que no excluye, e incluso en su caso, se funde con lo provechoso: *dulce et utile, delectare et prodesse* horacianos.

Y entretenimiento es también lucimiento de la Obra (perdón, Compañía), aquellos «benditos padres» de Cervantes, ante la autoridad del amansado mecenas y la flor y nata de la *intelligentzia* ciudadanas, en medio de la cual quizá estuviera Góngora y sin duda estuvo Mosquera de Figueroa. Esta *crème* y las fuerzas vivas de la ciudad también saldrán del espectáculo cada vez más convencidas de la utilidad de una práctica docente y educativa a la que, antes del Siglo de las Luces, muchos se refirieron admirativamente y no como *jardín de los frailes*.

## MANUSCRITOS

El Entretenimiento de *Orfeo y Eurídice* se conserva en dos copias manuscritas:

1. Ms. que llamamos **HSA**, incluido en *Hernando Davila. Poesías*, Manuscrito B1383 / 2, de la biblioteca de la *Hispanic Society of America* de Nueva York, N. Y., EE. UU., fol. 89r-181r. En el fol. 89r se lee el título *Comedia de Sancta Catharina*, subrayado, y, en prolongación de línea, *P Hernando*. Nada más logro leer en mi copia. Pero ni siquiera esto transcriben Regueiro-Reichenberger en su *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue*, Nueva York, Biblioteca de la *Hispanic Society of America*, 1984, p. 30. Allí se describe así este ms.: *16.5 cm 9 folios numbered by a contemporary hand, folios 1 and 11-287 unnumbered. 1 fly leaf. Folios 86, 87, 88 (...) are blank. There are numerous pages in a double column* [en nuestra *Comedia*, todas menos las que contienen versos latinos o castellanos de arte mayor. H. Serís (I, 124b) describe este ms. como: «Sin portada; letra del siglo XVI, diminuta pero clara, uniforme, correcta, como de pendolista (...) La encuadernación antigua en piel oscura, en cuyo lomo se lee *Hernando Davila. Poesías*, en letras doradas; debajo, un monograma formado con las iniciales RDV [?] y, más abajo, el resto de un óvalo dorado con las letras M. S. [manuscrito]». Perteneció a la librería de Sancho Rayón. Regueiro y Reichenberger describen el texto manuscrito de la *Comedia* y su entretenimiento en las pp. 30-34. El texto del Entretenimiento se encuentra en los fol. 109r-116v (Primera Parte); 132v-138v (Segunda Parte); 150v-158v (Tercera Parte).

2. Manuscrito **A** (de Alcalá). No lleva título, si no es el de la primea de las obras que guarda: *Tragedia Diui Ermenegildi Regis facta Hispali in Collegio societatis iesus [sic]* (...). *Por el Pe. Hernando de Avila, eiusdem societatis*, custodiado en el Archivo de la Compañía de Jesús, Provincia de Toledo (Alcalá de Henares), ms. M-325 (1299), en cuyo folio 55r se

lee, tras el *christus* (+), el título de la obra a que pertenece el Entretenimiento: *Comedia de Sancta Catarina. Canción dedicatoria a don Franco. Reynoso obispo de Córdoba. Por el Pe. Hernando de Ávila de la Comp<sup>a</sup>. de Jesús*. En el fol. 67v, a continuación del Acto 1º se lee: *Primera parte del entretenimiento. busca Orfeo, etc.*, que continúa hasta el fol. 71 v. Segunda Parte, en fol. 88v-95r y Tercera Parte en fol. 109v-118v.

Es un volumen en 4º, encuadernado, que, como se ha visto, contiene las dos más extensas obras de Hernando de Ávila: *Tragedia de San Hermenegildo* y *Comedia de Sancta Catharina*. Dos manos copian el texto del Entretenimiento (como el de la Comedia). La primera escribe con letra diminuta y dispone el texto en una, dos o tres columnas. La segunda mano copia con letra más grande, deja más espacio entre renglones y escribe a toda página o a dos columnas. En ambos casos la lectura no es fácil.

Las lecciones y variantes, cuando no son meramente ortográficas, se explican en las notas al pie del texto, que presenta críticamente las más autorizadas. Se modernizan puntuación y grafías, salvo que éstas representen valores fonéticos o gramaticales significativos, como es el caso del sociolecto de los gitanillos y especialmente en el uso de la jerga de negros.

### **Bibliografía citada**

- ALFARO, Gregorio, *La vida ejemplar de Don Francisco Reynoso*, Valladolid, 1617. Reed. por Joaquín de Entrambasaguas, Valladolid, 1940, por la que se cita.
- ALONSO ASENJO, J., *La "Tragedia de San Hermenegildo" y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED - Universidad de Sevilla - Universitat de València, 1995, vol. I y II. Las referencias del trabajo a la *C. Metanea, Coloquio de Moisés, Diálogo a la Venida y Tragedia de San Hermenegildo* se hacen por esta edición.
- ALONSO ASENJO, J., "Teoría y práctica de la tragedia en la *Comedia, tragedia o tragicomedia de Sancta Catharina* (inédita) del P. Hernando de Ávila, en F., Massip, ed., *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale du Théâtre Médiéval, Girona, juliol de 1992*, Barcelona, Institut del Teatre, 1995b, 393-402.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. De la [1860], *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Londres, Tamesis Books, 1968.
- BOYSSE, E., *Le théâtre des Jésuites*. París, 1880. Reimpr. Ginebra, 1970.
- CANAVAGGIO, J., "La tragedia renacentista española: Formación y superación de un género frustrado", en *Academia Literaria Renacentista, V-VIII: Literatura en la época del Emperador*. Salamanca, Universidad, 1988, pp. 181-195.
- CARO, R., *Días geniales y lúdicos*. I y II. Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1978.

- DÍAZ-PLAJA, G., C. Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas* (Madrid, R.A.E., 1955), «Prólogo que hizo el Lic [encia]do C [ristobal] M [osquera] D [e] F [igueroa] a la famosa "Tragicomedia de Sta. Catalina", que se hizo en la Compañía de Jesús de Córdoba por el P. Fernando de Ávila»: p. 116ss.
- GARCÍA SORIANO, J., *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor, 1945. En su mayor parte, esta obra es recolección de la serie de artículos publicados por el autor con el título de "El teatro de colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras": *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, 1927, 235-277. 374-411. 535-565. 620-650; XV, 1928, 63-93. 145-187. 396-446. 651-669; XVI, 1929, 80-106. 223-243; XIX, 1932, 485-498 y 608-624.
- GARZÓN-BLANCO, A., "The Spanish Jesuit *Comedia de Sancta Catarina*, Córdoba, 1597", en H. L. Kirby, jr., ed., *Selected Proceedings. The Third Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, 1982, Baton Rouge, Louisiana State University, 1982, 98-111.
- GARZÓN-BLANCO, A., "La Tragedia de san Hermenegildo en el teatro y en el arte", en *Estudios dedicados al Profesor E. Orozco*, II. Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108.
- GARZÓN-BLANCO, A., *The Inaugural Production of the Spanish Jesuit "Tragedia de San Hermenegildo". Sevilla, 1590.* (Tesis) Louisiana State University, 1976.
- GILLET, J. E., *Propalladia and Other Works of B. de Torres Naharro*, Filadelfia, Bryn Mawr, 1943 / University of Pennsylvania, 1961, 4 vols.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., "*Comedia de santa Catalina* de Hernando de Ávila": *Entemu* [UNED, Gijón] X (1998), 147-192; *Entemu*. XI (1999), 95-204; *Entemu*. XII (2000), 255-324.
- GRANJA, A. de la, *La vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro. Estudio, edición y notas.* Universidad de Granada, 1982.
- GRANJA, A. de la, "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", en L. García Lorenzo - J. E. Varey (eds.), *Teatro y vida teatral en el siglo de Oro a través de las fuentes documentales* (Londres, Tamesis Books, 1991), 19-41.
- GRANJA, A. de la, "Felipe II y el teatro cortesano en la Península Ibérica", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias.- Cuadernos del Teatro Clásico*, 10, 1998, 31-53.
- HESS, R., *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XVI y XVII)*. Madrid, Gredos, 1976.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophía secreta de la gentilidad*, Madrid, Cátedra, 1995.
- REGUEIRO, J. M. - REICHENBERGER, A. G., *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at The Hispanic Society of America*. Nueva York, The Hispanic Society of America, 1984, 2 vols.
- SERÍS, H., *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Syracuse (N. Y.), Centro de Estudios Hispánicos. Syracuse University, 1960.
- URIARTE, J. E. [1842-1909] y LECINA, M., *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*. Parte I. Tomo I, A-B, Madrid, 1925. Tomo II, C-Ferrusola, Madrid, 1929-30.
- VRANICH, S. B., *Obra completa de don Juan de Arguijo (1567-1622)*. Valencia, Albatros Hispanófila, 1985.

## II. TEXTO de *ORFEO Y EURÍDICE*.

### Entretenimiento de la *Comedia de Santa Catalina* de Hernando de Ávila.

#### Primera parte del entretenimiento.

*(Busca Orfeo a su esposa Eurídice, triste y melancólico con su ausencia. Hace lo mismo su hijo Rifeo<sup>46</sup>. Responde a sus quejas el Eco y díceles cómo está muerta. Certificanle de lo mismo dos gitanillos, con que pierde el juicio de pena. Al fin, volviendo en sí, toca su encantado instrumento y a la suavidad de su música le siguen los salvajes, los montes y los ríos y las fieras. Desnúdales a cada una el pellejo, y quedan todos hechos hombres racionales. Constituye de ellos república; establéceles nuevas leyes, dando a cada uno su oficio. Compone las diferencias y pleitos que entre ellos se levantaron y quedan domesticados con la suavidad de su música.)*

*Orfeo, Rifeo, Eco, Gitanillos 1º, 2º. Salvaje, Río, León, Oso, Monte, Jumento<sup>47</sup>. Coro.*

#### ORFEO

Nuevo calor, nueva llama<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> *Rifeo*: Aquí es hijo de Orfeo. El nombre puede deberse a los *montes Rifeos*, situados en territorio de los escitas en tiempos clásicos y en el Siglo de Oro. En su *Endecálogo contra "Antoniana Margarita"* [1556], Lope de Sosa dice [de Momo]: «Me partí para la Citia europea, que está dentro de los montes Rifeos, junto al mar Caspio...» (ed. de P. M. Cátedra, Barcelona, Delstre's, 1984, p. 18). Pero, tratándose de un personaje burlesco, que debe *reñir* con el Engaño, el denominativo podría deberse al verbo «rifar», es decir, 'reñir, pelear' (ver v. 1377 y J. L. Alonso Hernández, *Léxico*, p. 676), que aparece en *Lazarillo*, t. III, ed. Rico, Cátedra, 1987, p. 81. Es posible que el autor no quisiera prescindir de ninguno de estos sentidos.

<sup>47</sup> Llamar Jumento al alcalde debe sin duda su inspiración al folclore, que vemos plasmado en dichos populares como el que recoge Correas: «Rebuznaron en balde el uno y el otro alcalde». Lo adopta y adapta Cervantes en el *Quijote* en su aventura del rebuzno: «No rebuznaron en balde / el uno y el otro alcalde» (II, 27, 766). Con esta base folclórica, debe tomarse como natural que un alcalde villano sea llamado o identificado con un asno y la asociación parece convertirse en un tópico de los entremeses, como se resalta en el de esta obra (ver más abajo vv. 545. 577. 1538). También en el Entretenimiento del *Colloquio del Triumpho del Sabio* de S. León; aquí también un alcalde lleva el emblemático nombre de Jumencio y, con sus propias palabras, se retrata diciendo: "pues letrasnó yo non só / só un pobre canta en valde [cantaembalde]" (ms. Colección de Cortes, 9-2577, fol. 48r); y: «yo só asno canta enbalde [cantaembalde]" (en fol. 52r). Ver más abajo vv. 545. 577. 1545 y, además, *La vida de San Eustaquio*, vv. 4824ss: «CHAPARRO— Digo que todo lo soy: / buen jumento y buen alcalde» (A— vv. 4854-55). y en A—vv. 5187s, Bato a Chaparro. «¿E qué dirá quien oyere / lo que heis hecho, cantaembalde?» (ed. de Agustín de la Granja, 1982). La asociación de *alcalde* con *en balde* (partiendo quizá de la exigencia de la rima) quedó como epíteto constante para esas personas estimadas lo más subido (u hondo) de la ignorancia: de ahí también el apelativo de "letrasnó" o "letrasnó" en esas piezas. En este Entretenimiento se utilizará dos veces el insulto «Licenciasno» (vv. 561, y 1546).

enciende el nuevo deseo,  
con que caminar deseo  
do la esperanza me llama,  
y me ha hecho que no tema 5  
el mal que adivina el pecho,  
pues me obliga a pagar pecho  
a mi cuidado y mi tema.

Por donde pienso que atajo  
hallo mayor el rodeo, 10  
porque al fin cerco y rodeo,  
sin hallar ningún atajo.

No sé por qué me dio alcance,  
fin de tan larga porfía,  
donde el corazón porfía, 15  
sin jamás dar un alcance.

Mis males y bienes peso  
con peso y razón fiel;  
mas, en fin, se inclina el fiel,  
do el cuidado carga el peso. 20

Alzo mil veces la mira,  
pensando dar en el blanco,  
mas quédase el alma en blanco,  
sin ver lo mismo a que mira.

Como en nada estoy contento, 25  
póngome conmigo a cuenta  
y al fin hallo por mi cuenta  
que en la vida no hay contento.

La misma vida me carga,  
pues, viviendo sin reposo, 30  
esta vida en que reposo  
para mí es pesada carga.

Eurídice, esposa cara,  
¡cuán cara a tu esposo cuestras,<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Los vv. 1-44 constituyen el fragmento más largo que hasta ahora encontrado en que aparece el procedimiento de rima de palabras homófonas, auto-rima, rima isófona o *du même au même*, tan querido en el siglo XVI, por Juan de Arguijo y particularmente por el P. Hernando de Ávila, que lo utiliza frecuentemente en sus obras.

<sup>49</sup> *quan cara a tu esposo cuestras*, expresa, de otra manera, el dicho del v. 97: «¡Oh, cuán caro el bien se merca!». Ambas expresiones parecen relacionadas con la frase de Leovigildo: «¡Cuán caro este hijo cuesta!» (*Tragedia de San Hermenegildo*, V, v. 4052), que a su vez recoge un dicho de Alfonso X, referido a su rebelde

que en campos, valles y cuestras 35

busca su escondida cara!

Ni con callar, ni con lloro

mi dolor hace algún callo,

porque revienta si callo

y me deshago si lloro. 40

Tal dolor me aflige y pena,

que enternezco con mis cantos

piedras vivas, duros cantos

y no se ablanda mi pena.<sup>50</sup>

Hondos valles, verdes prados, 45

cuevas y grutas sombrías,

fuentes claras, aguas frías,

altos montes y collados,

¿dónde está mi esposa amada?

Eurídice, ¿dó te escondes? 50

Eco, ¿porqué no respondes

si está encarcelada?

*ECO*

Helada.<sup>51</sup>

[*ORFEO*]

Helada está,<sup>52</sup> pues tan tarde

responde a mi triste queja

---

hijo Sancho IV el Bravo, según aparece en la *Comedia* de Sepúlveda: «¡Cuán caro me cuesta el amor que le tengo!» (véase mi edición, Londres, Tamesis Books, 1990, IV, 22, p. 181). Gracias doy a mi colega y amigo, el Dr. Rafael Beltrán, de la Universidad de Valencia, pues puedo ofrecer por fin la fuente de este dicho alfonsino, cuyo conocimiento se me resistió durante dos décadas. Aunque pudiera proceder de otros documentos más antiguos, los autores andaluces aquí citados tomaron probablemente el dicho de Diego de Valera, *La coronica de España*, que fue muy popular también en el siglo XVI, como lo demuestra la presencia también constatada en la comedia *La traición bien acertada* de Lope de Vega, compuesta de 1588-1595: «¡Ay, hija, y cuántas lágrimas me cuestas», *Jorn. III* (Biblioteca Castro, vol. III, p. 443). En ella se lee: «Y como el rey supo que el infante don Sancho se tornava [de Guadalcanal a Córdoba, al saber que su padre estaba en Constantina] y la jura que había hecho [que en su vida se acercaría a menos de cinco leguas de donde estuviera su padre], començó a llorar [el rey Alfonso] y dixo: "O, don Sancho, quán caro me cuesta el amor que te he"» (IV parte, cap. CXIV, fol. 82v de la ed. de Sebastián Trugillo, Sevilla, 1562).

<sup>50</sup> *y no se ablanda mi pena*: 'pero no se ablanda...' Paradoja e hipérbole sobre la intensidad del sufrimiento.

<sup>51</sup> Sección en eco (otro se da en los vv. 97-108), muy propio de la época y de manieristas sevillanos (y otros). Véase Baltasar del Alcázar, *Discurso de unos cuernos averiguados por la hermosa Eco*, en *Obra poética*, ed. V. Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001, 389-404.

<sup>52</sup> HSA: elada esta.

y tan temprano me deja, 55  
sin saber do aguarde.

*ECO*

Arde.

[*ORFEO*]

Arde helada, ardiente y fría:  
extraña contradicción,  
con que el sagaz corazón  
más desconfía.

*ECO*

Confía.

[*ORFEO*]

60

Alma, me mandas<sup>53</sup> que avive  
y aliente mi confianza;  
y, así, la muerta esperanza  
con eso revive.

*ECO*

Vive.

[*ORFEO*]

Que vive sin duda oí. 65  
¿Es verdad, o es fantasía?  
¡Oh, alegre y dichoso día!  
¿De veras pasa así?

*ECO*

Sí.

[*ORFEO*]

Sí dices; mas no concuerda  
tu dicho tan vario en todo. 70

---

<sup>53</sup> A: mandes.

Dime si está en algún modo  
libre de reyerta<sup>54</sup>.

*ECO*

Yerta.

[*ORFEO*]

Primero «helada» dijiste  
y agora respondes «yerta»;  
si mi cara esposa es muerta, 75  
no quiero vida tan triste.

Mas ¡qué gracioso donaire!<sup>55</sup>  
¿Dónde está tu seso, Orfeo,  
pues llega tu devaneo<sup>56</sup>  
a 'hablar con'<sup>57</sup> seso al aire? 80

*RIFEEO*

Eurídice, madre mía,  
¿dónde estáis? ¿Dó os escondéis?  
Montes, ¿qué me respondéis  
a la voz de mi agonía?

*ORFEO*

¿Es verdad o es devaneo? 85  
¿Quién con la voz de mi hijo  
me da un falso regocijo,  
engañando mi deseo?

Hacia aquel verde repecho<sup>58</sup>  
una voz oigo que suena 90  
y con mi dolor se asuena,<sup>59</sup>  
hiriendo el aire mi pecho.  
En busca va de su madre.

---

<sup>54</sup> Mss: rehierta

<sup>55</sup> En A falta este verso.

<sup>56</sup> *devaneo*: 'disparate, delirio'.

<sup>57</sup> HSA: en. A: con .

<sup>58</sup> *repecho*: referencia a un elemento escenográfico.

<sup>59</sup> HSA: seasenua.

Yo quiero escuchalle un poco,  
que entiendo que anda tan loco 95  
de pena como su padre.

*RIFEO*

¡Oh, cuán caro el bien se merca!  
Aire, que mis voces llevas,  
pide al eco me dé nuevas,  
si<sup>60</sup> mi bien se acerca.

*ECO*

Cerca. 100

[*RIFEO*]<sup>61</sup>

¿Dícesme que cerca está,  
o que cerque este lugar?  
¿He de tornarla a buscar,  
o la he hallado ya?

*ECO*

Ya.

[*RIFEO*]

Dices que ya y no sé dónde. 105  
Dime, ¿cómo no la veo,  
o por qué a mi buen deseo  
no responde?

*ECO*

Responde.<sup>62</sup>

[*RIFEO*]

Que me responda le ordena.  
Yo<sup>63</sup> no sé cómo no sale: 110

---

<sup>60</sup> A, después de «si» presenta un grafema en forma de 6 con el trazo superior prolongado verticalmente, como anticipación de no tachada de «bien».

<sup>61</sup> En el diálogo entre Rifeo y Eco el ms. A, tras la primera indicación, sólo señala la intervención de Eco.

<sup>62</sup> Verso hipométrico, de fácil remedio, como la adición de «le» en la primera parte.

o tu mando poco vale,  
o mi voz allá no suena.

*ORFEO*

¡Dulce hijo!

*RIFEO*

¡Padre mío!

*ORFEO*

¿Andáis, como vuestro padre,  
en busca de vuestra madre? 115

*RIFEO*

Padre, en el cielo confío  
que la habemos de hallar;  
y<sup>64</sup>que al fin el justo cielo  
ha de aliviar con consuelo  
el peso de tu pesar<sup>65</sup>. 120

Ya en tu Parnaso no anidas,  
do el puro cristal se bebe  
y do las hermanas nueve<sup>66</sup>  
tejen guirnaldas floridas.  
Ya no bulle el manso viento 125  
en las frescas alamedas,<sup>67</sup>  
después que a las arboledas  
les niegas su dulce acento,

---

<sup>63</sup> A: y.

<sup>64</sup> A om y.

<sup>65</sup> Evidente paronomasia.

<sup>66</sup> A: hermosas 9 (?). Son las musas: ver inicio del Prólogo de la *Comedia o Tragedia de Santa Catalina*: «El rojo Apolo y las hermanas nueve, / que en el sagrado monte de dos cumbres / en torno la divina fuente cercan.. » (A. Fol 56r; HSA f. 90v). Las nueve hermanas son las musas.

<sup>67</sup> Estas tres estrofas pudieran ser reminiscencias del madrigal de Baltasar del Alcázar «Decidme, fuente clara», que sabemos anterior a 1589, pues lo publicó con música el gran compositor sevillano Francisco Guerrero. Pero H. de Ávila, que sin duda conocía el madrigal como escrito o como cantado, no parece querer insistir ni en su aprovechamiento ni en la relación, o por el gran sentimiento erótico-amoroso que destila el poema (que como religioso no comparte, o por desgaste de la larga vena amoroso-quejumbrosa a partir de Góngora y la década de 1580), o por disentimiento respecto a un autor "disoluto". Sin embargo, H. de Ávila debía conocer bien a F. Guerrero, que debió actuar con sus niños de coro en el estreno de su *Tragedia de San Hermenegildo* en 1591 y no era, por otra parte, nada sospechoso de profanidad.

ni ya en todo este distrito  
gorjean los ruiseñores, 130  
ni se cogen bellas flores,  
porque todo está marchito.

*ORFEO*

No se ríe el verde prado;  
antes, seco, mustio y triste,  
del mismo color se viste 135  
de mi congoja y cuidado.

*(Entran dos gitanillos.)*<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> *Entran dos gitanillos*: Nada se nos dice del aspecto o indumentaria de estos personajes, que se suponen conocidos, pues eran frecuentes en el teatro popular y religioso y aun en el teatro de corral o profano (Timoneda, Cervantes, autos de la huida a Egipto...). Los relatos contemporáneos sobre gitanos se centran en la acción o en la etología y no ofrecen datos sobre el aspecto e incluso excelentes y amplias obras dedicadas a documentar la indumentaria, o tratan de otros temas (como M. Herrero García, *Estudios de indumentaria española de la época de los Austrias*, Madrid, CSIC, 1953), o no se ocupan del atuendo de un grupo marginal y de tan escasa relevancia para la sociedad renacentista (como la *Historia del vestido* de A. Racinet). Incluso el excelente y detallado libro de Cesare Vecelli, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo* (Venecia, 1589) ofrece únicamente el traje de gitana («cingana»), no así el de gitano. Sin embargo, la indumentaria del gitano del siglo XVI aparece en una viñeta de la portada de la *Comedia llamada Aurelia* de J. Timoneda (Valencia, Joan Mey, 1564; reproducción facsimilar de la Colección Biblioteca Valenciana, Librerías París-Valencia, Valencia, 1979). Consistía en un tocado de turbante con pluma a la tirolesa. Llevaban barba, aunque estos gitanillos del Entretenimiento de la *Com. de Santa Catarina* o *Catalina*, como los de la *Tragedia de San Hermenegildo* no la necesitaban, pues como Rifeo, hijo de Orfeo, y como los Amores de Honor y Ciencia de la segunda obra citada, son muchachos (vv. 178. 186). Pero, aun así, éstos la llevan. El gitano lleva saco o fardel a la espalda; por encima de la camisa un jubón, que ciñe una faldilla de tela basta larga hasta medio muslo; la faldilla cubre unas calzas embutidas en unas botas de cuero que llegan justo debajo de la rodilla. Del punto de vista etológico lo que en ellos se suele destacar es su capacidad de engaño, de fraude («hacer trampantojos» — v. 158) o incluso de robo. El engaño de los gitanos de este Entretenimiento consistirá en hacerse pasar a Engaño por Rifeo, y en gastar bromas a estos dos jóvenes y a quien debe distinguir entre esos *simillimi*: el alcalde Jumento. Son capaces de engañar al Engaño en persona. Aquí, para empezar, se destaca en ellos sus conocimientos ocultos (vv. 157-160), que les servirán para remediar problemas domésticos, en este caso, el extravío de Eurídice. Ya en la primera redondilla dan la solución: perdió una fortuna (la vida) por posar la planta en la yerba verde (vv. 137-140). Ofrecerán este saber a Orfeo y Rifeo, a cambio de una limosna: «un poquito de pan» (v. 146), que pedirán con una firmeza y locuacidad entre halagos y maldiciones, que resulta tan molesta como tópica: vv. 185ss. También se mostrarán expertos en el arte adivinatorio (como hijos de un mago gitano y de una sibila – vv. 207-212), brindándose a dar la buenaventura (v. 156), industria que siempre se atribuyó tópicamente a los gitanos (ver *Tragedia de San Hermenegildo*, vv. 2866ss; 2873s; 2884ss.) y que en el siglo XVI se consideraba actividad engañosa por su misma calidad de ser *ciencia* «que trata de futuros contingentes», como la de los astrólogos. Por lo cual, gitanos y astrólogos suelen estar metidos en el mismo saco. Véase A. de la Granja, "Entre gitanas y astrónomos: nota para las dos primeras consultas de la *Lonja de investigadores*": *Criticón*, 47, 1989, 151-160. Pero algún gitano nos indica una "sutil" diferencia entre ambos grupos de profesionales: «A lo menos nosotros acertamos en nuestra pretensión, porque dezimos la ventura, no de ellos, mas la nuestra; pues, mientras oyen muy emb[e]lesados, la bolsa o pañizuelo les quitamos. Aquesta sciencia sí que es de probecho» (Gitano 2º en la *Josepha*, IV, 4, p. 47). En este Entretenimiento se mete incluso a los gitanillos en acciones mágicas propiamente dichas, como en la capacidad de hacer conjuros (vv. 210-212. 1517s). Otra característica tópica de los gitanos es su habla ceceosa, que como acota Cervantes en su comedia *Pedro de Urdemalas*: «Adviértase que todos los que hicieren de gitanos han de hablar ceceoso». Lo mismo hacía H. de Ávila en la *Tragedia de San*

*GITANILLO 1º*

No ezcondaz un zolo punto  
la planta en la yerba verde,  
puez que zabez cuánto pierde  
el hombre que pierde punto. 140

*ORFEO*

¿Qué gente es ésta que suena?

*GITANILLO 2º*

Gente de paz ez, amigo;  
dame y veráz cómo digo  
el remedio de tu pena.

*GITANILLO 1º*

Azí de afán eztéz libre<sup>69</sup>, 145  
dame un poquito de pan.

*RIFEO*

Igual será solimán<sup>70</sup>,  
que de esa hambre te libre.

*GITANILLO 2º*

El zabio Orfeo te llamaz;  
zaber queráz cozaz muchaz; 150  
maz, zi quierez y me ezcuchaz,  
te diré laz que más amaz.

---

*Hermenegildo*, II, acotación en p. 540, y muestra en el texto de este Entretenimiento, cuyo tenor textual ha mantenido con pocos fallos (que subsana) el ms. de la *HSA*.

<sup>69</sup> Con ligeras variantes estas estrofas ya aparecían en la *Tragedia de San Hermenegildo*, 1ª p. Entretº, vv. 1410-1449.

<sup>70</sup> *solimán*: El contexto no ayuda mucho a entender el significado de este término, que indicaba azogue sublimado y era antiguamente un cosmético, preparado a base de mercurio. Pero posiblemente expliquen la relación entre solimán y hambre los versos de Cervantes en *Pedro de Urdemalas*: "PEDRO.— Ea, pizpitas ligeras / y andarríos bulliciosos; / llevad los brazos airosos / y las personas enteras!/ MALDONADO.— El oído en las guitarras, / y haced de azogue los pies!..." (vv. 1999-2010), que relacionan azogue y habilidad en la danza de unos gitanos, en lo que eran habilísimos y con lo que en parte se ganaban la vida (ver *La Gitanilla, Coloquio de los perros*). Se entiende que bailan como si tuvieran azogue en los pies, de modo que merecen buena recompensa, con la cual saciarán su hambre. Lo mismo se dice de los gitanos en el *Quijote*: "...andaba Rocinante como si fuera asno de gitano con azogue en los oídos" (I, 31, 361, ed. IC-Rico) y, sin ir tan lejos, *infra*, vv. 1291s. Es decir, los gitanos, para demostrar la buena forma de un asno que quieren vender y convencer al posible comprador al verlo con tal vivacidad, le ponían azogue en las orejas.

*ORFEO*

Remedio a mi desventura  
¿quién podrá darlo jamás?

*GITANILLO 1º*

Ezcucha un poco y zabráz  
toda tu buenaventura; 155

que mi ezpíritu ez divino  
y, zin hacer trampantojoz,  
lo que veo con loz ojoz  
con<sup>71</sup> el dedo lo adivino. 160

*GITANILLO 2º*

Dame la mano y veráz;  
dame, azí Dioz te dé bienez,  
porque buena cara tienez  
y buenoz hechoz haráz.  
Azí tengaz regucijo<sup>72</sup> 165  
y cumplido tu apetito.

*GITANILLO 1º*

Miraldo al engreidito,  
como gallo de cortijo.

*GITANILLO 2º*

Dame, dame alguna coza,  
que tienez cara de pazcua, 170  
máz enzendida que un azcua,  
y la tienez muy donoza.

Tuz obraz zon bien<sup>73</sup> perfetaz;  
erez zabio en mil maneraz;  
maz a laz que zabez mueraz, 175  
zi zabez hacer zaetaz.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> A: en.

<sup>72</sup> A regozixo.

<sup>73</sup> A muy.

Acaba ya, no emperezez.

*ORFEO*

¡Oh, qué rapaz tan molesto!

*GITANILLO 2º*

Acaba, que quien da prezto  
bien zabez que da doz vezez.<sup>75</sup> 180

Dame; zeremoz teztigoz  
de tu generozidad,  
que no tienez tú en verdad  
cara de pocoz amigoz.

*ORFEO*

¿Cómo es posible<sup>76</sup> que cuadre 185  
a muchachos hablar tanto?

*GITANILLO 1º*

No te ezpantez, ni me ezpanto,  
que fue maldición de madre:  
que iba a decirnoz «pepita  
en laz lenguaz Dioz oz dé», 190  
y la lengua ze le fue;  
y<sup>77</sup> noz dixo «oz de pezpita.»<sup>78</sup>  
Azí contino<sup>79</sup> te huelguez,

---

<sup>74</sup> *a laz que zabez mueraz, zi zabez hacer zaetaz*, es adaptación del dicho "A las cosas que sabes mueras; y sabía hacer saetas". La primera parte se supone en boca del que quiere causar daño o vengarse de la persona, cuyo oficio debiera ser fabricar algo mortífero (DRAE, ed. 18ª). En el texto es maldición de gitano.

<sup>75</sup> *quien da presto..*: sentencia ya antigua: «*bis dat qui cito dat*:».

<sup>76</sup> A: posible.

<sup>77</sup> A om y.

<sup>78</sup> *pepita...pepita*: Esta anécdota aparecía casi con las mismas palabras en la *Tragedia de San Hermenegildo*, 1ª p. Entrº, v. 309ss, de donde se toma. La maldición de la madre gitana buscaba que el hijo se viera afectado, como las gallinas, de la «pepita», enfermedad también llamada «moco» o «moquillo», que las impide cacarear; pero, al equivocarse la madre, lo llamó «pepita», es decir, «aguzanieves», 'pájaro de continua e inquieta actividad' (Correas), excelente imagen de la que despliegan los gitanos en este Entretenimiento. Pero la imagen no es invento de Dávila. Covarrubias, cuando define a los gitanos como «gente perdida y vagamunda, inquieta, engañadora [y] embustidora», acude, entre otros, al nombre que se les da en Europa, «cíngaros», que se debe a que en alguna lengua europea se dice «cíngalo» o «cínglo» al «aguzanieve», por la semejanza que tienen en la inquietud y poco reposo» a esa ave. Al hablar sobre los gitanos Covarrubias remite a la obra del que fue compañero del P. Dávila en Córdoba mientras componía la *Comedia de Santa Catalina* y este Entretenimiento, el P. Martín del Río (*Disquisitiones magicæ*, lib. 4, cap. 3. 96).

dame, dame, amigo, un cuarto.

*RIFEO*

¡Para una sogá de esparto, 195  
con que del rollo te cuelgues!<sup>80</sup>

*ORFEO*

¡Oh, qué importunos rapaces!  
Dejáme, no me canséis.  
Tomad, por que me dejéis.

*GITANILLO 2º*

Con ezto noz zatizfacez. 200

*GITANILLO 1º*

Plega a Júpiter tu eztao  
veaz alegre y dichozo.

*GITANILLO 2º*

Al fin erez generozo.

*GITANILLO 1º*

De buena mano, buen dado.<sup>81</sup>

*ORFEO*

Decidme quién<sup>82</sup> sois, amigos. 205  
que andáis por estos caminos.

*GITANILLO 1º*

Loz doz zomoz<sup>83</sup> adivinoz

---

<sup>79</sup> A: continuo.

<sup>80</sup> Esta redondilla estaba ya en la *Tragedia de San Hermenegildo*, 1ª p. Entrº, vv. 1435-1438. El *rollo* es 'la picota u horca, hecha de piedra en forma redonda, *quasi* rótulo' [de donde «rollo»] (Covarrubias). Este sentido se trasluce en la frase hecha que aparece en el *Coloquio de las Oposiciones*: «Scholar y criollo, para el rollo» (f. 84r; ed. de A. Madroñal, *Criticón*, 68, 1996, p. 77). El rollo se menciona varias veces en boca de los rústicos de *El vergonzoso en palacio* de Tirso I, 8. 13. 16...

<sup>81</sup> *De buena mano, buen dado* es adaptación interesada del refrán "de tal mano, tal dado", que se aplica a la persona espléndida y generosa (J. Mª. Sbarbi, *Gran diccionario de refranes de la lengua española*, Buenos Aires, J. Gil ed., 1943).

<sup>82</sup> *quién* por «quienes» es la forma habitual en el español de los Siglos de Oro.

y de tu pena teztigoz.

De una villa aquí cercana  
zomoz amboz, yo y mi hermano, 210  
hijos de un mago gitano  
y de una zibila gitana.

*GITANILLO 2º*

Yo bien zé cuán zin placer  
andaz por eztoz cortijoz,  
por laz cuevaz y ezcondrijoz 215  
en buzca de tu mujer.

*ORFEO*

¿Sabréis darme señas de ella?

*GITANILLO 1º*

Era blanca y colorada,  
rubia, zarca<sup>84</sup> y dezcollada  
y en todo extremo muy bella. 220

*ORFEO*

Pues, decidme: ¿Qué se ha hecho?  
¿Dónde se esconde a su<sup>85</sup> Orfeo  
aquesa imagen que veo  
estampada acá en mi pecho?<sup>86</sup>

*GITANILLO 2º*

Al tiempo que el zol dorado 225  
enzartaba en hebraz de oro  
mill perlaz de aquel tesoro

---

<sup>83</sup> A: semoz; cfr. v. 210.

<sup>84</sup> *zarca*: 'de color azul claro'. Posiblemente se entiende dicho de los *ojos* de Eurídice, pues blanca y colorada se referiría a sus *mejillas*; rubia, a su *cabello*; *descollada*, en este contexto, aparte de 'excepcional', podría aquí tener el significado '*de cuello esbelto*'. Con lo cual, tendríamos, a la gitana, el tópico de la «*descriptio puellæ*» petrarquista.

<sup>85</sup> HSA: tu

<sup>86</sup> Los vv. 223s son eco de la tradición sobre la presencia de la amada en el amado, que certifica Garcilaso, a la zaga de Petrarca y March, en su Soneto V: «Escrito sta en mi alma vuestro gesto» y recogerá también Fr. Juan de la Cruz en su cancionero, llamado *Cántico espiritual*: «los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados».

que el aurora había zembrado;  
gorjeaba el ruiseñor  
y el campo lleno de florez 230  
exhalaba mil olorez  
con el templado calor;  
entre laz hojaz zilbaba  
un züave ventezuelo  
y el agua del arroyuelo 235  
con zu[z] zone[z]<sup>87</sup> conzertaba,  
entonzes tu ezpoza bella  
pazeaba el verde ejido,  
que quedaba máz florido  
cuando eztampaba su huella. 240  
Gozando de loz olorez  
de laz florez que cogía,  
con zu mano componía  
un ramillete de florez.  
Acazo eztaba ezcondida 245  
entre la yerba máz verde  
una víbora que muerde,  
zi con el pie ez ofendida.  
El corazón me laztima  
dezirlo, maz azí fue: 250  
que le mordió el blanco pie,  
luego que lo puzo encima.  
Mordiole el pie y, luego, al punto  
dizcurrió zin dilación  
la ponzoña al corazón 255  
y quedó el cuerpo dihunto.

### ORFEO

¡Cruel hado ejecutivo,  
que a mi mal abriste puerta!<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> A: su zonec; HSA: zuz onze por «sus sonos», en voz ceceante.

<sup>88</sup> Palabras y reacción (locura) de Orfeo recogen lugares comunes el amor y sus efectos sobre los amantes que, con origen clásico, habían sido muy divulgados por el petrarquismo: amor como mal o enfermedad, ardor y llamas (v. 277-280), identidad o identificación de los amantes (v. 223s), que hace que uno no sobreviva al otro por dolor o por el consiguiente suicidio, o lo haga al precio de mayor desgarró, ya que considera mayor prueba de amor vivir muriendo (v. 265-268); este dolor puede desembocar en la locura, como sucede aquí a Orfeo (v.

Si mi Eurídice es ya muerta,  
¿para qué me dejas vivo? 260

Condenado a eterno lloro  
me dejas, ¡oh, dura Parca!  
pues descerrajaste el arca  
donde estaba mi tesoro.

¡Matarme he! No, que al fin es 265  
para el triste mejor suerte  
vivir una larga muerte  
que no morir de una vez.<sup>89</sup>

Eurídice, esposa mía,  
¿dejaréte en el infierno 270  
en llamas y olvido eterno  
para siempre sepultada?

¡Duro infierno, abre tu seno,  
por que Plutón restituya  
esa prenda que no es suya 275  
y está en lugar tan ajeno.

Libre de aquellos ardores,  
con que a las almas inflamas,  
iré sin temer sus llamas,  
porque ardo en otras mayores.<sup>90</sup> 280

¡Vosotros me la escondéis!

*GITANILLO 1º*

¡Tente, por amor de Dioz!

*ORFEO*

¡Yo basto para los dos  
y aunque fuerais otros seis<sup>91</sup>!  
Ninguno se me desmande, 285  
ni piense tenerme preso.

---

287s), quien, furioso como Orlando, agradecerá a los dos gitanillos (v. 281ss). Ver G. Serés, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

<sup>89</sup> *el triste*: por el enamorado cortés desdeñado.

<sup>90</sup> Tópica comparación entre el ardiente fuego del infierno y el que abrasa al enamorado.

<sup>91</sup> A: 6. Orfeo se comporta aquí como el *Hercules furens*, de conocida estirpe clasicista (v. 287).

*GITANILLO 1º*

¡Trazornado ze le ha el zezo!

*GITANILLO 2º*

¡Oh, qué dezgracia tan grande!

*ORFEO*

Nadie se burle conmigo.<sup>92</sup>  
¿Pensáis que de burlas hablo? 290

*GITANILLO 1º*

Demándezela<sup>93</sup> [a]<sup>94</sup> diablo,  
que la tiene allá conzigo.

*ORFEO*

¡Ea, diablos infernales!  
¡Ea, desgreñadas Furias,  
que a semejantes injurias 295  
condenáis a los mortales!

Mirad que os mando y os ruego  
que restituyáis<sup>95</sup> mi prenda,  
si no queréis que os encienda  
en otro más grande fuego. 300

Hermanicos, vení acá.  
¿Queréisos venir conmigo?<sup>96</sup>  
Yo quiero ser vuestro amigo.

*GITANILLO 1º*

Hermano, quítate allá.

*ORFEO*

¡Ah, gitanicos, juguemos! 305

---

<sup>92</sup> A: conmigo; también en v. 302.

<sup>93</sup> HSA: Demandeza.

<sup>94</sup> HSA y A: el.

<sup>95</sup> HSA: restituyas.

<sup>96</sup> HSA: commigo; A: conmigo, como en los vv. 342 y 781.

[GITANILLO 2º]

¿A qué juegoz?

ORFEO

A cualquiera:

¿qué le<sup>97</sup> dezís: dentro o fuera?

Hermanicos, apostemos,  
que no os haré perjuicio.<sup>98</sup>

GITANILLO 1º

Ella zin duda eztá dentro 310  
del infierno, allá en el zentro  
y tú fuera de juicio.

ORFEO

¿No es esto cosa donosa?  
Con vosotros lo he,<sup>99</sup> traidores,  
que habéis sido robadores 315  
de mi seso y de mi esposa!  
¡Traidores, fuera de aquí!

GITANILLO 2º

¡Tente, loco!

GITANILLO 1º

¡Tente, Orfeo!

---

<sup>97</sup> A: lo. *dentro o fuera*: La expresión recuerda el pasaje del *Dialogus* de Palmireno (1562), alusivo al juego de la correhuela, que vemos igualmente escenificado en el fragmento del *Dialogus* de Palmireno (1562), también allí relacionado con un "gitano": o «*aegyptius*». De los que son como él dice Palmireno en anotación: «*Hi (...) aegyptios esse fingunt, fures sunt, uulgo Bumians, aut Gitanos uocantur, et tenui funiculo ab hebeti aliquo nummos extrahunt dum exquirunt dentro o fuera, id est, sitne funiculus liber an nodo vinctus*» (*Rhetorice Prolegomena*, lib. II, Valencia, Joan Mey, 1567, 87s) --<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/Dialogus.pdf> ). Agradezco al Sr. Benjamín Cabarga, de Bilbao, sus sugerencias y críticas, que me han llevado a esta interpretación más acertada del juego que la anteriormente ofrecida, que lo identificaba con el del suplicacionero.

<sup>98</sup> Orfeo, desvariando, da en otra locura: la de un juego de azar. Se trata de un juego paralelo al de pasa-pasa o de masecoral. Lo curioso es que sea Orfeo el *meneur de jeu*; pero es que ha perdido el juicio (v. 312), está furioso (vv. 313-19) y sufre alucinaciones (vv. 320-339). Y así, ante un público infantil y adolescente, se ha escenificado algún juego, como el referido en los vv. 325-340, cuyo nombre se me escapa: ¿«a volar, paloma» o «a volar, palomo»?

<sup>99</sup> A: *loc* por *loe* (HSA)

*ORFEO*

Hermanos, ¿soy yo<sup>100</sup> tan feo,  
que huyen todos de mí? 320

Hela, viene. ¡Oh, buenas nuevas!  
Ésas son pesadas burlas.

Falsa esposa, ¿así me burlas?

Aire, ¿por qué me la llevas?

Dadme, dadme acá unas alas; 325

dejémonos de donaires,  
que subiré por los aires,  
sin que me pongan escalas.

Gitanicos, dadme el pie.

*GITANILLO 1º*

¡Alzá, puez!

*GITANILLO 2º*

¡Vuela, palomo! 330

*ORFEO*

Esperá; decíme cómo  
más alto vuelo daré.

*GITANILLO 1º*

Menea aprieza loz brazoz.

*ORFEO*

Va bueno.

*GITANILLO 1º*

Con gran donaire.

*GITANILLO 2º*

Arroja eze cuerpo al aire, 335  
como quien va a darle abrazoz.

---

<sup>100</sup> HSA: so yo.

*ORFEO*

¡Helo, va! ¡Ay!, ¿dónde estoy?

*GITANILLO 1º*

¿Qué ez? ¿Caízte?

*GITANILLO 2º*

¡Oh, grande afrenta!

*ORFEO*

Agora caigo en la cuenta  
cuando tan mala la doy. 340

¿Qué es aquesto? ¿Ha sido un sueño  
o es verdad? No sé que ha sido:  
a lo menos si he dormido  
ha sido un pesado sueño.

¿Adónde está mi laúd? 345

*GITANILLO 1º*

Nozotros te lo guardamoz  
entre aquellos verdez ramoz  
mientraz cobrabaz salud.

*ORFEO*

Sin duda agora despierto.

*GITANILLO 2º*

Graciaz a Dioz que dizpiertaz; 350  
puez que a lo[z] otroz conciertoz  
pon tu vida en máz concierto.

*GITANILLO 1º*

Puez tiemplaz con tu inztrumento  
loz ajenez corazonez,  
tiempla también tuz pacionez 355  
por que no zalgaz de tiento.

*GITANILLO 2º*

Loz ojoz alza a loz cieloz;  
alvíate un poco y canta,  
que quien canta diz que ezpanta  
todoz loz malez y dueloz.<sup>101</sup> 360

*ORFEO*

Cantar yo no podré, no,  
¡ay de mí! Mas, sí, podré.  
Mi instrumento templaré  
por que no esté como yo.

*(Tañe Orfeo y el coro<sup>102</sup>. Salen al son un Salvaje, un Río, un León, un<sup>103</sup>Oso y un Jumento y un Monte, pasmados con la música. Y después de haber cantado él y las Ninfas, habla con los animales.)*

*ORFEO*

¡Oíme, brutos salvajes, 365  
toscas plantas, raucos ríos,  
montes y peñascos fríos,  
osos y mansos bagajes<sup>104</sup>!

Pues todos estáis presentes,  
conjúroos por la virtud 370  
de mi encantado laúd  
que oigáis prontos y obedientes:

Como brutos animales  
vagueáis por el desierto  
sin orden, ni sin concierto, 375  
debiendo ser racionales;

cerriles y montaraces  
os andáis sin guardar ley,  
sin república y sin rey  
en vuestro error pertinaces. 380

Ven acá, león cruel,

---

101 Versificación del dicho «Quien canta sus males espanta».

102 Se trata de un coro de ninfas, como explicita seguidamente la acotación.

103 A: un un.

104 *bagajes*, por sinécdoque, 'bestias de carga': «...mansos bagaxes»; cfr. *infra*, v. 1533; *Tragedia de san Hermenegildo*, vv. 2873-77 y *Coloquio de Moisés*, v. 1504n.

llégate a mí y está quedo;  
probaré si acaso puedo  
desnudarte aquesa piel.  
Sal fuera; sal presto.

*LEÓN*

¡Hao!<sup>105</sup> 385

¿Quién era yo?

*ORFEO*

¡Ya eres hombre!

*LEÓN*

Pues póngame luego nombre  
y cobíjeme de un sao.<sup>106</sup>

*GITANILLO 1º*

Tome una hacha amolada<sup>107</sup>  
y dezmonte aqueza breña, 390  
y 'hallará en eza peña  
un villano en empanada.<sup>108</sup>

*ORFEO*

Ayudadme todos, pues,  
a alzar aqueste peñasco.

*MONTE*

An agorita me nazco 395

---

<sup>105</sup> *Hao*, como *Ola* u *Hola*, es fórmula interjección rústica. Ver también vv. 1079. 1763.

<sup>106</sup> A: *saco*, que hace sentido, pero no rima bien. *Sao*, palabra rara y difícil de rimar (lo hace el autor con la interjección *hao* o con *sarao*), se emplea ya en la *Tragedia de San Hermenegildo*, de donde viene a este Entretenimiento en este pasaje y en los vv. 651 y 1945. Sabemos que «*sao* se dice por *saco* o *sayo*» por el comentario de A. de la Granja a un pasaje de la *Vida de San Eustaquio*, v. A-4693, en el que un personaje recibe por «vestido» (según los vv. 4689, 4697 y 4704), como parte de su salario o soldada por trabajos agrícolas: «un sao de frisa blanca». El león, hecho hombre, quiere cubrir su desnudez con el sao o sayo.

<sup>107</sup> *hacha amolada*: Más allá de la sinalefa, este vestigio etimológico de la h debe aspirarse, como en habitual en las obras de H. de Ávila. Cfr. vv. 391. 440. 631... La señalamos en la transcripción mediante el apóstrofo.

<sup>108</sup> *un villano en empanada*: un villano oculto, pues «hacer una empanada» es 'frase metafórica con que se da a entender haber habido ocultación de algunas cosas en algún negocio...,' (DA).. El gitanyillo indica a Orfeo que ahora le toca hominizarse al Monte.

y aun he nacido de pies.<sup>109</sup>

*GITANILLO 2º*

Con barbaz nazez.

*MONTE*

¿Qué quiere?

Si que con barbas estó,

¿no puedo nacerme yo

del modo que yo quisiere?

400

*ORFEO*

Asid de aquel oso viejo

todos juntos.

*SALVAJE*

¡Ea, al oso!

Salgamos con él al coso.

*ORFEO*

Desnudalde ese pellejo.<sup>110</sup>

*SALVAJE*

¿Quieres darnos bofetada?

405

*RÍO*

¡Yo os haré que tengáis miedo!

*SALVAJE*

Oso borracho, ¡estaos quedo,

o daros he una porrada!

*RIFEO*

Desnudo está ya y sin brío.

---

<sup>109</sup> *An agorita*: en lenguaje rústico: 'aun ahora mismo'. *Nacer de pies* es 'tener suerte'. Pero además un monte tiene su *pedemonte* y sus breñas o barbas.

<sup>110</sup> Salvaje, Río y otros consiguen la piel del oso, cosa proverbialmente nada fácil. Es normal que el oso se resista y haya lucha entre animales.

*OSO*

¡Qué frío que hace acá fuera! 410

*MONTE*

Como os quitaron la cuera,<sup>111</sup>  
decís que os morís de frío.

*LEÓN*

Vestíos aqúeste aparejo.

*OSO*

Quítate allá, que rasguñas.

*LEÓN*

No, que allá dejé las uñas, 415  
cuando me quité el pellejo.

*ORFEO*

Sús, amigos, ahora bien,  
luego todos, al momento,  
desnudad ese jumento,  
que es compañero también. 420

*SALVAJE*

Estaos quedito,<sup>112</sup> asnejón.

*OSO*

Desnudadle con buen tino  
y veremos qué pollino  
sale deste cas[c]arón.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *cuera*: pieza de la indumentaria que, desde el traje militar, se incorporó a la indumentaria civil en la primera mitad del siglo XVI y que, por esta razón, en principio era de cuero. No tenía mangas ni cuello y se llevaba sobre el jubón. Seguía utilizándose a principios del siglo XVII. Ver C. Argente del Castillo Ocaña, "La realidad del vestido en la España barroca", en M. de los Reyes (coord.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro: Cuadernos del Teatro Clásico*, 13-14, 2000, p. 17 y A. Madroñal, "Glosario...", *ib.*, p. 260. Una muestra clara de su uso hay en la comedia *La traición bien acertada* de Lope de Vega, compuesta entre 1588-1595: es prenda de la indumentaria de un noble, junto a la calza leonada y el jubón (Jorn. I; Biblioteca Castro, vol. III, p. 403) y en *La Dorotea* de Lope de Vega (1632) de Fernando (I, 1, 78s; ed. Castalia por Morby). Es lógico que en el texto del Entretenimiento haya un guiño al vestido natural del león, del que ha sido despojado, quedando *corito*.

<sup>112</sup> A: quedo.

*MONTE*

¿Qué, rebuznas? ¿Tienes, muermo?<sup>114</sup> 425

*LEÓN*

Tené queditos<sup>115</sup> los pies;  
Juri a ños que desta vez  
no hes de quedar enhermo.<sup>116</sup>

*JUMENTO*

Hes, que me da un torozón  
de frío<sup>117</sup>. Hesme<sup>118</sup>, aquí salgo, 430  
en pelota<sup>119</sup> como un galgo,  
con barbas y camisión.  
¡Ay, ay! ¿Qué es de mis orejas?  
¿Y mi rabo? ¡Éste es gran robo!<sup>120</sup>

*GITANILLO 1º*

Anda, calla. ¿No vez, bobo, 435  
que se cayeron de vieja[z]?

*GITANILLO 2º*

Hante hecho gran favor  
en librarte de la albarda.

---

113 Mss: cassaron. Aunque los mss. son unánimes en la lección, el contexto parece exigir 'cascarón', quizá en el original bajo la forma de *caxcarón*: un *poll...ino* sale lógicamente de un cascarón. Otra cosa sería "casarón", como aumentativo de «casar», por 'aldea', que, aunque también hace sentido (el salvaje nunca será cortesano, y siempre agreste), parece más forzado.

114 HSA: rebuznaz; A: rebusnas. El *Muermo* es una enfermedad de variadas formas, que puede afectar grave y hasta mortalmente a las caballerías.

115 HSA: quedito.

116 *no hes...* por «no heis / habéis de quedar enfermo», en lenguaje rústico-sayagués, como indica el tópico juramento con o sin eufemismo: «Jori / juri a ños» (o «a nos», v. 753), por 'Dios'; «a san...» (v. 766, con nombre santo omitido); a «guas» (vv. 1576. 1600), etc. Esa forma *hes* debe distinguirse del «Hes» de los versos siguientes (429. 430), que vale como interjección rústica: 'ay' o 'mira'.

117 A: Hoz, pero es preferible *Hes* de HSA, 'ay' o 'mira', que me da un torozón o la enteritis, temible enfermedad de las caballerías (habla Jumento), cuyas manifestaciones eran dolores intestinales agudos que ponían como loco al paciente. Ver vv. 1231s.

118 HSA: Heme, también posible; pero el *hezme* de A es *difficilior*. Pero también podría ser *heme*, por juego verbal.

119 *en pelota* (así, en singular), pues *pelota* está por «vello» o «cerdas».

120 *Robo-rabo*, juego conceptista mediante paronomasia.

*JUMENTO*

Y, si pica la moscarda,  
¿qué 'haré sin mosqueador? 440  
    Esto me da tanta pena  
que m'ha de her que me aburra  
y dexar mi madre la burra<sup>121</sup>  
siendo una burra tan buena.  
    ¡Qué mansa! ¡Qué reposada! 445  
¡Qué de virtudes tenía  
y con qué seso comía  
dos almudes de cebada!<sup>122</sup>

*GITANILLO 1º*

No llorez más. Ven aquí.<sup>123</sup>.

*JUMENTO*

Se andará por esos troches 450  
todos los días y noches  
rebuznando allá<sup>124</sup> por mí.

*GITANILLO 2º*

En lugar de albarda y jalma  
te viste<sup>125</sup> este sayo rico.

*JUMENTO*

Yo nací para borrico; 455  
no querrié<sup>126</sup> enfernál<sup>127</sup> mi alma.

---

<sup>121</sup> Así los mss., aunque el verso resulta hipermétrico, como el v. 447 en HSA: «y con que seso se comía». Pero regularizar el v. 443 bastaría omitir «y» inicial o el artículo «la», pero se eliminaría la... burrada, que quizá quisiera mostrar el autor. Es lógico que la madre de un jumento sea burra (con la equivocidad del término).

<sup>122</sup> Estos versos referidos a la burra, repiten los que pronuncia el zagal en el *Coloquio de Moisés*: «Una cosa me da pena / y es que voy a tierra ajena, / y dexar aqueste trato /y la borrica y el hato, / siendo una burra tan buena. // ¡Qué de bondades tenía! / ¡Qué mansa! ¡Qué reposada! / ¡Qué pata tan assentada / y con qué çeso comía / dos almudes de çevada! (II, vv. 1765-1774) .

<sup>123</sup> Los mss. atribuyen las palabras «Ven aquí» a Jumento. Pero no parecen convenirle. Probablemente se anticipa la acotación de presencia ante la posterior intervención de JUMENTO: «Se andará...»

<sup>124</sup> HSA: ella.

<sup>125</sup> Te viste, por «vístete». El amanuense de HSA se olvida en esta intervención del ceceo del gitano.

<sup>126</sup> Metro y ritmo exigen «querrié».

*ORFEO*

Recibí los nuevos nombres  
sin quejas ni sin molestias;  
salid de estado de bestias  
y comenzad a ser hombres. 460

Dejad, dejad el desierto;  
dejad los riscos y peñas;  
dejad los montes y breñas  
y reduciòs a concierto.<sup>128</sup>

Caminad adonde os guía 465  
la misma naturaleza,  
que es a vivir sin fiereza  
en humana compañía.

Yo pretendo que de hoy más  
viváis más a lo moderno, 470  
con leyes del<sup>129</sup> buen gobierno,  
con buen concierto y compás,  
y que por buenos caminos  
todos, los grandes y chicos,  
seáis políticos.<sup>130</sup>

*JUMENTO*

Pollicos<sup>131</sup>. 475

*RIFEO*

Políticos.

*JUMENTO*

Sí, pollinos.

---

<sup>127</sup> A: infernal. Quizá tengamos /L/ por /R/: *enfermar*, es decir, 'condenarme al infierno', vistiéndome (= 'comportándose') contranatura.

<sup>128</sup> En A faltan los versos 2º y 3º de esta redondilla; ver la rima.

<sup>129</sup> A: de.

<sup>130</sup> Comienza aquí un juego de necedades a cargo del más burro, que es, por supuesto, Jumento. ¿Cómo va a ser político, es decir, cortesano, quien ni noción tiene de la palabra que deturpa? Ver verso 486: policía y ciencia.

<sup>131</sup> A: Polticos.

*ORFEO*

Y a todos os he de hacer  
filósofos, matemáticos.

*JUMENTO*

Filósofos y temáticos  
sí que lo hemos de ser. 480

*ORFEO*

Hasta agora habéis estado,  
como unos silvestres troncos,  
toscos, groseros y broncos;  
mas yo os daré nuevo estado.  
Veréis cuán presto os enseño 485  
toda policía y ciencia.

*MONTE*

A la he que hay academia  
y buen megín y pergeño.<sup>132</sup>

*JUMENTO*

Al fin, quiere su mercé  
que andemos todos polidos, 490  
enherrados<sup>133</sup>, lomierguidos  
y con grande hi que icé<sup>134</sup>.

*LEÓN*

Yo también me poneré  
como estauta en molimiento,  
con grande rehortimento 495  
más enherrado que qué.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> *Mexín y pergeño*: 'magín e ingenio', pero dicho en rústico. En el *Coloquio de Moisés*, II, 1811 leemos *masín*, por 'magín, caletre'.

<sup>133</sup> A: enterrado y HSA: enherrados, jugando con «herrar» y «errar»: 'herrados, pero no errados'.

<sup>134</sup> *con grande hi que hicé*: no logro explicar la expresión. La rima exige -é, que puede provenir de «hacer», con acentuación *herrada*, por necesidades de rima y explicable en el contexto; también puede pensarse en una forma del verbo «izar». *Hi* no puede indicar risa o risilla, que sería el uso normal de la forma a fines del siglo XVI. Quizá esté por la onomatopeya del rebuzno, tratándose de un Jumento. Si es así, el significa que el rebuzno, izado (elevado o *engolado*), se convierte en relincho, y encajaría en el contexto.

*ORFEO*

Aquí está cerca un aldea  
donde viváis todos juntos,  
con otros nuevos asuntos.

*OSO*

Plega a Dios que por bien sea. 500

*ORFEO*

Dejando el estado viejo,  
tendréis nuevos ejercicios  
de diferentes oficios  
con regimiento y consejo.

Los tres<sup>136</sup> seréis regidores 505  
del aldea y nuevo pueblo,  
que yo ahora<sup>137</sup> fundo y pueblo  
y de que os hago señores.

*MONTE*

Hes que hemos de cohondir  
todos esos labradores. 510

*LEÓN*

Hemos<sup>138</sup> aquí regidores:  
¿y qué hemos de regir?

*ORFEO*

A los pobres y a los ricos  
de toda vuestra alquería.

---

135 *estauta* es deturpación voluntaria de «estatua», como *molimiento* lo es de «movimiento», aunque también de 'molimiento a golpes'; *rehortimiento* parece estar por «refuerzo» o «fortalecimiento», y *enherrado* repite un término y juego del v. 491.

136 A: treis.

137 A: agora.

138 HSA, A: «hemos», rusticismo por «henos»: 'miradnos ya hechos...' «Hes» es forma frecuente en este Entretenimiento. Además, aquí se logra la paronomasia con *hemos* en el verso siguiente, que era dudosa en en vv. 429-430.

*OSO*

Yo, a fe, mejor regiría 515  
una recua de borricos.

*ORFEO*

Pues, para que la injusticia  
no halle y tenga lugar,  
será forzoso criar  
oficiales de justicia, 520

porque la gente cerril  
en los vicios se componga  
y a mayor bien se disponga.  
Tomad: sed vos alguacil.

Aquesta vara denota 525  
justicia con rectitud.

*RÍO*

Soncas tenrá<sup>139</sup> más virtud  
para varear<sup>140</sup> bellota.

*MONTE*

¿Que sos vos el de la porra,  
barbazas de cardador? 530

*JUMENTO*

Será el aposentador  
de la hiebre o la modorra.

*ORFEO*

Tú, hermano, por este año,  
serás guarda de los montes,  
para que ahuyentes y amontes 535  
a los que hecieren<sup>141</sup> daño.

---

139 A: tendra; HSA: son castenra.

140 A: para abarear.

141 HSA: hicieren. *ahuyentes* y *amontes* son prácticamente sinónimos y significan provocar la huida, expulsar o desterrar.

*JUMENTO*

¿Pues yo he de quedarme en balde  
sin oficio y que en el mundo  
me azoten por vagabundo?

*ORFEO*

No, hermano: sé vos alcalde. 540

*JUMENTO*

Loores a Dios, que me veo  
hecho alcalde de tacaños<sup>142</sup>.  
¡Viva esa cara mil años!  
¡Mil aun, señor Corrafeo!<sup>143</sup>  
Ayer era cantaembalde 545  
y heme aquí alcalde hecho;  
sin duda que gran derecho  
tiene un asno para alcalde.  
Ayer andaba huyendo  
del golpe y del varapalo 550  
y hoy tengo el mando y el palo  
del pueblo que está rigiendo.  
Yo tenía imaginación...

*RIFEO*

Calla, Jumento.

*ORFEO*

Dejalde.

*JUMENTO*

...que no podí ser alcalde 555  
sin tener dispensación.  
Gran vecindá me quillotro<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> A: de secano, contra la rima. *Tacaño* es 'tunante y embustero'.

<sup>143</sup> A: mi buen señor. *Corrafeo*: burlesca deturpación de Orfeo.

<sup>144</sup> *me quillotro*: aquí 'pienso', aunque este término, uno de los más característicos del sayagués o rusticano, que, especialmente como sustantivo, es palabra comodín, cuyo significado depende del contexto. Ver, más abajo, v. 925 y v. 1549.

que tienen los dos oficios,  
pues que, sin más intersticios,  
me pasan del uno al otro.<sup>145</sup> 560

*LEÓN*

Ora<sup>146</sup>, señor Licenciasno...

*JUMENTO*

Qué queréis decir veré.

*LEÓN*

Que se acuerde su mercé  
que ha poquito<sup>147</sup> que era asno.

Porque él está muy honrado 565  
rehortido y percodido<sup>148</sup>,  
lomienhiesto, cuellierguido,  
cogotado y envarado.

*JUMENTO*

¿Pues querí el señor Capucho  
ser alcalde?<sup>149</sup>

*LEÓN*

Pesi a nos, 570  
mucho mejor que no vos.

---

<sup>145</sup> Era proverbial la necedad de los alcaldes villanos. Como aquí se recoge, burro y alcalde son dos oficios en «gran vecindá» y un jumento no necesita dispensa para ser "ordenado" alcalde. De ahí que, como hemos visto, «alcaldada» y «necedad» sean sinónimos. Cfr. vv. 561ss y *passim*.

<sup>146</sup> HSA: Hara

<sup>147</sup> HSA: porquito. *se acuerde...que era asno*: Alusión a la costumbre de quemar estopa delante de los generales romanos triunfantes y, después, ante los obispos romanos exaltados al solio, para recordarles que *sic transit gloria mundi*.

<sup>148</sup> *rehortido y percodido, etc.*: A la vista del valor positivo de los adjetivos, «rehortido» es un rusticismo por «fortalecido». Por lo mismo, *percodido* no podrá tener su sentido normal de 'maltratado o ajado' (como en los textos de Ruy Díaz de la Isla, 1542, recogidos en el *CORDE* de la R. A. E.), sino que habrá que ponerlo aproximarlo (relacionándolo formalmente con el superlativo sayagués de «cuidado» : «per-cuidado») a «despercodido», que es 'limpio y lavado'. Metafóricamente puede valer, pues, por 'arreglado, amañado'. Véase en el *Diálogo a la venida del Padre Visitador* de F. Ximénez, p. 391, n. 50: *descocado y despercodido* significa 'limpio de todo género de parásitos y de mugre', pues «descocar» es 'limpiar y quitar a los árboles los cocos o sabandijas que les impiden el fruto' (DA); y «despercudir» es 'limpiar o lavar lo que está grasiento, sucio y puerco de mucho tiempo' (DA).

<sup>149</sup>A: alcarde. *Capucho*: el león, por su melena.

*JUMENTO*

Vos mentís como un borracho<sup>150</sup>.

*LEÓN*

Vos sois ése y no lo veis  
que el asnejón se atericia<sup>151</sup>.

*JUMENTO*

Mirá que só la Josticia.<sup>152</sup> 575  
Mirá no os desataquéis.<sup>153</sup>

*LEÓN*

¡He, Dios, con el cantaembalde!<sup>154</sup>

*JUMENTO*

¿Con quién habráis?<sup>155</sup>

*LEÓN*

Con él habro.<sup>156</sup>

*JUMENTO*

Arre, allá. Quita, diablo,  
¿no veis que soy el alcalde? 580

*LEÓN*

Harésme que del aldea  
y del oficio abernucie.

---

<sup>150</sup> Adviértase la rima imperfecta: -acho / -ucho, como en vv. 593-596, 1570s, 1594-1597, 1601-1604. Era bien vista por muchos en la época y es "decorosa" en un Entretenimiento", especialmente si hablan rústicos o animales. *Borracho* es deturpación rústica de la frase hecha «mentir como un bellaco».

<sup>151</sup> *se atericia*: de «atericiarse»: 'padecer tericia o ictericia' (DA), aquí metafóricamente.

<sup>152</sup> HSA: Justicia. Mirá (y no Mira): cfr. habrais...

<sup>153</sup> *Desataqués* es deturpación de «desacatéis» o «cometáis desacato», 'faltar al respeto debido a una autoridad'.

<sup>154</sup> *he, Dios, con el cantaembalde*: 'vaya por Dios con el necio'.

<sup>155</sup> A: Habeis

<sup>156</sup> *con él habro*: 'contigo, león, hablo'.

*JUMENTO*

¡Par diez! Sentencia prenuncie<sup>157</sup>  
que os echen a Galilea.<sup>158</sup>

*ORFEO*

¿Qué es, hijos, la diferencia? 585  
No pase el pleito adelante,  
porque, estando yo delante,  
no es justo que haya pendencia.

*LEÓN*

Venga acá, señor, mosamo.  
Diga: ¿no huera razón 590  
que fuera alcalde el león,  
que les sacudiera el tamo.<sup>159</sup>  
Váyase el asno al establo.<sup>160</sup>

*JUMENTO*

No sos<sup>161</sup> vos para joez,  
porque tenéis sopitez 595  
y cori[z]a de diablo.<sup>162</sup>

---

<sup>157</sup> Mss. *avernucie* / *avernusie*, lo que es muy aceptable; cfr. v. 919. Aunque esta forma en sí es suficiente deturpación, con *abernuncie* se lograría la rima perfecta; pero se mantiene el texto en atención al lugar paralelo que muestra una fuerte voluntad de real animalización de estas bestias.

<sup>158</sup> Hay una posible alusión a Pilato y su sentencia, por la que este prefecto romano habría expulsado a Jesús del territorio de su jurisdicción, Judea, al de la de Herodes, como lo era Galilea. Pero, como sabe el lector, no fue exactamente así, aunque la expresión es decorosa, pues entre las cualidades de Jumento no brilla precisamente la sutileza.

<sup>159</sup> *sacudir el tamo*, es sacudir la paja fina: 'golpear como castigo'.

<sup>160</sup> A: y vayase, pero resulta el v. hipermétrico. *Váyase el asno al establo*: se convertirá casi en estribillo a lo largo de la representación; ver vv. 953. 1242. 1618.

<sup>161</sup> HSA: Sois. joez.

<sup>162</sup> mss. *corica(s)* en vv. 596 y 598, entiendo que por omisión del trazo en la cedilla. No doy con *sopitez* en los diccionarios aunque el término está certificado también entre rústicos en Lope de Vega, *El rey Bamba*: «...pues sabéis tengo razón y, con razón, sopitez» (en *CORDE* de la R. A. E.). Corominas lo relaciona con «súbiteo» o «súpito», «de sopetón», significando 'repentino; de donde en Corominas: 'orgulloso, de genio pronto'. Y así parece ser aquí, si se tienen en cuenta las cualidades instintivas de los dos oponentes al cargo de alcalde, León y Jumento. Del primero se destacan las «hurias» y la ira o impaciencia [*sopitez*] con los subordinados, a quienes habrá que «sacudir... el tamo» (vv. 591-93 y 598). Jumento insistirá en su «joicio asentado» (v. 612) y en su paciencia (v. 607ss y 615s). *coriça* o *coriza*, derivado de cuero, es la piel de cabra, usada como indumentaria por pastores castellanos y cántabros. Así que para Jumento, León es 'orgulloso / fiero y precipitado en sus reacciones' y de la piel del diablo: peligroso. Lo que admite el interesado, pues, para hacerse respetar, es necesario blindarse y tener arrojito: *furias* (v. 598). Así que Jumento rechazará al rey de los animales como juez por el peligro que

*LEÓN*

A la he que es menester  
tener cori[z]as y hurias<sup>163</sup>  
para vengar las injurias  
que aquí nos quisieren her.<sup>164</sup> 600

*JUMENTO*

Alcalde con tantas uñas  
no es a propósito, no.

*LEÓN*

Ni alcalde a quien diga jo<sup>165</sup>  
y con patas y pezuñas<sup>166</sup>.  
¿Qué joicio o qué avilencia 605  
tendrá con tantos barrenos  
un asno lerdo?<sup>167</sup>

*JUMENTO*

A lo menos  
tiene muy buena paciencia,  
que es muy manso y reposado,  
muy paciente y bien sofrido 610  
y, cuando está más crecido,  
tiene joicio asentado.  
Y, cuando hubiere pendencia,  
si le pican por detrás,  
tira dos coces no más 615  
y esas con grande paciencia.

---

representan sus garras y, también, por su proclividad al robo, pues «usar las uñas» es también 'robar' y Leoncio (v. 1916) tenderá, también como alcalde, a quedarse con *la parte del león*.

<sup>163</sup> A: frurias.

<sup>164</sup> O: no quieren hr.

<sup>165</sup> Mss. jo: *diga jo*, por "diga so", voz para detener a las caballerías: «atiende al jo que la humildad te dice, no al arre, en que te aguja la locura» (F. de Quevedo, *Poesías*, ed. J. M. Blecaua, Madrid, Castalia, 1969-1971 (en *CORDE* de la R. A. E.: otro caso: «sin decirle arre ni jo»).

<sup>166</sup> Mss: pesuñas

<sup>167</sup> HSA: joizio (pero cfr. HSA en v. 605: juicio). No he encontrado certificado el término *avilencia* en los diccionarios ni en el *CORDE*. Pero en contexto rústico o *villano*, es lógico que sea consciente deturpación por el autor, con equivocidad (sigue obrando la antigua «vildad» y «viltanza»), de «habilidad», en el sentido de 'caletre'. De ahí su asociación con barrenos. «Barrenado de cascos, se dice al que tiene poco asiento y parece que le dan todo barreno en la cabeza y sacándole el seso» (Covarrubias).

*LEÓN*

Decí, alcalde, ¿qué sabéis  
son comer y rebuznar?

*JUMENTO*

¡No me hagáis resgañar!<sup>168</sup>  
Mirá, no os desataquéis, 620  
que os daré entre ceja y ceja  
con aqueste varejón,  
que podré her a un león  
mansito como una oveja.

*LEÓN*

¡Señor alcalde rabudo, 625  
desmesurado, mohíno!  
Arre, allá, señor Frontino<sup>169</sup>:  
mire que peca de agudo.

*ORFEO*

¡Baste! ¡Baste! ¡No haya más!  
Oí acá lo que os digo: 630  
mirá que 'haré un castigo  
si no guardáis buen compás.  
Yo determino hacer  
ordenaciones y leyes,  
porque, al fin, toca a los reyes, 635  
aqueste cargo y poder.

*JUMENTO*

Pues, señor, por vida suya,  
que, si leyes ha de her,  
me haga tan gran pracer

---

<sup>168</sup> *son*: rusticismo por "sino", "fuera de". *Resgañar* es probable rusticismo por «regañar»: 'dar muestras de enfado con palabras, gestos o acciones' (DA): 'echar una reprimenda'. Ver vv. 661, 742, 1538 y, en 1838, «tomar resgaño».

<sup>169</sup> *señor Frontino*: Podría ser por el contexto una referencia a Frontino, caballo que Bradamante regaló a su enamorado Rugero, cuyo robo caro le costó a Rodamonte (ver *Quijote*, I, 25, 279).

que tres leyes constituya. 640

Lo principal y primero<sup>170</sup>  
nos mande que no se halle  
en todo este prueblo calle  
donde no haya un gruñolero<sup>171</sup>.

Lo segundo<sup>172</sup>, también mande 645

que en todas aquesas prazas  
nunca nos falten hogazas  
y de tamaño bien grande,  
que me den unas viarazas<sup>173</sup>

que, aunque sea medianoche, 650  
jori a mi sao, que me abroche  
con tres o cuatro hogazas.

#### GITANILLO 1º

¡Oh, qué buena ley!

#### JUMENTO

¿Es güena?

Esperá un poco y<sup>174</sup> veréis.

#### GITANILLO 2º

Para la primera vez 655

ha zido muy buena eztrena.<sup>175</sup>

---

170 A: La principal y primera, pero no rima.

171 *gruñolero* es deturpación de «buñolero». Los rústicos y el pueblo llano de la época parecen haber apreciado mucho los buñuelos, que en España se consumían «más... que en otra ninguna parte en tiempo de invierno» (Covarrubias). Por eso, elegido Jumento como alcalde de su República de animales por Orfeo, establece como primera ley que no falten nunca buñuelos. Este pasaje retoma el del Entretenimiento de la *Tragedia de San Hermenegildo*, vv. 2922-2929 y con ellos pueden compararse estos pasajes con el *Entremés que hizo el autor* [S. de Horozco] a ruego de una monja parienta suya, evangelista... entre un villano, un pregonero, un fraile y un buñolero, en F. González Ollé, S. de Horozco, *Representaciones*, (Madrid, Castalia, 135-174; el buñolero desde p. 160) y con L. de Rueda, Paso de "Los criados" [ed. J. L. Canet, Castalia, 1992, p. 151], que sería normalmente morisco, según el comentario de F. Rico en su edición del *Guzmán de Alfarache*, ad 1, I, p. 153 y el romance burlesco de Lope de Vega, *Con su pan se lo coma*.

172 A: La segunda.

173 *viarazas*: 'repente', 'acción inconsiderada' o incluso 'locura' (DA): «... les anunciara que todo iba bien, y que un sello de embutal o a lo mejor un chalequito de fuerza por unas horas hasta que el muchacho reaccionara de su viaraza» (J. Cortázar, *Rayuela*, en *CORDE* de la R. A. E.)

174 HSA: om y. *Yten* más: por «*Item* más», 'además', parodia de la jerga jurídica que se prolongará a lo largo de la sección.

175 *eztrena* por *estrena* es el 'principio o primer acto con que se comienza a usar o hacer algo'. Cfr. v. 1935.

*JUMENTO*

*Yten* más, ha de poner  
una ley muy sostanciosa<sup>176</sup>,  
que será la mejor cosa  
que en su vida<sup>177</sup> podrá her; 660  
    que, pues pasa mil resgaños  
un asno, que se provea  
que sea alcalde de aldea  
en pasando de treinta<sup>178</sup> años;  
    que no es imposible, no, 665  
ser alcalde ducho, artero,  
quien no tuviere primero  
el noviciado que yo.

*LEÓN*

Otra cosa ha de mandar,  
porque sin duda convién<sup>179</sup> 670  
para la pro y para el bien  
de todo aqueste lugar:  
    que no se den a praceres  
los que no más tienen nombres,  
son que los hombres sean hombres 675  
y las mujeres, mujeres<sup>180</sup>;  
    que se ponen a la crara  
los hombres como muñecas,  
que no les faltan so rucas  
y en rebolarse la cara.<sup>181</sup> 680  
    Y que aquestos mozalbetes  
que en los cuellos traen garrotes,

---

<sup>176</sup> HSA: sustanciosa.

<sup>177</sup> HSA: vidra.

<sup>178</sup> A: 30. Según los vv. 665-668 Jumento es burro viejo, cargado de experiencia.

<sup>179</sup> A: conviene.

<sup>180</sup> A: seam ombres; mogerres.

<sup>181</sup> *que no les faltan so rucas / en rebolarse*: A los hombres 'no les faltan sino «ruedas y arrebolarse», es decir, maquillarse y comportarse como mujeres. Los mozalbetes también se llevan un rapapolvos por ponerse «garrotes», que parecen haber sido una especie de collares o cercos rodeando su cuello, y por lucir «copetes»: lo que quizá hoy todavía podríamos llamar «tupés».

les den docientos azotes  
si anduvieren con copetes.<sup>182</sup>  
¿Digo bien?

*GITANILLO 1º*

Con gran primor 685  
lo haz dicho y con grande gala.

*LEÓN*

Aquéste sí, doramala,  
aquéste sí es regidor.<sup>183</sup>

*JUMENTO*

*Yten* más, ha de mandar  
que todos tengan ohicios, 690  
porque tienen malos vicios  
los que se dan a holgar;<sup>184</sup>

ca, viviendo sin molestias,  
sin her algo, ¿qué han de her,  
son holgar, comer, beber, 695  
con que asemejan las bestias?

Que no los deje andar surtos<sup>185</sup>,  
so que procure ocupallos,  
que las manos a do hay callos  
nunca supieron her hurtos.<sup>186</sup> 700

*Iten* más, en su escritura  
so mercé ha de poner  
leyes de tomar pracer

---

182 A: 200.

183 León, naturalmente orgulloso y engreído, se refiere a sí mismo.

184 Jumento, muy juiciosamente, en un tiempo en que el trabajo o ejercicio de oficios mecánicos se estimaba estigma y deshonra, distinguirá aquí entre ocio como haraganería y vagancia ("ociosidad, madre de todos los vicios") y sentencia: «que las manos a do hay callos /nunca supieron her hurtos» — vv. 699s), y ocio como tiempo dedicado al solaz o juego y al deporte u ejercicio físico, que es sano y provechoso. Las manos a do hay callos, etc. es un dicho o refrán que no he logrado ver en las numerosas obras paremiológicas consultadas, pero su sentido es obvio.

185 *surtos*: por el contexto parece deturpación de «suelos». Y no carece de humor que el término utilizado sea semánticamente contradictorio con el correcto y con lo que con él se quería expresar: que no estén surtos, es decir, sujetos (*vs.* suelos) y trabajando cada uno en su oficio.

186 *las manos a do hay callos / nunca supieron her hurtos*: es dicho tradicional y claro en su sentido (trabajo = honradez), pero no le he encontrado certificación.

en los días de holgura:  
que no hueguen<sup>187</sup> so a la chueca<sup>188</sup> 705  
y al juego de correndillas,  
fil derecho y combadillas,<sup>189</sup>  
luchar a quién más derrueca.  
*Iten*, a hurta el capote,  
al tejo y a guarda el hato, 710  
al tumbo, a pa[g]a<sup>190</sup> morato,  
también a dile más diote<sup>191</sup>.  
Todo el bien del hombre cuelga  
de aquesto, porque se eshuerza  
y va cobrando más huerza 715  
con lo mismo en que se huelga.  
Y, por que no se hagan sordos  
ninguno ni en ello yerren,  
que azoten y que destierren  
a todos los hombres gordos. 720

---

<sup>187</sup> HSA: jueguen. // *mill juegos*: Una lista aun más extensa de juegos pone Torres Naharro en boca del pastor que hace el Introito de la *C. Jacinta* (vv. 49-72). Las diferencias en la denominación de los juegos en ambas obras pueden deberse sobre todo a necesidades métricas. J. E. Gillet, "Torres Naharro and the Spanish Drama, II": *HR*, V, 1937, 201, piensa que H. de Ávila se inspiró en la *C. Jacinta*. No hacía mucho que las obras de Torres Naharro, aunque expurgadas, se habían reeditado (1573). Sería demasiado extenso explicar estos juegos; véase J. E. Gillet [1943], *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1961: Notas a la *Com. Jacinta*, vv. 49-72 y R. Caro, *Días geniales y lúdicos*, ed. de J.-P. Étienvre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, *passim*. Los juegos, frecuentes en el teatro hispano de colegio, son, a partir del *Coloquio de Moisés*, una constante en las obras de H. de Ávila. Véanse allí los vv. 768ss y una larga enumeración: «Sé hazer / mil juegos de gran prazer: / sé relinchar y dar bozes / y sé al toro de las coçes / y al juego del esconder. / Y a la chueca; / también sé her una mueca, / jugar a las correndillas, / fil derecho, combadillas, / luchar y ver quién derrueca, / y al garrote; / también a hurta el capote, / al tejo y a guarda el hato, / al tumbo y pasa morato; / también a dile, mas diote» (vv. 860-871; ed. Alonso Asenjo, I, p. 304).

<sup>188</sup> *Chueca*: juego así llamado por la bola que los jugadores, divididos en dos bandos, empujaban con palos o cayados, tratando de meterla en la portería adversa. Se trata de una especie de *hockey* practicado por los rústicos castellanos del Siglo de Oro. El nombre castellano arranca de la forma dada al bastón, parecida a la redondeada del fémur, según recoge Rosalie Gimeno (en su ed. de Encina, *Égloga de Plácida y Victoriano*, Alhambra 1982, *ad v.* 1019) de F. Carreras y Candi, ed., *Folklore y costumbres de España*, Barcelona, Ed. Alberto Matín, 2ª ed., vol. II, p. 594. Otros detalles en Correas, 61b y Corominas, *ad v.*

<sup>189</sup> *combadillas*: los mss. son unánimes en esta lección, que también aparece en el *Coloquio de Moisés* y en el Introito a la *Comedia Jacinta* de B. Torres Naharro (ed. de H. López Morales, Madrid, Escelicer, 1970). Sin embargo, en algún sitio he leído «*tombadillas*», que sería forma más lógica si el juego consistía en dar volteretas. Los errores o dudas de transcripción de los nombres de los juegos populares son frecuentes. Así mientras en el *Coloquio de Moisés*, v. 870 se lee "paga morato", en este Entretenimiento y en la *Com. Jacinta*, v. 66, leemos "pasa morato".

<sup>190</sup> A: y pasa. HSA: a pasa. Véase la forma que parece más correcta en el *Coloquio de Moisés*, v. 870.

<sup>191</sup> *Coloquio de Moisés*, I, 766ss son posiblemente el guión de este juego de «dile más diote».



*SALVAJE*

Yo, señor.

*JUMENTO*

¿Qué dezís, tío?

*SALVAJE*

Que me querello del Río,  
que gran daño nos ha feito.<sup>200</sup>

*JUMENTO*

¿Qué habéis hecho, barbasverdes,<sup>201</sup>  
que vos daré un mojecón? 750

*RÍO*

Teneos, alcalde asnejón:  
¿Reñimos?

*JUMENTO*

Como quixerdes.<sup>202</sup>

*RÍO*

Jori<sup>203</sup> a nos, si me amohíno,  
que vaya allá y os zampuce.<sup>204</sup>

---

199 Mss.: oro, pero cfr. v. 561.

200 *Preito* es rusticismo; *feito*, aparte de proporcionar la necesaria rima con *preito*, parece *língua de preto* (lusismo: el sayagués, al fin y al cabo, es una variedad románica hispano-occidental también): es normal que el salvaje se represente como negro, pues África, tierra de los negros, era también tierra de salvajes o 'prodigios'. Incluso los mismos negros eran considerados como salvajes en cuanto no "cristianos", es decir, no integrados en la civilización occidental-cristiana. Cfr. B. Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

201 *Barbasverdes* es el apelativo o apodo de(l) Río y elemento de la caracterización física del actor que lo representaba. Cfr. vv. 928 y 933.

202 HSA: quixeredes.

203 A: Juri.

204 *zampuze*, de «zampuzar». Parece tener la misma significación que «çampar»; pero el «çampuzar se dice solamente de la cosa que echamos al agua a lo hondo, que se cubre en ella, lanzándola de golpe» (Covarrubias, ad v. *çampuzar*).

*JUMENTO*

Sos azagüil de agua duce<sup>205</sup>

755

*RÍO*

Y vos alcalde de vino.

*SALVAJE*

¿No atamaré<sup>206</sup> de decir?

*JUMENTO*

¿Ya no<sup>207</sup> habéis dicho, compadre?

*SALVAJE*

No.

*JUMENTO*

Decí.

*SALVAJE*

Salió de madre.

*JUMENTO*

¿Pues de qué habié de salir?

760

¿Venís vos aquí a her burla?

Decí, arreacá<sup>208</sup>, compadre,

¿no lo habié de parir madre?

¡Eche a la burla a<sup>209</sup> la burla!

---

<sup>205</sup> *azagüil de agua duce*: es insulto que ya aparece en el *Diálogo a la Venida*, I, p. 359 y 39, n. 66: no os atreveréis, le dice Jumento, porque sois un miedoso y tan vago que *no daréis ni un palo al agua*.

<sup>206</sup> *atamaré*: 'acabaré', del árabe *tamm*: '¿No me dejaréis acabar?' Pero puede tener también otro significado; ver v. 1553.

<sup>207</sup> *ya no* = 'todavía no'.

<sup>208</sup> A: ha raza ca. *arreacá*, por «bestia», es apodo lógico para un Salvaje.

<sup>209</sup> HSA: a la burla a; A: om a (tras burla). *Eche a la burla a la burla* = quizá lo que Jumento le dice a Salvaje es que no se pase de gracioso con Río: que le está poniendo albarda sobre albarda. Por lo que, en ejercicio de sus funciones de alcalde / juez, quiere castigarlo. Sigue la riña, pelea o sesión de pullas entre animales, que al final hubiera degenerado en batalla campal entre dos bandos, que anticipándose a los revolucionarios franceses, serán el bando de la Llanura, en el que están el alcalde y Río, que, aunque enfrentado al alcalde, éste lo defendió en su gresca con Salvaje, y es alguacil (vv. 524-532 y 755. 781); a este bando se pasan los gitanillos, naturalmente falsos y engañosos y, por ende, traidores (v. 782). Y el bando de la Montaña o montaraz, formado por los tres regidores (v. 783) Monte, León y Oso (ver vv. 501ss y especialmente de 505-536). Sólo la intervención de Orfeo frena la guerra.

Prended a ese borracho. 765

*SALVAJE*

Jori<sup>210</sup> a san, si cojo un taco!

*JUMENTO*

Vos sois un grande bellaco.

*SALVAJE*

Y vos sois un asnejón.

*JUMENTO*

Sois un borracho salvaje;  
y yo só yo y no só vos; 770  
y os puedo prender a vos  
y a todo vuestro linaje.

*GITANILLO 1º*

Parad mientez; tened tiento.

*SALVAJE*

Vos sos<sup>211</sup> un hombre roín

*JUMENTO*

Mentís, que no só roín. 775

*SALVAJE*

Sos un asno.

*JUMENTO*

¿Y lo consiento?

Hes con el Salvaje de asco.  
Prendédmelo luego aquí.

---

<sup>210</sup> HSA: Juri.

<sup>211</sup> A: sois y en v. 776.

*SALVAJE*

No se allegue nadie a mí,  
que le machocaré el caxco.<sup>212</sup> 780

*JUMENTO*

¡Aquí conmigo, azagüil!  
¡Ah,<sup>213</sup> gitanillos!

*SALVAJE*

¡Traidores!  
¡Conmigo<sup>214</sup> los regidores!

*ORFEO*

¡Reparaos, canalla vil!<sup>215</sup> 784

*(Toca Orfeo y quedan todos pasmados, los brazos levantados y, tocándoles después un villano, lo danzan<sup>216</sup>. Y aquí se da fin a la Primera Parte del Entretenimiento.)*

**Segunda parte del entretenimiento.**

*(Trata Orfeo de sacar a su esposa Eurídice del infierno y así, por inducción de los Gitanos, conjura a Plutón y a Proserpina, que se la restituyan. Eurídice responde desde allá, quejándose de los tormentos que padece. Toca Orfeo su instrumento y, a la suavidad de la música, sale Plutón y Proserpina y, dándole salvoconducto para entrar al infierno y facultad para sacarla, con condición que no ha de volver el rostro a mirarla, entra acompañado del Salvaje y del Río.)<sup>217</sup>*

*Gitanos, Jumento, León, Orfeo, Río, Salvaje, Eurídice, Proserpina, Plutón, Coro.*

*GITANILLO 1º*

Date priesa, camarada, 785

---

<sup>212</sup> A: machucare; casco. Cfr. v. 1204. Jumencio, alcalde villano, en el Entretenimiento del *Coloquio del Triumpho del Sabio* de S. León (ms. de la Colección de Cortes, 9-2577 (396), fol. 54v) amenaza con «achocar con el Rei», es decir, golpear en la cabeza con su vara de alcalde.

<sup>213</sup> HSA: azaguil / y gitanillos.

<sup>214</sup> Mss. conmigo.

<sup>215</sup> *Reparaos, canalla vil*: «Reparar» es también 'detener': 'deteneos, canalla vil'. Lo que demuestra el fracaso del creador (aquí Orfeo) con sus creaturas, que eran bestias y siguen siéndolo. ¿Adónde queda la república de políticos?

<sup>216</sup> *villano*: baile muy popular en los siglos XVI y XVII.

<sup>217</sup> Variantes de la acotación en A: *Erudize* (bis); *ansi*; *Plotón y Plutón*; *Proserphina y Prosepina*; *dandoles*. También una vez HSA: *Sale Ploton*.

aguardemoz aquí a Orfeo,  
para gozar del<sup>218</sup> trofeo  
de tan gloriosa jornada.<sup>219</sup>  
Y vente tú, amigo, en poz  
y toque el infierno al arma, 790  
que, aunque máz ze ponga en arma,  
bien baztaremos loz doz.

*GITANILLO 2º*

Vezme<sup>220</sup> aquí; ya vengo a punto,  
con linda traza y gobierno;  
y azí<sup>221</sup> no temo al infierno, 795  
aunque venga todo junto;  
que si me aprezto y entablo  
a guiza de pelear,  
zin duda me pudré<sup>222</sup> dar  
doz toquez con el diablo.<sup>223</sup> 800

*GITANILLO 1º*

Vezme, aquí traigo en la mano  
mi broquelejo acerado  
que ez aquél que fue forjado<sup>224</sup>  
en la fragua de Vulcano.  
Y ezta dieztra tengo armada 805  
de la que a todoz<sup>225</sup> se atreve,  
porque no teme ni debe  
por zer ezpada encantada.

---

218 A: el

219 Vienen armados para la batalla contra el infierno (espada y broquel) y ensayan lances; cfr. *infra*, vv. 841ss.

220 A: Beisme; también en v. 801.

221 Sic A: ¿Por yo así?

222 HSA: podre.

223 *dar dos toques con el diablo*: 'estaré tan dispuesto y entrenado que podré desafiar al mismísimo diablo'. Pero con ello se está recordando al oyente que los gitanos son astrólogos y practicantes de la magia o hechicería (vv. 137ss. 209-212. 877-924. 1001-1003. 1357ss. 1478s), arte diabólica.

224 A: forgado.

225 También podría ser *todo*, pero ambos mss. presentan la forma plural y masculina. *la que a todos se atreve* es perífrasis por «espada».

*GITANILLO 2º*

Haz cuenta que acometemos  
y azí con lindo donaire 810  
echemoz tajoz al aire  
para que nos enzayemos.<sup>226</sup>

*GITANILLO 1º*

Con gran denuedo y buen pecho  
comienzo de ezta manera,  
echando el pie izquierdo afuera 815  
y entrando con el derecho;  
y en la primera levada<sup>227</sup>  
uzo la treta más vieja,  
echando, como crizneja,<sup>228</sup>  
tajo, revéz y estocada. 820

Zi el otro ze me derriba,  
yo quiebro el cuerpo y me abajo  
y, zaliendo ñaz abajo,  
me entro con ñaz arriba.  
Zi tira una cuchillada 825  
reparo con el broquel,  
y luego cierro con él  
y le doy un eztocada.<sup>229</sup>

*GITANILLO 2º*

Tretaz zon todaz de eztima  
y eztás en ellaz tan dieztro, 830  
que pudieraz zer maestro

---

<sup>226</sup> Los gitanillos ensayarán lances de esgrima, en cuyo conocimiento tan interesados estarían los muchachos de entonces. A nosotros el pasaje no sirve para conocer esta actividad y su campo léxico e imaginar el espectáculo.

<sup>227</sup> *lebada*, por «levada» o también «leva», indica un lance de esgrima: 'la ida o venida que de una vez y sin intermisión de tiempo juegan los dos esgrimidores' (DA).

<sup>228</sup> *crisneja*, es, según Corominas, «trenza de cabellos, cabellos, cabellera, trenza». Y remite a Lope de Rueda, para uno de cuyos personajes el sol es "el de las doradas crisnejas". En la *Tragedia Ocio* de J. Cigorondo III, 1, fol. 18vA, cuya edición y estudio preparo, un rústico crítica a una pastora que «da en peinarse mucho las crisnejas». Aparece en los hatos de actores y compañías junto a piezas de pelo, barbas y cabelleras, según recoge E. Rodríguez Cuadros en "El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro", en M. de los Reyes, (coord.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro: CTC*, 13-14, 2000, p. 117, n. 31. *Echar como crisneja* quizá, como en la *Tragedia de San Hermenegildo*, remite al extraordinario manejo de la espada, que permite a quien lo tiene hender un pelo pillado en el aire.

<sup>229</sup> A: una estocada

y poner tienda de ezgrima.

(*Entran León y Jumento con armas ridículas*<sup>230</sup>.)

*JUMENTO*

Vamos, vamos al infierno,  
para sacar a muesama,  
que no es muy branda la cama 835  
que tiene un cuerpo tan tierno.

*LEÓN*

¿Dónde está el diablo? ¡Ahuera!  
Salga ahuera Lucifer<sup>231</sup>,  
porque le hemos de her  
que nos dé muesama o muera. 840

*JUMENTO*

Jori a mí, que si me pongo  
mi carapuza<sup>232</sup> de hierro  
y estas carlancas de perro,  
que lo mate con un hongo.

*LEÓN*

Getanicos, ¿vengo bien? 845

*GITANILLO 1º*

¡Oh, cómo viene a punto!

*JUMENTO*

¡Heme, también vengo junto!  
¿Vengo yo bueno también?

---

230 A: *redículas*

231 A: el Lozifer. De este y otros pasajes (vv. 273ss. 291 ss. 1009ss) queda clara la identificación de Plutón y de Lucifer en el teatro religioso-popular español. Un texto paralelo se encuentra en H. López de Yanguas, *Égloga de la Natividad*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, ed. F. González Ollé, en p. 9, acotación dantes de v. 112 y ese verso: (*Benito contra el diablo*) «¡Reméssate y gime, nefando Plutón! /...»

232 A: caparuza. Estos versos 841-844, con ligeras variantes, se encuentran en la 1ª p. del Entretenimiento de la *Tragedia de San Hermenegildo*, v. 1630ss. *carapuça* es deturpación de «caperuza», por casco o yelmo metálico que le proteja la cabeza en la lucha; además, unas carlancas de hierro.

*GITANILLO 2º*

Muy a punto de batalla  
a guiza de buen guerrero. 850

*JUMENTO*

Sí, a guisa de buen herrero  
que he de martillar la malla.  
Asina<sup>233</sup> lo descalabro  
que, con aqueste collar,  
no me podrá mordiscar<sup>234</sup> 855  
en el pescuezo el diablo.

*GITANILLO 1º*

Di ¿no la vez echar mano,  
zacando el pie izquierdo ahuera?

*JUMENTO*

Sí. Muy bien desta manera. (*Tira una coz.*)

*GITANILLO 2º*

¡Qué ezgrimidor tan galano! 860

*GITANILLO 1º*

Que no, zino con la espada  
cortar en el aire un tajo  
y quedarte uñaz abajo  
para dar una eztocada.

*JUMENTO*

Ya intiendo;<sup>235</sup> no me deis voces. 865  
¿No decís cortar un tajo  
y que así, uñas abajo  
tiraré mejor las coces?

---

<sup>233</sup> *asina*: 'así' en rústico

<sup>234</sup> A: mordescar.

<sup>235</sup> HSA: entiendo.

*GITANILLO 2º*

Ziempre tú eztáz de eze modo;  
como anteyer<sup>236</sup> te eztáz hoy. 870

*JUMENTO*

Par diez, cuido que aún no estoy  
bien desastrado del todo.<sup>237</sup>

*GITANILLO 1º*

No hay que andar toda zu vida:  
ze ezará como ze ezá.

*GITANILLO 2º*

El que malas mañaz ha 875  
tarde o nunca laz olvida.<sup>238</sup>

*LEÓN*

Getanicos, vení acá.  
¿Qué era aquello que decíais  
y a muesamo le poníais  
por acá y por acullá?<sup>239</sup> 880

*GITANILLO 1º*

Era zierta confeción,  
con que unguido un cuerpo tierno  
entre el fuego del infierno  
no rezibirá ofenzión.

*LEÓN*

Decidme de a dó se trujo. 885

---

<sup>236</sup> A: antier.

<sup>237</sup> *cuido que aún no estoy / bien desastrado del todo*: por insuficientemente entrenado o dispuesto como la circunstancia lo requiere, es decir, libre del riesgo de algún desastre.

<sup>238</sup> *El que malas mañaz ha / tarde o nunca laz olvida* es un dicho como otros "genio y figura hasta la sepultura" o "lo que en la teta se mama, en la mortaja se derrama"...

<sup>239</sup> *aquello ... que a muesamo le poníais*: Se le ha ahorrado al espectador este masaje dado a Orfeo por los gitanillos, para templarlo, como su cítara, en la lucha infernal que se avecina. León pide un tratamiento similar para pelear... como un león.

*GITANILLO 1º*

Allá mi madre la hizo.

*JUMENTO*

Pues ponéme otro hechizo,  
que también seré yo brujo.

*GITANILLO 1º*

La receta que te enzeño  
tendrá[z]la allá<sup>240</sup> en tu memoria. 890

*JUMENTO*

No habrá en toda la villoria  
hombre de tan buen pergeño.

*GITANILLO 1º*

Toma flor de anacardino<sup>241</sup>  
y unaz hojaz de amaranto,  
envueltaz dentro de un manto 895  
de un niño zietemezino.

También zaliva en ayunaz  
de mujer antojadiza  
y leche de primeriza,  
conzervada por doz lunaz. 900

Doz puñadicoz de afrecho,  
raíz de eneldo y verbena  
y la barba<sup>242</sup> de ballena  
con unoz granoz de helecho.

Los ojos de un lobo viejo 905  
y la medula del ciervo;  
doz onzaz de hiel de cuervo,

---

<sup>240</sup> A: ayá: este amanuense era yeísta.

<sup>241</sup> *flor de anacardino, hojas de amaranto*: la receta mezcla el anacardo para facilitar y habilitar la memoria (DA), según recomienda el gitano en v. 885, con hojas de amaranto, hierba que, como indica su etimología, mantiene largo tiempo su aroma y lozanía (DA) y varios elementos disparatados para provocar la risa. Risa que pudo congelárseles a los espectadores que asociaban esta actividad a tratos diabólicos, como bien sabía el P. Martín del Río, quizá presente en la representación. De la consideración de esas prácticas mágicas en la época puede ser muestra la reacción mecánica de Jumento cuando *salen* Orfeo, Salvaje y Río.

<sup>242</sup> A: las barbas.

pulmón de lince y conejo;  
barbaz<sup>243</sup> de perro rabiozo;  
una zoga de ahorcado, 910  
laz zenizaz de un quemado  
loz orinez del rapozo.  
Peloz del lobo cerval  
y pepitaz de durazno.

*JUMENTO*

Poné también cerdas de asno, 915  
que es cosa medecinal.<sup>244</sup>

*GITANILLO 1º*

Por un cedazo muy ralo  
lo pazaráz y di azí:  
«*Jaitán, jaitán, altaji*».<sup>245</sup>

*LEÓN*

Doramala, habrad cralo. 920

*JUMENTO*

Getanico, tente atrás,  
que vide allí no sé qué.

*LEÓN*

"*Libera nos, dominè;*  
*abernucio, Sathanàs*."<sup>246</sup>

(*Sale Orfeo con el Salvaje y el Río.*)

*JUMENTO*

¡Ay, ay, ay, que me quillotro! 925

---

<sup>243</sup> O: barbaz, quizá por la aparición del término en v. 903. pero el contexto y la referencia a la *Farsalia* piden "babas", como sugiere Eva Lara Alberola en "La magia en el *Entretenimiento de Orfeo y Euridice*": *Celestinesca*, 28, 2004, 49.

<sup>244</sup> A: medizinal.

<sup>245</sup> A: altazi.

<sup>246</sup> Fórmula de exorcismo antidiabólico.

*GITANILLO 2º*

Calla, tonto, que ez Orfeo.

*JUMENTO*

¿Es muesamo? Ya lo veo,  
y a barbasverdes y [a] acotro.<sup>247</sup>

*LEÓN*

¡Heles, sea bien venido!

*JUMENTO*

¡Ha, ha! ¡Dorabuena esté 930  
muesamo! Haláguemè,  
que estoy un poco esmarrido.<sup>248</sup>

*LEÓN*

¡Barbasverdes!

*RÍO*

¡Arre allá!

*LEÓN*

Todos vamos al infierno  
y, si de una vez me inhierno<sup>249</sup>, 935  
no he de tornar más acá.

*ORFEO*

Estéis muy enhorabuena,  
compañeros de mi vía,

---

<sup>247</sup> Mss. acotro: a embebida. *acotro* vale como arcaísmo por 'ese otro' u 'otro'. Se encuentra también en los vv. 1200 y 1552 y, en lugares paralelos: «acotro rancho buscad» (*Farsa del Sacramento de Adán*, 1570-1578, ed. por M. A. Pérez Priego, Madrid, Castalia, 1988 (en el *CORDE* de la R. A. E.) y en el Entretenimiento del *Coloquio del Triunfo del sabio* de S. León (ms. de la Colección de Cortes, 9-2577, fol. 56r), en boca del alcalde villano Jumencio: «aguarda algún praço acotro» (= 'espera un poco a ese otro').

<sup>248</sup> *Halagueme* en rústico podría significar 'ánimeme', 'déme ánimos', pues estoy *un poco esmarrido*, por «desmarrido», es decir, 'desfallecido, flaco y sin fuerzas' (Covarrubias). El término *esmarrido*, ya había sido utilizado por rústicos en Encina (*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, vv. 3110 y 3112s) y otros. *Halágueme*, con el sentido sugerido, tendría entonces que ver, más que con «halagar», con «halar».

<sup>249</sup> A: indierno. *Inhierno*, por «infierno», como en v. 957 *injernada / infernada*, es modo rústico de decir que está *interna* en los infiernos. O *invernada*, como el ganado (v. 951).

aunque no de mi agonía,  
pues que no os duele mi pena. 940

*JUMENTO*

En verdad, que sí mos duele.  
Heme aquí, señor, ya lloro.

*ORFEO*

Hasta hallar mi tesoro  
no hay cosa que me consuele.

*JUMENTO*

Mas, entre estas aventuras, 945  
mire, ¿sabe qué aconsejo?  
Que guardemos el pellejo,  
sin meternos en honduras.

] Así Júpiter le vala,  
que nos volvamos acá 950  
y que ella se quede allá  
muy mucho de doramala<sup>250</sup>.

*ORFEO*

Asno, vete allá al establo.<sup>251</sup>  
¿No es donosa el alcaldada?<sup>252</sup>

*JUMENTO*

Ande, no se le dé nada: 955  
¿no se la llevó el diablo?  
Que, como está ella inhernada,  
estará fraca, cetrina,<sup>253</sup>  
malencónica, mohína,<sup>254</sup>

---

<sup>250</sup> A: noramala.

<sup>251</sup> En esta expresión podemos suponer implícito el dicho «No está hecha la miel para boca de asno». Ver nota al v. 593.

<sup>252</sup> *alcaldada*: necedad. Según Correas, 687b: 'dezir alkaldada', dezir nezedades'. Ver también v. 1518. Un texto paralelo con sentido equívoco se encuentra en el Entretenimiento del coloquio del *Triumpho del Sabio* de S. León (ms. de la Colección de Cortes, 9-2577 (396), fol. 55r): Jumencio, alcalde villano dice: «Açagüil, sentarme quiero / para dalles alcaldada».

<sup>253</sup> Cfr. *Tragedia de San Hermenegildo*, 2ª p. del Entretenimiento, vv. 2928-2930.

muy carisucia y tiznada, 960  
con un gesto de bandujo<sup>255</sup>  
o de chorizo ahumado.

*LEÓN*

Y aun quizá se habrá casado  
por allá con algún brujo.

*ORFEO*

Calla, no me digas más 965  
de la que es mi luz y estrella;  
que, diciendo males della  
muy fuera va de compás.<sup>256</sup>  
¿Quién quiere en esta jornada,  
amigos, irse conmigo? 970

*SALVAJE*

Yo, señor, iré contigo  
con esta maza acerada,  
con que un golpazo tan fiero  
al infierno le daré  
que sus puertas quebraré 975  
por más que sean de acero.

*RÍO*

Yo también con grande brío  
iré, señor, do me llamas,  
y, para apagar las llamas  
vos haré lodo mi río.<sup>257</sup> 980

---

<sup>254</sup> A: mojina.

<sup>255</sup> A: brandujo: *gesto de bandujo* es 'cara de morcón, mondongo o morcilla curada al humo': «chorizo ahumado». Cfr. la descripción de un escritor que siempre escribía en la ley del diablo y tenía «cara bandujo, con sus tizonazos de cagarar...» (D. de Torres y Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la corte, 1727-1728*, en el *CORDE* de la R. A. E., ed. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1991).

<sup>256</sup> Realmente, el contraste entre las intervenciones de Jumento y León y las de Orfeo es grotesco.

<sup>257</sup> *haré lodo mi río*, es decir, utilizaré mi caudal como apagafuegos, con lo que se mezclará con otros materiales y quedará manchado, formando un barrizal.

*GITANILLO 2º*

Contigo, señor, nos tienez,  
que entre ezipinaz y zarzale[z];  
tendremoz parte en tuz malez,  
para tenerla en tuz bienez.<sup>258</sup>

*JUMENTO*

Yo también iré, aunque lerdo, 985  
mas ¿cómo?: ¿a pie o a caballo?  
Que cuido que tengo un callo  
en la basa del pie izquierdo.

*GITANILLO 1º*

Muy mucho mejor iráz  
en un azno zobre ti. 990

*JUMENTO*

¿Y si cayere por hi?<sup>259</sup>

*GITANILLO 2º*

De tu azno te cairáz.

*JUMENTO*

¡Qué animal tan virtuoso<sup>260</sup>  
es un asno! A todo calla,  
y dondequiera se halla 995  
bien mandado, no rijoso;  
por doquiera sus pies andan  
en verano o en invierno;  
y también irá<sup>261</sup> al infierno,  
si sus amos se lo mandan.<sup>262</sup> 1000

---

<sup>258</sup> Siempre se nos presenta a los gitanos como gente interesada o egoísta. Así se explica que uno de los gitanillos de la *Tragedia de San Heremenegildo* simbolice el Amor Interesal.

<sup>259</sup> *cayere por hi*: 'cayere por ahí'. *Hi* es arcaísmo derivado del latino *hic* (*adhic*). Si caes... caerás del burro: fácil juego de palabras.

<sup>260</sup> A: birtuoso.

<sup>261</sup> HSA: ir a el.

<sup>262</sup> Sediría una loa del burro, *pendant* de la ya citada de la burra en el *Coloquio de Moisés*, del mismo autor.

*GITANILLO I*<sup>263</sup>

Llegado ez ya el tiempo, Orfeo,  
de que hagaz el conjuro,  
que con él yo te aziguro  
fin dichozo en tu dezeo.

*ORFEO*

Estadme todos atentos 1005  
y sin impedirme, en tanto  
que, por fuerza de mi encanto,  
trastorno los elementos.

«Conjúrote, oscuro dios,  
Plutón, señor del infierno, 1010  
del Astigia<sup>264</sup> y lago Averno,  
que escuches mi ronca voz.

A ti que tienes las llaves  
de las puertas aceradas  
de esas cavernas cerradas 1015  
donde anidan negras aves.<sup>265</sup>

A ti, príncipe feliz  
de esas palpables tinieblas  
y de las obscuras nieblas  
de aquese reino infeliz. 1020

Y a ti también, dios o diosa,<sup>266</sup>  
Proserpina, reina triste,  
que en el mundo aborreciste  
a tu madre poderosa.

Por los árboles de Frigia; 1025  
por los Joves y Mercurios<sup>267</sup>;  
por los infames<sup>268</sup> perjurios

---

<sup>263</sup> A om.

<sup>264</sup> Mss. Astigia, por la laguna Estigia; cf. v. 1028. En una pieza que trata de rescatar a alguien del Hades, Averno o Infierno es lógico que vayan apareciendo todos los nombre de este ámbito y sus diferentes realidades míticas o mitológicas: Plutón, Proserpina, Leteo, Cerbero, Carón, Demogorgón, demonios.

<sup>265</sup> «Infame turba de nocturnas aves», que diría Góngora.

<sup>266</sup> *Dios o diosa, Proserpina*. Desconozco la razón de la expresada ambigüedad de *género* de esta divinidad. Quizá se debe a su íntima asociación, desde siempre, con *Dis Pater*. Véase P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, *ad v.*

<sup>267</sup> *Jobes* en los Mss. está por "Joves", es decir, plural del cultismo de Júpiter.

de las aguas de la Estigia;  
por aquellas sacras odas  
que canta el casto Himeneo<sup>269</sup>, 1030  
cuando a orillas de Leteo  
celebrastes vuestras bodas;  
por el cetro poderoso  
de esos indómitos bríos  
y por esos cuatro ríos 1035  
de ese reino tenebroso:  
mando que luego se quite  
ese candado de acero  
y que el rabioso Cerbero  
luego a mi esposa vomite.<sup>270</sup> 1040  
Y a ti, oh Carón salvaje,  
barquero del hondo infierno,  
que por la Estigia y Averno  
le des seguro pasaje.»<sup>271</sup>  
¿Qué es esto, fiero Plutón? 1045  
¿No has oído lo que mando?  
Di, ¿por qué vas dilatando  
las penas de mi pasión?  
Y guarte que invocaré  
al fiero Demogorgón, 1050  
que, para darte prisión,  
quebrante su antigua fe.<sup>272</sup>

(Habla Eurídice<sup>273</sup> desde el infierno.)

---

<sup>268</sup> A: infarmes, por corr. incompleta de informes a infames.

<sup>269</sup> A: Jimeneo.

<sup>270</sup> *rabioso*, como perro. Es normal la asociación del perro con el vómito, según lo que se lee en el libro bíblico de los *Proverbios*, 26, 11, que se recoge en 2 Pe 2, 22: "como el perro vuelve a su vómito...". A: gomite

<sup>271</sup> *Carón salvaje*, por Carón, el sórdido barquero del Averno, también dicho Caronte (*Caronte aguarda*), tan deturpado que, especialmente bajo el nombre de *Querón* (v. 1256), lleva a confundirlo con el Aqueronte, negro río infernal.

<sup>272</sup> *Demogorgón*: Personaje de la mitología, creador de los mundos y padre de Erebo, Pan, la Discordia y las tres Parcas (o Furias, Euménides o Erinias -su madre fue la Noche), que no estaba obligado por juramento a atravesar la laguna Estigia. De ahí la alusión a su antigua fe. Vuelve a aparecer en el v. 1143 como ser infernal.

<sup>273</sup> HSA: Euride.

*EURÍDICE*

¡Ay!

*ORFEO*

¿Oyes?

*JUMENTO*

No sé qué dice.

*LEÓN*

Cariallí<sup>274</sup> suena la voz.

*ORFEO*

¿Eres Eurídice?

*JUMENTO*

¿Sos

1055

la señora Rodriguice?

*LEÓN*

¿Señor muesamo?

*ORFEO*

¿Qué hay?

*LEÓN*

Aquí está la contenida.<sup>275</sup>

*ORFEO*

Oye, esposa, por tu vida.

*EURÍDICE*

¡Ay, desventurada, ay!

1060

---

<sup>274</sup> *Cariallí*: 'hacia allí', en rústico.

<sup>275</sup> *la contenida*, que hoy se diría "retenida" (por "presa") a la fuerza en el infierno.

*JUMENTO*

¡Ay, ay! ¿Qué andáis maüllando,  
como gato y por hebrero?<sup>276</sup>

*EURÍDICE*

¡Oh, tormento! ¡Oh, dolor fiero!  
¡Ay, que me estoy abrasando!

*JUMENTO*

Si no me falta memoria, 1065  
sin duda ninguna oí  
aüllando por allí<sup>277</sup>  
a mosama, que sea en goria.<sup>278</sup>

*SALVAJE*

Muesamo, muy güeno<sup>279</sup> huera  
traer redes y aun no pocas, 1070  
y tapar aquesas bocas  
de toda la madriguera.

*ORFEO*

¡Oh, qué donoso consejo!

*SALVAJE*

A la he, ahora, señor,  
viene el consejo mejor 1075  
que después de ido el conejo.  
Eche el hurón. Vengan perros:

---

<sup>276</sup> HSA: y es hebreo. *Como gato y por hebrero*: la frase responde al dicho tradicional «andar como gatos por hebrero» (Covarrubias). Tradicionalmente se consideraba que el mes de febrero (o el de enero) coincidía con la época de celo felino; de donde el dicho «en febrero, gatos en celo». *Tragedia de San Hermenegildo*, Entretenimiento, 1 p., v. 1493s ... : «*febrero, / porque es el mes de los gatos*». Y Quevedo: «Y todo soy gatos, que parezco a febrero» (*Visita de los chistes*, Cátedra, 1991, p. 547). Pueden verse, además, el Soneto XLVI de D. Hurtado de Mendoza, en *Poesía completa* (Barcelona, Planeta, 1989, 87) "Este es el propio tiempo de mudarse" y L. Zapata de Chaves, *Guerra de los ratones y los gatos* (en su *Carlo famoso*, canto XXIII, fol. 1124-1126). Sobre el celo de los gatos en enero, D. Conchado, "La Gatomaquia de Lope de Vega y la épica burlesca": *Moenia*, 2, 1996, espec. 435-38.

<sup>277</sup> A: ay.

<sup>278</sup> en gloria e injernada: ¡gentil paradoja!

<sup>279</sup> A: bueno.

¡tuto, tuto! ¡tao, tao!<sup>280</sup>

*RÍO*

Llamemos gente: ¡Hola! ¡Hao!<sup>281</sup>

¿No hay ninguno en estos<sup>282</sup> cerros? 1080

Véngase, señor, acá.

Yo me pondré delante  
y apagaré en un instante  
el fuego todo de allá.

*ORFEO*

Poneos todos ahí atrás. 1085

Esperad aquí. Guardaos.

*RÍO*

Aquí estamos.

*ORFEO*

Escuchaos;

oiremos si suena más.

¿Por qué me hacéis tal guerra,  
esquivos y duros hados? 1090

*LEÓN*

Cuido que está siete<sup>283</sup> estados  
aquí debajo la tierra.

*ORFEO*

Amigo, escucha: trabaja  
por oír adonde suena.

---

280 A: jurón. *hurón* y *perros*, con expresiones (*jtuto, tuto! jtao, tao!*) para llamar a éstos. Hoy decimos «tus». Cfr. *Tragedia de San Hermenegildo*, v. 1626 y 3ª parte del Entretenimiento, v. 5445 en contexto semejante a éste: los interlocutores están ante la entrada de los dominios de Plutón, defendidos por el mítico Can-Cerberos, al que quieren hacer salir azuzándolo con el tus tus. Y con él a los moradores del sombrío reino.

281 ¡*Hola!* (ver. v. 1763), además de ser una forma interjectiva para llamar la atención de alguien socialmente inferior, según Covarrubias, puede indicar simplemente el registro rústico.

282 A: enestestos.

283 A: estais en. *Estados*: medida de longitud correspondiente a 1, 95 m.

*LEÓN*

Sin duda que nos atruena  
dentro de alguna tinaja. 1095

*ORFEO*

Cara Eurídice, ¿qué suerte  
es la que allá te ha cabido?  
Más desventurada ha sido  
que desgraciada mi suerte. 1100

*EURÍDICE*

Aquí pago en el infierno  
mis risas y mis contentos,  
en los terribles tormentos  
y llamas del fuego eterno.  
¡Desdichados pasatiempos! 1105  
¡Desventurados deleites!

*JUMENTO*

Acordaos de los afeites  
que os poníbais<sup>284</sup> otros tiempos.

*EURÍDICE*

Aquí me tiznan la cara  
que otro tiempo fue tan bella. 1110

*JUMENTO*

No se la tiznaran a ella,  
si acá no la enjalbegara.<sup>285</sup>

*EURÍDICE*

Por la púrpura y<sup>286</sup> la grana  
con que me adorné en la vida  
estoy de llamas vestida. 1115

---

<sup>284</sup> A: poniais; HSA: ponivais. *ponivais* parece un rusticismo, que sigue la norma de la conjugación verbal en -ar. Y seguirá otra sección de grotesco contraste entre Jumencio y Eurídice.

<sup>285</sup> A: enjaluera.

<sup>286</sup> HSA: en la grana.

No anduvierais vos galana.

*EURÍDICE*

Padezco hambre rabiosa  
por las sabrosas comidas;  
sed, por las dulces bebidas.

*JUMENTO*

No fuerais vos tan golosa. 1120

*EURÍDICE*

Los ojos que eran espejo  
en que se miraba el mundo  
se empañan en el profundo  
con un mortal sobrecejo,  
donde solo ven destrozos 1125  
de mi tormento feroz.

*JUMENTO*

¿Para qué mirabais vos  
acá en el mundo a los mozos?

*EURÍDICE*

Entre humo<sup>287</sup> negro, obscuro  
veo grimosas<sup>288</sup> visiones 1130  
en los horribles rincones  
de este albergue mal seguro;  
perpetua guerra sin paz,  
negras furias y harpías<sup>289</sup>,  
fuego ardiente, sombras frías. 1135

*JUMENTO*

*Y trecientas cosas más.*

---

287 A: jumo.

288 *grimosas visiones*, es decir, horrosas y espantosas, pues «grima» es horror y espanto. Cfr. v. 1854.

289 A: jarpías.

*EURÍDICE*

Duras y horribles cadenas;  
lágrimas, tristeza y llanto,  
temor, grima, horror y espanto:  
tristes retablos de penas. 1140  
Barrabás y Satanás,  
Lucifer, Celabarón,  
Belfego[r]<sup>290</sup>, Demogorgón...

*JUMENTO*

*Y trecientas cosas más.*

*EURÍDICE*

Aquel bueitre<sup>291</sup> carnicero 1145  
que se ceba en las entrañas;  
un retumbar de montañas  
con ladridos del Cerbero;  
confuso reino sin paz;  
titánico señorío, 1150  
hambre, sed, cansancio y frío...

*JUMENTO*

*Y trecientas cosas más.*

---

<sup>290</sup> HSA: Velphegos. *Belphego*, por *Belfegor* es, en la cultura cristiana, uno de los nombres del diablo, que deriva de la demonización de un monte y / o templo de un dios cananeo, concretamente moabita, ctónico y garante de la fertilidad, (*b'l - p'r*: Dt, 3, 29; 4, 26...). Su presencia en el texto es muy acertada al tratarse, por el significado mismo del término "*p'r*", relacionado con el culto de los muertos y como modo de relacionarse con ellos (Núm 21, 10s: K. Spronk, en *Dictionary of Deities and Demons [DDD] in the Bible*, Leiden / Nueva York, Colonia, E. J. Brill, 1995, col. 279-281, *ad v.*). Se enumeran jocosamente —*totum revolutum*— seres infernales (Satanás / Lucifer, Celabarón, Demogorgón, Cerbero, perro tricéfalo que guardaba el acceso al Hades) o condenados al infierno (Furias, Harpías, Barrabás, el *buitre carnicero* o buitre que devoraba las entrañas a Prometeo. Pero *Celabarón*, que, por el contexto, debe ser un mítico ser infernal, no aparece en el tan documentado libro de S. Sola, *El diablo y lo diabólico en las letras americanas (1550-1750)*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1973, ni en el citado *DDD*. El nombre, sin embargo, debería estar certificado en fuentes que no he logrado hallar y posiblemente derive de la etimología latina para el infierno *celare* (en griego, *καλύπτειν*), con el sentido de 'lugar oscuro y oculto' y , por otra parte, del nombre de Cipriano; por Cipriano, obispo de Cartago, que, según la leyenda, antes de su conversión al cristianismo había sido mago de profesión, dicho antiguamente Cebrián y, como diablo, Cebrón. Véase Gil Vicente en una acotación de su *Exortação da guerra*: «*Vem os diabos Zebron e Danor, e diz Zebron...* [al clérigo nigromante que los ha conjurado]». El diablo Danor, por su parte, reprochará después al clérigo que se crea con tanta autoridad como la de «*vigayro no Cartaxo*», que entiendo como 'vicario de Cartago' u obispo de Cartago, como S. Cipriano. Sobre Demogorgón, véase v. 1050.

<sup>291</sup> HSA: buitre. *buitre*, forma arcaica, parece más en consonancia con el sociolecto de Jumento.

*ORFEO*

Dejá ya salir afuera.  
Plutón, a mi esposa cara.  
Vea yo su hermosura. 1155

*LEÓN*

¡Salí, cara de hornera!

*(Asómase Eurídice por una ventana del infierno.)*

*EURÍDICE*

¡Ay! ¡Socorro! ¡Que me abraso  
en aquesta ardiente fragua!

*JUMENTO*

Echalde dos pailas<sup>292</sup> de agua,  
que eso es lo que hace al caso. 1160

*ORFEO*

¡Oh, alegre y dichoso plazo,  
que da fin a mi deseo!

*SALVAJE*

Quite acá, señor Gorfeo:  
le tiraré un ladrillazo.

*EURÍDICE*

¡Aprieta! ¡Aprieta! ¡Socorro! 1165  
Dame la mano; no temas.

*JUMENTO*

¡Guarda! ¡Ahuera!<sup>293</sup> ¡Oxte,<sup>294</sup> que quemas!<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> *pailas*: palanganas o jofainas de cobre, azófar o hierro. Alude a las famosas calderas u ollas de Pedro Botero.

<sup>293</sup> HSA: huera, quizá con e embebida.

<sup>294</sup> *¡Oxte!*: interjección para rechazar vivamente a una persona o cosa' (Corr).

<sup>295</sup> Visión tradicional occidental del infierno.

*ORFEO*

Déjame llegar, modorro.

*EURÍDICE*

¡Ay, ay, que no se amortigua  
esta llama que me abrasa! 1170

*JUMENTO*

Igual fuera estar en casa,  
que no andar hecha estantigua.

*EURÍDICE*

No merece<sup>379</sup> esos reproches  
mi amor regalado y tierno.

*JUMENTO*

Ande, vuélvase al infierno, 1175  
que nos da muy malas noches.

*EURÍDICE*

No hayas miedo que te asombre,  
Jumencio, haz de mí presa.<sup>296</sup>

*JUMENTO*

Nuesamo, mucho me pesa  
que se sepa allá mi nombre. 1180

*ORFEO*

Ea, vamos, compañeros.  
Vamos de priesa a sacalla.

*SALVAJE*

Señor, ¿he de aporrealla?

---

<sup>379</sup> A: merezes.

<sup>296</sup> Juego de equívocos y paradoja: una presa pide que se la agarre, para sacarla; pero también que se la haga presa. Y haciendo de ella presa, se la libertará. Por otra parte, frente a la zafiedad del asno o del león, Eurídice muestra su cortesanía refiriéndose a ellos como Jumencio (v. 1178: no "Jumento") y Leoncio (v. 1916: no león).

*ORFEO*

Apriosa; corred ligeros.

Ea, aquí, todos a una.

*LEÓN*

Ea, vamos, doragüena.

1185

*EURÍDICE*

Sacadme de esta cadena.

*(Llegan y húndense con grande ruido.)*

*JUMENTO*

¡Ay, ay, pese a la hortuna!<sup>297</sup>

*LEÓN*

¡Arredro<sup>298</sup>, enemigos malos!

*JUMENTO*

¡Ay, ay, ay, que me han matado!

1190

Como si me hubieran dado  
más de sobenta<sup>299</sup> mil palos.

*(Aquí se levantan los gitaniillos con unas narices postizas.)<sup>300</sup>*

*GITANILLO 1º*

¡Ay, ay! ¿Qué e[z] de miz naricez?

*GITANILLO 2º*

¿Qué ez de laz míaz también?

---

<sup>297</sup> A: fortuna.

<sup>298</sup> HSA: Arriero.

<sup>299</sup> Mss: *desobenta* / *de sobenta*. Pero no he encontrado certificación de ninguna de estas formas, ni con *b* ni con *v*, en los diccionarios consultados ni en el *CORDE* o *CREA* de la R.A.E. Por lo cual, de momento, como no veo coherente la forma «sobenta» con una deturpación rústica, considero posible un error de transmisión textual. Aunque, pese a la falta de certificación, pudo existir en la época una forma como ésta, usada en determinados círculos o en un período limitado, como hoy utilizamos (autorizados últimamente por la nueva edición del DRAE) «tropecientos» o «tropecientas» en contextos semejantes.

<sup>300</sup> Se alarga el espectáculo y el entretenimiento con esta sección ridícula y grotesca de las narices postizas, paralela de la del pleito de identidad de Rifeo y Engaño en la Tercera Parte.

*JUMENTO*

*Libranos a malo, amén.*<sup>301</sup>

1195

*GITANILLO 1º*

Calla.

*JUMENTO*

No quiero.

*GITANILLO 1º*

¿Qué dizez?

*JUMENTO*

¡Ay, ay, ay! Decí quién sos.

*GITANILLO 2º*

Ezcuchá: yo zoy que hablo.

*JUMENTO*

Que no sos son el diablo<sup>302</sup>

vos y acotro y ambos dos.

1200

*ORFEO*

Tente.

*JUMENTO*

Acabe; déjeme.<sup>303</sup>

*ORFEO*

¿No sabremos lo que dices?

---

<sup>301</sup> *Libranos a malo. Amen*, por el correcto *Libera nos...*, una de las peticiones del padrenuestro El Malo o maligno es el demonio: es normal que se invoque contra él (incluso en broma), cuando se está a las puertas del infierno.

<sup>302</sup> A: diablo. Por razones de rima seguimos HSA, aunque en otros casos presenta también esta forma sayaguesa, o hemos mantenido con rima imperfecta. Por ejemplo, en v. 1569ss y 1618s.

<sup>303</sup> A: Acaba; dejame.

*JUMENTO*

¿No vido aquellas narices?

*SALVAJE*

Yo se las machocaré.<sup>304</sup>

*JUMENTO*

¿No las ven<sup>305</sup> con sus mostachos? 1205

*(Quitanselas de presto.)*

*ORFEO*

¿Quién te hace trampantojos?<sup>306</sup>

*JUMENTO*

Yo las vide con mis ojos:

¿o estamos todos borrachos? *(Tirales de ellas.)*

*GITANILLO 1º*

¡Ay!

*GITANILLO 2º*

¡Ay!

*JUMENTO*

Decí, ¿sos gatos?

*GITANILLO 2º*

¡Ay!

*GITANILLO 1º*

¡Ay!

---

304 A: machucare.

305 A: veen.

306 Los gitanos eran considerados maestros en el arte de engañar: «Hazer trampantojos» es 'realizar trampas y engaños en la propia presencia y delante de los ojos' (Covarrubias). Véase *Coloquio de Moisés* II, 5, p. 336, n. 36; *Trag. de San Hermenegildo*, Entretenimiento, 1ª. parte, vv. 1418-1537 notas 19 y 26; 2ª. p., vv. 2885-2905, y, como se ha visto en los versos 137ss y se va e irá viendo hasta la saciedad aquí y en la 3ª. p. de este Entretenimiento.

*GITANILLO 2º*

¡Ay!

*JUMENTO*

No maulléis. 1210

Yo haré que no cuidéis  
de heros más mojigatos.

*ORFEO*

¡Oh, idos ya!<sup>307</sup>

*JUMENTO*

Doragüena.<sup>308</sup>

*ORFEO*

¡Oh, cruel, falsa fortuna,  
pérfida y importuna 1215  
en solo aumentar mi pena!  
¿Qué es aquesto, hado fiero?

*SALVAJE*

¿No decía yo, señor,<sup>309</sup>  
que fuera mucho mejor  
aporrealla primero? 1220

*RÍO*

Esto es andar por las ramas.  
Guarte, infierno, que allá<sup>310</sup> voy  
y desde aquí donde estoy  
he de apagar esas llamas.

*GITANILLO 1º*

No eztá del todo perdida 1225  
la ezperanza de entrar<sup>311</sup> dentro.

---

307 A: lla (también en v. 1212, por "yo"). El yeísmo / lleísmo frecuente en el ms. A.

308 A: Cosa buena.

309 *decía yo*: el Salvaje, con su porra, siempre pensando en salvajadas (cf. v. 1183).

310 A: aya.

*GITANILLO 2º*

Volvé<sup>312</sup>, [z]eñor, al encuentro  
que a laz trez va la vencida.

*JUMENTO*

Señor, pues que estamos libres,  
no entremos más en rincones, 1230  
porque me dan torozones  
y unos tremores<sup>313</sup> terribles.

*ORFEO*

Aguarda, esposa querida,  
que en breve te sacaré,  
porque no desistiré 1235  
aunque me cueste la vida.  
(*Tórnanse a poner las narices los gitanos.*)

*JUMENTO*

¡Helas, helas otra vez!  
¡Ay, ay, ay!

*ORFEO*

¿Qué te alborotas?

*JUMENTO*

¿No las ve las narizotas?  
¡Ay, que me tiembran los piez! (*Quitanselas.*)

*ORFEO*

Yo ninguna cosa veo.  
Óyete o vete al establo.

*JUMENTO*

Es que me toma el diablo<sup>314</sup>

---

311 A: entran.

312 A: Buelba.

313 A: tenblores.

314 A: diablo. *me toma el diablo*: juego semántico con «váyase a ...»

en vien[d]o<sup>315</sup> aquel gesto feo.

Aguarde, por vida suya; 1245  
déjeme her el conjuro,  
que si lo 'hago yo, juro  
que otra vez no se mos<sup>316</sup> huya.

*ORFEO*

Pues, ¿sabrás tú conjurar?

*JUMENTO*

Yo sabré her como él hizo 1250  
y quizá con mi hechizo  
no mos tornará a espantar.

«Conjúrote a ti, Poltrón,  
y a tu mujer, la Poltrona.<sup>317</sup>  
que salgáis luego en persona 1255  
con ese viejo Querón.

Yo os lo mando muy humilde  
por las brujas del estabro  
y también por el diablo  
de las casas de Cabilde.<sup>318</sup> 1260

¿No me entendéis, borrachones?  
No mos hagáis ir en balde.  
Mirá que só el alcalde:  
y os<sup>319</sup> puedo poner prisiones». <sup>320</sup>

---

315 Mss: biento / viento.

316A: nos enos; cfr. v. 1252.

317 *poltrón, poltrona*: deturpación insultante: "flojo, perezoso y haragán". Probablemente en este insulto esté implícita la visión del paro de la vida y de la actividad (agrícola, viajera, militar...) durante el reinado de las divinidades infernales. Jumencio, alcalde villano del Entretenimiento del *Colloquio del Triumpho del Sabio* de S. León llama poltrón a su alguacil («açagiül»): «pescudo, so don Poltrón» (fol. 48v) y después se lo dice a él el estudiante Cazalegas: «¡Bien puede, miçer Poltrón / ser el grande archibribión / y príncipe de poltronia, / y en la ciudad de Bolonia / graduarse de morcón! / Esa vuestra cara boba / tiene de pulpa una arroba...» (fol. 58v).

318 *casas de Cabilde* está seguramente por la sede del cabildo, en este caso municipal, o "Casas del Ayuntamiento". Es término muy antiguo y, según veo en una búsqueda rápida en la Red, se mantiene vivo al menos en toda Iberoamérica. Por lo demás, el contexto apoya este sentido. Véase v. 1261ss.

319 A: yo.

320 *prisiones* son los 'grillos y cadenas que echan al que está preso' (Covarrubias). *Só el alcalde... os puedo poner prisiones*: ¡Oh, qué miedo para los dioses del Averno! Realmente grotesco.

(*Salen furiosos Plutón y Proserpina.*)

*PLUTÓN*

¿Quién nos hace aqueste ultraje? 1265  
¿Quién es el traidor aleve  
que [a]<sup>321</sup> asaltar así se atreve  
las torres de mi homenaje?  
¡Fuera de aqueste lugar,  
traidores!

*JUMENTO*

Decí quién sos.<sup>322</sup> 1270  
Acabe ya; téngalòs;  
no los premita llegar.<sup>323</sup>

*PROSERPINA*

¿A nuestro cetro y corona  
se le ha de dar tal baldón?

*JUMENTO*

Perdone, señor Poltrón, 1275  
y vos, señora Poltrona.

*JUMENTO*

Esperá; yo os<sup>324</sup> daré el pago  
de tan temerario intento.

*PROSERPINA*

Paguen bien su atrevimiento.

*JUMENTO*

Hermanos míos, ¿qué os hago? 1280

---

321 Mss.: que asaltar, omitiendo *a* preposición por embebimiento.

322 A: sois.

323 HSA: lugar.

324 A: yo dare.

*RÍO*

Teneos allá. ¿Qué os hacemos?

*PROSERPINA*

Deste yerro no hay disculpa.

*JUMENTO*

¡Perdón, perdón! ¡Por mi culpa!

*PLUTÓN*

Esa culpa vengaremos.

*SALVAJE*

¡Tustallá!<sup>325</sup>

*PLUTÓN*

Esperá.

*JUMENTO*

¿Qué os toma? 1285

*GITANILLO 1º*

Ea, señor, ténganlò.

*LEÓN*

¡Aba el toro!<sup>326</sup>

*JUMENTO*

¡Ho, ho, ho!

¡Muesamo, que me desloma!

---

<sup>325</sup> *Tustallá*: *tus*, es voz para llamar a los perros, como invitándolos a que se dejen a-tusar ('pasar la mano por el tusón'). *Tustallá*, por el contexto y por la forma («atúsate-tú-allá») indica: ¡vete, largo, aire!...

<sup>326</sup> *Aba el toro*: 'retírate, toro! Los versos compartidos nos advierten de un rápido movimiento en escena. Plutón intenta vengarse, según amenaza. El Salvaje lo espanta, pero el diablo escoge como blanco de su ira a Jumento y, pese al capote que le echa el León (retírate, dice a Plutón, tomándolo por toro o, mejor, minotauro furioso (*Lucifer furens!*), apalea al jumento. Termina, pues, la escena a palos, como en cualquier entremés. Ahora ya puede continuar el espectáculo con el aparato y la vistosidad del coro de ninfas y el matachín de los villanos.

*(Toca Orfeo y responde el Coro de las ninfas,  
y los villanos bailan unos matachines*<sup>327</sup>.

*JUMENTO*

No taña más, que me canso.  
¿Quiere, señor, que me ahogue? 1290  
Que yo parezco de azogue,  
aunque él taña con remanso.<sup>328</sup>

*PLUTÓN*

¡Oh, son armónico y tierno,  
de mano tan diestra y sabia,  
que puedes templar la rabia 1295  
y furor del mismo infierno!

*PROSERPINA*

Siento en mi pecho el despojo  
de mi furor violento,  
porque al son de tu instrumento  
se me ha quitado el enojo. 1300

*ORFEO*

Si os son gratos mis servicios,  
¡oh dioses del reino obscuro!,  
por los mismos os conjuro  
que también me seáis propicios.<sup>329</sup>  
Si mi música os agrada, 1305  
os pido, sin otro apremio,  
que sólo me deis en premio  
mi prenda y esposa amada.

---

<sup>327</sup> *matachines*: eran "danzarines vestidos de varios colores, que bailaban golpeándose con espadas y haciendo diferentes muecas y figuras; más en particular, danzas bufas con las que solían acabar las mojigangas: cfr. Cotarelo, *Colección de entremeses*, NBAE, XVII, págs. CCLIII, CCCVIII -XV, CCCLIII y ss", *apud* F. Rico, *Guzmán*, p. 218, n. 45 [y cf. *Guzmán*, 2, III, I, 744]. Ver A. Rallo en nota a C. de Villalón, *El Cróton* (Madrid, Cátedra, 1082), c. 386, donde remite a Francisco de Alcocer, *Tratado del juego*, Salamanca, 1559.

<sup>328</sup> *con remanso*: 'lentamente, con sosiego, mansamente' (en contraste con el azogue y su capacidad de imprimir movimiento; cfr. *supra* v. 147).

<sup>329</sup> A: propizio.

*JUMENTO*

Dámosla<sup>330</sup>, señor Poltrón;  
guarda no mos enojemos. 1310

*LEÓN*

Ca d'otra suerte os haremos  
bailar en seco y sin son.

*PLUTÓN*

En premio del refrigerio  
que nos rendís por tributo,  
os damos salvoconduto 1315  
para entrar<sup>521</sup> por nuestro infierno.

Y, así,<sup>331</sup> con pecho no escaso  
por éste a las Furias mando (*Dale un albalá.*)  
y a todo el tartáreo bando,  
que no os impidan el paso. 1320

*PROSERPINA*

Sacar podréis de prisión  
a Eurídice, vuestra esposa;  
en lo cual sólo una cosa  
os pongo por condición:  
que con tal sosiego y paz 1325  
salgáis del reino profundo,  
que, aunque se trastorne el mundo,  
no volváis el rostro atrás.

Con este pacto y asiento,  
libertad se le concede 1330  
y, donde no, que se quede  
para siempre en su tormento.

*ORFEO*

Tengo por dichoso agüero

---

330 *Dámosla*: rusticismo por «dádnosla».

521 O: paradarentrar.

331 A: ansi.

favores tan soberanos.  
Yo adoro y beso esas manos 1335  
de quien tanto bien espero.

*JUMENTO*

No las bese; quite acá;  
que, si las besa o las toca,  
se le quemará la boca.

*ORFEO*

¡Quita allá!

*JUMENTO*

Mas ¡arre allá! 1340

*ORFEO*

Los dos os iréis conmigo, (*Al Río y al Salvaje.*)  
que os quiero por compañeros,  
por ser más fuertes guerreros.

*RÍO*

De grado iremos contigo.

*LEÓN*

Y mosotros<sup>332</sup> ¿qué haremos? 1345

*ORFEO*

Que me guardéis las espaldas.

*JUMENTO*

Pues, doramala, dejaldas, 1340  
si queréis que os las guardemos.<sup>333</sup>  
(*Entran en el infierno Orfeo, Salvaje, Río,  
Plutón y Proserpina.*)

---

<sup>332</sup> A: nosotros.

<sup>333</sup> Juego de palabras con la expresión «guardar las espaldas».

*LEÓN*

Diga, señor, ¿no se asombra  
de andar por la obscuridad? 1350

*JUMENTO*

Yo no quisiera, en verdad,  
que se quedara a la sombra.

*(Va Orfeo tañendo y los que acá se quedan van danzando al mismo son.)*

***Fin de la Segunda Parte del Entretenimiento.***

**Tercera Parte del Entretenimiento**

*(Rifeo y el Engaño contienden sobre quién de ellos es hijo de Orfeo. Sentencia el pleito Jumencio, alcaide. Sale Orfeo del infierno y trae consigo a Eurídice. Conjura a los hijos de la tierra que salgan de sus senos; y, saliendo, danzan al son de su instrumento, hasta que, matándose unos a otros, caen muertos en tierra. Quebranta Orfeo el pacto que había hecho con Plutón<sup>334</sup> en no mirar a Eurídice al rostro; con lo cual, indignado Plutón, vuelve a Eurídice al infierno. Quédase Orfeo desconsolado y moraliza la fábula.)*

*Gitanos 1º y 2º, Rifeo, Engaño, Jumencio, Orfeo, Eurídice, Río, Salvaje, León, Plutón,  
Proserpina, Terrígenos, Coro.*

*GITANILLO 1º*

Muy buena y a muy buen tiempo.

*GITANILLO 2º*

Cierto que ez burla donoza.

*GITANILLO 1º*

Hoy no pudiera haber coza 1355  
de más gusto y pazatiempo.

---

<sup>334</sup> A: Plucton.

*GITANILLO 2º*

Di, ¿cómo pudiste ordir  
una tela tan eztraña?

*GITANILLO 1º*

Cierto, ha zido una baraña<sup>335</sup>  
gracioza y para reír. 1360

Oye, por que máz te cuadre:  
yo hurté la llavecilla  
y zaqué de la taquilla  
los botecilloz de padre.  
y entre elloz vine a hallar 1365  
uno que decía azí:

«el unguento<sup>336</sup> que eztá aquí  
zirbe para transformar».

Yo, para hacer la prueba,  
con la unción de aquel brinquiño 1370  
unté todo el cuerpeciño  
y zalió con forma nueva.

Coza admirable y eztraña,  
en untando al rapazuelo,  
ze tranzformó en Rifegüelo, 1375  
de zuerte que al mundo engaña.

Andan rifando loz doz:  
aquezte no entiende a ezotro,  
diciéndoze el uno al otro:  
«¿quién zoiz voz?»; «¿maz quién zoiz voz?»

Andan como tortolilloz,  
con probanzaz ateztigan  
y al fin zu pleito averiguan  
a puroz mojiconcilloz.

Oye, ezpera: hélez, hélez; 1385  
ya vienen riñendo el pleito  
y, en verdad, que me deleito

---

<sup>335</sup> A: baraña; HSA: varaña. Pero ni una ni otra forma aparecen en los diccionarios consultados ni en el *CORDE*. Por lo cual, pienso que se trata de una consciente deturpación de «maraña» en labios de gitano o simplemente de un error de transmisión del texto.

<sup>336</sup> A: uninguento.

en ver loz doz rapazueloz.

*(Salen Rifeo y el Engaño.)*<sup>337</sup>

*ENGAÑO*

En esa tecla me toca.

*RIFEO*

Déjeme en paz, compañero. 1390

*ENGAÑO*

No sea tan palabrero,  
que le daré un tapaboca.

*RIFEO*

Guárdese, pues, no me haga  
que le tire de los viejos.<sup>338</sup> [*Amáganse*]

*ENGAÑO*

Daréle en los pestorejos, 1395  
si el rapacillo me amaga.

[*Amágase el uno al otro un bofetón.*]

---

<sup>337</sup> *Salen Rifeo y el Engaño*, «rifando» (v. 1377), o «riñendo el pleito» (v. 1386), aunque es posible que el autor juegue también con la referencia a los Montes Rifeos o Montañas Rifeas de los antiguos, en las que suponían nació el río Don (ver *Quijote*, II, 29). Se trata de prolongar juegos y burlas, que corresponden a los de la *Tragedia de San Hermenegildo* cuando los gitanillos Amor Sensual y Amor Interesal se disfrazan de Amor de Ciencia y Amor de Honor. Aquí estos aprendices de magos transforman al Engaño en un doble de Rifeo. Debe decidir quién es quién el alcalde Jumento. Este lerdo juez, como Hércules en la obra original, no consigue distinguir entre ambos, después de repetidos intentos. Entonces los gitanillos de este Entretenimiento deciden «ayudar» a Jumento: «Concluyamoz este pleito...». Mandan a lavarse a Rifeo y al Engaño y, cuando vuelven, les juegan la burla de la flauta encantada. El texto es, pues, una reproducción del compuesto para el Entretenimiento de la *Tragedia de San Hermenegildo*, aunque con numerosas variantes, debido a que el copista (el mismo para esta parte de ambos textos) transcribió como pudo la jerga de los negros. De ahí que, si unas veces lee bien el texto original en el de la *Tragedia de San Hermenegildo*, otras se confunde en éste pero atina en el de la *Comedia de Santa Catalina*. Por ello, las lecciones de cada texto sirven para restaurar las del otro, como si se tratara de dos copias de un único texto.

<sup>338</sup> *los viejos* son los cabellos de las sienes, que se llamaron así por encanecer los primeros. Constituye la parte más sensible de la cabeza, por lo que se suele castigar a los muchachos repelándoles los viejos, que es «tirar de los viejos» (DA). Esta situación con las palabras que la configuran está tomada de la *Tragedia de San Hermenegildo*, 1º. p. del Entretenimiento, vv. 1550-1554. Las acotaciones faltan en los mss., pero aparecen en el texto prácticamente idéntico de la *Tragedia de San Hermenegildo*, vv. 1550-1556. A: azmaga.

*RIFEO*

No sea tan bachiller,  
que 'haré el primer envite.

*ENGAÑO*

Pues guárdese del revite<sup>339</sup>,  
porque le podrá ofender. 1400

*RIFEO*

Óigame, amigo, ¿él es yo?  
Al momento se desdiga,  
porque a su pesar no diga  
el diablo me engañó.

*ENGAÑO*

No conmigo, amigo, amigo,<sup>340</sup> 1405  
que se las entiendo yo.

*RIFEO*

Guárdese por sí o por no,  
no le alcance lo que digo.

*ENGAÑO*

¿Quién eres, que me amenazas?  
¿Piensas que me mame el dedo, 1410  
o que me has de poner miedo  
con tus fieros y amenazas?

*RIFEO*

Él hable con más recato,  
o harélo mal de su grado.

---

<sup>339</sup> *enbite y rebite*: «envite» es la apuesta o parada en el juego de los naipes; «*revite*», recogido en el *CORDE* de la R.A.E., de un documento de este contexto (F. de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, 1603), es el acto de «revidar», que es 'envidar de nuevo sobre lo que el contrario envida' (Covarrubias), es decir, implica aceptación del envite con la consiguiente subida de la apuesta. Además, atiéndase que quien habla es el Engaño, un fullero.

<sup>340</sup> *No conmigo, amigo, amigo*. Cfr. *Tragedia de San Hermenegildo*, 2ª. p. del Entretenimiento, v. 3112. La expresión tiene visos de ser una cita implícita de un cantar o de un verso de romance. El autor apreciaba ambas manifestaciones culturales. No he dado con la fuente.

*ENGAÑO*

Pues sepa que se ha hallado 1415  
medida de su zapato.<sup>341</sup>

*RIFEO*

Deja mi cuerpo, rapaz.

*ENGAÑO*

¿Por fuerzas quiere que sea?

*RIFEO*

De esa causa sobresea.

*ENGAÑO*

¿Piensas que has de poder más?<sup>342</sup> 1420

*RIFEO*

No has de salir con tus fines.  
(Dale con la rodilla.)

*ENGAÑO*

¡Ay! Así con la rodilla  
no vale, que es zancadilla.

*GITANILLO 1º*

¡Paz, paz entre doz ruinez!<sup>343</sup>

*GITANILLO 2º*

¿Sobre qué ez la diferencia? 1425  
Mal se averiguan cueztionez  
a golpez y a mojjiconez.

---

<sup>341</sup> Cfr. *Diálogo a la Venida* de F. Ximénez, vv. 118-119, en un contexto idéntico de riña entre Dolus y un estudiante.

<sup>342</sup> Engaño ha pasado al tuteo, aunque en algunos momentos reaparece el voseo; cfr. v. 91s.

<sup>343</sup> *Paz, paz entre doz ruinez!*, posiblemente sea eco del dicho "ruin con ruin se casan en Dueñas", lo que es sarcástico en boca del gitano, causa de la pelea entre desiguales al convertirlos en *simillimi*: Engaño y Rifeo. Pero, claro, la gracia está en el *contraste*.

Tené un poco de paciencia.

*RIFEO*

¿No me conocéis a mí?

*GITANILLO 1º*

Zí, muy bien.

*RIFEO*

¿Quién soy?

*GITANILLO 1º*

Rifeo. 1430

*RIFEO*

¿No so<sup>344</sup> yo hijo de Orfeo?

*GITANILLO 1º*

Digo zin duda que zí.

*ENGAÑO*

¿Pues Rifeo no soy yo?

*GITANILLO 2º*

Zí, pero tal eztáz ya,  
que no te reconozera 1435  
la madre que te parió;  
que el traje y roztro ez tan uno  
y tanta la zemejanza  
que me ponéiz en balanza  
de no conocer ninguno. 1440

*RIFEO*

¿No he de saber sí ni no,  
si soy o no soy?

---

<sup>344</sup> A: so; pero cfr: so-yo.

*ENGAÑO*

¿Qué quieres,  
hermano? Sé quien quisieres,<sup>345</sup>  
con tal que no seas yo.

*RIFEO*

¿Hay tal extraño desdén? 1445  
¿Hay tan ciego desvarío?  
Si aqueste cuerpo no es mío,  
¿para qué lo quiero bien?

*ENGAÑO*

¡Oh, qué terribles extremos!  
Diz que yo estoy yo no siendo, 1450  
y aun casi lo voy creyendo,  
sigún<sup>346</sup> que nos parecemos.

*RIFEO*

Con esto salgo de mí;  
pero, volviéndome adentro,  
yo a mí me salgo al encuentro, 1455  
pues topo conmigo en ti.

*ENGAÑO*

Eres delante de mí  
un espejo en que me veo;  
mas parézcome<sup>347</sup> muy feo,  
porque me contemplo en ti. 1460

*GITANILLO 1º*

Aunque en pleitoz me deleito,  
no ze oz paze el tiempo en balde,  
zino llamad un alcalde  
que zentenzie vueztro pleito.

---

<sup>345</sup> A: v. 1442s: quisiereis.

<sup>346</sup> A: segun.

<sup>347</sup> HSA: pazesme.

¡Zeñor alcalde!

*JUMENTO*

¿Quién sos? 1465

*GITANILLO 2º*

Zalga acá fuera.

*JUMENTO*

No quiero.

*GITANILLO 1º*

¡Oh, hi de puja,<sup>348</sup> grosero!

Zalga, azí le guarde Dioz.

*GITANILLO 2º*

¿No vez,<sup>349</sup> no vez ezta alerta?

*JUMENTO*

Ya os conozco, compañeros. 1470

*GITANILLO 2º*

¿Quién zomoz?

*JUMENTO*

Unos panderos,  
que estáis llamando a la puerta.<sup>350</sup>

*GITANILLO 1º*

Zalga, que hay pleito acá<sup>351</sup> fuera  
que averiguar en zu zala.

*(Sale.)*

---

348 A : puga: puga / puja es eufemismo.

349 A: no bemoz, no bez: tachado *mo*.

350 *panderos*: 'necios y puros charlatanes' (DA).

351 A: de.

*JUMENTO*

Decí aqueso en doramala 1475  
y saliré de carrera.  
Getanicos, vení acá.  
¿Qué hacéis? Que yo asiguro  
que estáis hendo algún conjuro.

*GITANILLO 1º*

Oya, ezpere. Acabe ya, 1480  
que hay aquí un pleito importuno  
y muy reñido entre doz,  
y quieren que juzguéiz voz  
zi zon doz o zi zon uno.

*JUMENTO*

Sí que sabré conocellos 1485  
y la vista se me aguza<sup>352</sup>;  
si atiesto la carapuza  
en doragüena que es de ellos.<sup>353</sup>

*GITANILLO 1º*

Vezloz.

*JUMENTO*

¡Ay, ay, ay! ¿Quién sos?  
¡Ay, que estó<sup>354</sup> todo esmarrido! 1490  
¿Quién, diabros, ha podido  
hacer de un diablo dos?

*RIFEO*

¿Ves al demonio, villano?

---

352 A: ahuza.

353 *si atiesto la carapuza / en doragüena que es de ellos*: encasquetada la caperuza villanesca, cual si birrete de doctor fuera, «será de ellos»: ninguna resistencia podrán oponer, pues los identificará al momento.

354 HSA: estoy.

*JUMENTO*

Yo no sé lo que me habro,  
sino que eres tú el diablo 1495  
y éste parece tu hermano.

*ENGAÑO*

Señor alcalde, óiganòs.

*JUMENTO*

¿Sos<sup>355</sup> demonios o mochachos?  
Sin duda estamos borrachos,  
pues que de uno vemos dos. 1500  
Esperá que yo veré  
quién sos vos y quién sos vos,  
o si sos uno, o si dos.  
Escuchá, os preguntaré:  
¿Cómo te llamas?

*RIFEO*

Rifeo, 1505  
hijo de Orfeo.

*JUMENTO*

Está bien.  
¿Y tú?

*ENGAÑO*

Rifeo también.

*JUMENTO*

¿Y hijo?

*ENGAÑO*

También de Orfeo.

---

<sup>355</sup> A: sois.

*JUMENTO*

Uno y dos no puede ser,  
porque de uno a dos va uno; 1510  
quien quita diez, no hay ninguno:<sup>356</sup>  
no está craro de entender.

Yo lo sabré en poridad.<sup>357</sup>  
Mochacho, pásate aquí.  
Di otra vez quién eres. Di. 1515

*RIFEO*

Rifeo soy en verdad.

*JUMENTO*

¿Eso es verdad, a la he?  
Verdad es, pues que él lo dice.

*GITANILLO 2º*

Eztotro<sup>358</sup> lo contradice.

*ENGAÑO*

Ése miente, en buena fe. (*Vuélvese a Rifeo.*)

*JUMENTO*

Así venís a mentir.  
Vos mentís como bellaco;  
jori a mí, si cojo un taco,  
que os tengo de cohondir.<sup>359</sup>

*GITANILLO 1º*

¡Oh, qué gentil alcaldada! 1525

---

<sup>356</sup> Son las mismas cuentas que se echa el Bárbaro de la *Tragedia de San Hermenegildo*, 2ª p. Entretenimiento, vv. 3140-3142.

<sup>357</sup> *en poridad*: 'en secreto' (arcaísmo ya en el DA).

<sup>358</sup> A: Ezotro.

<sup>359</sup> A: cojondir. *Cohondir*, rusticismo o arcaísmo por «confundir», pero jugando con la forma verbal y valor semántico (pretenciosamente reforzados) de «hundir» ('aplastar, acoquinar') o «fundir» ('hacer papilla'). Así se explica la intervención del Gitanillo 1º.

*JUMENTO*

¿Dije bien?

*GITANILLO 1º*

Zí, como un cezto.

*JUMENTO*

Yo cuidaba que, con esto,  
la riña estaba acabada.

Que el dimonio se me embiste  
cuando empiezo a jodigar. 1530

Mochacho, torna a llegar.  
Di, ¿por qué yerbas naciste?

*RIFEO*

Habla con algún bagaje.<sup>360</sup>  
¿Qué llama yerbas?

*JUMENTO*

Las malvas.

*RIFEO*

Pues yo no nací en las malvas, 1535  
ni alguno de mi linaje.<sup>361</sup>

*JUMENTO*

¿Aquesto no entendéis, payo<sup>362</sup>?  
No respondas con resgaños,  
que yo compliré treinta años  
por estas yerbas de mayo.<sup>363</sup> 1540  
Llegaos ambos a mi lado.

---

<sup>360</sup> A: babaje.

<sup>361</sup> A: algun. *no nacer en las malvas* es no tener bajo ni pobre u oscuro nacimiento o linaje (Correas).

<sup>362</sup> *payo*: tonto, ignorante, necio; ver expresión «si será payo», por «villano» y, como tal, zafio, tonto, etc.

<sup>363</sup> *compliré treinta años*: para un burro, muy viejo... Cfr. v. 1542-1544: «enque ["aunque"] tenéis barbas pocas», es decir, 'sois joven'.

*ENGAÑO*

¿Qué nos quiere?

*JUMENTO*

Abrí esas bocas. (*Ábrenlas*<sup>364</sup>)

Enque tenéis barbas pocas,  
en verdad que habéis cerrado.<sup>365</sup>

*RIFEO*

¿Hanlo visto al cantaembalde? 1545

*ENGAÑO*

¡Oh, qué gentil licenciasno<sup>366</sup>!

*JUMENTO*

No os espantés, que hui asno,  
primero que fuese<sup>367</sup> alcalde.

Verés cómo yo os quillotro.  
Esperá. (*Dale a Rifeo.*)

*RIFEO*

¡Ay!

*JUMENTO*

¿Doliote?

*RIFEO*

Sí.

1550

*JUMENTO*

¿Y a ti?

---

<sup>364</sup> Abreenlas.

<sup>365</sup> *avéis cerrado*. Rifeo y Engaño son muchachos (por tanto, tienen pocas barbas) pero, sin embargo, ya «han cerrado». Lo cual, dicho por un jumento después de haberles examinado la dentadura, indica que se han igualado (o apiñado; véase «cerrar filas» o «apiñarse») sus dientes o piños: es decir, que no son tan niños.

<sup>366</sup> Mss: licenciasnos / lizenziarnos. Corregimos por razones de rima.

<sup>367</sup> A: fuese.

*ENGAÑO*

No.

*JUMENTO*

¿Pues ves aquí  
que dices que eres a acotro?

No atamaré de entendellos.

Getánicos, entretanto

apañemos un buen canto

1555

y achoquemos uno dellos.

*GITANILLO 1º*

No haga tal; déjelòz.

*JUMENTO*

Dejémoslos,<sup>368</sup> dorabuena.

Mochachos, decí sin pena

¿cuál come más de los dos?

1560

*RIFEO*

Yo como lo que me dan;  
si me dan bien, como bien.

*ENGAÑO*

Yo lo hago así también.

*JUMENTO*

¿Comeréis un pan?

*RIFEO*

Sí, un pan.

*JUMENTO*

¿Pasteles también coméis?

1565

*RIFEO*

Pasteles, señor, sí como.

---

<sup>368</sup> A: dejemolos.

*JUMENTO*

¿Coméis gruñuelos?

*ENGAÑO*

¡Y cómo!<sup>369</sup>

*JUMENTO*

En eso me parecéis.

*RIFEO*

¿Qué tiene aqueso que ver  
con el pleito que tratamos? 1570

*JUMENTO*

Callen, doramala, entrambos  
y procuren responder.<sup>370</sup>  
Mostrá, mochachos, las manos. (*Muéstranlas.*)  
Mostradme también los pies. (*Álzanlos por delante.*)  
Volveos, niños, del revés. 1575  
(Jori a guas que son hermanos.)  
Den una vuelta graciosa.  
Bailen a compás los dos.

(*Bailan a compás<sup>371</sup> y con ellos el alcalde.*)

(¡Válgame el poder de Dios!  
En mi vida vi tal cosa.) 1580  
Decíme: ¿sabéis cantar?

*RIFEO*

Sí, sabemos.

---

<sup>369</sup> *como* / *cómo*: un caso logrado de auto-rima o rima isófona u homófona.

<sup>370</sup> Juego de la gala del gitano de aquí en adelante.

<sup>371</sup> HSA om a compás.

[ENGAÑO]<sup>372</sup>

Sí, a Dios plugo.

JUMENTO

Pues canta, muchacho lugo<sup>373</sup>  
y quizá os querré enjaular<sup>374</sup>. (*Cantan.*)  
No hay diferencia en las voces; 1585  
ambos son de una manera.  
Haceos, muchachos, ahuera  
y daos luego sendas coces. (*Danse.*)  
(¡Oh, qué bien mandados niños!)  
Tené, tené, no os deis más; 1590  
volveos, niños, por detrás. (*Vuélvense.*)  
¡Oh, qué donosos brinquiños!  
Tiéndanse por ese suelo.

ENGAÑO

¿Para qué, señor alcalde?

JUMENTO

No se lo dicen de balde; 1595  
obedezca, señor Duelo.<sup>375</sup> (*Tiéndense.*)  
Veamos quién pesa más. (*Áselos de los pies.*)  
(¿Qué? ¿Se me ha huido el seso?)  
Entrambos tienen un peso.  
No lo entiendo, jori a guas.) 1600  
Yo no sé lo que me hago  
y en los ojos tengo humo;

---

<sup>372</sup> Los Mss no señalan la intervención del Engaño, pero parece exigirla el sentido.

<sup>373</sup> *lugo*: arcaísmo y, por tanto, rusticismo por "luego", "al momento".

<sup>374</sup> *os querré enjaular*: meter en la jaula como pájaros cantores.

<sup>375</sup> *señor Duelo*: para entender este apodo dado a Engaño, hay que tener presente sin duda toda la tradición de representaciones del teatro de colegio de los jesuitas; especialmente, en Andalucía, el *Diálogo a la venida* de F. Ximénez (Alonso Asenjo, 1995, I, 353-422), en cuyo texto en latín se llamaba *Dolum* al personaje del Engaño, o *Doliolum*, si es niño, como ocurre en la *Tragedia Ocio* de Juan Cigorondo. De ahí (no sin humor y desde luego con un guiño a los espectadores): «señor Duelo». La expresión es indicio claro de que el *Diálogo a la Venida* se tuvo en cuenta o se daba por conocido cuando se compuso la *Comedia de Santa Catalina*, que coincide en numerosos otros rasgos con esa obra. Por otra parte, el autor seguramente prefiere este guiño al público a la lógica de la acción en escena, pues Jumento aún no ha resuelto el *who is who* entre Rifeo y Engaño-*Dolum*-Duelo.

finalmente me resumo  
que los dos sos el diablo.<sup>376</sup>  
Ya por el peso he jozgado 1605  
y por el tato<sup>377</sup> también;  
pues por la vista también  
y sos ambos un traslado.<sup>378</sup>  
Veamos por el golor.<sup>379</sup>  
Alzad aquesos sobacos: 1610  
goléis a grandes bellacos.  
Veamos por el sabor.  
Porque no sé qué se tiene  
el sentido de los dientes:  
yo quiero her mondadientes 1615  
de los dos, que esto conviene.  
Esperá, os daré un bocado.

#### *RIFEO*

Ande, váyase al establo.

#### *JUMENTO*

Pues idos<sup>380</sup> con el diablo,  
si no estáis por el juzgado. 1620  
Getanicos, ¿qué he de her?  
Que ya he perdido el joicio,<sup>381</sup>  
que tiene grande artificio  
y no lo puedo entender.  
¿Cómo jozgaré esta guerra?<sup>382</sup> 1625

#### *GITANILLO 2º*

Juzgarázla, zi daz trepaz,<sup>383</sup>

---

<sup>376</sup> Mss. en vv. 1601 y 1604 *hago* / *diablo*, con rima imperfecta.

<sup>377</sup> Sic mss. por el actual «tacto».

<sup>378</sup> *traslado*: 'una copia' o ... fotocopia y, mejor aún hoy: dos clones.

<sup>379</sup> *golor* por 'olor', forma que no puede haber generado una aspiración o fricación. Pero ésta bien pudo producirse entre rústicos a partir de las formas diptongadas de oler (huelo...), como sucedió y sucede en los isomorfismos güevo, güeso...

<sup>380</sup> HSA: ideos.

<sup>381</sup> A: juizio.

<sup>382</sup> A: juzgare. *juzgaré esta guerra*: sentenciaré este pleito.

tantaz, tantaz que no zepaz,  
zi estáz en cielo o zi en tierra.

*JUMENTO*

¿Qué eso tengo<sup>384</sup> de her?

*GITANILLO 2º*

Zí.

porque, andando alrededor, 1630  
juzgaráz mucho mejor  
que haz juzgado<sup>385</sup> hasta aquí.

*JUMENTO*

Ea, pues, ya me meneo.

*GITANILLO 1º*

Traigámozle a la redonda.  
(Danle vueltas alrededor.)

*JUMENTO*

Tené, que ando como honda. 1635

*GITANILLO 1º*

Anda.

*JUMENTO*

¡Que me bamboneo!<sup>386</sup>

*GITANILLO 1º*

Date prieza, que conviene.

---

<sup>383</sup> *zi daz trepaz*: *Trepas* no encaja aquí el sentido de «malicia, astucia o experiencia en alguna materia» que atribuye al término en plural el DA. Más bien significa 'vueltas', pues «tropa» es 'cierto modo de guarnición, la qual va dando vueltas por las orillas del vestido...' (Covarrubias). En realidad se trata del juego de «guarda el ható», como en el *Coloquio de Moisés*, I, 899ss; II, v. 1473ss. Sobre la expresión, véase el poema de Góngora, *Trepan los gitanos/ y bailan ellas;/ otro nudo a la bolsa,/ mientras que trepan*, que habla de dar vueltas, y de los robos de haciendas que consuman y consumen... los jesuitas.

<sup>384</sup> HSA: denego.

<sup>385</sup> A: guzgado.

<sup>386</sup> *bamboneo* por «bamboleo», lo mismo que *bambaneo*, por «bamboneo», en la *Tragedia de San Hermenegildo*, I, 5, v. 937. Cov. da las formas «bambalear» y «bambolear» como equivalentes.

*JUMENTO*

Tené, tené. ¿Dónde está?

*GITANILLO 2º*

Di tú dó eztás.

*JUMENTO*

Qué sé yo.

*GITANILLO 1º*

Aprieza.

*JUMENTO*

Soltá. ¿Quién tiene? 1640

*GITANILLO 2º*

Tente bien. Tente en los piez.

*JUMENTO*

¡Ay, que se me rasga el sayo!

*GITANILLO 1º*

Ten fuerte.

*JUMENTO*

¡Que me desmayo!

*GITANILLO 2º*

Puez da vueltaz al revéz.

*JUMENTO*

Estaos quedos, que me muero. 1645

*GITANILLO 1º*

Anda, bobo, ezpera un poco.

*JUMENTO*

Tené, que me torno loco.

*GITANILLO 2º*

Anda otro poco.

*JUMENTO*

No quiero. (*Cae.*)

¡Ay, ay, [ay]<sup>387</sup> que me he aturdido!

¡Las manos! ¡Ay!

*GITANILLO 1º*

Ya laz tomo. (*Tómanlas.*)

*GITANILLO 2º*

¡Ay, que pezaz como un plomo!

Tente allá en lo que haz comido. (*Déjanle caer.*)

*JUMENTO*

¡Ay, ay, que estoy despeado!

Hermanos, lleváme a cuestras.

*GITANILLO 1º*

¡Zon aquézaz muchaz fieztaz! 1655

*GITANILLO 2º*

No, hermano, que ez muy pezado.

*JUMENTO*

Pues yo me levantaré.

¿Quién me ha hecho prejoizio?

¿Dónde se hue mi joizio?

No puedo tenerme en pie. 1660

---

<sup>387</sup> Mss. ay, ay. Añado otro monosílabo por razones métricas y apoyado en vv. 925. 1190. 1193. 1238. 1489 y 1770 (siempre Jumento).

*GITANILLO 1º*

Concluyamoz ezte pleito,  
que todoz loz trampantojoz  
que noz hacen a los ojoj  
zon zin duda encantamento.

Veréiz laz marañaz claraz 1665

dezta ficción aparente,  
zi oz llegáiz a aquella fuente  
y en ella oz labáiz laz caraz,<sup>388</sup>

que tiene tal calidad  
que con su virtud dezcubre 1670  
cualquier engaño que encubre  
la fización y falzedad.

*RIFEO*

Vamos y lavarnos hemos. (*Van.*)

*JUMENTO*

Andá, lavaoz, que estáis sucios  
y cuando estéis carilucios 1675  
quizás os conoceremos.

Getanicos, ¿ha salido  
muesama ya del infierno?

*GITANILLO 2º*

¿Había de ser eterno?<sup>389</sup>  
Gran rato ha ya que ha venido.<sup>390</sup> 1680

*JUMENTO*

Pues decíme, ¿adónde irá?

---

<sup>388</sup> A: llegaiz aquella fuente; la caraz.

<sup>389</sup> *había de ser eterno?*: En el contexto de este Entretenimiento sobre el mito de Orfeo y Eurídice, esta intervención es una *boutade* o quiebro humorístico un si es no es desafiante del dogma, puesto en boca de gitano. Pero está clarísima la ortodoxia del autor, que insiste en la eternidad de las penas del infierno. Cfr. vv. 261. 271s. 1101-1104. 1877ss. 1995...

<sup>390</sup> Este pasaje repite el del *Coloquio de Moisés*, I, 886ss. Siguiéndolo, podemos restablecer la intervención de 2º en el v. 1711, que falta en el ms. A y que en el *Coloquio de Moisés* se atribuye a «2º. PASTOR».

*GITANILLO 1º*

En la tierra y en el zielo.

*JUMENTO*

¿Qué es dél...?

*(Levanta la cabeza y danle en la garganta.)*

¡Ay!

*GITANILLO 2º*

Abaja al zuelo!

*(Bájala y danle un pezcózón.)*

*JUMENTO*

¡Ay! ¿Asina?

*GITANILLO 2º*

Aquél te da.

*(Tópanle con el dedo en las narices.)*

*JUMENTO*

¡He[s]!<sup>391</sup> Son mazos de batán, 1685  
que van unos y otros vienen  
y en mi pobre cuerpo tienen  
el golpeadero en que dan.

*(Viene Rifeo y el Engaño.)*

*RIFEO*

Ya venimos bien lavados;<sup>392</sup>  
veremos si esa experiencia 1690  
deshace la diferencia.

*GITANILLO 1º*

Ezperá, ¿estáiz bien mohadoz?

Zopla ezta flauta encantada.

[Torna a zoplar; zopla bien.]<sup>393</sup>

---

<sup>391</sup> Mss He con s embebida.

<sup>392</sup> Este pasaje de la «flauta encantada» repite el de los gitanillos Amor Sensual y Amor Interesal de la *Tragedia de San Hermenegildo*, Entretenimiento, 2ª p., v. 3360ss.

*GITANILLO 2º*

Zopla tú aquézta también. (*Quedan tiznados.*)

Dezcubierta ez la celada.

*JUMENTO*

¡Ojo! ¡Huy! ¿Qué es lo que veo?

¡Qué afeite de chimenea!

*GITANILLO 1º*

¡Han venido de Guinea!<sup>394</sup>

*GITANILLO 2º*

¡Ay, qué Rifeo tan feo!

1700

*ENGAÑO*

Mocitos, no me den grita;

miren que me enojaré.<sup>395</sup>

*GITANILLO 1º*

Exehu, exeju, [gurumbé]:<sup>396</sup>

---

<sup>393</sup> Este verso, que falta en el ms. A, se suple a la perfección con el correspondiente de la *Tragedia de San Hermenegildo*. He adaptado las grafías (z) que reflejan el habla de los gitanillos, las cuales en la *Comedia de Santa Catalina*, ms. HSA, se mantienen con mayor rigor que en la *Tragedia de San Hermenegildo*.

<sup>394</sup> Una vez tiznados, Rifeo y Engaño son el blanco (¡!) de irrisión de los gitanillos. Se les aplicarán, por tanto, los tópicos sobre negros (color, a partir de una serie de comparaciones o metáforas: tapetado; dar grita; hacer que se enojen; danzas (gurumbé), insultos (perrenguita...), venir de *Guinea*, es decir, ser negro o tiznado (en todos los sentidos de la palabra). H. de Ávila ha querido ofrecer no sólo un juego más, sino una muestra de su dominio del habla de negros que desde Gil Vicente por lo menos se había convertido en una convención teatral, que supo explotar como nadie (al decir de testimonios) Lope de Rueda. Varias expresiones que aparecen en las obras de H. de Ávila, al haber quedado los textos hasta hace poco manuscritos, no habían sido estudiadas. Para aclararlas, las he comparado con varios documentos teatrales de habla de negros como el lingüísticamente riquísimo romance *Boda de negros* de Quevedo (cf. *Poesía varia*, Cátedra, 1985, p. 409ss) y el habla de negros que aparece en *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (Madrid, Cátedra, 1987, c. 37). Es tan notable la semejanza de léxico y expresiones entre el habla de negros de las piezas de H. de Ávila y la de las obras de Quevedo que no creo osado postular que Quevedo viera (de acuerdo con las costumbre de intercambiar obras entre colegios de jesuitas) una representación de la *Tragedia de San Hermenegildo* (cuyos pasajes de este tipo se repiten en la *Comedia de Santa Catalina*), por ejemplo, mientras fue alumno del colegio de Madrid (o en el de Ocaña, según otros), por los años 1592-1596 y que en este punto quedara impresionado.

<sup>395</sup> *me enojaré*: Pasaban los negros por enojadizos. Por eso se les llamaba «perrengues». O, más bien, aprovechando que el término designaba también a los que con facilidad o vehemencia se encolerizan o emperran, para llamarlos disimuladamente “perros”, como razona el *Diccionario de Autoridades*. Así, pues, *perrengue* vino a ser sinónimo, o sinónimo insultante, de *negro*. «Perrengue» se aplica hasta la saciedad a los negros en A. de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*. Leemos «perrenguita» en el v. 1704s.

<sup>396</sup> A: exeju; om gurumbe, exeju. Ignoro el sentido de *exehú* y *manachú*. Pero he encontrado «exe» en el estribillo de un villancico: «Exe, perro, no m’encandiles, / Harto encandiladica estoy» (P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 123s), donde significa ‘Fuera, sal’, que

manachu, perrenguita.

*GITANILLO 2º*

Perrenguita para eya.<sup>397</sup>

1705

*RIFEO*

Para vos y para vos.

*GITANILLO 1º*

Para tenguerengue<sup>398</sup> doz.

Doso voso, treinta aqueya.

*ENGAÑO*

¿Súfrese tal villanía!

¡Hacerme tal deshonor!

1710

*GITANILLO 2º*

Seor, si trocan coror,

trocan turo contesía.

*RIFEO*

¡Que mi cara esté tiznada,

siendo tan blanca y tan pura!<sup>399</sup>

---

dicho aquí a un moro o morisco, calificados o insultados como "perros", parece tener ese sentido y se usaría como interjección para echar al perro. (Etimológicamente coincide en la forma con «exe», 'sale, va a dar en', en textos referidos a parcelas de tierra cuyos límites se están describiendo, que aparecen recogidos en el *CORDE*.) Valga como hipótesis que el original de este texto fue: «Exe, exe, gurumbé», métricamente perfecto, donde «exe» vale por 'perro', insulto muy común para negros (véase la nota en v. 1702). El texto paralelo de la *Tragedia de San Hermenegildo*, v. 3340ss, habría sido, con la adición de «hu» y «hu» la causa de la deturpación de éste, que lo sigue de cerca, pues «gurumbé», es exigencia de la rima. El «gurumbé», en efecto, era un estribillo de baile de negros que se hizo tan popular que dio nombre a toda la danza, resultando sinónimo de negro. El v. 1704 es hipométrico.

<sup>397</sup> A: ella; HSA: *eia*, que indica articulación yeísta de -ll-, lo mismo que *aqueya* en el v. 1708.

<sup>398</sup> *tenguerengue, doso voso*.. «En España, *tenguerengue* o *tenguedengue* es vocablo que por donaire atribuyen a un rey de negros. Consta de *tenguer*, '¿niegas?', y *en te*, 'tú' [o *ente*: ¿de 'anta', 'tú', en árabe?]. Hoy en día llaman este nombre a un rey de negros que hacen en días de fiesta y regocijo» (Guadix, *Diccionario*. MS, citado por A. Castro en *Estudios del habla española*, p. 28). *Doso*, que aparece en otros documentos, es deturpación de «dios» en «dioso», y *voso* [*boso* en mss.] es el portugués *vosso*, 'vuestro', según F. Weber de Kurlat, "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética": *Filología*, VIII, pp. 145s.

<sup>399</sup> El color blanco (e incluso el cabello rubio) era propio de los elementos más nobles de la sociedad, especialmente de la realeza. Por tanto, se atribuye la tez blanca al hijo de un semidiós como es Rifeo.

*GITANILLO 1º*

Sa boca, le<sup>400</sup> noche ezcura; 1715  
sa crondobá tapetada.

*GITANILLO 2º*

Sa pie, le puerco ahumara.

*GITANILLO 1º*

Sa cuerbito y san gragea.

*GITANILLO 2º*

San forro le chimenea.

*GITANILLO 1º*

San cabrahígo anubrara. 1720

*GITANILLO 2º*

Sa oya, za canzoleta.

*GITANILLO 1º*

San zacodiya tsnara.

*GITANILLO 2º*

E sa cara sa contara.<sup>401</sup>

---

<sup>400</sup> A: la; v. 1716: trapetada; 1720: cabrahígo. En los vv. 1715-1732 se acumula una sarta de insultos a los negros, tópicos del teatro de los Siglos de Oro, basados particularmente en el color o en el lugar de procedencia (Guinea; Jelofe [Jolofe], es decir, territorio donde se habla *wolof* en Senegal. Se resume la serie con una breve explicación de cada término, cuando se supone necesaria: *cara tznada*, *noche escura*, *crondobá tapetada* (por 'cordobán negro', pues *tapetado* es 'teñido de color negro' (Terrón González, 195); *pie le puerco ahumara* ('pie de puerco ahumado'), *cuerbito* ('cuervo'), *gragea* (aparte de la evocación del «grajo», 'especie de confitura muy menuda' (DA), conserva o jalea, que aparece asociada con el ámbar, por lo mismo que el jazmín lo es con la tinta —así F. Weber de Kurlat, "El tipo de negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación": *NRFH*, XIX, 2, p. 356); *forro de chimenea* ('hollín'); *cabrahígo anubrara* (cabrahígo, o higo silvestre de color morado, anublado, es decir, renegrado); *sa oya, za canzoleta*: *canzoleta* es «cazoleta» con deturpación: recipiente que se supone renegrado al fuego: 'es olla, es cazoleta'; es semejante a *zacodiya tsnara* o 'escudilla tznada', que da paso a *diabra*, es decir, 'diablo', tópicamente de color negro en la iconografía por estar achicharrado en el fuego eterno; *humaraje* es aquí agudeza verbal sobre la base de "humo", y equivale a «humarrache» u «homarrache» y a «moharracho» (probablemente del árabe *muharradj*, actual "mamarracho"), que es "persona que se disfraya ridículamente en una función para alegrar o entretener a los demás, haciendo gestos y ademanes ridículos" (DRAE); equivale a mojarra y era personaje del carnaval o de representaciones teatrales populares; *san trocara* 'están trocados o cambiados' en *higuito le azabache*: en «higas» o «higuitas» de azabache, eran amuletos de cuentas negras de ese color contra el mal de ojo. Cf. Torres Naharro, *Seraphina* III, 455.

<sup>401</sup> *cantara*: «encantada», con aféresis.

*GITANILLO 1º*

Ya san branca, ya san prieta.

*JUMENTO*

Getanicos de Guinea, 1725  
¿quieren que los abaraje?<sup>402</sup>

*GITANILLO 2º*

¿Son diabra o humaraje?  
¡Qué diabrita tan fea!

*ENGAÑO*

¿Es posible<sup>403</sup> que hay quien tache  
mi tez pura y blanca cara? 1730

*GITANILLO 1º*

Sí, señor, que san trocara,  
como higuito le azabache.

*RIFEO*

¡Alto, pues, tales estamos!  
¡Sús, mudemos otro rancho.<sup>404</sup>

*GITANILLO 2º*

Y oz ha de venir muy ancho, 1735  
zi aun iros así dejamos.

*JUMENTO*

Si les dan carta de horro,  
miren, váyanse a Jelofe.

*GITANILLO 1º*

Allá no habrá quien loz mofe.

---

402 *abaraje*: 'trueque'.

403 A: posibre; 1730: branca.

404 *mudemos otro rancho*: 'Vámonos a otra parte', pues «rancho» era 'la compañía que entre sí hacen camaradas en cierto sitio señalado del Real' (Covarrubias).

*ENGAÑO*

Dios nos dará su socorro. (*Vanse los dos.*)

*JUMENTO*

Hora, por me her pracer.  
decíme dó está muesamo,  
que por más y más que llamo  
no me quiere responder. (*Llora.*)

No puedo sufrir la ausencia, 1745  
que andamos todos mohínos,  
melancólicos, cetrinos  
y con muy poca paciencia.

Ca, después que anda en los celos,  
comemos el pan con tasa 1750  
y no se pone olla en casa  
y andamos llorando duelos.

No sé qué viento nos sopla,  
qu'andamos<sup>405</sup> con tal porfía  
toda la noche y el día 1755  
gimiendo y llorando en copla.

(*Tañe Orfeo debajo del tablado.*)

*GITANILLO 1º*

Tente, hermano. Escucha; espera.

*JUMENTO*

¿Qué es? ¿Qué es?

*GITANILLO 2º*

¿No oyes?

*JUMENTO*

Sí, oyo.

Lo que chilla<sup>406</sup> en este hoyo

---

<sup>405</sup> A: y andamos.

¿es conejo en madriguera? 1760  
No se rebulla<sup>407</sup> presona.

*GITANILLO 1º*

Tañendo va un pazacalle.

*JUMENTO*

Hola, todo el mundo calle,  
que caza ya la hurona<sup>408</sup>.  
Esperá; porné el oído. 1765  
Venga muy en dorabuena.  
Muesamo es éste que suena;  
ya viene hendo roído<sup>409</sup>.

*(Sale el Salvaje, Río, Orfeo, Eurídice.)*

*RÍO*

¡Fuera! ¡Fuera! ¡Aparta! ¡Aparta!<sup>410</sup>

*JUMENTO*

Oí, mochachos. ¡Ay, ay, ay! 1770

*SALVAJE*

Tente, Jomencio.<sup>411</sup> ¿Qué hay?

*JUMENTO*

No hay aquí quien nos desparta.<sup>412</sup>

---

406 HSA: chill.

407 A: rebuya (con yeísmo).

408 A: huronera. Pero cfr. *Tragedia de San Hermenegildo*, v. 738: «que ya caça la hurona». «¡Al callar, que ya caça la hurona!» es una frase hecha para indicar que no se debe hacer nada, especialmente movimientos o ruidos que puedan entorpecer el desarrollo de una actividad importante. Aquí dice la frase Jumento, con evidente degradación de Orfeo y de su esposa, cuando aquél inicia la marcha bajo tierra para volverla a la vida.

409 A: ruido.

410 Cita de un conocido romance nuevo de la serie de Muza, que empezaba "Afuera, afuera! / ¡Aparta, aparta!, que entra el valeroso Muça, / cuadrillero de unas cañas; treinta lleva en su cuadrilla / Abencerrajes de fama...». Se publicó en pliegos, en la *Segunda Parte de la Flor de romances* de Pedro de Moncayo, Barcelona, 1591, fol. 74r-75r y en las colecciones que de ella derivan y lo recoge Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada* y Cervantes en el *Quijote*, II, 12, 721 (ed. IC-Rico).

411 A: Jumencio.

412 *desparta*.

*ORFEO*

Gracias a Dios que he salido  
a puerto de claridad,  
dejando la obscuridad 1775  
de aquel tenebroso nido.

Eurídice, tu presencia  
hace subir mi alegría  
al peso de la agonía,<sup>413</sup>  
do me bajaba tu ausencia. 1780

*JUMENTO*

¡Ah, señora Rodriguice!  
Hes que viene con donaire,  
aunque, como sale al aire,  
cuide no se romadice.<sup>414</sup>

Doragüena esté salida; 1785  
venga muy en dorabuena,  
que estábamos con gran pena  
hasta vella acá venida.

Que diz que era álima en pena  
y que andaba triste y mustia; 1790  
y aun dice que era sangustia,<sup>415</sup>  
y no es sino linda y güena.

*ORFEO*

¡Oh, sol que a la tierra alegras  
y matizas al aurora!<sup>416</sup>

---

413 HSA: de el.

414 *romadice*: pille un romadizo o resfriado.

415 *sangustia*: esta forma, en paralelo con «linda y güena», podría ser adjetivo, aunque no está certificada esta categoría gramatical en lengua para derivados de «sangustiar». Debe, pues, tratarse de un participio débil sin sufijo, como «cansa» por «cansada» (R. Menéndez Pidal, *Manual de Gramática Histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 321). En jerga rusticana, rimando con «mustia» y contrapuesta a «linda y buena» debe significar algo así como 'deprimida, decaída o desmayada'.

416 HSA: a la aurora. *matizas al aurora*: En la *Tragedia de San Hermenegildo*, 3<sup>a</sup>. p. del Entretenimiento, v. 5363s, Hércules dice a la Ciencia: «¡O, Sol, que a la tierra alegras / y matizas al aurora!» «Matizar» es 'unir y mezclar con hermosa proporción los colores diversos entre sí (...) de suerte que sean agradables a la vista' (DA). Es lo que aún no puede hacer la Eurídice, cubierta como está de nubes negras (presagios funestos), pero también hollín infernal.

¿Por qué te muestras ahora,  
cubierta de nubes negras? 1795

*EURÍDICE*

El mal tratamiento, Orfeo,  
me cubrió con este luto,  
sin dejarme el rostro enjuto,  
si no es agora que os veo. 1800

Gracias doy al justo cielo,  
que en este dichoso día  
me da prendas de alegría,  
de libertad y consuelo.

Y a vos, muy grandes la[s] doy,<sup>417</sup> 1805  
pues tomastes por empresa  
[*libertar a vuestra presa*]<sup>418</sup>  
que por vos libre est[é] hoy.

*JUMENTO*

Diga, señora, muesama:  
diz que anda allá garrotazo,<sup>419</sup> 1810  
mojicón y tizonazo,  
y que es de huego<sup>420</sup> la cama.

¡Oxte!<sup>421</sup> ¿No es mejor vevir,  
aunque huese en un estabro?  
A mí me lleve el diablo,<sup>422</sup> 1815  
si yo allá quisiere ir.

*EURÍDICE*

¡Oh, hermano! Si bien supieras  
lo que allá pasa y yo sé,  
yo te digo, por mi fe,

---

417 A: Ya vez. Mss: la doy.

418 Falta este verso en ambos mss. Lo completo por conjetura siguiendo el v. 2035: «libertemos nuestra presa». En v. 1808 Mss esta.

419 A: anda ayagarotazo.

420 A: juego.

421 A: ozte; bibir; v. 1814: estrabo.

422 *a mí me lleve el diablo, / si yo allá quisiere ir*: alarde de ingenio.

que lo dijeras de veras. 1820

*JUMENTO*

Pues díganos su desgracia.

Ea, muesama, decí.

Asentémonos aquí

y cóntamoslo de espacio, (*Siéntase.*)

que a mí mejor me recrea 1825

oír sentado que en pie.

Empezá<sup>423</sup> y decí "Érase

lo que en doragüena sea.

Todo el bien que mos viniere

que sea para mosotros;<sup>424</sup> 1830

pero el mal para vozotros

y para quien lo quisiere".<sup>425</sup>

*RÍO*

Levanta de aquí, animal.

¿No le ven tan rellenado<sup>426</sup> ?

(*Dale una coz.*)

*JUMENTO*

¡Ay, que me han deslomado! 1835

Póngame un poco de sal,

que se me pudre la sangre.

*SALVAJE*

¿De qué te toma resgaño?<sup>427</sup>

*JUMENTO*

Póngame, señor, un paño,

---

423 A: empieza.

424 A: nosotros.

425 Tradicional comienzo de los cuentos. Ver *Quijote*: «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar... » (I, 20, 212) y en el entremés del (2º) *Coloquio al Santísimo Sacramento del Cartapacio curioso de algunas comedias del P. Cigorondo*, que se podrá ver en esta sección de *TeatrEsco*, vv. \*29-\*32.

426 *rellenado*: rusticismo por 'arrellanado'.

427 *te toma resgaño*, por *regañó*: 'descompones el rostro mostrando enfado o disgusto'.

para que no me desangre. 1840

*ORFEO*

¿No nos hemos de entender  
con tus locuras, amigo?  
¡Siempre he de tener contigo  
mil pleitos que componer!

*JUMENTO*

¡Ah, miesama! Por su vida, 1845  
díganos qué pasa allá.  
¿Comen allá como acá,  
o deferente<sup>428</sup> comida?

*EURÍDICE*

Si lugar me da agonía,  
te pintaré aquel lugar 1850  
que es tan lleno de pesar  
cuan<sup>429</sup> vacío de alegría.

Hay un hondo valle obscuro,  
donde unas grimosas nieblas  
causan palpables tinieblas 1855  
en el aire ciego, impuro;  
donde, entre la triste sombra,  
de tan oscuros rincones  
sólo se ven mil visiones,  
cuyo temor nos asombra. 1860

Ninguna estrella relumbra;  
no hay rayo de claridad;  
todo es allí obscuridad,  
fuego que abrasa y no alumbra.  
¡Ay, hermano! ¿Quién dirá 1865  
la cualidad de aquel fuego,  
ante el cual es burla y juego  
y pintado el que arde acá?

---

428 A: diferente.

429 HSA: quam.

¡Aquel duro cautiverio  
con encendidas cadenas! 1870

¡Aquella fragua de penas  
sin gota de refrigerio!

Allí de contino aquejan  
y atormentan los oídos  
los dolorosos gemidos 1875  
de los que en vano<sup>430</sup> se quejan.

Dar voces es por demás,  
porque está cerrado el cielo,  
sin que se espere consuelo  
de él para siempre jamás. 1880

Allí falta el sufrimiento  
entre males tan crecidos,  
donde todos los sentidos  
tienen su pena y tormento.

No son éstas alharacas 1885  
ni invenciones fabulosas...

#### *JUMENTO*

...Y que pasan esas cosas  
los bellacos y bellacas;  
y que allí tienen los gestos  
llenos de tizne y hollín 1890  
la mojer<sup>431</sup> mala y ruin  
y los hombres deshonestos.

#### *ORFEO*

No tengas tanta porfía  
en preguntas enfadosas.  
¿No ves que dan esas cosas 1895  
enfado y melancolía?

Eurídice, esposa cara,  
lo que me da más fatiga  
es la ley que así me obliga

---

430 A: balde.

431 A: mujer.

a no mirarte a la cara. 1900  
¿Qué contento o qué placer  
me puede dar tu presencia,  
si no se me da licencia  
para que te pueda ver?

*EURÍDICE*

Plutón, con su duro imperio, 1905  
tanto en su rigor excede,  
que con esa ley concede<sup>432</sup>  
libertad del cautiverio.

Pero el impaciente pecho  
con esto solo se esfuerza, 1910  
con saber que adonde hay fuerza,  
se suele perder derecho.<sup>433</sup> (*Canción.*)

*LEÓN*

*Que ya es venida, señora,  
yo me huelgo en güena he.*  
Ea, pues, abráceme. 1915

*EURÍDICE*

Estéis, Leoncio en buen hora.

*LEÓN*

Diz que ya no está en fatiga,  
ni con huercos se emboruja<sup>434</sup>,  
ni se anda ya como bruja,  
saltando de viga en viga. 1920

---

<sup>432</sup> A: exede en vv. 1936s.

<sup>433</sup> *adonde hay fuerza, / se suele perder derecho*: es adaptación del refrán: "do fuerza viene, derecho se pierde"; también: "donde fuerza hay, derecho se pierde"; o, mejor aun: "donde hay fuerza de hecho, / se suele perder derecho" (Sbarbi, o. c.).

<sup>434</sup> *con huercos se emboruja*: *Orcus* era el dios de los infiernos, llamado también *Dis* en latín, y derivó en «Huerco» en castellano. Por extensión, en boca de rústico puede hacerse plural y designar a la población infernal y, por antonomasia, a los diablos. *Emborujarse*, de escribirse etimológicamente «envorujarse», nos advertiría de su derivación del clásico «*involutrum*», 'envoltorio', o también 'lío, enredo, embrollo, mezcla confusa'. Así que, a la llana, León viene a decir (como cualquier periodista o político de hoy) de cualquier persona afectada por alguna situación normalmente negativa: "que está involucrada"; mejor, que ya no está envuelta, ni tiene tratos con diablos ni está liada con ellos.

Yo tengo acá en mi cuaderno  
algunas leyes también:  
que vivamos todos bien  
y no iremos al inhierno.<sup>435</sup>  
Ca están locos a lo craro 1925  
los hombres y las mujeres  
que quieren darse a praceres,  
que han de costarles tan caro.

*ORFEO*

Óyete ya; escucha, bestia:  
¿no nos dejaréis vivir? 1930  
¿Todos habéis de venir  
hoy a causarnos molestia?  
No aflijamos la memoria  
con cosas de tanta pena,  
pues tenemos hoy la estrena 1935  
de nuestro contento y gloria.  
Quiero templar mi instrumento  
para que nos alegremos;  
y a su son algo cantemos  
que pueda darnos contento. 1940

*(Toca y responden las ninfas. Coro. Aquí cantan.)*

*JUMENTO*

Muy gran pracer nos ha dado  
la música en buena he,  
porque tiene su mercé  
un gálibo<sup>436</sup> endemonñado.

*LEÓN*

¿Quiere que me quite el saó 1945  
y que bailemos un poco?

---

<sup>435</sup> A: infierno.

<sup>436</sup> *gálibo*: Registrado en los diccionarios con el sentido figurado de 'elegancia', quizá derivado del que se expresa en arquitectura para el buen aspecto de una columna por la acertada proporción de sus dimensiones, puede tener esa significación aquí en el estilo ponderativo *sensu contrario* de un rústico.

*ORFEO*

Escuchá, mientras que invoco  
a quien haga aquí un sarao<sup>437</sup>.  
«Fuertes guerreros, hermanos,  
hijos de la dura tierra, 1950  
que a [usanza y fuerza] de guerra<sup>438</sup>  
armáis los brazos y manos;  
que habitáis en las cavernas  
de vuestra madre piadosa,  
donde con guerra furiosa 1955  
trabáis batallas eternas:  
conjúroos por la virtud  
de mi encantado instrumento,  
que salgáis luego al momento  
con aliento y prontitud; 1960  
y que, en oyendo el sonido  
de mi música süave,  
tome cada cual la llave  
de su tenebroso nido;  
y que la dura compuerta 1965  
de ese vuestro albergue alcéis  
y, saliendo acá, dancéis  
lo que os mando. Estad alerta,  
que ya toco mi instrumento  
y comienzo el dulce son, 1970  
con que os pongo obligación  
de salir con gran aliento».

*(Toca Orfeo y, al son, salen seis terrígenos armados y, dándose de golpes con las espadas al compás de las músicas, se matan unos a otros y se vuelven a hundir.)*<sup>439</sup>

---

<sup>437</sup> *un sarao*: se toma en su sentido propio como baile entre muchos; concretamente el baile de la espadas que los terrígenos danzarán al son de la música mágica o "endemoniada" de Orfeo.

<sup>438</sup> Mss: que a fuerza y usanza de: pero resulta un v. hipermétrico.

<sup>439</sup> Para engrandecer el espectáculo, el autor quiere «hacer un sarao» (v. 1948), que consistirá en una danza de espadas ejecutada por los terrígenos que Orfeo evoca con un conjuro (vv. 1949-1972-1965). Los terrígenos eran gigantes nacidos de la tierra. Así en Mena: "... o sembrasse discordia en los terrígenos, siquier hombres de la tierra» (Coplá 6: DA); y E. M. Villegas: «y la audacia del terrígeno gigante» (*Erotic.*, Parte I, Oda, 8: DA).

*JUMENTO*

¡Ay, ya están todos moridos!

*LEÓN*

¡He, aquí ninguno ha quedado,  
porque todos se han matado           1975  
y quedan ya cohondidos!

*ORFEO*

Eurídice, ¿he de poder  
llevar tan gran penitencia,  
que te tenga en mi presencia  
y que no te pueda ver?                   1980

¡Oh, tiránico gobierno!  
¡Oh, imperio duro y severo,  
al fin, riguroso fuero  
puesto por el mismo infierno!  
¡Ea, rómpase la ley!<sup>440</sup>                   1985  
Dadme, Eurídice, esos brazos  
y goce de esos abrazos,  
a pesar de fatal rey.

*EURÍDICE*

Teneos, señor. ¿Qué habéis hecho?

*ORFEO*

Perdonad al amor tierno.                   1990

---

Corresponderían, palmo más palmo menos, a nuestro revividos dinosaurios *spielbergianos*. Estos gigantes que salen armados y se matan unos a otros es una derivación del episodio mitológico que ofrece el mismo autor en la *Tragedia de San Hermenegildo*. En ésta se siembran los dientes del dragón, de los que nacen niños que se matan entre sí (personificando a los críticos de la Compañía y sus Estudios). En *Orfeo y Eurídice*, cuando se proceda a la moralización de la fábula, estos fuertes hijos de la tierra «son las pasiones que, trabada guerra, / se vuelven contra sí en batalla fuerte» (vv. 2089-2096). En realidad, H. de Ávila escenifica el motivo mitológico de Cadmo, que aparece, por ejemplo, en *Las Fenicias* de Eurípides (vv. 658-75): cuando Cadmo mató al Dragón de Ares, Palas le mandó que sembrara sus dientes en la tierra. El fruto de la simiente, fueron unos hombres armados que surgieron de la tierra y sitiaron a Cadmo; pero el furor los volvió contra sí mismos y se mataron unos a otros (a excepción de cinco de ellos).

<sup>440</sup> Orfeo quebró esa ley. Quevedo está seguro de que todo enamorado logrará «perder el respeto a ley severa» (en su soneto *Amor constante más allá de la muerte*, v. 8).

*EURÍDICE*

¿Así me echáis al infierno,  
por vuestro gusto o provecho?

*(Sale Plutón y Proserpina.)*

*PLUTÓN*

Ea, que es nuestra la presa:  
vuelva Eurídice al infierno,  
do pagaré en fuego eterno 1995  
la falta de tu promesa.

*PROSERPINA*

Vuelva a nuestro vasallaje,  
pues que, como fementido,  
ha quebrado tu marido  
la fe de<sup>441</sup> pleito homenaje. 2000

*EURÍDICE*

¡Ah, falso y esquivo esposo,  
a los dioses infiel  
y para mí tan cruel  
cuanto blando y amoroso!  
¿Porqué has sido tan injusto 2005  
que has<sup>442</sup> quebrantado la ley  
de tan poderoso rey,  
por guardar la de tu gusto?

*PLUTÓN*

No hay que aguardar más razones.

*ORFEO*

Dad a mis ruegos lugar. 2010

---

441 A: del.

442 A: queeas.

*PROSERPINA*

Ya poco aprovecha dar  
a nuestro yugo barzones.<sup>443</sup>

*ORFEO*

¡Oh, dioses del reino obscuro,  
otro tiempo tan afables  
cuanto agora inexorables 2015  
y de pecho fuerte y duro!

Duélaos mi grave pasión;<sup>444</sup>  
duélaos hoy mi triste llanto,  
pues algún tiempo mi canto  
os movió a más compasión. 2020

*JUMENTO*

Ea, déjemosla acá  
y si no mirá que os juro  
que os haremos un conjuro  
con que os volvamos allá.

*PROSERPINA*

Lo que así ha dispuesto el hado 2025  
por demás es evitar.

*PLUTÓN*

Vuelva, que es justo, a pagar  
la pena de su pecado.

*ORFEO*

Ea, que el amor me esfuerza  
a combatir vuestro fuego; 2030  
y, pues no aprovecha el ruego,  
aprovechará la fuerza.

---

<sup>443</sup> dar / a nuestro yugo *barzones*: «Dar barzones» es una frase hecha, que aparece también en la *Tragedia de San Hermenegildo*, v. 7226, a la que no conviene el significado del término «barzón» que aparece en los diccionarios. Pero sí recoge su auténtico sentido M. Moliner: «En Andalucía es 'moverse mucho, yendo de un lado para otro, sin utilidad'. Posiblemente este sentido derive de uno primigenio implícito en nuestro texto: 'movimientos inútiles de las bestias que pugnan por desasirse de las ataduras con que se las quiere someter'.

<sup>444</sup> *mi grave pasión*: 'mis agudos sufrimientos'.

Ea, amigos, aquí todos.  
Ayudadme en esta empresa:  
libertemos nuestra presa, 2035  
por fuerza o por otros modos.

*JUMENTO*

Deja la presa, Poltrón.

*LEÓN*

Hes, que la habéis de dejar.

*SALVAJE*

No la tenéis de llevar,  
so pena de un mojicón. 2040

*RÍO*

Hes, qu'os<sup>445</sup> meta en un zapato,  
si no dejáis a muesama;  
o que apague vuesa llama,  
o que os moje y haga un pato.

*PLUTÓN*

¿A nuestro imperio y gobierno 2045  
se hace tal resistencia  
con tal fuerza y violencia?  
¡Afuera aquí del infierno!<sup>446</sup>

*(Salen aquí algunos demonios y, espantando a todos,  
llevan a Eurídice al infierno.  
Queda Orfeo solo y moraliza la fábula:)*

Ha sido aquesta fábula o patraña,  
inventada o escrita en los anales 2050  
del tiempo antiguo de Maricastaña,  
cuando hablaban los brutos animales.<sup>447</sup>

---

<sup>445</sup> HSA: cos.

<sup>446</sup> Ambos manuscritos disponen desde aquí el texto a línea corrida.

Así habrá parecido la maraña  
que habéis oído con sucesos tales,  
si en fabulosos velos encubierta 2055  
no hubiera otra verdad más alta y cierta.

La cítara de Orfeo fabulosa,  
cuyas cuerdas en dulce concordancia  
han hecho esta armonía milagrosa,  
es la ciencia que excluye la ignorancia, 2060  
junta con la virtud noble y gloriosa,  
que las pasiones pone en consonancia.  
Y, así templado, un corazón humano  
parece un instrumento soberano.

Aquella dulce música y suave, 2065  
que hace, cuando puestos en su punto  
están la voz aguda, media y grave,  
llevando cada cual su contrapunto  
en el compás que pide cada clave,  
es un vivo dibujo<sup>448</sup> y un trasunto 2070  
de aquellos dulces y acordados sonos  
que hacen con su temple las pasiones.

Ciencia y virtud en corazón humano  
producen siempre tan divinos frutos,  
que, con vigor de poderosa mano, 2075  
vuelven en hombres animales brutos  
y reducen al<sup>449</sup> estado soberano  
a los que, en sus pasiones disolutos,  
vivían como bestias montaraces  
en sus vicios y errores pertinaces. 2080

Eurídice hundida en el infierno  
es el alma embebida en sus pasiones,  
que, por fuerza de algún afecto<sup>450</sup> tierno,  
la tiene el apetito en su prisiones

---

<sup>447</sup> *tiempo de Maricastaña...*: entelequia del lenguaje en referencia efectivamente a la más remota antigüedad, en la que se sitúan cuentos, consejas, patrañas y fábulas (en las que como aquí se hace hablar a los animales): "Érase que se era..."

<sup>448</sup> A: dibujo.

<sup>449</sup> A: a estado.

<sup>450</sup> A: efecto.

mas, al fin, la razón con su gobierno, rompiendo aquellos duros eslabones, la saca de tan triste servidumbre al aire puro y a la clara <sup>451</sup> lumbre.	2085
Aquellos fuertes hijos de la tierra que por juego se dieron cruda muerte son las pasiones que trabada guerra se vuelven contra sí en batalla fuerte; mas la virtud las saca y desentierra al son de la razón; y es de tal suerte que con nuevo vigor se fortifica <sup>452</sup> y al fin la rinde y ata y mortifica.	2090 2095
Mas si el hombre que va en esta porfía toma acuerdo y consejo tan malsano que del cierto camino se desvía y el rostro vuelve atrás como liviano: la pena tiene de su rebeldía, pues su trabajo todo ha sido en vano y al fin se queda el alma miserable con una llaga y mal casi incurable. <sup>453</sup>	2100 2104

***Fin de la Tercera Parte del Entretenimiento.***

---

<sup>451</sup> HSA: clara.

<sup>452</sup> A: se fortica.

<sup>453</sup> Esta conclusión, con su ritmo anticlimático y tono elegíaco, evoca la terminación de la *Ode ad florem Gnidi*: de Garcilaso de la Vega: «...sin que también en verso lamentable / celebren la memoria / d'algún caso notable/ que por ti pase, triste y miserable».