

## *Dos nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*

Abraham MADROÑAL

Del toledano Luis Quiñones de Benavente (1581-1651), padre del género entremesil durante la época barroca y Lope de Vega del género chico, a decir de sus estudiosos, venimos conociendo un número importante de piezas que lo destacan sobre los demás entremesistas barrocos. Hasta 142 obras llegó a reunir Cotarelo en su magna colección<sup>1</sup>, que pretendía agotar el número de las que compusiera aquel ingenio; ahora bien, ya otros estudiosos posteriores como Eugenio Asensio<sup>2</sup> o Hannah Bergman<sup>3</sup> advirtieron que algunas de las obritas recopiladas no eran obra del entremesista y que otras se habían quedado en el olvido.

Uno de los problemas que más ha contribuido a la confusión en las atribuciones de Benavente, como señaló Bergman, es el haber convertido a este autor en un Lope de Vega del género chico, lo cual ha asociado a su nombre (como también le ha ocurrido al gran comediógrafo) gran cantidad de obras que pasan como anónimas por supuestas bondades de estilo y otras razones poco científicas. Ya desde antiguo, los contemporáneos o poco posteriores a nuestro autor le adjudicaron entremeses, que difícilmente se sostiene hoy que le correspondan.

Otras atribuciones derivan de la labor de investigadores posteriores como el propio Cotarelo o Fernández Guerra, que reunieron una buena cantidad de estas piezas cortas y fueron apuntando las razones por las que creían que se podían adjudicar a diferentes poetas. La mayor parte de estas piezas, en gene-

---

<sup>1</sup> *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (Madrid: Bailly-Bailliére, 1911) 2 vols.

<sup>2</sup> *Itinerario del entremés* (Madrid: Gredos, 1971<sup>2</sup>).

<sup>3</sup> *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (Madrid: Castalia, 1965).

ral copias del siglo XVII procedentes de diferentes bibliotecas o copias hechas a propósito en el siglo XIX, se guardan hoy en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, cuyo catálogo ha sido elaborado en época reciente<sup>4</sup>.

En esta situación se encuentran piezas manuscritas como *El comilón*, *Los celos de Juan Francés*, *El juego de manos*, *El sacristán Torrijos* o *La niña, primera parte*. En casi ninguna de ellas figura la atribución expresa a nuestro entremesista, pero la mano posterior del erudito ha defendido que estas piezas pueden deberse a Quiñones de Benavente. Sin embargo, tales indicios de autoría no parecen hoy estar tan claros a los ojos de los investigadores. Dejando aparte el caso de *La niña* o *Los celos de Juan Francés*, que consideramos más adelante, en lo que se refiere a las otras piezas conviene observar lo siguiente: *El juego de manos* (Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, ms. 61509) es una amalgama que junta dos partes distintas, una de ellas de *Antonia y Perales*, que pasa hoy como obra del también entremesista y dramaturgo Luis Vélez de Guevara. No es fácil decidirse sobre quién copia a quién, pero parece más propio del entremés de Vélez el episodio del valiente que luego resulta ser falso; la obra atribuida a Quiñones lo junta con otro episodio en el que se habla del juego que da nombre a la pieza y repite un pasaje contenido en otros dos entremeses suyos. No es una práctica extraña a Benavente tal procedimiento, ocurre por ejemplo en *El remediador*, sobre cuya autoría no quedan dudas por estar recogido en la *Jocoseria*: primero utiliza el episodio de la venta que también aparece en *Lo que pasa en una venta*, atribuido a Belmonte, y luego desarrolla el tema del remediador, propiamente dicho; sin embargo también en este caso el entremés *Lo que pasa en una venta* parece anterior a *El remediador*. El caso de *El sacristán Torrijos* (BITB, ms. 61525) es diferente: no hay razones evidentes por las que la pieza se le deba atribuir, pues no consta en el manuscrito ni tampoco en catálogos como el de Montaner.

La atribución de *El comilón* (BITB, ms. 61513), sin embargo, sí consta en el encabezamiento de la pieza de la misma letra que copia la obra. Esta figura además a continuación de otra obrita: *El Mayordomo*, admitida como de nuestro autor y editada por Cotarelo, quien no debió de considerar esta otra pieza como propia de Benavente, pues no la seleccionó entre sus obras. De *El comilón*, ha escrito Bergman que no merece figurar entre el repertorio de piezas de Benavente por su escasa gracia e insulso argumento. En efecto, tras la lectura de la pieza, difícilmente se puede concebir que su autoría se deba a la misma mano que compuso la *Jocoseria*. Dice así la gran estudiosa:

Menos chispa [que *Los sacristanes*] tiene *El comilón* (a quien han despedido por engullir cincuenta panes, una ternera y dos arrobas de vino); la

<sup>4</sup> M.<sup>o</sup> del Carmen Simón Palmer: *Manuscritos dramáticos de los siglos de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* (Madrid: CSIC, 1977).

pieza es distinta de otras de tema parecido y creo que es rigurosa y merecidamente inédita<sup>5</sup>

El juicio adverso de la especialista benaventina, basado como se ve en razones de similitud con otras obras, se puede completar con otros detalles algo más objetivos. Primeramente que la pieza es muy corta. Es cierto que otras piezas de Benavente suelen tener un número similar de versos, pero también que cuando esto ocurre estamos en presencia de bailes o entremeses cantados, no en el caso de entremeses representados como el presente. Aparte de eso, la obrita carece de la gracia y habilidad características del entremesista.

La pieza tiene ese tema fundamental: la demostración de que los vínculos de sangre son los que generan el verdadero cariño, a pesar de las apariencias; pero no es menos importante la presentación hiperbólica del comilón, el licenciado Estacio, que se caracteriza como un niño grande, una especie de niño de la Rollona, ya que a pesar de ser licenciado con toda su barba aún juega con espadas de madera y trompos y llama «taita» a su padre.

La obra consta de 160 versos endecasílabos, distribuidos en pareados, de los cuales solamente 22 no riman; el porcentaje de versos rimados es, por tanto, muy alto (un 86,3%), lo cual se acerca a los usos de Quiñones de Benavente.

Otras atribuciones a Benavente proceden de textos impresos, como es el caso de *El Marqués de Fuenlabrada*. La atribución de esta pieza, expresada en el encabezamiento de la misma en la impresión que de ella se hizo en *Ramillete gracioso* (Valencia, 1643) ha sido rechazada por Hannah Bergman, que se basa en razones de tipo métrico. *Ramillete gracioso* es una fuente fiable en lo que se refiere a nuevos textos atribuidos a nuestro autor, no en vano otras tres piezas contenidas en esta recopilación, que también llevan atribución expresa a Benavente, han sido aceptadas como obras suyas, *Los vocablos*, *Don Satisfecho*, *el moño y la cabellera* y *El barbero*. En otro lugar hemos defendido que pueden ser obras tempranas del entremesista toledano, acaso anteriores a 1630<sup>6</sup>.

### *El Marqués de Fuenlabrada*

Estamos ante un entremés de figurón, en el que se intenta ridiculizar la figura absurda de un personaje recién llegado a la corte, que busca exclusivamente impresionar a los demás imitando las modas más actuales. Es la suya la postura del recién llegado a una posición social brillante, que quiere llamar la

<sup>5</sup> «Algunos entremeses desconocidos de Luis Quiñones de Benavente», en *Homenaje a Casaldueiro* (Madrid: Gredos, 1972), pp. 93–94.

<sup>6</sup> *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente* (Kassel: Reichenberger, 1996), donde editamos las tres últimas piezas.

atención de los demás rápidamente. Se trata de una pieza conocida por la gran estudiosa del toledano, la profesora Bergman, la cual opinaba que esta obra (junto con *El botero*) «no disonarían de manera chocante dentro de la producción de Benavente, aunque son de una comicidad menos fina [...] y también podrían proceder de otra mano». No obstante, un poco más adelante fallaba que esta «pieza de figurón», que es *El marqués*, aunque su «esquema métrico es el acostumbrado de Benavente» presenta versos que «carecen de la gracia y soltura normales de este poeta y el pequeñísimo número de pareados (39,1%) desdice de su práctica»<sup>7</sup>. Ahora bien, no es la única excepción en la obra de Benavente, *Casquillos* y *la Volandera*, pieza temprana de nuestro poeta, presenta un 35% de pareados.

No es fácil decidir sobre la conveniencia de la atribución a Quiñones de este entremés, no contenido en ninguna otra impresión o copia manuscrita que conozcamos, sobre todo porque *Ramillete gracioso* no es infalible en materia de atribuciones<sup>8</sup>. Es cierto que la métrica desdice de su práctica, pero también que hay claras reminiscencias de su estilo e, incluso, una alusión a otra pieza suya que puede ser interesante. En *La capedadora, primera parte*, dice la protagonista, una buscona que quiere aprovecharse económicamente de su pretendiente:

«GUSARAPA. Que en no tomando la sordez se pega,  
porque yo soy Tomasa.  
ARRUMACO. Yo Arciniega.»<sup>9</sup>

Todo esto en un contexto en el que la mujer quiere «pelar» al galán, como efectivamente ocurre en la pieza que comentamos. Creemos que aquí lo que importa es el recuerdo de esos dos personajes de una pieza anterior, justamente *El Marqués de Fuenlabrada*, que se aprovechan para hacer un chiste.

Desde luego es cierto que la obra ha de ser una de las primeras de nuestro poeta, pues no en vano una alusión al músico Álvaro y otra a los cuellos nos permite fecharla con poca anterioridad a 1623<sup>10</sup>, ya que en la pieza se alude a que «todo el azul está embargado» y eso apunta a las premáticas contra el lujo de 1619–20. Por ello, y considerando que Benavente nos ha dejado sobre todo entremeses de su última etapa, podríamos pensar que esta pieza se debe a su pluma, pero que denota los titubeos del artista que se inicia. Esa podría ser la explicación a las disonancias de la métrica y a los parecidos con otra pieza como *El caprichoso en su gusto*, que se debe al entremesista ocasional Salas

<sup>7</sup> «Algunos entremeses», pp. 91-92.

<sup>8</sup> Bergman, «Algunos entremeses», p. 92 da cuenta de que *El murmurador* aparece a nombre de Solís, cuando el propio Benavente recoge la pieza como suya en *la Jocoseria*.

<sup>9</sup> Cotarelo: *Colección*, p. 549b.

<sup>10</sup> Bergman se apoya en que el cuello que gasta el marqués fue prohibido en 1623 («Algunos entremeses», p. 92, nota).

Barbadillo<sup>11</sup>. Aunque no señalados, la obra guarda también similitudes con otra pieza de Benavente impresa en la misma colección, *Don Satisfecho, el moño y la cabellera*. Como aquí, nuestro protagonista se siente satisfecho de su aspecto y modales, se adorna con cabellera prestada y queda desenmascarado por la dama con la que pretendía casarse. *El Marqués de Fuenlabrada* guarda también alguna relación con otro entremés, este anónimo, titulado *El Marqués de Alfarache*, que se imprime en *Fiestas del Santísimo Sacramento* (Madrid, 1644). En ambos es el Marqués un figurón ridículo y la comicidad se basa en las prendas de vestir que se hace poner y en los signos externos de riqueza como el caballo o las joyas, pero en la segunda de las piezas citadas el Marqués aparece casado y es pobre, aunque presume de lo contrario, de manera que le solicitan dinero sus proveedores y acaba perseguido por un toro; sin embargo el Marqués de Fuenlabrada da la impresión de ser alguien que quiere deslumbrar a fuerza de dinero y se hace pasar por lo que no es, utilizando para ello los postizos.

En lo que se refiere a la métrica, la obra consta de 233 versos, que se reparten en una serie de 179 endecasílabos (72 riman en pareado, lo que representa un 40% aproximadamente de versos rimados), 24 versos de romance —ó (10%) y 30 de seguidillas (12%). Fue recogida por Henri Recoules en su tesis de 1967, pero no ha visto la luz hasta ahora.

### *La niña, primera parte.*

Contenido en una copia manuscrita del xvii de la Biblioteca del Intituto del Teatro de Barcelona, donde no aparece atribución alguna, este entremés se caracteriza por presentar la figura de Juan Francés, que figura en diversas piezas entremesiles de la época barroca.

El entremés, y el teatro en general, que dio entrada a tantos personajes tradicionales o inventados, debió de acoger pronto la figura del francés, muy apta para sus intereses cómicos. De hecho lo encontramos ya en obras de Timoneda como la *Aurelia* y en algún paso de Lope de Rueda, según ha señalado Hendrix<sup>12</sup>. También en algunas obritas de Cáncer, Moreto, Francisco Santos, Lanini, Navarete y Ribera, etc. Y seguirá apreciando en otras de finales de siglo, de clara decadencia, que explotan el tema de la forma menos graciosa posible, como ocurre en la obra de López de Armesto<sup>13</sup> o en piezas del siglo siguiente como *El francés injerto en dueña*<sup>14</sup>. El tema del francés seguirá muy

<sup>11</sup> También lo apunta Bergman en su tantas veces citado artículo, p. 92.

<sup>12</sup> W. S. Hendrix: *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama* (Ohio: The Ohio State University, 1924), que aporta además ejemplos de franceses en Torres Naharro, Gil Vicente y algunas piezas del *Códice de autos viejos*.

<sup>13</sup> *La competencia entre el portugués y el francés*, incluida en sus *Sainetes y entremeses* (Madrid, 1674).

<sup>14</sup> Ms. 6913 de la Biblioteca Rodríguez Moñino. El entremés es de principios del xviii por cuanto se cita a Felipe V.

presente también en las tonadillas del siglo XVIII, según el reciente trabajo de Andioc<sup>15</sup>.

Frente a todos estos ejemplos, más importancia tiene para nuestros propósitos la presencia de Juan Francés en el *Entremés del niño y Peralvillo de Madrid*, fechado en 1622 y atribuido a Quevedo y publicado en *Las tres musas*, donde ya aparece<sup>16</sup> como si fuera personaje conocido por los espectadores<sup>17</sup>. Hay algunos entremeses más que dan entrada a Juan Francés como personaje protagonista y que constituyen casi una serie: *El gabacho* (1635), *Entremés nuevo de Juan Francés* (BNM, ms. 15105), *Los celos de Juan Francés* (BITB, ms. 61418) y el que nos ocupa, *La niña* (BITB, ms. 61515). Todos coinciden además en otra circunstancia: han sido atribuidos a Luis Quiñones de Benavente y algunos publicados a su nombre, como es el caso de la segunda de las piezas citadas, que vio la luz en la colección de Cotarelo. La atribución de la primera obra, *El gabacho*, corresponde también a Cotarelo y nosotros la hemos defendido hace poco porque creemos que responde a unas palabras de Tirso de Molina, cuando alabando a su amigo Benavente decía que había compuesto, entre otras piezas, *Comprar peines, gabacho*, y como esa obra se reproducía en la *Segunda parte de comedias* del mercedario la identificación parece clara, además de que razones de estilo la aconsejan. Las dos últimas piezas, *Los celos* y *La niña*, que figuran en sendas copias manuscritas de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, han sido atribuidas por los bibliógrafos que las coleccionaron: Fernández Guerra, Cotarelo y por Simón Palmer al elaborar el catálogo de aquellos manuscritos.

En el *Entremés nuevo de Juan Francés*, que Bergman supone anterior a 1623 por determinada alusión a la vestimenta<sup>18</sup>, presenta al personaje que responde a este nombre, el cual pretende dar una burla a don Zurrapo, junto con otra dama disfrazada de vizcaína<sup>19</sup>. Por su parte, en *El gabacho*, representado por el Valenciano, aparece un francés «con manto» y pobre vestido, que responde a este nombre junto a un moro y un italiano, presume de ser hijo de galgo y vivir en Caramanchón. Sabe también de calles madrileñas como Tuerta Zurrada, Santa Barbuda, frailes barquillos y calle del Orinal y también «al pollino quemado donde van a nadar migas hirviendo»<sup>20</sup>. Tanto la figura del francés como las de los otros extranjeros sirven de burla que dan unas damas al gracioso Pulgón, que pensaba que eran mujeres tapadas.

*Los celos de Joan Francés*, manuscrito del siglo XVII existente en la Bi-

<sup>15</sup> «Les français vus par les «tonadilleros» de la fin du XVIII siècle», en *BH*, 96 (1994), pp. 353-375.

<sup>16</sup> *Obra poética*, IV. Ed. J.M. Blecua (Madrid: Castalia, 1981), p. 97.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, p. 413.

<sup>19</sup> Cotarelo: *Colección*, p. 706b.

<sup>20</sup> Cotarelo: *Colección*, p. 186b.

biblioteca del Instituto del Teatro adonde llegó de la colección Sedó<sup>21</sup>, que Bergman se preguntaba si sería el mismo que el titulado *Juan Francés*<sup>22</sup>, presenta el caso de Bollón, que se disfraza de peregrino para poder ver a la mujer de sus sueños, que por despechó casó con el gabacho Juan Francés. Toda la pieza está versificada en endecasílabos pareados, excepto los 32 versos finales que constituyen el baile y responden al esquema del romance octosílabo con rima aguda en los pares. El porcentaje de rima en los endecasílabos es alto, tal y como corresponde a los usos de Benavente<sup>23</sup>, pero no es razón suficiente para atribuirlo, porque el manuscrito ni es original ni autógrafo de nuestro autor, a pesar de lo que dice Montaner.

Diferente es el caso de *La niña, primera parte*, que se guarda en la misma biblioteca y que fue atribuido ya a Benavente por Fernández Guerra, según Simón Palmer<sup>24</sup>. Ahora prácticamente toda la obra está escrita en endecasílabos con un porcentaje bajísimo de rima, cosa extraña en el entremesista toledano, pues no ocurre en ninguno de sus entremeses conocidos, en cambio un pasaje de esta obra reproduce unos versos de *Don Satisfecho, el moño y la cabellera*, entremés atribuido a Benavente en *Ramillete gracioso* (1643)<sup>25</sup> y otro pasaje repite tres versos del también benaventino *El examen de maridos*.

La pieza hace salir a escena a Juan Francés, que en su jerga habitual (más al principio que al final) dice a un autor preocupado por la falta de actores que quiere ser «comerdiante», aunque no se le da nada bien el baile. Pero eso no es más que una excusa para que aparezcan en escena Diego de Ávila y su hija con el músico Jusepe Jiménez, ofreciéndose también a suplir las bajas que tenía el autor. Todo consiste ahora en mostrar las habilidades de la que será primera dama, Mariana, la hija de Ávila, que no es más que una niña.

Se trata de una pieza de presentación de esta compañía y en especial de la nueva dama, con la que Juan Francés —admirado de sus gracias—, pretende casarse. Todo acaba con el canto y el baile de la niña y con la mala imitación que hace de los mismos Juan Francés y con la salida final de toda la compañía.

El entremés es, además, interesante por la descripción que hace de la vida de los actores: el autor se queja de la baja de los cuartos (probable alusión a los

<sup>21</sup> La atribución de este manuscrito a Benavente procede de Joaquín Montaner: *La colección teatral de don Arturo Sedó* (Barcelona, 1951), quien lo consideraba «original» del autor. Desde luego la obra no es autógrafa de Benavente, por cuanto el copista de la misma confunde s/ç, z, confusión en la que nunca incurrió Benavente, que sepamos. El manuscrito presenta letra del siglo XVII, según Simón Palmer y algunas enmiendas de la misma mano que lo copia.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 412. Se trata de dos piezas diferentes.

<sup>23</sup> Bergman: *Luis Quiñones de Benavente*, pp. 207-208.

<sup>24</sup> No obstante, tanto este como el anterior entremés figuran como anónimos en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid, 1860), que publicó C. Alberto de La Barrera.

<sup>25</sup> Hemos defendido tal hipótesis en nuestro libro *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, donde editamos el mencionado.

problemas con la moneda<sup>26</sup>), de la abundancia de compañías y de lo difícil que es mantenerse durante un año. Diversas alusiones a Cintor, Arias, Prado, María Candado, Amarilis, etc. ayudan a perfilar la fecha de la pieza, que será posterior a 1628 y anterior a 1636<sup>27</sup>, fecha en que Juan Francés era perfectamente conocido para el público, de manera que no hacía falta ya indicar cuál era su vestimenta.

La métrica de la obra se puede resumir de la siguiente manera: consta de 232 versos, de los cuales 46 corresponden a estrofas diversas (son textos intercalados y ajenos: romance, romancillo, redondilla...) y el resto, 186 versos, endecasílabos que riman en pareados en muy pequeña medida (un 14%).

En suma, y aunque no podemos afirmar con seguridad que estos dos entremeses se deban a la pluma de Luis Quiñones de Benavente, hay muchas probabilidades de así sea; en todo caso, de lo que no hay duda es que se trata de dos textos prácticamente inéditos de la primera mitad del siglo XVII, muy acertados desde el punto de vista dramático y que merece la pena que se hagan accesibles al investigador.

### *Criterio editorial*

Reproducimos los dos entremeses siguiendo la única fuente conocida: en el caso de *El Marqués de Fuenlabrada*, el volumen *Ramillete gracioso* (Valencia: Silvestre Esparsa, 1643) y aportamos en nota las variantes que constan en la tesis inédita de Henri Recoules, *Ramillete gracioso, Valencia, 1643. Introduction, édition et notes*. (Université de Montpellier, 1967); en el caso de *La niña, primera parte*, seguimos el manuscrito del siglo XVII que se guarda en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, signatura ms. 61515.

En lo que se refiere a los criterios de edición hay que decir que los textos se respetan en su integridad, pero se moderniza la ortografía, aunque no en lo que tenga valor fonológico, también la acentuación y puntuación de los textos editados o citados. Desarrollamos entre corchetes cuadrados las carencias o errores textuales, advirtiendo en nota lo que consta en la fuente, también las abreviaturas en los nombres de los personajes; se subraya el desarrollo de abreviaturas del texto y se ponen entre paréntesis las acotaciones (que van en cursiva) y los apartes.

<sup>26</sup> Creemos que alude a la devaluación del vellón, ocurrida en 1628. Véase la nota correspondiente en *La niña*.

<sup>27</sup> Este año muere María Candado o Candau. Véase Bergman: *Luis Quiñones de Benavente*, índice final de actores. Para la fecha primera, véase la nota anterior.

EL MARQUÉS DE FUENLABRADA  
Entremés famoso de Luis de Benavente

Personas

El Marqués	Un picador
Arciniega <sup>28</sup>	Doña Cándida
Un sastre	Doña Tomasa
Una costurera	Músicos

*(Sale el Marqués vestido como que llega de aldea y Arciniega.)*

MAR[QUÉS]. Es el Madrid bonito lug[a]rejo<sup>29</sup>,  
aun parece mayor que Fuenlabrada<sup>30</sup>,  
gente hay con quien tratar, hay buenas mozas,  
mas tanto solimán<sup>31</sup> gastan que hallo  
las caras turcas y a Madrid serrallo.

5

¿Llamaste al sastre?

ARC[INIEGA]. Sí, señor.

MAR[QUÉS]. ¿Al sastre?

ARC[INIEGA]. Sí, señor.

MAR[QUÉS]. ¿Llamaste?

ARC[INIEGA]. Ya reniego.

MAR[QUÉS]. ¿De qué, tontón?

ARC[INIEGA]. De tal divertimento.

MAR[QUÉS]. Majadero, no seais tan mal sufrido,  
que empiezo a ser señor por divertido.

10

¿La costurera?

ARC[INIEGA]. Ya está en esa sala.

MAR[QUÉS]. ¿Los músicos?

ARC[INIEGA]. También están en ella.

MAR[QUÉS]. ¿El picador?

<sup>28</sup> La motivación del nombre es más que evidente, por cuanto se compone de la combinación de *arci*+*negar*. Como hemos señalado, tal nombre vuelve a aparecer en *La capeadora, primera parte*.

<sup>29</sup> En el texto «lugerejo» por errata.

<sup>30</sup> Fuenlabrada era en la época una pequeña localidad, situada a pocos kilómetros en el sur de Madrid. Por eso el valor humorístico de la comparación. Acaso el entremesista recuerde el refrán que dice «El hidalgo de Fuenlabrada, que vendió el caballo para comprar cebada» (J. Fradejas Lebrero: *Geografía literaria de la provincia de Madrid* (Madrid: CSIC, 1992), p. 299).

<sup>31</sup> «Azogue sublimado» (*Aut.*), que se usaba para blanquear el rostro. Aprovecha el autor esta palabra, que recuerda el nombre del emperador turco para iniciar un gracioso juego de palabras con «turcas» y «serrallo». Véase J. Dcleito y Piñuela: *La mujer, la casa y la moda en la España del rey poeta* (Madrid: Espasa-Calpe, 1966), p. 194.

ARC[INIEGA]. Afuera está esperando.  
 MAR[QUÉS]. ¡De lo que necesita un caballero  
 de los que el plebe<sup>32</sup> llama forastero!  
 Entre el sastre. 15  
 ARC[INIEGA]. ¡Ah, señor!

(Sale el sastre.)

SAST[RE]. Aquí me tienes.  
 MAR[QUÉS]. Amigo sastre, vengo de la aldea  
 y no tan solo quiero andar lucido,  
 pero saber con qué reluciría.  
 SAST[RE]. Vístase de oropel<sup>33</sup> vueseñoría. 20  
 MAR[QUÉS]. Humor tiene, por Dios, el sastrecillo.  
 SAST[RE]. Pues muchísimas veces me he purgado<sup>34</sup>.  
 (Este es necio.)  
 MAR[QUÉS]. ¿Qué dice?  
 ARC[INIEGA]. Que eres necio.  
 MAR[QUÉS]. ¿Díjale al sastronazo que viniera  
 a cortar de vestir<sup>35</sup> desa manera? 25  
 Váyase norabuena o noramala.  
 SAST[RE]. Pues me dan a escoger, voyme en buen hora.  
 MAR[QUÉS]. Vestirme quiero de la ropería,  
 donde hay de bien guisados, mal cocidos,  
 cuarenta bodegones de vestidos<sup>36</sup>. 30  
 Entre la costurera.  
 ARC[INIEGA]. Ya la llamo.  
 Entre vuesa merced, señora.

(Sale la costurera.)

<sup>32</sup> No hemos encontrado ningún ejemplo en la época clásica del uso masculino de «plebe», que sí se da en América en nuestros días, aunque no con el significado que tiene «la plebe».

<sup>33</sup> El «oropel» es una «lámina de latón muy batida y adelgazada, que queda como un papel», pero también «se dice de las cosas que son de poco valor y las hacen subir de estimación por vanidad o por engañar a otros» (*Aut.*). El entremesista juega con la composición de la palabra: «oro» y «piel».

<sup>34</sup> En el lenguaje de la medicina «purgar» significa «dar al enfermo la medicina conveniente para expeler los malos humores» (*Aut.*), de ahí el juego de palabras.

<sup>35</sup> Esta expresión «metafóricamente se toma por murmurar y decir mal de alguno» (*Aut.*). Se conserva en la actualidad «cortar un traje» con esta acepción.

<sup>36</sup> La «ropería» es «la tienda donde se venden los vestidos hechos» (*Aut.*). Salas Barbadillo en su obra *Casa de placer honesto* (Madrid, 1620) escribe: «Aquel vestido último lo compré en la ropería, [...] fue labrado por manos de los sastres roperiles» (f. 29v<sup>o</sup>).

- MAR[QUÉS]. Venga  
en buen hora.
- COST[URERA]. Dios guarde a vueseñoría.
- MAR[QUÉS]. La garganta que se ve ocupar quisiera  
con caza<sup>37</sup>, por de dentro y por de fuera. 35
- COST[URERA]. Por de fuera seráme cosa fácil,  
por de dentro soy poco cazadora.
- MAR[QUÉS]. Bien, por Dios. ¿Cuántas varas echa a un cuello?
- COST[URERA]. Veintiséis.
- MAR[QUÉS]. En un cuello tan chiquito  
muchas las varas son, poco el distrito. 40  
No da un corregidor tanta varada.
- COST[URERA]. ¿Cómo los ha traído vueseoría?
- MAR[QUÉS]. De siete los traía y era el molde  
un baúl.
- COST[URERA]. ¿Y cansáronle?
- MAR[QUÉS]. ¿Qué quieres?  
que no hay firmeza en cuellos ni en mujeres. 45  
Oyes, cuarenta varas has de echarme,  
que quiero traer el cuello cuarentigio<sup>38</sup>,  
que esposo pueda ser de una escritura  
y afrente de la Armenia la espesura<sup>39</sup>.
- COST[URERA]. Imposible ha de ser ir tan espeso<sup>40</sup>. 50
- MAR[QUÉS]. ¿No has de quitar un hilo, por mi vida!
- COST[URERA]. ¿Ha de llevar vainica?
- MAR[QUÉS]. Deshilado<sup>41</sup>.
- COST[URERA]. Si no le sé<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> «Lienzo muy delgado que se teje de algodón» (*Aut.*).

<sup>38</sup> Por error, Recoules «cuarentigido». *Cuarentigio*, con el valor de «cercano a los cuarenta» aparece ya en *Las flores de don Juan*, de Lope: «Si celebras / mujer que va dando alcance / a la cuarentigia cudad» (S. Montoto: *Vocabulario de Lope*, en *BRAE*, XXVI, 1947, p. 456). La fórmula *obligación cuarentigia* la utiliza Cervantes en *El celoso extremeño*, más en consonancia con el valor legal que adquiere en textos como los *Estatutos para la forma y custodia de las bolsas*: «Continuandola después de la insecularización u en el mismo auto della con hipoteca, renunciación de propio fuero y de familiatura y demás cláusulas cuarentigias y necesarias» (s.l., s.a., c1670, f. 5v<sup>o</sup>).

<sup>39</sup> Esta región asiática, donde según la tradición se posó el Arca de Noé, se consideraba tierra de bosques. Cfr. «Es una selva llamada Armenia do hay muchos tigres» (Alfonso de Palencia: *Universal vocabulario*. Sevilla, 1490 s/v).

<sup>40</sup> También sobre el ancho de los cuellos hubo medidas coercitivas, como muestra el texto citado por Kennedy, de 1619: «Será importante prohibir que no haya cuellos sino de Holanda, que no pueda un cuello tener más de tantos anchos, que ningún hombre pueda ser abridor de cuellos» («Certain Phases of the Sumpuary Decrees of 1623 and their Relation to Thirso's Theatre», en *HR*, X (1941), p. 107).

<sup>41</sup> Recoules «deshiladas».

<sup>42</sup> Recoules «lo», pero el impreso dice claramente «le», como era costumbre de Benavente.

MAR[QUÉS]. Tu cara me asegura  
de que es cara de hacer toda costura<sup>43</sup>.

(Vase la costurera y sale el picador<sup>44</sup>.)

PIC[ADOR]. ¿Está acá el seor Marqués de Fuenlabrada? 55

MAR[QUÉS]. ¡Oh, mi buen picador!

PIC[ADOR]. Señor, yo tengo.

MAR[QUÉS]. Cubra.

PIC[ADOR]. Estoy bien así.

MAR[QUÉS]. Por vida mía,

de no escuchar palabra si primero  
no hace palio del fieltro del sombrero<sup>45</sup>.

¿Qué hay de caballos, Calderón amigo? 60

PIC[ADOR]. Uno tengo, señor, rucio con ruedas<sup>46</sup>.

MAR[QUÉS]. Hijo debe de ser de yegua y carro.

¿Qué partes?

PIC[ADOR]. Es caballo recogido.

MAR[QUÉS]. ¡Qué mala propiedad para marido!

PIC[ADOR]. De larga crin, de pechos anchurosos, 65

gran cola; tan partido de caderas  
que en la canal le esconderán un brazo.

MAR[QUÉS]. ¡Por Dios, que el caballete es extremado,  
si no tuviera cosas de tejado!<sup>47</sup>

PIC[ADOR]. Pespunta una carrera con extremo. 70

MAR[QUÉS]. Póngale a sastre, Calderón amigo<sup>48</sup>.

PIC[ADOR]. Sola una falta tiene.

MAR[QUÉS]. ¿Y es?

PIC[ADOR]. Un cuarto

en una mano<sup>49</sup>.

<sup>43</sup> Recuerda la frase «Saber de toda costura», que se dice «por el que a fuerza de experiencia o práctica en diferentes materias las comprende y conoce bien y es difícil de engañar. Y por lo regular se entiende del que es bellaco y se ha ejercitado en algunas picardías» (Aut.).

<sup>44</sup> «El que tiene el oficio de adestrar los caballos» (Aut.)

<sup>45</sup> Con esta perífrasis culta se quiere decir al interlocutor que su cubra, tal y como aparece en el benaventino *Las alforjas*: «Cúbranse vuestras mercedes / u no he de hablalles palabra» (Cotarelo: *Colección*, p. 701b).

<sup>46</sup> O «rucio rodado», que se dice del caballo pardo «cuando sobre su piel aparecen a la vista ciertas ondas o ruedas, formadas de su pelo» (Aut.).

<sup>47</sup> Juega ahora con los dos sentidos de la palabra «caballete», el que se refiere a una parte del tejado y el diminutivo despectivo de «caballo».

<sup>48</sup> «Pespuntar» es «hacer pespuntos», pero «Pespuntar la carrera» equivale a «hacer el caballo primorosamente la carrera» (Carmen Fontecha: *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*. Madrid, 1941 sfv).

<sup>49</sup> Nuevo juego de palabras ahora con «cuarto», por una parte «moneda», por la otra «cierta



MAR[QUÉS]. Porque cuantos criados me han servido  
 hacen siempre al revés lo que les pido.  
 ¡Hola! Vesme a llamar luego al ropero, 95  
 vísteme al uso porque quiero al punto  
 ver la vecina. Tiéneme picado.  
 Allá podéis dar muestra de las voces.  
 (Si cantan mal, los he de dar mil coces).

(*Vanse y salen doña Cándida y doña Tomasa.*)

TOM[ASA]. Doña Cándida, ya es el aspereza 100  
 carta demás al juego de Cupido,  
 que por ella se pierde cualquier dama,  
 cualquier amante ya se vuelve niño,  
 pues va donde le muestran más cariño.  
 Los juro que heredaste de tu padre 105  
 son mil ducados en tus bellos ojos,  
 otros mil en la boca, en el agrado  
 otros mil, si estos truecan en lo grave,  
 ningún juro de todos estos cabe.  
 Si te sirve un marqués, no te aconsejo 110  
 que un caballero por su amor desprecies,  
 ni el del peón por el del caballero,  
 porque han de ser las damas confesores  
 que admitan como vengan pecadores.

CÁN[DIDA]. No admitir al Marqués de Fuenlabrada 115  
 no es mucho, que es un necio miserable,  
 y todo es alabarse de forzado,  
 diciéndome que tira y que desgarrar.

TOM[ASA]. Con quien la tira has de tirar la barra<sup>53</sup>.

(*Sale Arciniega.*)

ARC[INIEGA]. El Marqués, mi señor, pide licencia 120  
 para besar a vuesarced las manos.

TOM[ASA]. Entre su señoría. (Ya entendiste.)

(*Sale el Marqués con peto postizo<sup>54</sup> y cabellera y pantorrillas postizas y un cuello, el más espeso que pueda, almidonado con polvos morados<sup>55</sup>.*)

<sup>53</sup> «Tirar la barra» es probar la fuerza de uno, pero también «hacer todo lo posible para lograr algo, alcanzar» (Correas).

<sup>54</sup> El «peto» es propiamente la «armadura del pecho», pero también se llamaba así al «adorno o vestidura que se pone en el pecho para entallarse» (Aut.).

- MAR[QUÉS]. (Yo vengo bien vestido y bien calzado,  
necísima será si no le agrado).  
¡Oh, mi señora, beso yo las ínclitas  
mistefóricas<sup>56</sup> y porrupercias manos,  
en quien pongo el remedio de mi vida!<sup>57</sup> 125
- CÁN[DIDA]. Yo las de usía.  
MAR[QUÉS]. No son de cuajada,  
pero nunca me pongo en ell[a]s<sup>58</sup> nada<sup>59</sup>.
- CÁN[DIDA]. Seoría, ¿cómo está?  
MAR[QUÉS]. Debilitado. 130  
Después que estoy en este lugarcillo  
siento que la salud traigo gastada.
- CÁN[DIDA]. Cuando gastarla vusiría no quiera  
echársela podrá en la faltriquera.  
MAR[QUÉS]. Deste mísero indicio enfurecido 135  
rompiera ahora yo dos herraduras.
- TOM[ASA]. (Y aun cuatro, en los dos pies y las dos manos).  
MAR[QUÉS]. Una reja una vez me embarazaba,  
pero no la quité de adonde estaba.  
¿Ha hecho diligencias de adorarme? 140
- CÁN[DIDA]. Téngole natural antipatía.  
MAR[QUÉS]. ¿Antipaqué?  
CÁN[DIDA]. Aversión.  
MAR[QUÉS]. Tampoco entiendo<sup>60</sup>.  
Y habiendo de entenderla, el modo ata[je]  
tomando humanidad en el lenguaje.
- CÁN[DIDA]. Digo que no le quiero.  
MAR[QUÉS]. ¡Qué locura! 145  
¿Un mozo como yo se menosprecia?  
¿Aquestos pies y aquestas piernas dejás

<sup>55</sup> En 1619 escribe Góngora en una carta que después del asalto de Marbella por corsarios, en Madrid «se han quitado bigoterías, petos y pantorrillas postizas, y sobre todo el azul de los cuellos, porque color de celos no parece bien en la corte» (Cit. por Kennedy, «Certain Phases...», p. 92). Es el momento a que corresponde la moda del Marqués.

<sup>56</sup> Recoules «mistesóricas». Tanto esta palabra como la siguiente parecen acuñaciones humorísticas del autor.

<sup>57</sup> Similar afectación al saludar se produce en *Don Satisfecho* también, cuando el protagonista exclama: «Beso la ebúrnea y transparente mano» (*Ramillote gracioso*, 1643, f. 52).

<sup>58</sup> En el impreso «ellos», pero Recoules enmienda por «ellas», lección que aceptamos.

<sup>59</sup> Refiriéndose a las manos, dice un sacristán disfrazado de mujer en *Los sacristanes*, de Benavente: «Hace días / que nada en ellas me pongo» (Cotarelo: *Colección*, p. 620a).

<sup>60</sup> Da la impresión de que el lugareño desconoce la voz «antipatía», de no muy arraigado uso en nuestra lengua clásica, pues según documenta el *Diccionario histórico de la lengua española* se empieza a usar con el sentido de «aversión» en 1611-15 (Real Academia Española: *Diccionario histórico de la lengua española*, III. Madrid, 1993 s/v).

y aquestos dos hisopos en guedejas?

(*Quítale la liga y saca una pantorrilla.*)

CÁN[DIDA]. ¡Ea, que todo es compuesto!

MAR[QUÉS]. ¿Yo compuesto?

CÁN[DIDA]. Pues diga: ¿para qué trae en las piernas 150  
aquestos colchoncillos basteados<sup>61</sup>?

MAR[QUÉS]. Esto es porque al echarme de costillas  
tengan donde dormir las pantorrillas.

CÁN[DIDA]. ¿De qué dos piernas vive satisfecho?

MAR[QUÉS]. ¿Qué habéis hecho, Arciniega, qué habéis hecho? 155

CÁN[DIDA]. ¿Y este peto?

(*Desabotónale y sácale el peto.*)

MAR[QUÉS]. Soy húmedo de estómago  
y traí de San Gregorio una reliquia  
que el Rey le dio a un rebisabuelo mío.

CÁN[DIDA]. Todo es borra<sup>62</sup>, no es hombre de provecho.

MAR[QUÉS]. ¿Qué habéis hecho, Arciniega, qué habéis hecho? 160

ARC[INIEGA]. Vestirte al uso, como tú mandaste.

(*Quítale la cabellera.*)

CÁN[DIDA]. ¡Ay, que trae cabellera!

MAR[QUÉS]. ¿Cabellera!

¡Jesús, qué engaño, que a la vez segunda  
que me pelé de un mal bien conocido<sup>63</sup>

ponerme quise para mi consuelo 165  
no cabellera, que este es terciopelo<sup>64</sup>!

CÁN[DIDA]. Que es postiza la cara déi, sospecho.

MAR[QUÉS]. ¿Qué habéis hecho, Arciniega, qué habéis hecho?

CÁN[DIDA]. ¿Y el cuello, para qué le trae morado?

<sup>61</sup> Colchoncillos con bastas, es decir con «puntadas o ataduras o cintas que suele tener a trechos el colchón para mantener la lana en su lugar»(Real Academia Española: *Diccionario histórico*. Madrid, 1936, s/v basta).

<sup>62</sup> En el sentido de «pelo, lana», utilizados para rellenar ciertas prendas postizas. La relación con piezas como *El examen de maridos*, del propio Benavente, es clara, porque una galán tiene «colchones en las piernas, / el jergón del estómago» (Cotarelo: *Colección*, p. 758b). A su dama le merece la frase: «Más le quiero de barro que de borra».

<sup>63</sup> Elude nombrar el mal venéreo o «sífilis», que provocaba estas reacciones en quienes la contraían.

<sup>64</sup> El juego de palabras se da ahora con «terciopelo», que aquí sería «el tercer pelo».

- MAR[QUÉS]. Porque todo el azul está embargado<sup>65</sup> 170  
y quiero que suceda en mis desvelos  
el color del amor al de los celos.  
Piedad, Cándida mía, ¡Ah, musicones!  
Entrá y cantad cuarenta y dos canciones.
- TOM[ASA]. ¿Músicos trae? Pardiez, que ha de bailarse. 175  
CÁN[DIDA]. Canten algo tocante al triste caso,  
que es sujeto el Marqués ridículo.
- MAR[QUÉS]. La desvergüenza me será pagada,  
si algún día pasáis por Fuenlabrada.

*(Salen los músicos y cantan y bailan.)*

- MÚ[SICOS]. Al Marqués de Fuenlabrada 180  
que derribar procuró  
dos damas, como si fueran  
dos colunas y él Sansón.  
Pretendiente a la trocada<sup>66</sup>,  
siendo a las fuerzas de amor 185  
arcabuces los bolsillos  
y bala cualquier doblón.  
El que por andar al uso  
de tanta lana cargó  
que al que cansara pudiera 190  
descansalle por colchón.  
Preñado de pantorrillas  
como alguna que sé yo  
que se entrapó nueve meses  
y manteles malparió. 195  
Hombre que en solo ser calvo  
se acreditó de señor  
hasta el hacer cabellera  
de la mano de un frisón.  
Doña Cándida, su amada, 200  
mujer de gusto y humor,  
al suceso de su amante

<sup>65</sup> Ya desde 1619 se venían observando medidas contra el lujo, y en una carta de 1622 se puede leer: «La Junta ha resultado muchas cosas[...]como es[...]se quite el azul y reformen los cuellos» (Cit. por Ruth L. Kennedy: «Certain Phases», p. 93).

<sup>66</sup> Recoules por error «torada». «A la trocada o trocadilla» «vale en contrario sentido del que suena o se entienda y también vale con trueque» (*Aut.*). Compárese con lo que se dice en el benaventino *Las cuentas del desengaño*: «No es cosa asentada / en si ciencia se juegue a la trocada» (Cotarelo: *Colección*, p. 810b).

desta manera cantó:  
 No me soliciten  
 amantes calvos, 205  
 que pelallos procuro  
 y están pelados.  
 Si los pies se adormecen  
 las pantorrillas,  
 ¿qué mucho que duerman 210  
 en las postizas?  
 ¿Qué dice la niña?  
 Los donaires que tiene  
 su señoría  
 No se ponga peto 215  
 quien es casado,  
 que en carnero se hacen  
 los estofados.  
 No pretendo forzudos  
 a mis amantes, 220  
 porque no he de ser cargo  
 de ganapanes.  
 ¿Qué dice la niña?  
 Los donaires que tiene  
 su señoría. 225  
 Ya los hombres se hacen  
 de dos pelotas:  
 la cabeza es viento  
 y el cuerpo borra.  
 Vuesastedes perdonen 230  
 que el baile acaba  
 del Marqués embutido  
 de Fuenlabrada.

FIN

(*Ramillete gracioso*. Valencia, 1643, pp. 189-199)

#### ENTREMÉS DE LA NIÑA, PRIMERA PARTE

(*Sale el autor solo.*)

AUT[OR]. No hay trabajo en el mundo *que* se iguale  
 a ser autor, pues tras los muchos gastos  
 de préstamos, partidos y viajes,

el haber de dar gusto a tanta gente  
 de tan diversas condiciones basta 5  
 para perder el juicio y la paciencia  
 y aún no es esto lo más, lo que más siento  
 es *que* después de haber gastado un hombre  
 el tiempo, las comedias y el dinero  
 y conocidas ya las condiciones 10  
 de la dama, el galán y el gracioso  
 se llega sin sentir una cuaresma  
 y lo *que* en todo un año se trabaja  
 se deshace en un día, ¡triste cosa!  
 A mí me ha sucedido ahora lo mismo, 15  
 pues se me van sin *que* remedio tenga  
 dama, galán, un bailarín y un músico;  
 no sé *qué* me he de hacer, pero un amigo  
 me ha<n> dicho *que* han venido de la corte  
 huyendo de la baja de los cuartos<sup>67</sup> 20  
 representantes y será posible  
*que* encontremos con algo de provecho.  
 Díjome *que* esperase *porque* al punto  
 me los enviará. Quiero sentarme,  
*que* podrá ser *que* vengamos. Ya llaman. (f. 181vº) 25

(*Dentro Juan Francés.*)

[JUAN FRANCÉS]. ¡Ah de mi casa! ¿Quién está en mi casa?  
 Cierre la puerta, sálgase y entremos  
*porque* hablarme al autor importa mucho  
 AUT[OR]. Entre quien es, *que* ya está abierto.

(*Sale Juan Francés.*)

JUAN. Entro. 30  
 AUT[OR]. ¡Por Dios, para el principio buen encuentro!  
 Pues, Juan Francés, ¿*qué* es esto *que* me quieres?  
 JUAN. Cansado de vender mis alfileres,  
 mis horricadas, peinos, mis espiojos,  
 puntas, encajos y otras sarandajos 35  
 tocantes a mi oficio<sup>68</sup>, me he venido,

<sup>67</sup> Puede aludir al hecho de que los precios de la plata motivaran que «en 1628 se bajara el vellón a la mitad» (*La España de Felipe IV. Historia de España* de Menéndez Pidal, XXV. Madrid: Espasa Calpe, 1982, p. 250).

<sup>68</sup> El oficio de mercader ambulante, que le caracteriza en las obras en que aparece.



- en lo que es el galán, yo los he hecho  
 en Madrid muchas veces, y aunque malo,  
 como son tantas ya las compañías 65  
 y los representantes son tan pocos,  
 no pueden haber Sintores<sup>72</sup>, Arias<sup>73</sup>, Prados<sup>74</sup>  
 en todas partes.
- AUT[OR]. Ahora bien, señores,  
 yo estimo la merced que se me hace,  
 pero quien no conoce, será fuerza 70  
 que quiera ver lo que vuestras mercedes hacen.
- DIEGO. Señor autor, lo que es mi camarada (f. 182vº)  
 es Jusepe Jiménez<sup>75</sup>, conocido  
 por músico de toda la comedia,  
 y yo soy Diego de Ávila<sup>76</sup>, que pienso 75  
 que ya que vuestra merced no me haya visto  
 que por noticia puede conocerme.
- AUT[OR]. ¿Vuestra merced es Diego de Ávila? Por cierto  
 que deseaba mucho conocerle,  
 y así desde hoy vuestra merced y el compañero 80  
 lo serán míos, que lo que es la paga  
 se pueden informar y los partidos  
 será lo que quisieren, mas ¿la niña  
 no dirá alguna cosa?
- DIEGO. Sí, por cierto.  
 Llega, niña.
- NIÑ[A]. ¿Qué manda, señor padre? 85
- AUT[OR]. Dios te guarde, mis ojos.
- NIÑ[A]. ¡Linda cosa!  
 Nadie me llama «tu», si no es mi padre.  
 Aprenda cortesía.
- AUT[OR]. ¿Hay tal donaire?  
 Perdona vuestra merced, señora mía,  
 que yo tendré de hoy más cortesía. 90
- JUAN. ¡Juro a Cristo, que estoy o tonto o loco!  
 ¡Válgate Dios la niña!

<sup>72</sup> Gabriel Cintor, actor con Fernández en 1622, con Romero en 1626 y con Hurtado en 1631. Tuvo compañía propia en 1640 (Bergman: *Luis Quiñones de Benavente*, p. 472).

<sup>73</sup> Damián Arias de Peñafiel, autor de gran éxito, actor desde 1619, en 1622 está con Vallejo, en 1624 con Morales; es autor desde 1625. Murió antes de 1644.

<sup>74</sup> El famoso Antonio de Prado, autor desde 1622. Moriría en 1675.

<sup>75</sup> El músico Jusepe Jiménez estaba casado con Vicenta de Borja. Actuaba con Pinedo en 1617, con Prado en 1624 y con Olmedo en 1635. Coincidió con Ávila en 1624 con Prado.

<sup>76</sup> Actor, casado con Mariana de Mirabete, actores ya en 1619. Actuaba en 1624 con Antonio de Prado, como su compañero Jiménez.

- AUT[OR]. Diga, reina,  
¿pues cómo no trae moño<sup>77</sup>?, *que* en las damas  
es una cosa de notable adorno.
- NIÑ[A]. «Yo no me pongo moño, esto es lo cierto (f. 183) 95  
*que* bonita era yo para esas cosas,  
*que* no se ponen moño las hermosas,  
eso se *quede* para las peladas  
anchifrentonas y descañonadas,  
*que* yo para este palmo de carita 100  
el moño ni me añade ni me quita»<sup>78</sup>.
- JUAN. ¡Válgate Dios la niña! ¡Viva Cristo  
*que* tú eres hechicera u papagayo!  
Yo me estoy abobado.
- AUT[OR]. Y diga, reina,  
¿no sabe alguna cosa *porque* pueda 105  
ver lo *que* representa?
- DIEG[O]. Di, Mariana,  
alguna cosa.
- NIÑ[A]. Va unas endechas.
- LOS DOS. Vaya.
- NIÑ[A]. «Esta vil corteza,  
este rudo traje,  
nubes son del sol 110  
y del oro engaste.  
Mi nombre es doña Ana  
Ramírez, mi padre  
fue Beltrán Ramírez  
de Madrid alcaide. 115  
Mi infelice historia  
es bien *que* os relate,  
pues le da la fama  
eternas edades.  
U amparadme, humanos, 120  
u fieros matadme,  
pues la muerte es puerto  
de calamidades.»
- AUT[OR]. ¡Vítor<sup>79</sup> mil veces! ¡Vítor tal donaire,

<sup>77</sup> «Nudo o lazo que hacen del cabello para tenerle recogido»(Aut.). En nuestra obra *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente* apuntamos que la época de mayor apogeo en la literatura oscila entre 1625 y 1635.

<sup>78</sup> Desde el verso 95 se copia de otro entremés benaventino, *Don Satisfecho, el moño y la cabellera*, recogido en *Ramillete gracioso*, como se ha dicho arriba.

<sup>79</sup> Igual que «vítor», es una «interjección de alegría con que se aplaude a algún sujeto a al

- tal pico y gracia!
- JUAN. ¡Vitor! ¡Viva Cristo! 125  
 Muchacha, yo soy mozo y me quisiera  
 casar contigo. (f. 183v<sup>o</sup>)
- NIÑ[A]. ¡Tome, picarote!
- JUAN. ¡Oiga la rapazona! ¿No me hacía  
 mucha merced? Pues vaya noramala.
- NIÑ[A]. Para vos, bellacón.
- DIEG[O]. ¡Basta, muchacha! 130
- AUT[OR]. No se enoje *vuestra merced*, señora mía,  
 y pues sabe enojarse, diga agora  
 alguna cosa de enojada.
- NIÑ[A]. Digo.  
 «Por vida, pero no hay vida  
 si Zarrasina<sup>80</sup> está presa,  
*que* si hay vida solo es esa  
 y ella presa no hay más vida».
- AUT[OR]. ¡Dios te guarde mil años!
- JUAN. Ah, señores,  
 yo me estoy embobado. Di, muchacha,  
 ¿cómo te enojas, *que* me has dado miedo? 140
- NIÑ[A]. ¿Deste te espantas, Juan? Más lo dijeras  
 si me vieras colérica de veras.
- AUT[OR]. Toda ella es una sal<sup>81</sup>. Diga, mi reina,  
 algo a lo villanesco, *que* las damas  
 todo lo han de saber.
- NIÑ[A]. En hora buena. 145  
 ¿Qué diré, señor padre?
- DIEGO. Lo de Antona.
- JUAN. ¿Aquesta es dama? Más parece mona.
- NIÑ[A]. «Amiga Antona y Teresa,  
 yo me estaba en mi rincón  
 y él me andaba ronceando<sup>82</sup> (f. 184) 150  
 mi cabaña alrededor.  
 Desde *que* corrió el novillo

guna acción» (*Aut.*). Ya advierte el diccionario académico que se pronunciaba más corrientemente como se escribe aquí «para suavizar la pronunciación».

<sup>80</sup> El copista confunde los fonemas *s/c,z* y escribe «Zarrasina» por «Sarracina», protagonista de varios romances moriscos, y más adelante «grocera».

<sup>81</sup> «La agudeza, gracia o viveza en lo que se dice» (*Aut.*). Compárese con «Toda tú eres sal», que dice Juan a la niña Rufina en la *Loa Fernández*, del mismo Benavente (Cotarelo: *Colección*, p. 560b).

<sup>82</sup> «Halagar con instancia, con acciones y palabras para lograr algún fin» (*Aut.*).

- me dio un virotazo amor  
 porque al hacer una suerte  
 vi *que* le desatacó. 155
- Quebró la cinta de perro  
 y entonces le di un cordón,  
*que* era de Jila, mi agüela,  
*que* el sacristán se le dio.
- Y a la he, *que* aunque Bartolo 160  
 era mi resquebrador,  
 yo le tomé por marido  
 y él por mujer me tomó».
- AUT[OR]. No se canse, mis ojos, *que* yo quiero 165  
 darle todo el partido *que* quisiere  
 y no quiero más dama.
- JUAN. Y no hay tal dama,  
 pues aunque esté en su compañía treinta años  
 no le dirán que *es* vieja. Ahora, muchacha,  
 tú sola y Juan Francés para otros treinta.
- NIÑ[A]. Toca, francés de sal; toca, pimienta. 170
- AUT[OR]. Diga *vuestra* merced, señora, ¿y no sabría  
 cantar algún tonico?
- NIÑ[A]. Poco u nada.  
 Toque Jusepe y cantaremos  
 aquella letra *que* en Lisboa oímos  
 del San Bome.
- JUSE[PE]. Vaya en hora buena. (f. 184v<sup>o</sup>) 175
- NIÑ[A]. «San Bome, San Bome,  
 feyto de pau de canela,  
 dayme vista a los meos ollos,  
 non me dir daqui sin ela».
- JUAN. ¡Señores, yo estoy loco y he de ahorcarme, 180  
 sino me casan con aquesta niña!
- NIÑ[A]. ¿Yo casarme con él? ¡Qué linda cosa!  
 Quiérome yo casar con un marido  
 mozo, galán, hermoso, rico y noble.
- JUAN. Pues si quiere marido tan perfeto 185  
 en Alcorcón le hará con capa y gorra<sup>83</sup>.
- NIÑ[A]. Más lo quiero de barro *que* de borra<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Se recuerda a Alcorcón, población al sur de Madrid, en la literatura áurea como lugar famoso por sus barros o pucheros (Fradejas: *Geografía*, pp. 154-158).

<sup>84</sup> Copia o sirve de fuente a un pasaje de *El examen de maridos*, del propio Benavente: «—Pues si quiere marido tan perfecto / en Alcorcón le harán de capa y gorra. / —Mas le quiero de barro que de borra» (Cotarelo: *Colección*, p. 758b).

JUAN. Déme *vuestra merced* a su hija, señor mío,  
y le haré una escritura luego al punto  
de *que* será mi esclavo cuarenta años. 190

DIEG[O]. Yo agradezco el favor, pero es temprano.  
Ya nos veremos.

AUT[OR]. Ahora, mi señora,  
ya sabe *que* las *que* hacen los papeles  
primeros de las damas es forzoso  
bailar también. ¿No bailará un poquito? 195

NIÑ[A]. Yo, señor, en mi vida tal he hecho,  
mas por no ser grocera, va de baile.  
«Pisipao bacalao, miña vida,  
rocapiriz en chinela, miña vida,  
Pisipao bacalao, pisipau bacalao». (f. 185) 200

*(Repita lo que ha dicho la niña Juan Francés.)*

JUAN. «Pisipao bacalao, miña vida,  
rocapiriz en chinela, miña vida,  
Pisipao bacalao, pisipao bacalao».  
¡Viva Dios, que *esta* es bruja u hechicera!  
No, no puede ser otra y me hago cruces. 205

AUT[OR]. Ahora yo estoy, señores, tan contento  
*que* les puedo jurar *que* no le he estado  
tanto en mi vida, pero solo falta  
saber si la tendré a *vuestra merced* segura. 210

NIÑ[A]. Segura es la mujer *que* quiere serlo,  
mas si acierta a salir de cascós vanos  
como anguila se va de entre las manos.  
Pero yo estoy segura y muy segura. 215

AUT[OR]. Con eso tengo cierta mi ventura.  
¡Ah, señores, señores compañeros,  
salgan todos y todas, *que* ya tengo  
hecha mi compañía, y saquen luego  
guitarra y castañetas!

*(Salen Ana y los músicos y bailarines.)*

ANA. ¿Qué es aquesto?  
¿Qué es de la compañía?

AUT[OR]. Aquí están todos.  
Ve aquí el galán, la dama y ve aquí el [músico] 220  
MÚ[SICO]. ¿Y el bailarín? (f.185vº)

- JUAN. Es Juan Francés, *que* quiere.  
 MÚ[SICO]. Bien me parece todo, mas la dama  
 más parece muñeca.
- NIÑ[A]. Y diga, hermano,  
 ¿tan gentil hombre es él?
- JUAN. ¿Pues *qué* quería? 225  
 Ha de ser mi mujer y así la quiero  
 para traerla siempre al *fratiquero*<sup>85</sup>.
- MÚ[SICO]. ¿Y sabes tú bailar, Juan Francés?
- JUAN. ¡Cómo!  
 ¡Mucho peor *que* vos, picaronazo!
- AUT[OR]. Vaya de baile, alégrese esta fiesta,  
 porque los vea nuestra nueva dama. 230
- MÚ[SICO]. En buen hora. Señores, empecemos  
 y a nuestra nueva dama festejemos.

(Ms. 61515 BITB)

INSTITUTO DE LEXICOGRAFIA  
 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

<sup>85</sup> Deformación de «faltriquera» o «fartriquera», como recoge Covarrubias, que significa «bolsa que se trae para guardar algunas cosas» (*Aut.*).