



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DILEF
DIPARTIMENTO DI
LETTERE E FILOSOFIA

Pedro Ordóñez de Ceballos

Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento

edizione critica a cura di
Arianna Fiore



LETTERATURA ITALIANA E ROMANISTICA

Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia

direttore responsabile

Simone Magherini

direttore

Marco Biffi

Letteratura italiana e Romanistica / 4



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DILEF
DIPARTIMENTO DI
LETTERE E FILOSOFIA

La collana «**Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia**» dell'Università degli Studi di Firenze nasce, insieme a «DILEF. Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia», nel quadro delle attività condotte come Dipartimento di Eccellenza 2018-2022 sul Fondo assegnato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

La collana si articola in quattro sezioni, che rispecchiano gli interessi e gli ambiti di studio delle rispettive sezioni dipartimentali: Antichità e Filologia, Filosofia, Letteratura italiana e Romanistica, Linguistica.

La pubblicazione in rete, in formato PDF, è ad accesso aperto; l'edizione a stampa è disponibile a pagamento.

Comitato direttivo

Benedetta Baldi, Giovanni Alberto Cecconi,
Simone Magherini, Mariagrazia Portera, Anna Rodolfi,
Salomé Vuelta García, Giovanni Zago

Comitato scientifico

Valentina Arena (University College, London)
Barbara Carnevali (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Mario Citroni (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Matthias Heinz (Paris Lodron Universität Salzburg)
Susan Kozel (Università di Malmö)
Adam Ledgeway (University of Cambridge)
José María Micó (Università Pompeu Fabra, Barcellona)
Marco Petoletti (Università Cattolica di Milano)
Alessandro Polcri (Fordham University, NY)
Tommaso Raso (Universidade Federal del Minas Gerais)
Carole Talon-Hugon (Université de Nice-Sophia Antipolis)
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, Paris)

Pedro Ordóñez de Ceballos

Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento

edizione critica a cura di

Arianna Fiore

Società  Editrice Fiorentina

Il presente volume è frutto di una ricerca svolta presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze e beneficia per la pubblicazione di un contributo a carico dei fondi assegnati per il progetto PRIN 2022-prot. 2022SA97FP "Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali", finanziato dall'Unione Europea, Next Generation EU, Missione 4, Componente 2 - CUP: B53D23023090006 e diretto da Fausta Antonucci.



© 2025 Società Editrice Fiorentina, per la presente edizione
© 2025 The Authors, per i testi

via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

E-ISSN 2974-6876
ISBN 978-88-6032-805-2
E-ISBN 978-88-6032-806-9
DOI 10.35948/DILEF/978-88-6032-806-9



La Collana è pubblicata ad Accesso Aperto con licenza Creative Commons
Licence CC-BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Progetto grafico e impaginazione
Francesco Sensoli

Copertina
Studio Grafico Norfini

Font
Alegreya ht e Alegreya Sans ht
(Juan Pablo del Peral, Huerta Tipográfica)

Indice

7	Introduzione
7	1. Pedro Ordóñez de Ceballos: profilo biografico
14	2. Pedro Ordóñez de Ceballos e il teatro
17	3. <i>Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento</i>
19	3.1. Composizione
25	3.2. Rappresentazioni
27	3.3. Pubblicazione
33	3.4. Caratteristiche stilistiche e tematiche
36	3.4.1. <i>Entremés del rufián</i> : caratteristiche stilistiche e tematiche
40	3.4.2. <i>Entremés del astrólogo médico</i> : caratteristiche stilistiche e tematiche
45	3.4.3. <i>Entremés del emperador y damas</i> : caratteristiche stilistiche e tematiche
49	3.5. Metrica
52	3.6. Ricezione dell'opera
54	4. Sinossi
54	4.1. <i>Entremés del rufián</i> : sinossi
56	4.1.1. <i>Entremés del rufián</i> : sinossi della versificazione
57	4.1.2. Percentuale delle strofe nell' <i>Entremés del rufián</i>
57	4.2. <i>Entremés del astrólogo médico</i> : sinossi
60	4.2.1. <i>Entremés del astrólogo médico</i> : sinossi della versificazione
60	4.2.2. Percentuale delle strofe nell' <i>Entremés del astrólogo médico</i>
60	4.3. <i>Entremés del emperador y damas</i> : sinossi
62	4.3.1. <i>Entremés del emperador y damas</i> : sinossi della versificazione
63	4.3.2. Percentuale dei versi nell' <i>Entremés del emperador y damas</i>
63	4.4. Strofe utilizzate e percentuale di ogni metro
65	Criteri ortografici e norme di trascrizione

Pedro Ordóñez de Ceballos
Tres entremeses famosos,
a modo de comedia, de entretenimiento

73	<i>Entremés del rufián</i>
101	<i>Entremés del astrólogo médico</i>
133	<i>Entremés del emperador y damas</i>
159	Elenco delle errate
163	Bibliografia

Introduzione*

Todo el vestido era colorado, que parecía loco o truhán.
Estuve para reírme, y no me hartaba de ver tal virrey,
que si él no fuera hombre de tan gran parecer
dijera que era figura de comedia o entremés para hacer reír.

Pedro Ordóñez de Ceballos,
Viaje del mundo, II, 7, 177

1. Pedro Ordóñez de Ceballos: profilo biografico

Quando, dopo trent'anni trascorsi in giro per il mondo, «mitad clérigo, mitad soldado [...] aventurero, [...] estudiante, explorador, marino, misionero, fundador de ciudades, historiador»¹, il *licenciado* Pedro Ordóñez de Ceballos² tornò nella natia Jaén, la sua *patria chica*, probabilmente pensò forse che finalmente era arrivato il momento di dedicare tutto il tempo che gli restava da vivere alla scrittura. Era il 1604, ed effettivamente, almeno fino al 1634, due anni prima della morte, scrisse e diede alle stampe molte opere, quasi tutte caratterizzate da un marcato carattere autobiografico e incentrate nella rievocazione delle incredibili avventure che aveva vissuto e visto nei lunghi anni trascorsi fuori dalla Spagna:

* Rivolgo all'Hispanic Society of America di New York e al dottor John O'Neill i miei ringraziamenti per avermi facilitato copia dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* e delle cinque commedie che hanno come protagonista Pedro Ordóñez de Ceballos. Ringrazio di cuore la professoressa Salomé Vuelta per il prezioso aiuto, i saggi consigli e la paziente lettura del testo. Rivolgo un sentito ringraziamento anche alle professoresse Lucia Lazzerini e Roberta Manetti per avermi aiutata a far luce su alcuni punti oscuri degli *entremeses*, e alla professoressa Ilaria Resta, per aver condiviso con me le sue conoscenze sul teatro breve spagnolo.

¹ ANTONIO VÁZQUEZ DE LA TORRE, *Un giennense que renunció a un trono: don Pedro Ordóñez de Ceballos*, in «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», 4, 1955, p. 117.

² Il cognome talvolta appare anche trascritto come Cevallos o Zevallos.

Tres entremeses famosos

el que molidos los huesos de palos, cansados los músculos de su errabunda inquietud, mutilado el cuerpo por lanzas, flechas, dardos y espadas, se encierra en su morada de la Muy Ilustre y Leal ciudad de Jaén para allí poner en orden los papeles de su 'cofreçillo' y escribir, escribir hasta el fin de sus días³.

Il ritorno in patria si pone dunque come uno spartiacque nella vita di Pedro Ordóñez de Ceballos, giacché ai tre fondamentali decenni che aveva dedicato ai viaggi in giro per il mondo ne succedettero quasi specularmente altri tre di vita sedentaria, consacrati quasi interamente al ricordo e alla scrittura.

Prima di addentrarci nello studio di una minima porzione di questa vivace produzione letteraria, limitandoci nello specifico al libello che raccoglie i tre *entremeses* pubblicati nel 1634 che in questa sede ci proponiamo di editare, conviene ricordare brevemente chi fu Pedro Ordóñez de Ceballos e quali erano state le meravigliose avventure che avevano caratterizzato la prima parte della sua incredibile vita, definita non a torto da Miguel Molina Martínez «una de las más asombrosas y espectaculares»⁴ della sua epoca, che successivamente tanto influenzarono la sua produzione scritta.

³ Ivi, p. 119.

⁴ MIGUEL MOLINA MARTÍNEZ, *Aproximación a la vida y obra del jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos*, in «Chronica Nova», 16, 1988, p. 131. Per la biografia di Pedro Ordóñez de Ceballos si rimanda al *Viaje del mundo*, la sua opera maggiormente autobiografica (PEDRO ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, *Viaje del mundo*, Madrid, Luis Sánchez, 1614) e a Bartolomé Jiménez Patón (*Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628, ff. 201r-215v, cap. 37 repetido, *Del famoso soldado y sacerdote don Pedro Ordóñez de Ceballos, primer autor de esta historia*, e cap. 38 *De los santuarios de la ciudad de Jaén y en particular de la Virgen del Buen Suceso*). Nonostante appaia come autore, il chierico e segretario del Sant'Uffizio Bartolomé Jiménez Patón afferma che l'opera fu scritta principalmente da Pedro Ordóñez de Ceballos e che lui si limitò ad aiutarlo a terminarla, visto che si trovava impossibilitato a finirla a causa di problemi di salute. Per la biografia di Pedro Ordóñez de Ceballos si veda anche: ANTONIO VÁZQUEZ DE LA TORRE, *Un jiennense que renunció a un trono: don Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., pp. 114-143; MIGUEL MOLINA MARTÍNEZ, *Aproximación a la vida y obra del jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., pp. 131-141 e soprat-

Definito «Elcano con sotana» e «Cristiano errante»⁵, il «Clérigo agradecido»⁶ Pedro Ordóñez de Ceballos nacque a Jaén verso la metà del XVI secolo, in un anno imprecisato che è possibile collocare tra il 1555 e il 1557, da genitori cristiani. Il padre, del quale si ignora il nome, era *regidor* di Jaén, cosa che può far ipotizzare origini nobili o comunque altolocate. Pedro Ordóñez de Ceballos realizzò i primi studi nella città natia, presso la scuola della Santa Capilla della chiesa di san Andrés, seguito dal maestro Juan de Iciar, già precettore del principe Carlos, figlio di re Felipe II. A nove o dieci anni, verso il 1566, si trasferì a Siviglia, a casa di uno zio, don Alonso Andrade de Avendaño, dove proseguì gli studi fino ai diciassette anni con la Compagnia di Gesù; contemporaneamente, probabilmente tra i quattordici e i sedici, si sa che frequentò anche l'Università di Osuna⁷. A Siviglia, come ricorda Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640), che fu il suo primo biografo, ottenne il titolo di *bachiller* in *Latinidad* e *Artes*. Non è chiaro, invece, se riuscì a conseguire anche quello di *licenciado*, titolo del quale tuttavia Ordóñez de Ceballos si fregia per siglare molti dei suoi scritti e che ritroviamo peraltro anche nell'iscrizione che accompagna il suo ritratto che illustra il frontespizio della prima edizione del *Viaje del mundo* (1614).

Verso i diciotto anni⁸, per sfuggire forse a un problema causato da una avventura romantica con una dama sivigliana e la gelosia del marito, iniziò a viaggiare per la Spagna e l'Europa, lavorando al servizio dello zio nel settore del commercio. Questa attività gli permise di conoscere diversi Paesi europei, come la Francia, l'Inghilterra, l'Ir-

tutto RAÚL MANCHÓN GÓMEZ, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, Jaén, Universidad de Jaén, 2008.

- 5 EMILIANO JOS, *Centenario del Amazonas: la expedición de Orellana y sus problemas históricos. Fuentes y bibliografía*, in «Revista de Indias», IV, 11, 1943, p. 15.
- 6 È lo stesso Pedro Ordóñez de Ceballos a definirsi «clérigo agradecido» nel sonetto preliminare che apre il *Viaje del mundo*.
- 7 RAÚL MANCHÓN GÓMEZ, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, cit., p. 22.
- 8 Nel *Viaje del mundo*, Ordóñez de Ceballos offre spesso indicazioni imprecise e discordanti rispetto alla cronologia degli eventi della sua vita.

landa, la Danimarca, la Germania, la Finlandia, la Svezia, la Norvegia e la Russia, e lo spinse anche oltre i confini del Vecchio continente, arrivando a Capo Verde e nel Congo, dove risulta che comprò uomini da rivendere poi come schiavi.

Verso il 1576 la vita di Ordóñez de Ceballos cambia: si arruolò infatti nella flotta di Juan de Cardona, fresco della battaglia di Lepanto, come *alguacil real*, arrivando a svolgere in seguito anche i ruoli di *alférez* e di *capitán*. Di passaggio in Italia, Pedro Ordóñez de Ceballos fu ricevuto personalmente da papa Gregorio XIII; poi, la flotta trascorse un periodo navigando tra Tunisi, la Terra Santa, le isole e la costa del nord Africa, per depredare le navi dei turchi e liberare i prigionieri cristiani. Verso il 1578 tornò per poco tempo a Siviglia, con il proposito, questa volta, di dirigersi in Portogallo per combattere con don Sebastián in Africa. Non riuscì a realizzare questa impresa perché per un breve periodo venne fatto prigioniero dai turchi.

Nell'aprile del 1579 entrò con l'incarico di amministratore o intendente al seguito del generale Diego Maldonado de Mendoza, che dirigeva da alcuni anni le spedizioni della flotta nelle Indie. Ordóñez de Ceballos realizzò così il suo primo viaggio nel Nuovo Mondo. Fu un soggiorno di breve durata: nel dicembre del 1579 era già di ritorno a Siviglia, dopo essere sopravvissuto a un naufragio nelle isole Bermude. Si sa che dalla Spagna si diresse nelle Fiandre, questa volta al seguito delle truppe di Juan Téllez Girón, il Marqués de Peñafiel, dove rimase per tre mesi. Al ritorno, partecipò alla presa di Lisbona, il 24 agosto 1580.

Al rientro a Siviglia, Ordóñez de Ceballos decise di ripartire per la seconda volta per il Nuovo Mondo, dando inizio a un viaggio che sarebbe terminato solo dopo più di vent'anni.

Arrivato a Cartagena de Indias, si distinse subito per diverse audaci imprese, nelle vesti di soldato: partecipò come capitano alla battaglia contro i *negros cimarrones* di Santa Marta, si scontrò con gli *indios tairo-nas* e i *caribes* di Urabá e Caribana⁹, lottò con i *sutagaos*. Si sa che fondò anche importanti centri abitati, come La Concepción, Santiago de los

⁹ RAÚL MANCHÓN GÓMEZ, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, cit., p. 36.

Caballeros e Alta Gracia de Suma Paz. Con l'incarico di *visitador* si recò ad Antioquia e a Popayán, nell'attuale Colombia, località di cui divenne governatore e dove si distinse soffocando la rivolta degli *indios pijaos e paes*. Gli episodi fin qui descritti, che durarono all'incirca dodici anni, sono narrati nel primo libro del *Viaje del mundo* (che scrisse e pubblicò nel 1614), opera che insegue certamente l'obiettivo della veridicità, essendo un libro di memorie e un'autobiografia, ma che per molti versi concede ampio spazio alla ricostruzione romanzesca, anche perché le avventure che per trent'anni avevano portato Pedro Ordóñez de Ceballos in giro per il mondo sono ricostruite dopo molto tempo, ossia dieci anni dopo il suo definitivo rientro in Spagna¹⁰.

Il secondo libro del *Viaje del mundo* inizia con una nuova avventura di Ordóñez de Ceballos: lasciata Popayán, lo ritroviamo a Santa Fe di Bogotá dove, verso il 1586, ricevette l'ordinazione sacerdotale. Dunque, mentre nel primo tomo del *Viaje* Ordóñez de Ceballos racconta le sue avventure da secolare, sostanzialmente nelle vesti di soldato, nel secondo si concentra sulle peripezie che gli capitarono nel Nuovo Mondo da religioso, dopo aver preso i voti. Questa nuova fase durò all'in-

¹⁰ Il *Viaje del mundo* venne pubblicato a Madrid, nel 1614, da Luis Sánchez, che lo rieditò due anni dopo, nel 1616. Nel 1691, sempre a Madrid, Juan García Infanzón ne pubblicò una nuova edizione. Nel presente saggio le citazioni rimandano all'edizione più recente del *Viaje del mundo* (PEDRO ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, *Viaje del mundo*, Madrid, Miraguano Ediciones, Ediciones Polifemo, 1993). Sul *Viaje del mundo* si veda: MIGUEL MOLINA MARTÍNEZ, *Aproximación a la vida y obra del jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., pp. 136-141; MIGUEL ZUGASTI, *El 'Viaje del mundo' (1614) de Pedro Ordóñez de Ceballos o cómo modelar una biografía épica*, in «Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorománicas de Europa y América», 58, 2003, pp. 83-119; MIGUEL ZUGASTI, *Épica, soldadesca y autobiografía en el 'Viaje del mundo' (1614), de Pedro Ordóñez de Ceballos*, nell'opera collettiva *Actas del congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, Carlos Mata y Miguel Zugasti (Editores), Pamplona, Eunsa, 2005, vol. II, pp. 1781-1812; MIGUEL ZUGASTI, *Pedro Ordóñez de Ceballos: un viajero español por la India del siglo XVI*, in «Hola Namasté, Revista de la Embajada de la India en Madrid», I, 4, 2006, pp. 13-27; MIGUEL ZUGASTI, *La vida exagerada de Pedro Ordóñez de Ceballos: de la 'autobiografía maravillosa' a la biografía documentada*, in *Los límites del océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el nuevo mundo*, al cuidado de Guillermo Serés y Mercedes Serna, Bellaterra, Centro para la edición de los clásicos españoles, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp. 277-314.

circa un ventennio e si concluse solo quando il sacerdote Ordóñez de Ceballos decise di fare definitivo rientro in patria.

I primi tredici mesi di vita sacerdotale li trascorse in varie località dell'America Latina, partecipando a una visita pastorale dell'arcivescovo; in seguito, dedicò un anno all'avventurosa impresa della spedizione del fiume Marañón, nel nord del Perù, alla fine della quale stette otto mesi a Pamplona, nell'attuale Colombia, occupandosi del vicariato. Poi, Pedro Ordóñez de Ceballos tornò a viaggiare, spostandosi in Cile e Perù. A partire da questo momento inizia per lui una fase molto avventurosa: deciso a tornare in Spagna, poco dopo aver iniziato il viaggio approdò a causa di un naufragio in Messico e in Guatemala, dove si fermò un anno, arricchendosi con il commercio dell'anile, la pianta da cui si estrae l'indaco. Partito da Guayaquil con l'intenzione di dirigersi nelle Filippine, a causa di una tempesta navigò per tre mesi insieme al suo equipaggio in mezzo al Pacifico; nel dicembre del 1589 approdaron finalmente nelle Isole Marianne, per sbarcare poi nell'*isla de los ladrones*, oggi isola di Guam, e infine a Macao, in Cina, l'11 maggio 1590. Tra il 1590 e il 1591, oltre a Macao, conobbe Cantón e Nagasaki.

Risale al dicembre del 1590 l'episodio che a partire da questo momento venne associato alle avventure di Pedro Ordóñez de Ceballos, forse quello che gli diede maggiore notorietà: l'Infanta dei Regni di Cochinchina e Campáa si innamorò di lui e decise che doveva diventare suo marito. Ordóñez, che era sacerdote, non cedette alla tentazione della carne e a quella del potere e rifiutò l'allettante proposta, che l'avrebbe reso nientemeno che sovrano; e non solo rifiutò, ma riuscì anche a portare avanti la sua missione evangelizzatrice convertendo al cristianesimo la regina e molti sudditi di questo regno. Dopo aver ricevuto il battesimo, l'Infanta prese i voti e con il nome di suor María fondò un convento di clausura. Tuttavia, Pedro Ordóñez de Ceballos, colpevole di aver rifiutato la mano dell'Infanta, fu obbligato dalle leggi locali all'esilio e riprese così nuovamente il periplo per l'Estremo Oriente, che lo portò a conoscere Malacca, Sumatra, Bengala e India. Nel 1592 si spinse in Madagascar, per poi tornare in Argentina e Perù. Qui si fermò sei anni, occupandosi dell'evangelizzazione e della pacificazione delle tribù indigene (*quijos*, *omaguas* e *cofanés*) e delle rivolte

causate dalle *alcabalas*¹¹. Dopo aver trascorso otto anni come sacerdote a Pimampiro, tra il 1595 e il 1603, provato nella salute e stanco di tante imprese, decise di mettere fine a questa lunga parentesi trascorsa in giro per il mondo e di fare ritorno in Spagna.

Pedro Ordóñez de Ceballos, che all'epoca doveva avere una cinquantina d'anni, risiedette nella natia Jaén dal 1604, anno del suo rientro in Spagna, fino alla morte, nel 1636. Colpito da numerosi problemi di salute, che lo costrinsero a trascorrere lunghi periodi allettato, dedicò questo periodo principalmente alla scrittura. Si sa che interruppe la permanenza a Jaén solamente per una breve fase, tra il 1614 e il 1616, quando dovette andare a Madrid per ottenere le licenze per alcune sue opere, tra cui il *Viaje del mundo* e i *Cuarenta triunfos de la santísima Cruz de Cristo nuestro Señor y Maestro*, che redasse ed editò contemporaneamente (Madrid, Luis Sánchez, 1614). Nell'agosto del 1614, venne ricevuto a El Escorial da re Felipe III, che gli concesse alcuni incarichi ecclesiastici, come ad esempio un canonicato nella chiesa di Astorga, che tuttavia pare che Ordóñez de Ceballos o non accettò o non riuscì a ricoprire¹². Nel 1616 fu nominato «provisor, juez y vicario general de los reinos de Cochinchina, Champaá, Cicir y los Laos y sus circunvecinos»¹³, titolo che lascia trapelare, forse, l'intenzione o la volontà di intraprendere un terzo viaggio oltre oceano. Tuttavia, la malattia costrinse Ordóñez de Ceballos a rinunciare a quest'ultima impresa e a causa della sua salute non poté più muoversi da Jaén. Morì in tarda età, nella sua Jaén, il 17 aprile 1636, come attesta la *partida de defunción* rinvenuta recentemente nell'Archivio Diocesano della città¹⁴.

¹¹ *Alcabala*: era un'imposta, «Tributo, o derecho Real, que se cobra de todo lo que se vende, pagando el vendedor un tanto por ciento de toda la cantidad que importó la cosa vendida» (Aut.).

¹² RAÚL MANCHÓN GÓMEZ, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, cit., p. 65.

¹³ Ivi, p. 65.

¹⁴ RAFAEL GALIANO PUY, *El canónigo Pedro Ordóñez de Ceballos. Importante hallazgo de su partida de defunción y lugar de enterramiento*, in «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», 210, 2014, pp. 345-355.

2. Pedro Ordóñez de Ceballos e il teatro

Alcune delle opere che Pedro Ordóñez de Ceballos scrisse una volta tornato in patria godettero fin dal momento stesso della loro pubblicazione di una enorme diffusione, in Spagna e all'estero, tanto da dare molta notorietà al loro autore¹⁵. Tra queste, sicuramente, bisogna annoverare il già citato *Viaje del mundo*, il libro di memorie di viaggio redatto al rientro in Spagna, alcuni episodi del quale arrivarono a essere declinati anche in materia drammatica, eleggendo Pedro Ordóñez de Ceballos alla categoria di *galán* di commedia.

La prima commedia incentrata sulla vita di Pedro Ordóñez de Ceballos è *La nueva legisladora y triunfo de la Cruz*, pubblicata a Jaén, da Pedro de la Cuesta, nel 1628, ma con *aprobación* e *suma de licencia* datate 6 giugno e 30 agosto 1624; l'autore, fray Francisco de Guadarrama, che probabilmente la scrisse su incarico dello stesso Ordóñez de Ceballos che ne firma la dedica all'arcivescovo e conte di Tarantasia¹⁶, prese come fonte il *Viaje del mundo*.

Ruotano attorno alle audaci imprese nel Nuovo Mondo anche le quattro commedie che compongono il *retablo* drammatico de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, anche queste editate da Pedro de la Cuesta. La prima e la seconda parte de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, sempre basate sul *Viaje del mundo*, furono pubblicate a Jaén nel 1629, a firma di fray Alonso Remón (1561-1632),

¹⁵ Nel 1624, Lope de Vega cita con una punta di incredulità forse il più incredibile degli aneddoti che Pedro Ordóñez de Ceballos redasse al suo ritorno, ossia, la conversione della regina che lui rifiutò come moglie, rinunciando così, allo stesso tempo, a un trono: «Y yo conocí un hombre que decía por instantes: 'Adán, mi señor', y podía muy bien, porque esto es lo más cierto, aunque un hombre haya nacido en la Cochinchina, tierra donde dicen que se halló Pedro Ordóñez de Zavallos, natural de Jaén, y convirtió una infanta, bautizando más de doscientas mil personas, e hizo muy bien, y Dios se lo pagará si fue verdad, y si no, no» (LOPE DE VEGA, *Novelle per Marzia Leonarda*, a cura di Maria Grazia Profeti, traduzione di Paola Ambrosi, con testo a fronte, Venezia, Marsilio editori, 1991, p. 222).

¹⁶ AURELIO VALLADARES REGUERO, *Pedro Ordóñez de Ceballos, protagonista de cinco comedias del siglo de oro (dos de ellas de Fr. Alonso Remón)*, in «Estudios», LII, 195, octubre-diciembre 1996, pp. 14-15.

un religioso mercedario noto all'epoca per aver scritto diverse opere drammatiche. Alcuni elementi tematici confermano però che la composizione di queste due commedie precedette la stesura della commedia di Guadarrama: esse furono redatte dunque prima del 1624 (anno in cui *La nueva legisladora y triunfo de la Cruz* ottenne la licenza), anche se furono stampate più tardi¹⁷. Queste due commedie vennero pubblicate all'interno di un volume intitolato *Tratado de los reynos orientales y hechos de la reyna Maria y de sus antecessores y tres comedias famosas, una de La mejor legisladora y Triumpho de la Santissima Cruz y dos del Español entre todas las naciones, compuestas por dos aficionados religiosos* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629), un'opera che, come lascia dedurre il titolo, raccoglie anche altri lavori di Ordóñez de Ceballos, comprendendo anche la commedia di fray de Francisco de Guadarrama.

Anonime risultano essere invece la terza parte de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, uscita a Jaén, nel 1628, e la quarta, pubblicata a Baeza nel 1634. Come abbiamo detto, le due opere uscirono con l'editore Pedro de la Cuesta, che pubblicava in entrambe le città andaluse. Miguel Zugasti ha proposto l'attribuzione di queste ultime due parti anonime de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido* a quello che ne è anche il loro protagonista, ossia, allo stesso Pedro Ordóñez de Ceballos, spinto dalle dediche che accompagnano le due *pièces*, che sono da lui firmate; se questa ipotesi fosse vera, saremmo curiosamente davanti all'«único caso [...] en todo el Siglo de Oro donde una persona es a la vez héroe o protagonista de varias obras, para erigirse después él también en dramaturgo que recrea su propia vida»¹⁸.

¹⁷ Miguel Zugasti concorda con Aurelio Valladares Reguero nell'affermare che, anche se venne pubblicata prima, il frate Guadarrama aveva ben presenti le due commedie di Alonso Remón per la scrittura de *La nueva legisladora y triunfo de la Cruz*, che quindi dovettero essere state scritte prima (MIGUEL ZUGASTI, *Andanzas americanas de Pedro Ordóñez de Ceballos en dos comedias del Siglo de Oro*, in «Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies», 15, 2001, pp. 167-197).

¹⁸ MIGUEL ZUGASTI, *El jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos: aventurero, soldado, viajero, comediante, misionero, héroe de comedia... y también dramaturgo*, nell'opera collettiva *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII: actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro del 28 al 31 de marzo de 2009*, coordinado por Elisa

Anche Miguel Molina Martínez, pur senza alludere alle commedie e pensando piuttosto al *Viaje del mundo*, riconosce una componente drammatica autobiografica nella scrittura di Ordóñez de Ceballos: «el aventurero-cronista puede llegar a ser un autor dramático: un escritor que narra los actos de su propio destino y se somete a la consideración del gran público»¹⁹.

Ai fini del presente studio, vale la pena soffermarsi sulla questione delle dediche che accompagnano alcune di queste opere drammatiche rivolte alle avventure oltreoceano di Pedro Ordóñez de Ceballos. La terza parte de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido* (1628) è dedicata all'immagine della Virgen del Buen Suceso conservata nell'Ospedale della Santa Misericordia di Jaén, all'epoca gestito dai fratelli di san Juan de Dios. Si tratta di una copia del quadro raffigurante la Vergine che si trovava nella chiesa dell'Ospedale del Buen Suceso di Madrid; verso il 1615-1616, di ritorno dal viaggio a Madrid, Pedro Ordóñez de Ceballos aveva portato con sé questa riproduzione per donarla all'ospedale a Jaén, come riconoscimento alla Vergine per una sua guarigione avvenuta nel gennaio del 1615 durante il suo soggiorno nella capitale²⁰. La dedica della *Quarta parte de la famosa comedia del Español entre todas las naciones, y Clérigo agradecido* è costituita da un *romance*, rivolto questa volta al «beatísimo patriarca san Juan de Dios». La lirica

García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, p. 169. Non mancano altre attribuzioni, come per esempio ad Alonso Remón che, come abbiamo visto, è l'autore della prima e della seconda parte delle commedie; a Francisco de Guadarrama, che conclude la sua pièce *La nueva legisladora y triunfo de la Cruz* annunciando un seguito ad oggi non individuato; o a Bartolomé Jiménez Patón, il biografo umanista e amico di Pedro Ordóñez de Ceballos e a sua volta autore di commedie alla maniera di Lope, attribuzione quest'ultima difesa da Raúl Manchón Gómez, biografo di Ordóñez de Ceballos (cfr. RAÚL MANCHÓN GÓMEZ, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, cit., p. 133).

19 MIGUEL MOLINA MARTÍNEZ, *Aproximación a la vida y obra del jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., p. 137.

20 MIGUEL ZUGASTI, *El jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos: aventurero, soldado, viajero, comediante, misionero, héroe de comedia... y también dramaturgo*, cit., p. 169.

conclude con il seguente auspicio: «El deseo de algún provecho para vuestros pobres, beatísimo padre san Juan de Dios, me ha alentado a hacer versos, y siendo vos el protector y amparo, no tengo temor de los murmuradores»²¹. Tuttavia, non sono questi gli unici versi che nel 1634 Pedro Ordóñez de Ceballos scrisse per rimarcare la sua forte devozione a san Juan de Dios.

3. *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*

Alla «sagrada religión del beatísimo padre san Juan de Dios» e, più in concreto, a «sus hijos, que cada uno dellos sea otro san Juan de Dios» sono rivolti fin dal frontespizio e, in seguito, anche nella dedica, anche i *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*²², un'altra opera teatrale legata al nome di Pedro Ordóñez de Ceballos. Si tratta di una raccolta di tre testi comici brevi per il teatro, intitolati rispettivamente *El Entremés del rufián*²³, *Entremés del astrólogo médico* ed *Entremés del emperador y damas*, scritti, se ci atteniamo al titolo, «a modo de comedia». L'opera venne pubblicata a Baeza, nel 1634, con l'editore Pedro de la Cuesta, esattamente come abbiamo visto accadere anche con la quarta parte de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*.

L'edizione dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, «en 8°, 20x13.5 cm»²⁴, occupa un totale di venti fogli numerati, con l'eccezione dei primi due, nei quali non viene indicato il numero della pagina. Il frontespizio riporta quanto segue:

²¹ *Quarta parte de la famosa comedia del Español entre todas las naciones, y Clérigo agradecido*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1634, 2v.

²² Antonio Vázquez de la Torre non menziona questi *entremeses* e nemmeno le cinque commedie dedicate alle sue *andanzas* (ANTONIO VÁZQUEZ DE LA TORRE, *Un giennense que renunció a un trono: don Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., pp. 114-143).

²³ A partire da questo momento lo chiameremo *Entremés del rufián*, senza l'articolo, per omologarlo con gli altri due titoli della raccolta.

²⁴ HOMERO SERÍS, *Tres entremeses desconocidos del siglo XVII por Pedro Ordóñez de Ceballos*, in «Philological Quarterly», XXI, 1, 1942, p. 99.

Tres entremeses famosos

TRES / ENTREMESSES FAMO- / SOS, A MODO / DE COMEDIA, DE ENTRE / TENIMIENTO. / DIRIGIDA A LA SAGRA- / da Religion del Beatissimo Padre Sa(n) / Iuan de Dios. / CON LICENCIA- / Impressos en BAEZA por Pedro / de la Cuesta. Año de 1634.

Il nome di Pedro Ordóñez de Ceballos non compare nel frontespizio ma subito dopo, nella pagina immediatamente successiva, in calce alla *Dedicatoria*, che firma vantando peraltro il titolo di *licenciado* e specificando di essere «Capellán humilde de vuestras reverencias». La raccolta, dunque, non lascia nessuna ambiguità per quanto riguarda l'identificazione della sua paternità, da attribuire sicuramente a Pedro Ordóñez de Ceballos:

Y así entremeses humildes, y de aficionado humilde como yo, y habiendo dedicado las comedias a la santa imagen milagrosa del Buen Suceso, y al que es de Dios por excelencia y prerrogativa. Esta obrita la dedico a sus hijos, y es cierto que ninguno se atreverá a poner lenguas en todo lo que es humilde, y más siendo para los pobres, y Dios ensalza a los humildes²⁵.

La dedica si inserisce dunque nello stesso mondo devozionale proposto nelle dediche che accompagnano le due commedie anonime, ossia, la terza e la quarta parte de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, rivolte rispettivamente, come abbiamo visto, all'immagine della Madonna del Buen Suceso e a san Giovanni di Dio, «que es de Dios por excelencia y prerrogativa»²⁶, dediche che sappiamo essere sta-

²⁵ Nella *Dedicatoria de la sagrada religión del beatísimo san Juan de Dios* di *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, Pedro Ordóñez de Ceballos insiste nel presentarsi come un *aficionado*, definisce l'opera *obrita*, i suoi *entremeses humildes*, termine che ripete peraltro quattro volte, accostandolo anche a sé stesso e ai suoi lettori (PEDRO ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1634, f. 1v.).

²⁶ La prima commedia, a firma di fray Alonso Remón, è dedicata a don Andrés de Godoy Ponce de León, «Caballero del Hábito de Santiago, Corregidor y Justicia mayor de la ciudad de Jaén, con la de Andújar y sus tierras»; la seconda a «la excelentísima señora doña Catalina Fernández de Córdova, duquesa de Segorbe y Cardona». La

te scritte da Pedro Ordóñez de Ceballos. Come nel caso della quarta parte de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, anche per i *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* si tratta di un'opera scritta specificamente «para los pobres», le persone bisognose che ricorrevano alle cure assistenziali offerte dall'Ospedale di san Juan de Dios di Jaén.

Alcuni elementi rendono questa raccolta di *entremeses* un *unicum*, un libro a sé all'interno della vasta produzione letteraria di Pedro Ordóñez de Ceballos: è l'ultima opera che pubblica; è l'unico testo da lui firmato scritto interamente in versi²⁷; è l'unico testo teatrale che l'autore riconosce come suo (non consideriamo dunque come sue la terza e la quarta commedia del ciclo de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, testi teatrali in versi che, anche se talvolta gli sono stati attribuiti, sono comunque opere anonime, nelle quali Ordóñez si limita a firmare solamente la dedica)²⁸; si tratta infine dell'unico testo scritto da Ordóñez de Ceballos che insegue una finalità comica.

3.1. Composizione

Mancano coordinate temporali sicure che ci permettano di stabilire con precisione quale sia stata la data di composizione di ciascuno dei tre *entremeses* che compongono i *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*. Secondo Abraham Madroñal, «Dichos entremeses están escrito por alguien que falta de España mucho tiempo y no

commedia di fray Francisco de Guadarrama, infine, è rivolta all'arcivescovo e conte di Tarantasia, «embajador del gran duque de Saboya, en la corte de Felipe IV, rey de las Españas». Le tre dediche sono a firma di Ordóñez de Ceballos.

²⁷ I testi di Pedro Ordóñez de Ceballos sono scritti principalmente in prosa. Oltre agli *Entremeses*, sono in versi i sonetti che aprono il *Viaje del mundo* e i *Cuarenta triunfos de la santísima Cruz de Cristo*, i *romances* che precedono le due commedie anonime e una poesia in dieci stanze che funge da prologo del *Tratado de los reinos orientales*.

²⁸ Nel mondo del teatro non è anomalo trovare scrittori che si dedicano esclusivamente alla composizione di opere brevi. Un esempio è Luis Quiñones de Benavente, che non firmò mai nessuna commedia.

sabe ni le importa por dónde caminan las modas literarias»²⁹. Questa riflessione indurrebbe a far risalire la scrittura delle tre pièce brevi a ridosso del ritorno di Ordóñez de Ceballos dai viaggi oltreoceano, o comunque poco dopo, ossia, verso i primi anni del XVII secolo, dunque in un tempo molto precedente rispetto alla pubblicazione degli anni Trenta.

Pur concordando con Abraham Madroñal sulla sostanziale distanza della scrittura teatrale di Ordóñez de Ceballos rispetto al teatro coevo, alcuni dati ci spingono a ipotizzare che la scrittura di almeno uno dei tre *entremeses* della raccolta precedette di poco il periodo della pubblicazione del 1634³⁰. Dobbiamo supporre infatti che l'autore, che negli anni Trenta del XVII secolo era ottantenne e molto malato, costretto da una ventina d'anni a non potersi muovere da letto, fosse non solo poco avvezzo alla frequentazione dei *corrales*, ma anche incapace di recepire le suggestioni alla lettura del teatro dell'epoca, vista l'impermeabilità che dimostra rispetto alle importanti mode drammatiche che si stavano affermando in questi anni in Spagna. Questa ipotesi potrebbe essere confermata dalle numerose dichiarazioni in cui Ordóñez de Ceballos insiste di aver trascorso buona parte degli anni a Jaén, dopo il ritorno dai viaggi, costretto a letto per malattia, soprattutto dopo il breve soggiorno madrileno, ossia dopo il 1615-1616.

²⁹ ABRAHAM MADROÑAL, *Disidentes andaluces en el entremés barroco*, nell'opera collettiva *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, del 28 al 31 de marzo de 2009*, coordinado por Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, p. 78.

³⁰ È di questa opinione Aurelio Valladares Reguero, che considera che la redazione di questi tre *entremeses* «le sirvió como ejercicio para contrarrestar los sinsabores de su lenta enfermedad, posiblemente derivada de tantos viajes y aventuras. Además, el noble fin de dedicarlas a los hermanos de san Juan de Dios, como se expresa en la dedicatoria, sin duda le haría sacar fuerzas de flaqueza para llevar a cabo tal acometido» (AURELIO VALLADARES REGUERO, *Aportación de Pedro Ordóñez de Ceballos al entremés del Siglo de Oro*, in «Revista de Literatura», LX, 120, julio-diciembre de 1998, p. 401).

Stante l'assenza di dati precisi che ci permettano di definire l'epoca di stesura – nulla viene detto dall'autore in merito –, alcuni elementi testuali possono spingerci ad avanzare alcune ipotesi.

Nella *Dedicatoria de la sagrada religión del beatísimo san Juan de Dios* dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, Ordóñez de Ceballos specifica di essere testimone («testigo de vista») dell'operato dei religiosi di san Giovanni di Dio in diversi ospedali gestiti dall'Ordine («que en los ministerios que cada religioso se ocupa, los miraba, y consideraba a cada uno de ellos, con la propia humildad, paciencia, y caridad, que a su padre y fundador»). Ai figli spirituali del santo, i malati e gli indigenti ricoverati nell'ospedale e i confratelli del fondatore dell'Ordine di san Juan de Dios, rivolge il desiderio «que cada uno de ellos sea otro san Juan de Dios». Oltre agli ospedali di Madrid, Granada, Siviglia, Cadice, Salúcar, Jerez e Andújar, Pedro Ordóñez de Ceballos annovera anche quello di Jaén. Ebbene, l'Ordine di san Juan de Dios entrò in possesso dei locali su cui venne edificato l'ospedale solo nel 1619³¹. Inoltre, san Juan de Dios viene chiamato nella *dedicatoria* dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* «beatísimo», titolo con cui venne insignito dalla Chiesa nel 1630 e che appare peraltro citato anche nel frontespizio e nella *Dedicatoria* della quarta parte de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, commedia anch'essa pubblicata nel 1634. Questa datazione, successiva al 1630, potrebbe tuttavia riguardare solo la stesura del frontespizio e della *Dedicatoria*, che sarebbero pertanto successivi al 1630, ossia alla beatificazione di san Juan de Dios, ma potrebbe non riguardare la stesura dei tre *entremeses*. Ossia, dopo il 1630, dopo la beatificazione di san Juan de Dios, l'autore potrebbe aver deciso di riunire e pubblicare insieme i suoi tre *entremeses*, dei quali ignoriamo la data di stesura, per finanziare l'ospedale che l'Ordine aveva aperto a Jaén nel 1619, dove forse lui stesso riceveva assistenza medica.

Per quanto riguarda i tre *entremeses*, è possibile ricostruire una sorta di ipotesi di composizione solo per uno di essi, l'*Entremés del astrólogo médico*. Innanzi tutto, troviamo alcuni riferimenti letterari, uno dei

³¹ https://www.dipujaen.es/archivo/datos-fondos/hospital-san-juan-dd/historia_institucional.html (22.02.2025).

quali realmente molto esplicito, uno invece solo probabile. In questo testo si allude infatti a diversi episodi del *Quijote*, sia della prima parte – il balsamo di Fierabrás che don Chisciotte e Sancho bevono nella *venta* di Palomeque e soprattutto il furto dell'asino di Sancho³² – sia della seconda, con i rimandi al Sancho amministratore della giustizia nell'isola di Barataria. Il 1615 si pone dunque come *terminus post quem* della composizione di suddetto *entremés*.

Il secondo riferimento di ambito letterario appare al v. 609 dell'*entremés*, che recita «[...] es bien que quien tal hace, que tal pague». Il verso riprende sì un noto proverbio attestato da Correas, ma potrebbe essere però anche un rimando alla celebre battuta che don Gonzalo pronuncia nel terzo atto de *Tan largo me lo fiais / El burlador de Sevilla*: «ésta es justicia de Dios: / Quien tal hace, que tal pague», commedia attribuita a Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca e Andrés de Claramonte.

La compagnia dell'*autor de comedias* Jerónimo Sánchez mise in scena a Córdoba, il 4 agosto 1617, una commedia intitolata *Tan largo me lo fiais*³³. Nel 1625, Roque de Figueroa mise in scena a Siviglia una commedia intitolata *El burlador de Sevilla*³⁴. Non ci sono prove però che, nel

³² Come è noto, l'incidente avviene nella prima parte del *Quijote*, in cui l'animale riappare inspiegabilmente nel XLVI senza nessuna allusione al furto e al suo ritrovamento. Nella seconda edizione della prima parte alcune aggiunte al XXIII e al XXX capitolo miravano a sanare questo errore, attribuendo la responsabilità del furto a Ginés de Pasamonte. Dopo le critiche ricevute per la dimenticanza, nella seconda parte Cervantes tornò sulla questione –nello specifico nei capitoli III e IV– per chiuderla definitivamente, lasciando ben intuire il dibattito e le polemiche che questa questione suscitò tra i lettori e i critici della prima parte.

³³ ÁNGEL MARÍA GARCÍA GÓMEZ, *Aporte documental al debate acerca de la prioridad entre 'El burlador de Sevilla' y 'Tan largo me lo fiais', el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez*, nell'opera collettiva *Edad de oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Anthony Close (editor), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 281-286; ÁLVARO CUÉLLAR, GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte*, in «Hipogrifo», 11.1, 2023, pp. 154-155.

³⁴ «Según Cotarelo, Roque de Figueroa también representó la comedia de Tirso *El burlador de Sevilla* 'por los años de 1625' [...] y Sánchez Arjona supuso que la habría representado en Sevilla en 1626 [...]» (*Dicat*).

periodo compreso tra il 1617 e il 1625, Pedro Ordóñez de Ceballos frequentasse i *corrales* e soprattutto che avesse occasione di spostarsi da Jaén; anzi, come si è detto, le sue pessime condizioni di salute rendono questa ipotesi una strada difficilmente percorribile. Dovremmo dunque ipotizzare una conoscenza testuale da parte di Pedro Ordóñez de Ceballos di questa commedia. Il testo, con il titolo *El burlador de Sevilla* e attribuzione a Tirso de Molina, venne incluso nel volume *Doze comedias de Lope de Vega y otros autores*. Don Cruickshank ha dimostrato che i dati della pubblicazione (Barcelona, J. Margarit, 1630) sono falsi e ha difeso l'ipotesi che la pubblicazione sia avvenuta a Siviglia, con i tipi di Manuel de Sande, tra il 1627 e il 1629³⁵, edizione da cui Ordóñez de Ceballos potrebbe aver dunque ricavato il suo riferimento testuale³⁶.

Un ulteriore riferimento dell'*Entremés del astrólogo médico* conferma questa possibile datazione: a un certo punto, quando l'astrologo sta per assumere l'incarico di dirigente ospedaliero, Sancho Panza parla di Sant'Eufrazio (v. 364), che viene chiamato «gran patrón», e cita il 15 maggio come data in cui la Chiesa celebra il suo culto. Sant'Eufrazio venne proclamato patrono della Diocesi di Jaén nel 1624, quando venne stabilito anche il giorno a lui rivolto, per l'appunto il 15 maggio. Se dovessimo prendere alla lettera il v. 363, «hoy, a quince de mayo, por ser martes», potremmo stabilire il 1629 come data di composizione dell'*Entremés del astrólogo médico*, giacché si tratta dell'unico anno compreso tra il 1624 (anno in cui sant'Eufrazio venne eletto patrono di Jaén) e il 1634 (anno della pubblicazione della raccolta) in cui il 15 maggio cade di martedì.

35 DON W. CRUICKSHANK, *The first edition of 'El Burlador de Sevilla'*, in «Hispanic Review», 49, 1981, pp. 443-467.

36 Con il titolo *Tan largo me lo fiais* e attribuzione a Pedro Calderón de la Barca, il testo è stato stampato in una *suelta* sivigliana da Francisco de Lyra, verso il 1635, dunque successivamente rispetto alla pubblicazione dei nostri tre *entremeses* (DON W. CRUICKSHANK, *Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville*, in «The Library. The Transactions of the Bibliographical Society», 60, 11.3, 1989, p. 251; ÁLVARO CUÉLLAR, GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte*, cit., pp. 154-155).

Infine, credo opportuno ricordare che nel 1631, a Madrid, venne pubblicata un'opera intitolata *Discurso contra los gitanos*, nella quale si dava ampio spazio al tema delle pratiche divinatorie. L'autore del libello, don Juan de Quiñones, aveva deciso di scrivere questo testo dopo aver collaborato all'istruttoria del processo mosso contro alcuni gitani, accusati di aver assalito un *correo* diretto a Madrid di ritorno dalle Fiandre. Quiñones, che insiste a dipingere i gitani come ladri, imbrogliatori, banditi, antropofagi, indifferenti rispetto alla religione ed endogami, li accusa con veemenza di essere soprattutto *hechiceros*. Inoltre, sostiene che le donne gitane erano specializzate nella chiromanzia, pratica divinatoria che Quiñones interpreta in chiave anticristiana perché sarebbe subordinata, a suo parere, a un patto che le donne stabilivano con il diavolo:

Y porque no queden cortos, ni faltos en todo género de maldades, son también encantadores, adivinos, magos y quirománticos que dicen por las rayas de la mano lo futuro, que ellos llaman buena ventura (y yo mala para quien la dicen, pues o le engañan, o le roban). [...] y en particular las gitanas, que andan de casa en casa, diciendo la buena ventura mirando las manos, y las rayas que tienen en ellas, por donde dice nel bien, o daño que les ha venido, o ha de suceder, lo cual es vano, falso, lleno de mentiras y embelecos, y como tal prohibido y reprobado³⁷.

All'epoca, le gitane chiromantiche erano considerate al pari delle streghe dal Sant'Uffizio, ragion per cui molte di loro subirono processi inquisitoriali proprio a causa di questa pratica divinatoria. Nell'*entremés*, la presenza delle gitane che ammettono di non saper leggere la mano e vanno dall'astrologo medico per farsi spiegare le linee e i monti potrebbe riflettere comicamente proprio la conoscenza del *Discurso contra los gitanos* di Juan de Quiñones del 1631, o quanto meno dei diversi processi che si stavano realizzando proprio in quegli anni contro le gitane chiromanti³⁸.

³⁷ JUAN DE QUIÑONES, *Discurso contra los gitanos*, Madrid, por Juan González, 1631, foll. 76r-76v.

³⁸ JULIO CARO BAROJA, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Ediciones Istmo, 1992, 2 voll., vol. I, pp. 87-88.

Al periodo compreso tra il 1927 e il 1931 risalgono dunque, molto probabilmente, sia la Dedicà dell'opera che l'*Entremés del astrólogo médico*, ambientato in parte, peraltro, proprio in un ospedale. Poco o nulla si può dire, invece, a proposito degli altri due *entremeses*³⁹.

3.2. Rappresentazioni

Non è attestata nessuna rappresentazione dei tre *entremeses* che conformano la raccolta dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*⁴⁰. Nell'edizione a stampa non compare nessun riferimento a specifici attori di una determinata compagnia o a un determinato *autor de comedias*, come talvolta avviene quando erano questi soggetti a vendere direttamente i testi agli stampatori. Il silenzio esistente riguardo a una loro possibile vita scenica potrebbe farci ipotizzare una situazione molto simile a quella che si realizzò per i testi di Francisco Navarrete y Ribera pubblicati nel 1640 in *Flor de sainetes*, a Madrid, con Catalina del Barrio y Ángulo⁴¹: si tratta di “sainetes” mossi un da proposito didattico e moralizzatore (corrispondono in realtà a dieci *entremeses*, due balli, un *romance* e due *novelas*) che vennero stampati dal loro autore perché, visto che si allontanavano dal modello *entremesil* vincente proposto da Luis Quiñones de Benavente, che aveva iniziato a imporsi dagli anni Venti del XVII secolo, non avevano riscontrato il favore del pubblico. Diversamente dai testi di Navarrete, che si caratterizzavano per una brevità eccessiva rispetto al canone

³⁹ Nell'*Entremés del rufián* l'unico vago riferimento che permette una ricostruzione cronologica riguarda il pellegrinaggio alla chiesa di Nuestra Señora de la Consolación di Utrera, pratica devozionale che iniziò proprio nei primi anni del XVII secolo. Non è emerso invece nessun dato utile per delimitare l'epoca di composizione dell'*Entremés del emperador y damas*.

⁴⁰ In Asodat (<https://asodat.uv.es>), Catcom (<https://catcom.uv.es/consulta/>) e Dicat (<https://dicat.uv.es>) non compare nessuna allusione a *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* e ai tre singoli *entremeses*.

⁴¹ FRANCISCO NAVARRETE Y RIBERA, *Flor de sainetes*, introduzione, testo critico e note di Antonella Gallo, Firenze, Alinea, 2001.

del teatro comico breve e per una sostanziale monotonia metrica, i testi di Pedro Ordóñez de Ceballos sono caratterizzati da una marcata lunghezza («a modo de comedia», denuncia il titolo dell'edizione) e da una accentuata ricchezza metrica e formale⁴², elementi che peraltro permetterebbero di escludere che i testi siano stati copiati a memoria da qualcuno che non ne era l'autore in seguito a una loro rappresentazione⁴³.

Infine, considerando il teatro breve barocco come uno degli elementi che conformano la festa e lo spettacolo, nulla possiamo dire a proposito del testo maggiore per il quale questi testi possibilmente nacquero come accompagnamento e contrappunto comico, ossia la *comedia* che teoricamente avrebbero potuto accompagnare. Il fatto che nel 1634 l'editore Pedro de la Cuesta abbia pubblicato a Baeza sia gli *entremeses* che la *Quarta parte de la famosa comedia del español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, ultimo episodio scenico dedicato alla vita di Pedro Ordóñez de Ceballos, pur essendo estremamente suggestivo, non offre tuttavia alcun margine di certezza rispetto all'ipotesi che i tre testi brevi siano nati per conformare con detta *comedia* un unico grande spettacolo sul palcoscenico⁴⁴.

⁴² Con Luis Quiñones de Benavente l'*entremés representado* si stabilizza sui 200 o 300 versi, principalmente in *silvas* o *romances* (*Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición de Hannah E. Bergman, Madrid, Castalia, 1970, p. 13).

⁴³ L'assenza di un manoscritto autografo ci impedisce di affermare che Pedro Ordóñez de Ceballos abbia compiuto personalmente la revisione dell'ultima versione dei suoi testi, andati poi in stampa.

⁴⁴ Nella sua definizione di *entremés*, Fernando Lázaro Carreter affronta la relazione argomentale del testo breve con il testo lungo della *comedia*: «pasaje con personajes populares y de tono preferentemente humorístico, que aparece al principio o en medio de una obra de carácter serio, sin conexión argumental necesaria con ella» (FERNANDO LÁZARO CARRETER, *El 'Arte nuevo'* (vs. 64-73) y el término 'entremeses', in «Anuario de Letras», México, 1965, p. 88).

3.3. Pubblicazione

Le analogie tra le commedie e gli *entremeses* non si esauriscono con la ripresa del culto di Pedro Ordóñez de Ceballos all'universo devozionale di san Juan de Dios proposto nelle dediche. Come abbiamo visto, le cinque commedie dedicate a Ordóñez de Ceballos condividono con la raccolta di *entremeses* anche l'editore, Pedro de la Cuesta, che stampava in questo periodo, i primi anni Trenta del XVII secolo, a Jaén e a Baeza. Come abbiamo detto, i *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* e l'ultima parte de *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido* condividono il luogo di pubblicazione, Baeza, e l'anno, il 1634.

Dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* stampati da Pedro de la Cuesta nel 1634 a Baeza, oggi si conosce un unico esemplare, conservato presso la Biblioteca della Hispanic Society of America di New York. Tale edizione si trova inclusa all'interno di un volume *facticio* che raccoglie opere che ruotano attorno alla figura di Pedro Ordóñez de Ceballos, che in alcuni casi risulta essere l'autore, in altri, invece, il protagonista. Il volume, che si presenta con la comune *portada* sotto il titolo *Tratado de los reynos orientales, y hechos de la reyna María, y de sus antecesores. Y tres comedias famosas, una de la Meior (sic) Legisladora y Triunpho de la Santíssima Cruz y del español entre todas las naciones. Compuestas por dos aficionados religiosos* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629), è composto in realtà, oltre che da diversi testi preliminari, da sette opere, di cui le prime due sono a nome di Pedro Ordóñez de Ceballos: il *Tratado de las relaciones verdaderas de los reinos de la China, Cochinchina y Champaa, y otras cosas notables, y varios sucesos, sacadas de sus originales* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628); i *Tres entremeses famosos* (Baeza, Pedro de la Cuesta, 1634); seguono la commedia *La nueva legisladora y triunfo de la Cruz* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628), firmata da fray Francisco de Guadarrama; la prima e la seconda commedia del *Español entre todas las naciones y clérigo agradecido* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629), a nome di fray Alonso Remón; la terza e la quarta commedia del ciclo del *Español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, entrambe anonime e pubblicate da Pedro de la Cuesta, la terza a Jaén nel 1628, e la quarta,

come si è detto, a Baeza nel 1634. Il volume include inoltre diverse *dedicatorias*, *prólogos*, *poemas*, *portadas* e una «hoja con el retrato del autor, grabado en madera, y un escudo»⁴⁵.

Anche per le due commedie anonime de *Español entre todas las naciones* y *clérigo agradecido*, come accade con i *Tres entremeses famosos a modo de comedia, de entretenimiento*, non si conosce nessun altro esemplare oltre ai testimoni conservati a New York all'interno del volume *facticio* appena descritto. Le tre opere sono provviste di *licencia* e *dedicatoria*, ma sono prive di ulteriori dati legali, come la *aprobación*, il *privilegio*, la *tasa* e la *fe de erratas*, alcuni dei quali necessari all'epoca per la circolazione e il commercio di tutte le edizioni a stampa⁴⁶. Identica situazione si riscontra peraltro anche nelle due commedie di Remón, mentre la commedia di Guadarrama risulta essere l'unica provvista di *aprobación*, ottenuta tuttavia alcuni anni prima della pubblicazione, per la preci-

⁴⁵ HOMERO SERÍS, *Tres entremeses desconocidos del siglo XVII por Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., p. 98. La prima *portada* indica *Tratado de los Reynos orientales, y hechos de la reyna María, y de sus antecessores, y tres comedias famosas, una de La Mejor legisladora y Triunpho de la Santíssima Cruz, y dos del Español entre todas las naciones*. Compuestas por dos aficionados Religiosos, Jaen, 1629; dopo tre *dedicatorias* segue una seconda *portada*, che riporta: «*Tratado de las relaciones verdaderas de los Reynos de la China, Cochinchina y Champaa...* por el Lcdo. don Pedro Ordóñez de Ceuallos...», Jaen, 1628». La terza *portada* riguarda il volume degli *entremeses* (pubblicato a Baeza, nel 1634). La quarta annuncia la «*Famosa comedia de la Nueva Legisladora y triunfo de la Cruz*, por el P. fray Francisco de Guadarrama, Jaen, 1628»; infine seguono «*la Primera parte de la famosa comedia del español entre todas las naciones, y clérigo agradecido*, por el P. M. fray Alonso Remón, Jaen, 1629» e la «*Segunda, Tercera y Quarta parte de la misma*, cada una con su correspondiente *portada*, con el pie de imprenta de Jaen, 1629, 1628 y Baeza 1634» (HOMERO SERÍS, *Tres entremeses desconocidos del siglo XVII por Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., pp. 98-99).

⁴⁶ «Se imprimían la *portada* y demás preliminares, en los que, obligatoriamente, debían figurar la *licencia*; la *tasa*; el *privilegio*, si lo hubiere; el nombre del autor y del impresor, y el lugar donde se imprimió, a lo que se añadió en 1627 la exigencia legal de que figurase también el año de impresión», Pragmática de 13 de junio de 1627, en *Recopilación de las leyes destos reynos* (Madrid, 1640), t. I, ff. 38v.-39v., Jaime Moll, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/problemas-bibliograficos-del-libro-del-siglo-de-oro--o/html/991e03ab-cf57-4f73-accd-b5d3621e934a_10.html#I_O_\(01.03.2025\)](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/problemas-bibliograficos-del-libro-del-siglo-de-oro--o/html/991e03ab-cf57-4f73-accd-b5d3621e934a_10.html#I_O_(01.03.2025)).

sione nel giugno del 1624. A prescindere dalla data della loro stesura⁴⁷, la pubblicazione delle quattro parti de *Español entre todas las naciones y clérigo agradecido* e dei *Tres entremeses famosos a modo de comedia, de entretenimiento* avvenne nel decennio incluso tra il 6 marzo 1625 e il 1635, periodo in cui il Consiglio di Castiglia aveva sospeso la concessione di licenze per la stampa di romanzi e opere di teatro⁴⁸. Si tratta dunque, molto probabilmente, di opere dotate di una licenza falsa⁴⁹, giacché essendo state stampate a Baeza, città sottomessa alla legislazione e alla giurisdizione dei regni di Castiglia, non avrebbero potuto passare dall'approvazione del Consejo de Castilla. Potrebbe essere questa, forse, la ragione che ne determinò una scarsa circolazione, come potrebbe attestare d'altronde anche l'unico testimone conservato e l'assenza delle due commedie e della raccolta di *entremeses* nei principali cataloghi bibliografici di teatro aureo, come segnalava nel 1942 Homero Serís:

Ni Nicolás Antonio, ni Gallardo, ni Salvá, ni ningún otro bibliógrafo de que tengamos noticia da cuenta del libro [...]. Tampoco mencionan los títulos de los tres entremeses que en él se contienen Barrera, Paz y Melia, su continuador Paz y Espeso, ni las demás bibliografías del teatro español [...]. Ni siquiera

⁴⁷ Abbiamo detto che le prime due commedie de *Español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, anche se pubblicate nel 1629, sono precedenti rispetto a *La nueva legisladora y triunfo de la Cruz*, pubblicata nel 1628 ma con *aprobación* del 1624.

⁴⁸ Il 6 marzo 1625, la Junta de Reformación aveva deciso che: «Y porque se ha reconocido el daño de imprimir libros de comedias, nouelas ni otros deste género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la jubentud, se consulte a su Magestad ordene al Consejo que en ninguna manera se dé licencia para imprimirlos», JAIME MOLL, *Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diez-aos-sin-licencias-para-imprimir-comedias-y-novelas-en-los-reinos-de-castilla-16251634-0/html/0213242e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html (01.03.2025).

⁴⁹ Tuttavia, queste opere non sembrano edizioni falsificate, *contrahechas*, pirata o *subrepticias*. JAIME MOLL, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/problemas-bibliograficos-del-libro-del-siglo-de-oro--o/html/991e03ab-cf57-4f73-accd-b5d3621e934a_10.html#I_o_ (01.03.2025).

Tres entremeses famosos

aluden a ellos los historiadores del teatro español en general ni los especialistas del entremés en particular⁵⁰.

Il volume è giunto alla Hispanic Society grazie all'acquisizione, da parte di Mr. Huntington, della biblioteca del bibliofilo Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués di Jerez de los Caballeros, nel cui catalogo appare citato⁵¹.

Infine, non è stato possibile nemmeno recuperare nessun altro testimone di ciascuno dei tre *entremeses* raccolti in *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, ossia l'*Entremés del rufián*, l'*Entremés del astrólogo médico* e l'*Entremés del emperador y damas*, né in forma manoscritta, né a stampa, in *sueñas* o inseriti in altre collezioni di teatro breve e nei cataloghi bibliografici sopra menzionati. Nonostante fosse prassi normale la riedizione di una stessa opera breve in collezioni successive e collettanee, questo non risulta essersi mai verificato con nessuno dei tre testi in questione, assenti in tutte le altre raccolte di pièce brevi del teatro aureo⁵².

⁵⁰ HOMERO SERÍS, *Tres entremeses desconocidos del siglo XVII por Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., p. 97.

⁵¹ *Catálogo de la Biblioteca del Excmo. Sr. D. Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, s.e., 1901, p. 170.

⁵² Non appare alcuna menzione a Pedro Ordóñez de Ceballos, all'edizione dei *Tres entremeses famosos a modo de comedia, de entretenimiento* e ai tre singoli *entremeses* in essa raccolti in nessuna delle seguenti banche dati: Asodat (<https://asodat.uv.es>), Catcom (<https://catcom.uv.es/consulta/>), Clemit (<https://clemit.uv.es/consulta/>), Dicat (<https://dicat.uv.es>), Manos Teatrales (<https://manos.net>), Etso (<https://etso.es>), Cetso (<https://etso.es/cetso>), Emothe (<https://emothe.uv.es>), Istae (<https://istae.uv.es>) (data di consultazione 1.03.2025). Appare citata invece in Héctor Urzáiz Tortajada: «ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, PEDRO(?) Aventurero y viajero, nacido a mediados del siglo XVI en Jaén. Entre sus múltiples oficios se contaron los de soldado, marinero y sacerdote. Viajó alrededor del mundo durante treinta años ('segundo Marco Polo', le llama Serís), vivió en países remotos y escribió libros de memorias y aventuras, como el *Tratado de los reinos orientales*. En la HSA se conserva un raro libro suyo con *Tres entremeses famosos, a modo de comedia de entretenimiento*, impreso en Baeza en 1634» (HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, vol. II, p. 491). Seguono poi i titoli dei tre singoli *entremeses* pubblicati a Baeza nel 1634. Tra le

I *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* conservati a New York sono pertanto, ad oggi, un'opera stampata a testimone unico, che viene a coincidere con la *princeps*. L'assenza di altri testimoni, manoscritti o a stampa, determina l'assenza di varianti testuali dei tre *entremeses*.

La raccolta dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* presenta caratteristiche peculiari che rendono il volume che li raccoglie un caso eccezionale, non solo, come abbiamo visto, all'interno della produzione di Pedro Ordóñez de Ceballos, ma anche rispetto alle ulteriori collezioni di pièce brevi del XVII secolo. La prima macroscopica anomalia degli *entremeses* di Pedro Ordóñez de Ceballos riguarda proprio l'edizione e la data di pubblicazione dell'opera; si tratta infatti di una collezione a firma di un singolo autore di tre pièce di teatro breve, in concreto di tre *entremeses*, testi che vanno a conformare un libro autonomo e d'autore. Come segnala Lobato,

La independencia del teatro breve respecto al que acompaña se inicia pronto. A partir de 1640 [*el teatro breve*] comienza a transmitirse en colecciones que reúnen piezas de distintos autores, además de en ediciones sueltas. Las ciudades con mayor número de impresiones son Madrid y Zaragoza, seguidas de Pamplona y Valencia. En pocos casos, las obras cortas de un autor individual forman libro autónomo y aún en menos, se han conservado formando parte de la fiesta teatral⁵³.

fonti, Urzáiz Tortajada cita Homero Serís (*Tres entremeses desconocidos del siglo XVII por Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., 1942); José Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1960-1994, vol. XVI, pp. 256-258); IBEPI (2000, vol. VIII, p. 2585). Urzáiz Tortajada nomina precedentemente anche un tale «ORDÓÑEZ, PEDRO(?)», che probabilmente rimanda sempre a Ordóñez de Ceballos, visto che di lui si dice: «No existe rastro alguno de este autor en los principales repertorios teatrales. En un *Catálogo* manuscrito de 1834 de la BMPS [*Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander*, n.d.A.] se le cita como autor de *El clérigo agradecido, y español entre todas las naciones*, obra en varias partes atribuida habitualmente a Remón» (HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, cit., vol. II, p. 491).

53 MARÍA LUISA LOBATO, *La edición de textos teatrales breves*, nell'opera collettiva *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, editadas

Tres entremeses famosos

Lobato ricorda i precoci casi delle raccolte di Francisco Navarrete y Ribera (la già citata *Flor de sainetes*, pubblicata nel 1640) e di Luis Quiñones de Benavente, la cui *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los deórdenes públicos en doce entremeses representados y veinticuatro cantados* uscì nel 1645 (Madrid, Francisco García), invero grazie alla volontà di un amico del drammaturgo, don Manuel de Vargas, che ricorda nella prefazione della raccolta che l'autore non li considerava testi degni di essere stampati. Contemporanea alla raccolta di Navarrete – che, come spiega, decise di pubblicare i propri testi in seguito al rifiuto dei comici di rappresentarli, dopo alcuni tentativi fallimentari di messa in scena – è la raccolta *Entremeses nuevos de diversos autores* (Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca) che, come denuncia il titolo, raccoglie pièce brevi – *entremeses* – riconducibili però a più di un autore.

A partir de 1640 menudean antologías de entremeses y bailes «escogidos de los mejores ingenios de España» y publicadas a costa de algún «mercader de libros» o simplemente lanzadas por los mismos impresores. Se conocen más de 20 colecciones distintas hasta 1700⁵⁴.

Né Calderón de la Barca né Agustín Moreto pensarono alla pubblicazione del loro teatro breve e le loro pièce comiche uscirono riunite in collezioni con opere di altri autori⁵⁵; quello di Quevedo, Solís e León Marchante venne pubblicato postumo.

por Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis Books Limited, 1990, p. 290.

⁵⁴ *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición de Hannah E. Bergman, cit., p. 32.

⁵⁵ Calderón e Moreto non solo non pubblicarono in vita nessuna pièce breve ma rifiutarono tutte le proposte che ricevettero con tale proposito, come dimostra il manoscritto 16.291 conservato nella Biblioteca Nacional di Madrid, dove si legge: «Estos sainetes son de los mejores ingenios de España don Pedro Calderón y don Agustín Moreto, los cuales no se han impreso porque lo rehusaron sus autores» (PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro cómico breve*, edición crítica por María-Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, p. 5).

Ad oggi, in Spagna, l'opera di Pedro Ordóñez de Ceballos rappresenta dunque, cronologicamente, la prima edizione di teatro breve a nome di un singolo autore, che precede di sei anni quella di Francisco Navarrete. La raccolta dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* fu pubblicata infatti nel 1634, «en años en que ni siquiera los autores más celebrados se preocupaban de editar entremeses, bailes, jácaras o mojigangas»⁵⁶. Oltre alla relativa precocità di un'opera di questo tipo, si deve considerare che essa vide la luce in un luogo insolito per l'editoria teatrale iberica, Baeza, con un editore che, fino a quel momento, non aveva dimostrato particolare interesse per la materia teatrale⁵⁷.

3.4. Caratteristiche stilistiche e tematiche

Il fatto che Pedro Ordóñez de Ceballos abbia raccolto i suoi tre *entremeses* in una singola opera ci spinge a considerarli non solo isolatamente ma anche nella loro globalità. I tre testi vengono definiti fin dal titolo della raccolta «Entremeses a modo de comedia», esplicitazione con la quale l'autore allude forse a un certo comune grado di complessità e alla loro lunghezza: 492 vv. per l'*Entremés del rufián*, 615 vv. per l'*Entremés del astrólogo médico* e 573 vv. per l'*Entremés del emperador y damas*⁵⁸.

⁵⁶ ANTONELLA GALLO, *El teatro breve de Francisco Navarrete y Ribera: comicidad, agudeza verbal y costumbrismo moralizado*, nell'opera collettiva *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII: actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro del 28 al 31 de marzo de 2009*, coordinado por Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, p. 126.

⁵⁷ Pedro Ordóñez de Ceballos nel 1628 aveva pubblicato a Jaén con Pedro de la Cuesta anche *El tratado de las relaciones verdaderas de los reynos de la China, Cochinchina, y Champaa, y otras cosas notables, y varios sucessos, sacadas de sus originales*.

⁵⁸ Per quanto riguarda Luis Quiñones de Benavente, i suoi *entremeses representados* hanno una media di 254,3 vv.; non superano mai i 302 vv. e solo in quattro casi ne hanno più di 200 (HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Editorial Castalia, 1965, p. 191); quelli di Agustín de Moreto hanno una lunghezza che spazia tra i 149 e i 382 versi, anche se la metà di essi si attesta tra

Si tratta, in tutti e tre i casi, di testi in versi, caratterizzati peraltro da una struttura metrica molto complessa, che alterna un numero alto di strofe, composte sia da versi di *arte menor* che *mayor*. Sono testi che vennero composti in un momento in cui si sentiva già come definitivo il passaggio dalla prosa al verso, che si attesta nel teatro breve spagnolo tra il 1610 e il 1620⁵⁹, anche se continuarono a essere scritte pièce in prosa nel primo terzo del XVII secolo⁶⁰.

Tutti i titoli che li introducono si concentrano sul rispettivo protagonista, che è sempre maschile: il ruffiano, l'astrologo medico e infine l'imperatore, accompagnato dalle due dame. Mentre i primi due rientrano tra i personaggi canonici del teatro comico breve, sorprende la scelta di un imperatore come protagonista di un testo comico di questo tipo, giacché, come avvertì Lope al v. 73 del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, «entremés de rey jamás se ha visto»⁶¹. Secondo Zugasti, «Muy simples en su composición, obedecen al tipo de entremés de revista de figuras, poblado de rufianes, mujeres pidonas, gitanos, valentones, villanos (aparece Sancho Panza que ha encontrado su borrico), astrólogos, caporales, soldados, etc.»⁶².

i 121 e 220 versi (MARÍA LUISA LOBATO, *Versificación del teatro cómico breve de Moreto*, in «Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González», 349, 1990, pp. 349-350). Infine, gli *entremeses* di Calderón hanno una lunghezza media di 241 versi (MARÍA LUISA LOBATO, *Métrica del teatro cómico breve de Calderón*, in «Cantente. Revista literaria», 3, 1988, p. 70).

⁵⁹ *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición de Hannah E. Bergman, cit., p. 12.

⁶⁰ JAVIER HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, p. 38.

⁶¹ LOPE DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori editore, 1999, p. 54. Troviamo imperatori protagonisti di *entremeses* anche in *La infanta Palancona* (Madrid, por Bernardino de Guzmán, 1625) e in *El rescate de Melisendra* (in *Comedias famosas del poeta Lope de Vega*, Valencia, 1605) (Entribéricos, <https://entribericos.com/home/>, 15.03.2025).

⁶² MIGUEL ZUGASTI, *El jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos: aventurero, soldado, viajero, comediante, misionero, héroe de comedia... y también dramaturgo*, cit., p. 171.

Per quanto riguarda il loro contenuto, in ciascuno dei tre testi si riscontra una certa componente autobiografica – «tiene mucho que ver con las vivencias de Ceballos», riconosce Manchón Gómez, il biografo di Pedro Ordóñez de Ceballos⁶³ –, cosa che avviene in misura ancora maggiore nelle sue opere odepорiche e nelle cinque commedie che mettono in scena alcuni episodi vissuti nella prima fase della sua vita e dopo il suo ritorno in Spagna. Il *rufián*, il protagonista del primo *entremés*, dichiara infatti di aver compiuto gli studi a Osuna, stesso luogo in cui aveva studiato anche Pedro Ordóñez de Ceballos; l'astrologo medico, personaggio principale del secondo testo, torna in Spagna dopo aver passato molti anni all'estero, citando peraltro luoghi conosciuti nei suoi viaggi anche dallo stesso Ordóñez de Ceballos (Siria, Sumatra); inoltre, esercita la professione di medico in un ospedale, probabile allusione al contesto dell'ospedale di san Juan de Dios introdotto dalla dedica; in Italia, infine, è ambientato l'ultimo *entremés*, paese che Ordóñez de Ceballos aveva conosciuto nella sua gioventù, prima di partire per le Indie, anche se questo sembra in realtà un rimando molto debole, visto che l'imperatore della pièce, impegnato a cercare (e infine trovare) moglie negli ambienti posttribolari fiorentini, proviene da una corte imperiale asiatica non meglio precisata (che potrebbe rimandare piuttosto alle imprese oltreoceano di Ordóñez de Ceballos).

Nella costruzione dei tre testi emerge una sempre più accentuata dimensione coreografica, che affiora nel secondo *entremés*, in cui una scena è dedicata ai balli e canti dei gitani, e si accentua poi nel terzo, che si chiude proprio con un articolato *baile final* («danzando la capona», v. 551), introdotto dalle ultime tre didascalie:

Toquen y bailen la capona trayéndola por el tablado, con corona de flores y mucho regocijo, y prosigue.

Sale esta música y vestidos como serafines y lo demás que dice el verso. Se haga cada cosa a su tiempo.

⁶³ RAÚL MANCHÓN GÓMEZ, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, cit., p. 23.

Tres entremeses famosos

A su tiempo salió la música que se pueda, según el verso, y vestidos como ángeles, denle cetro y corona. Baje el emperador del trono y dé un paseo muy vistoso, llevándola de la mano.

Secondo Valladares,

Estos tres entremeses de Ordóñez de Ceballos responden a los cánones por los que se regía en la época este tipo de piezas dramáticas. Así puede comprobarse en todos y cada uno de los ingredientes utilizados aquí por el autor jiennense: caracterización de los personajes, versificación, vestimenta. Gesticulación (explicitada en las acotaciones, en unos casos, y deducibles del propio discurso, en otros), canto, baile, juegos de palabras, situaciones cómicas, giros coloquiales, etc ⁶⁴.

Infine, bisogna specificare che tutte e tre queste pièce *entremesiles* sono pervase da un fortissimo moralismo, dovuto forse al fatto che erano state scritte da un religioso. La moralità prevale sulla comicità arrivando a ridurla e fin quasi a soppiarla, come accade ad esempio nel terzo testo. Potrebbe forse essere questa una delle cause della loro assenza sui palcoscenici aurei e della loro mancata diffusione nelle raccolte di teatro breve dell'epoca.

Concentriamoci ora sulle specificità stilistiche e tematiche che contraddistinguono ogni singolo *entremés* dell'opera.

3.4.1. *Entremés del rufián*: caratteristiche stilistiche e tematiche

Per quanto riguarda la scelta dei protagonisti, l'*Entremés del rufián* è, tra i tre, il testo apparentemente più canonico, anche se alcune specificità lo allontanano dalla caratterizzazione più comune. Il ruffiano, come è noto, è il tipico «Valiente, prototipo del personaje del hampa, es arrogante, pendenciero y fanfarrón, pero su arrojo y su valor son

⁶⁴ AURELIO VALLADARES REGUERO, *Aportación de Pedro Ordóñez de Ceballos al entremés del Siglo de Oro*, cit., p. 400.

desmentidos por cuanto se sabe de él. Se significa ante todo por su pose y su actitud»⁶⁵. Il nostro protagonista, un codardo che vive sulle spalle della sua donna, conferma questa presentazione: la sua tracotanza è smentita infatti alla fine della pièce, da una dimostrazione di estrema codardia – che si traduce in vera e propria fobia – rispetto alle persone segnate da una tara fisica, paura che lo porterà a fare una figura ridicola davanti agli altri personaggi e alla sua dama, che perderà. Tuttavia, egli interseca le caratteristiche prototipiche del personaggio del ruffiano con altri aspetti che a volte contraddistinguono la figura dello studente (afferma di aver studiato a Osuna, ma di aver abbandonato gli studi), nello specifico quando costui presenta un «carácter hampón y hambriento»⁶⁶.

Anche la dama Florencia si rivela essere molto lontana dagli stereotipi della tipica caratterizzazione della *dama buscona*, protagonista di testi in cui solitamente è fonte di comicità e dissacrazione carnevalesca vedere figlie che si ribellano ai genitori, mogli che ingannano i propri mariti e donne che depredano gli uomini che si interessano a loro. Anche se fin dall'inizio vediamo che Florencia non ha ascoltato i consigli della madre per scappare con il ruffiano e dedicarsi a ingannare gli uomini, lei si dimostra sinceramente pentita della vita *deshonrada* che conduce e alla fine abbandona il suo uomo. Anche quando si trova a ingannare i due *galanes*, non approfitta di loro per proprio tornaconto ma si limita a prendergli solo il *ferreteria* e la spada che servono al suo innamorato, non pensando mai al suo profitto personale. Nemmeno nel finale sembra capace di ribellarsi al suo status di donna subordinata, passando direttamente dal controllo del ruffiano a quello dello zoppo, che decide per lei e se la porta via, sottraendola come un oggetto dal dominio del suo compagno. Non è dunque la tipica donna indipendente, scaltra o *buscona* che porta in scena il teatro comico breve, quanto piuttosto una vittima incapace di reagire agli ordini dell'uomo che ama

⁶⁵ MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 120.

⁶⁶ JAVIER HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, cit., p. 103. Questo avviene, ad esempio, in *La burla más sazónada* di Luis Vélez de Guevara.

e che si ritrova a servire, costretta, suo malgrado, a compiere azioni deplorevoli. Florencia soffre per la condizione disonorevole in cui si trova. Non siamo di fronte a un rovesciamento ironico del concetto di *honra* nemmeno alla fine dell'*entremés*, quando il *cojo* dice al ruffiano che gli toglierà tutto, il vestito e Florencia, che definisce essere una «mujer honrada» (v. 464) e che sembra, grazie a lui, poter recuperare finalmente la dignità perduta. Florencia impersona il ruolo canonico della *malcasada*, infelice però non perché sposata a un marito anziano (*vejete*) o sciocco (*bobo*), come normalmente accade in ambito *entremesil*, ma perché obbligata, suo malgrado, a vivere in un ambiente di malavita, costretta alla fame e alla miseria e a ingannare uomini per aiutare il suo innamorato a sopravvivere. Lei è consapevole che il suo triste presente dipende dall'errore di essersi allontanata dalla retta via.

Rispetto a questi personaggi (il *rufián cobarde* e la sua concubina, la *dama equívoca*), che seppur con le proprie specificità provengono dal mondo *entremesil* più classico, gli altri protagonisti, canonicamente, non ne fanno parte: penso allo zio del ruffiano, che gli fa da tutore, ma soprattutto ai personaggi che sfilano nella seconda parte dell'*entremés* e che condividono il palcoscenico con la coppia del *rufián* e la *dama*: il *correo a pie*⁶⁷, il *peregrino*⁶⁸, il *pastor*⁶⁹ e il *cojo*⁷⁰. Diversamente dai primi tre, che raramente vengono utilizzati dai drammaturghi del teatro comico breve, le persone con tare fisiche spesso hanno una chiara funzione comica. Tuttavia, anche in questo caso il *cojo* contraddice questa canonica rappresentazione *entremesil*, perché la caratterizzazione del suo personaggio è totalmente priva di comicità.

⁶⁷ Troviamo un personaggio definito *correo* nei seguenti quattro *entremeses*: *La Duca*, *El Hidalgo*, *La infanta Palancona*, *El tonto de las Batuecas* (Entribéricos, 15.03.2025).

⁶⁸ Troviamo un personaggio definito *peregrino* solamente nell'*entremés* *Los peregrinos* (Entribéricos, 15.03.2025).

⁶⁹ Il *pastor* è protagonista dei seguenti *entremeses*: *El alcalde pastor*, *El encanto en la vigüela*, *La inocente enredadora*, *Los pastores*, *El pleito de los pastores* (Entribéricos, 15.03.2025).

⁷⁰ Il *cojo* è personaggio di quattro *entremeses*: *Los alcaldes cojos y tuertos*, *La burla de los lisiados*, *El cojo*, *Las conclusiones* (*El varón y las conclusiones*) (Entribéricos, 15.03.2025).

L'*Entremés del rufián* è un testo ibrido che rimanda in parte alla *jácara* (o a una *jácara entremesada*), in parte a un *entremés de desfile*. I personaggi protagonisti sono circoscrivibili, infatti, al mondo della malavita: il ruffiano è un delinquente, un *galán miserable*, lo zio perde tutto il denaro nel gioco e Florencia, almeno inizialmente, come abbiamo visto, dovrebbe rientrare nella descrizione convenzionale della *dama embaucadora*, dato che ha abbandonato una vita *honrada* per unirsi a un ruffiano e sedurre gli uomini per interesse. Appoggia questa dimensione la presenza nel testo di termini ed espressioni in *germanía*.

Stilisticamente è riconducibile a un *entremés de desfile* perché in diversi momenti abbiamo una vera e propria sfilata di personaggi davanti a uno dei protagonisti. Nella prima parte assistiamo a questa tecnica con i due *galanes* che si presentano da Florencia, mentre nella seconda sfilano davanti al ruffiano e alla dama, in un medesimo schema ripetuto, le possibili vittime di rapina.

L'*Entremés del rufián* basa dunque la propria comicità sulla ripresa di tipici motivi burleschi della tradizione *entremesil* (il fanfarone che alla fine risulta burlato dalle sue stesse vittime), anche se, come abbiamo illustrato nella caratterizzazione dei personaggi, la trasgressione della norma risulta alquanto moderata. Il testo, molto lungo rispetto al canone delle pièce brevi di teatro (492 vv.), poggia sostanzialmente sulla condanna di chi si macchia di azioni riprovevoli a essere a sua volta beffato dalle persone che avrebbe voluto ingannare e abbandonato invece da chi ha sfruttato. Il ruffiano, infatti, perde tutto, compreso l'amore.

Secondo Abraham Madroñal questo tono marcatamente moralizzante allontanò l'*entremés* dai gusti del pubblico dell'epoca:

La moralina con que termina la obra la aleja del mundo del entremés, por más que comparta con él los personajes del rufián y la coima; por otra parte, la desmesurada extensión (más de 500 versos) y sus personajes poco entremesiles como los otros que he citado (tutor, peregrino, pastor...) apartan a esta obrita de las que estábamos acostumbrados a encontrarnos en esos años⁷¹.

⁷¹ ABRAHAM MADROÑAL, *Disidentes andaluces en el entremés barroco*, cit., p. 78.

Tres entremeses famosos

Nonostante questo severo giudizio, parte della critica ha apprezzato l'*Entremés del rufián*: Homero Serís lo considera «el más característico e ingenioso de los tres»⁷² e Aurelio Valladares Reguero lo ritiene «una obra que en modo alguno desentona de las escritas por los mejores maestros del género en aquella época»⁷³:

el desarrollo dramático está efectuado con pericia, comprobable no sólo por la eficaz concatenación de escenas, sino también por la caracterización del rufián protagonista, así como la de los restantes personajes, que sirven de complemento y contrapunto; todo lo cual favorece las variadas e ingeniosas situaciones cómicas que encontramos a lo largo de la pieza⁷⁴.

3.4.2. *Entremés del astrólogo médico*: caratteristiche stilistiche e tematiche

Tra i tre testi che compongono la raccolta, l'*Entremés del astrólogo médico* è sicuramente quello più interessante, per diverse ragioni. La prima è che è sicuramente il testo che presenta maggiori rimandi autobiografici alla vita di Pedro Ordóñez de Ceballos. Oltre ai luoghi citati nell'iniziale monologo autobiografico dell'astrologo medico, che corrispondono in buona parte a quelli visitati dall'autore nella prima parte della sua vita, anche l'ospedale in cui si svolge la terza parte dell'*entremés* pare alludere a quello di san Juan de Dios di Jaén, citato nella *Dedicatoria*.

Il secondo motivo di interesse riguarda la caratterizzazione del protagonista, che interseca la figura *entremesil* dell'astrologo medico a quella del don Chisciotte.

Per quanto riguarda il protagonista, è noto che il teatro breve aureo spagnolo ricorse molto spesso, a fini comici, agli astrologi, agli in-

⁷² HOMERO SERÍS, *Tres entremeses desconocidos del siglo XVII por Pedro Ordóñez de Ceballos*, cit., p. 100.

⁷³ AURELIO VALLADARES REGUERO, *Aportación de Pedro Ordóñez de Ceballos al entremés del Siglo de Oro*, cit., p. 392.

⁷⁴ Ivi, pp. 391-392.

dovini e ai negromanti. Accanto alla satira dell'astrologia intesa come pseudoscienza o come forma di magia, troviamo molti testi che basano la loro comicità sulla falsità e doppiezza di persone che si fanno passare per astrologi, ossia figure che fingevano predizioni per ottenerne benefici di vario tipo⁷⁵. Secondo Valladares Reguero, l'astrologo medico protagonista del presente *entremés* rappresenta proprio una declinazione di questo specifico personaggio ormai canonico nel teatro breve spagnolo: «Estamos, pues, ante un nuevo caso de prototipo de personaje cómico, de los que se encuentran tantos ejemplos en estas piezas breves de nuestro teatro del Siglo de Oro»⁷⁶.

Tuttavia, anche in questo caso il nostro protagonista si contraddistingue per la sua specificità rispetto alla caratterizzazione canonica proposta dal teatro breve: l'astrologo medico del presente *entremés* non tenta mai di ingannare, né quando esercita l'arte divinatoria né quando si occupa come medico della salute dei pazienti ricoverati in ospedale. Anzi, sono le persone che ricorrono a lui a dimostrare di non voler ascoltare le sue parole, preferendo credere a quello che loro stessi vogliono sentirsi dire. L'astrologo medico accetta il compenso che gli danno, anche se sembra quasi volerlo rifiutare, e in nessun momento il compenso economico sembra essere per lui una priorità. Quando esercita la professione dell'astrologo consiglia sempre di non credere alle predizioni, ma di affidarsi solo a Dio; quando è medico, sembra essere

⁷⁵ Un *entremés* anonimo della fine del XVI secolo, intitolato *Entremés del astrólogo borracho*, presenta una satira dei pronostici, delle profezie, degli almanacchi, all'epoca molto popolari. Già Cervantes aveva dedicato *La cueva de Salamanca*, uno dei suoi otto *entremeses*, alla figura dell'astrologo, e Cotarelo ricorda poi *El astrólogo tunante* di Bances Candamo, *El matemático*, *El astrólogo* ed *El astrólogo embustero y burlado*, testi in cui l'astrologo è sempre oggetto di derisione e scherzi. A questi, aggiungiamo *El muerto*, *Eufrasia y Tronera* (chiamato anche *El muerto*, *El astrólogo y el muerto* o *El macilento y astrólogo fingido*) di Bernardo de Quirós. Nel 1632 era uscita nella *Parte veynte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores, e ilustres poetas de España* (en el Hospital Real y General de nuestra Señora de Gracia, de la ciudad de Zaragoza, a costa de Pedro Escuer), la commedia *El astrólogo fingido*, di Pedro Calderón de la Barca.

⁷⁶ AURELIO VALLADARES REGUERO, *Aportación de Pedro Ordóñez de Ceballos al entremés del Siglo de Oro*, cit., p. 395.

Tres entremeses famosos

sempre mosso da buona fede, nonostante la semplicità dei suoi rimedi. Non c'è nessun tornaconto personale nelle sue azioni. *L'astrólogo médico* di Pedro Ordóñez de Ceballos rovescia, dunque, la canonica figura *entremesil* dell'astrologo, solitamente scaltro e ingegnoso nella creazione di burle:

Los rasgos que configuran el Estudiante y el Astrólogo son sustancialmente idénticos. Ninguno de ellos carece de ingenio ya que su finalidad consiste en hacer reír a costa de los demás. Tienen en común la capacidad para promover burlas en las que pueden participar o no hasta su conclusión. Se presentan como burladores autónomos [...] ⁷⁷.

L'astrólogo médico non rappresenta tanto una persona che utilizza le sue presunte capacità predittive per ricavarne un determinato scopo (qualunque esso sia, amore, denaro, successo in una burla, ecc...), quanto piuttosto, soprattutto nella terza e ultima parte, rimanda al «médico escatológico de la tradición carnavalesca, el que diagnostica, por ejemplo, el mal del enfermo probando su orina» ⁷⁸.

Infine, anche se il finale dell'*entremés* insegue la comicità del genere breve imitando le chiusure classiche con l'inseguimento dell'astrologo medico che cerca di scappare alla cattura e scampare alle botte dei due soldati ricoverati per essere a sua volta "curato" con i suoi stessi rimedi lassativi, questa scena non muove tanto al riso quanto piuttosto alla perplessità e alla pietà. Infatti, non siamo di fronte a un personaggio presentato come un "burlador burlado", ma a un uomo descritto come sincero e onesto, che ha cercato solamente di fare del bene e che viene burlato suo malgrado senza un reale perché. La burla dei soldati non sembra essere pertanto la giusta risposta a una azione scorretta o a un inganno, quanto piuttosto una cattiveria ingiustificata e ingiusta, vista la buona fede del protagonista.

⁷⁷ MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés: radiografía de un género*, cit., p. 120.

⁷⁸ JAVIER HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, cit., p. 103.

Per quanto riguarda il rimando al personaggio del don Chisciotte⁷⁹, abbiamo già avuto modo di dire che l'autore si riferisce a diversi episodi sia della prima sia della seconda parte. Sancho Panza, in seguito a un dibattito e a una votazione, notifica all'astrologo che è stato eletto dirigente ospedaliero, dimostrando nel suo discorso di essere corretto ed equo come nell'esperienza a Barataria; dichiara poi all'astrologo di non trovare più la sua asina, anche se, ricordiamo, in nessun momento parla di un furto. Ritroverà l'animale in una casa dove Sancho entrerà per fare dei bisogni, diretta conseguenza del purgante somministrato dall'astrologo medico, che ha pertanto il merito del ritrovamento.

Nel presente caso non solo abbiamo un Sancho che calca la scena con nome cognome e classica rappresentazione (è sempre buono e semplice, è saggio e formale come a Barataria quando deve leggere la nomina del nuovo governatore, è triste quando perde il suo animale che poi finalmente ritrova, assume docile il rimedio che gli somministra l'astrologo medico e non si lamenta degli effetti lassativi), ma anche l'*astrólogo médico* incarna alcuni aspetti del don Chisciotte. Già nella seconda parte dell'*entremés*, quando esercita la chiromanzia, come il don Chisciotte pare oscillare tra la credenza nell'influenza degli astri

79 Il *Quijote*, che pare abbia avuto origine dall'*Entremés de los romances*, divenne velocemente un grande repertorio di spunti drammaturgici per il teatro comico breve. Ne sono un esempio *El entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* (del 1617, di Francisco de Ávila), *Lo que pasa en una venta* (o *El ventero*, di Luis Quiñones de Benavente, ma attribuito a Luis de Belmonte Bermúdez in *Entremeses y flor de sainetes de varios autores*, Madrid, 1657), *Las aventuras de don Pascual del Rábano* e ben tre *entremeses* raccolti nella *Floresta de entremeses y rasgos del ocio* del 1680 (in concreto: l'*Entremés del Hidalgo*, l'*Entremés del Rey de los tiburones* e l'*Entremés de don Guindo*). Abraham Madroñal (*El olvidado Entremés de don Quijote*, de Nuño Nisceno Sutil, in «Anales Cervantinos», XL, 2008, pp. 311-332) ha localizzato numerosi altri testi del teatro breve che prendono ispirazione da alcuni episodi del *Quijote*, tra cui ricorda anche il caso dell'*Entremés del astrólogo médico* di Pedro Ordóñez de Ceballos. Si vedano anche JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN, *De huellas y sucedáneos quijotescos en los entremeses del Siglo de Oro*, in «Estudios cervantinos», 43, 2016, pp. 191-203 ed *Entremeses de «El Hidalgo» y de «El Rey de los tiburones»*, estudio y edición de Ariana Fiore, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 17-18.

sulle azioni degli uomini e il potere di Dio⁸⁰. Nella terza parte della pièce il rimando emerge ancora più forte, soprattutto all'episodio del Chisciotte che nella *venta* di Palomeque prepara il balsamo di Fierabrás, rimedio lassativo che poi assumerà anche Sancho. Anche il finale, con il protagonista che viene inseguito per essere punito e umiliato, rimanda alla chiusura di moltissimi episodi del romanzo di Cervantes, compresa quella della *venta* di Palomeque, dove è però Sancho, e non il don Chisciotte, a essere *manteado*, per non aver pagato i debiti del suo padrone.

Come avviene nell'*Entremés del rufián*, anche nell'*Entremés del astrólogo médico* assistiamo al meccanismo della sfilata di personaggi, sia nella seconda parte, con i clienti che si presentano al cospetto del protagonista interessati a conoscere il proprio futuro, che nella terza, con i cinque pazienti ricoverati in ospedale che necessitano di cure mediche. Valladares, che mette in luce l'analogia tra il presente testo e l'*Entremés del rufián* proprio per il comune ricorso alla sfilata di personaggi, sostiene che

La diferencia estriba en que el rufián es puesto en ridículo desde el comienzo del entremés, en tanto que ahora la intriga se mantiene hasta la última escena, cuando el caporal descubre las supercherías del astrólogo médico y planea la burla final⁸¹.

80 A proposito di Frestón, nel capitolo VII della prima parte, don Chisciotte afferma: «que ése es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quién él favorece y le tengo de vencer sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede; y mándole yo que mal podrá él contradecir ni evitar lo que por el cielo está ordenado» (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 71).

81 AURELIO VALLADARES REGUERO, *Aportación de Pedro Ordóñez de Ceballos al entremés del Siglo de Oro*, cit., p. 395.

Anche in questo caso ha una grande importanza la morale, come emerge quando l'astrologo spiega ai suoi clienti che non devono credere all'influsso degli astri sugli uomini ma solo a Dio.

Abraham Madroñal, pur apprezzando il ricorso a Sancho e all'episodio del furto dell'asino, non considera il presente *entremés* un testo degno di nota:

Tampoco *El astrólogo médico* nos parece más acertado. Ahora un astrólogo que salió de su patria hace tiempo, vuelve a ella para dar remedios a todos y consigue incluso engañar con el sentido común a los gitanos que se llegan a preguntarle. Por fin le nombran rector de un hospital y aconseja a los enfermos, hasta que llega una compañía de soldados y le recetan a él mismo una ayuda. Interesa mucho un personaje como es el de Sancho, que anda buscando a su borrica perdida y que por fin la encuentra, siguiendo el consejo del astrólogo de que entrara a proveerse a un corral. Pero fuera de este personaje, el *entremés* no tiene interés ninguno⁸².

3.4.3. *Entremés del emperador y damas*: caratteristiche stilistiche e tematiche

Per certi aspetti, possiamo definire l'*Entremés del emperador y damas* un *entremés* palatino: il protagonista, un imperatore, appartiene alla nobiltà, e a corte si svolge l'ultima sequenza della pièce. *L'emperador* corrisponde al re giovane della *comedia*, che insegue senza freni il proprio impulso amoroso. Tuttavia, è un regnante che, anche se nella prima parte è mosso dalla lussuria, non muove mai il pubblico alla condanna, anche perché si comporta correttamente con entrambe le dame fiorentine con cui giace e alla fine nobilita una delle due con il matrimonio. È un reggente dipinto in modo quotidiano e normale, che si comporta in modo gentile con i suoi *criados* e con le due donne, e svela il suo ruolo di reggente solo nella parte finale dell'*entremés*.

⁸² ABRAHAM MADROÑAL, *Disidentes andaluces en el entremés barroco*, cit., p. 78.

Tres entremeses famosos

I *criados* del *galán*, che in questo caso è l'*emperador*, e le *criadas* delle due dame, svolgono la funzione dei *graciosos* della commedia:

[...] compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquella; hábil en las tercerías del amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce –en tono paródico– los amores de dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso⁸³.

La prima parte dell'*entremés*, che si svolge a Firenze, ha un'ambientazione postribolare con la relativa partecipazione di personaggi appartenenti ai ceti subalterni (i *criados*, le due donne, Garrida e Gracia, le rispettive *criadas*), che interagiscono con quelli elevati e si intersecano a loro anche nella seconda parte, ambientata invece a corte. Tuttavia, pur essendo uno spazio urbano definito (si dice chiaramente che siamo a Firenze), il testo presenta un'esattezza geografica solo apparente, che viene a rappresentare una mera cornice; si tratta infatti, soprattutto, di uno spazio domestico: i dialoghi avvengono dapprima nelle case delle due dame, interni che noi però non vediamo, poi, nella seconda parte, siamo invece a corte. Assente è anche il classico tema del *menosprecio de la corte* e *alabanza de la aldea* anche perché, come abbiamo detto, la prima parte ha un'ambientazione urbana e poi perché lo spazio della corte, che vediamo nella seconda parte, è rappresentato sempre positivamente, senza nessuna critica. Nel testo, inoltre, non c'è nessun riferimento a personaggi storici o a eventi realmente accaduti.

Emerge inoltre il tema dell'occultamento dell'identità, tipico del genere palatino: le due dame ignorano la vera identità dell'uomo con cui giacciono, l'imperatore, che la cela deliberatamente e si rivela solo in un secondo momento, dopo averle invitate a corte.

Altro tema che si riscontra è quello della progressione sociale di alcuni personaggi: l'imperatore decide di prendere in moglie una delle

⁸³ JUANA DE JOSÉ PRADES, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, p. 251.

due dame e Gracia ottiene così un titolo nobiliare, diventando imperatrice. Tuttavia, non emerge mai in nessuna delle due dame, nemmeno in quella che ama mossa dall'interesse economico, la brama di ascesa sociale, accompagnata da pretese.

Anche in questo caso, come è emerso nell'analisi dei due *entremeses* precedenti, abbiamo una quasi totale assenza di comicità, se non per le scene in cui il primo *criado* manifesta il suo disappunto nei confronti dapprima della prima *criada* e poi in quelli del secondo *criado*, uscito invece entusiasta dall'incontro con la *criada* di Gracia.

Inoltre, anche in questo testo prevale la morale rispetto alla comicità: l'imperatore sceglie come moglie la donna che antepone l'amore all'interesse economico. Tuttavia, nessuna delle due dame inganna mai il protagonista maschile, tipico tema *entremesil*, anzi, inizialmente si direbbe piuttosto il contrario, essendo l'imperatore colui che cela alle due dame la propria identità, anche se alla fine la rivela per rendere una di loro la propria consorte. Nemmeno il tema del denaro ha peso, giacché una si fa pagare il dovuto per la propria prestazione, come stabilito, senza ingannare nessuno, mentre l'altra si concede gratuitamente, come è solita fare, come se fosse una benefattrice. Se è vero che

Las damas triunfan en el ámbito de la corte mientras se limiten a su papel de buscona o tomajona que embauca a galanes aquejados de algún defecto ridículo; fracasan, a pesar de su ingenio, si pretenden salir del ámbito que marca el entremés para sus personajes⁸⁴.

qui vediamo realizzarsi esattamente il contrario, con una prostituta che si concede gratuitamente per amore che arriva a essere scelta come futura imperatrice, rimandando più che al realismo del teatro breve al mondo idealizzato della commedia, del quale in nessun momento questo *entremés* rappresenta una satira⁸⁵. La burla non si concentra

⁸⁴ MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés: radiografía de un género*, cit., p. 36.

⁸⁵ Questo *entremés* contraddice totalmente la seguente affermazione di Hannah Bergman: «Lo interesante es que las otras cualidades que estimamos en el ser humano –amor, lealtad, valor, generosidad, abnegación, honor– quedan totalmente

Tres entremeses famosos

nemmeno sull'altra prostituta, che qui rivendica la legittimità della propria professione e la sua onestà nel condurla.

Valladares mette in luce la diversità di questo testo rispetto ai primi due proprio nel trionfo dell'amore che vediamo celebrarsi alla fine:

Cabe señalar, no obstante, esa nota edificante que supone el triunfo del amor sobre el comercio carnal, que viene a corresponder, en cuanto al final feliz de la trama, con el castigo de los protagonistas en los otros dos entremeses⁸⁶.

Madroñal vede in questo testo una rivisitazione di un modello evangelico, forse per il fatto che Pedro Ordóñez de Ceballos era un religioso: Gracia (che lo studioso chiama Discreta) e Garrida, che dice essere sorelle, rimanderebbero ai modelli di Marta e María, che tuttavia nei Vangeli sono esempi di vita contemplativa e di vita attiva, non di virtù e di vita dissoluta:

El emperador y damas en que contraviniendo la opinión de Lope, según la cual «entremés de rey jamás se ha visto», aquí aparece nada menos que un emperador disfrazado que llega a Florencia en busca de mujer y se ve en la obligación de elegir entre dos hermanas, Discreta (cuya actitud responde a su nombre) y Garrida, que se muere por los caballeros, en definitiva Marta y María. Al final, como es esperable, escoge a la virtuosa y reprende severamente a la díscola, en un ejemplo más de moralina casi incompatible con el teatro cómico breve⁸⁷.

fuera del mundo entremesil» (*Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición de Hannah E. Bergman, cit., p. 14).

⁸⁶ AURELIO VALLADARES REGUERO, *Aportación de Pedro Ordóñez de Ceballos al entremés del Siglo de Oro*, cit., p. 400.

⁸⁷ ABRAHAM MADROÑAL, *Disidentes andaluces en el entremés barroco*, cit., p. 78.

3.5. Metrica

Abbiamo affermato che i tre testi sono caratterizzati da una marcata lunghezza e da una intensa ricchezza metrica, con una grande varietà di forme poetiche. I tre *entremeses* de *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* presentano una continua alternanza di versi di *arte mayor* e di *arte menor*, di strofe popolari come la *redondilla*, la *cuarteta* e il *romance* e altre più ricercate ed esclusive, quali il sonetto (ce ne sono ben due nell'*Entremés del emperador y damas*, uno dei quali non ha nulla di grottesco ma è una dichiarazione d'amore)⁸⁸, le terzine di endecasillabi incatenati, l'ottava reale, l'ottava di Pedro de Oña (a rima consonante con schema ABBAABCC)⁸⁹, le decime e le decime aumentate; ha molto peso la *silva*, ma non con settenari ed endecasillabi mischiati senza nessun ordine, come accade normalmente nel teatro comico breve della prima metà del XVII secolo (avviene ad esempio in Quiñones de Benavente, Calderón e Moreto), quanto piuttosto sem-

88 Nell'intero corpus del teatro comico breve di Luis Quiñones de Benavente appaiono solo cinque sonetti, in testi peraltro non inclusi nella *Jocoseria* (HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, cit., pp. 202, 204). Nel teatro breve di Calderón ci sono solo tre sonetti. I sonetti di Benavente e di Calderón sono contraddistinti da un carattere grottesco. Moreto, invece, non include mai sonetti nella sua produzione breve. «[...] en torno a 1640 el soneto se convierte en arma chocarrera y burlona para hablar del amor y para parodiar la imagen de la mujer, que tan poéticamente habían retratado Garcilaso y Herrera, y continuaba haciéndolo Góngora en torno al tópico 'carpe diem'. Este rebajamiento de su uso no se da en las obras largas junto a las que se representaba el teatro corto, pero es común a otros géneros, como es el caso de la poesía satírico-burlesca de Quevedo» (MARÍA LUISA LOBATO, *Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto*, nell'opera collettiva *Homenaje a Hans Flasche: Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, Herausgegeben von Karl-Hermann Körner und Günther Zimmerman, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, p. 119).

89 Pedro de Oña è considerato il primo poeta del Cile; di lui si ricorda l'*Arauco domado*, un poema epico scritto su richiesta del viceré del Perù, García Hurtado de Mendoza. Era *criollo*, era nato in Cile nel 1570 e nel 1593 partecipò a una spedizione in Perù, a Quito, per soffocare la ribellione locale contro le *alcabalas*. I capitoli xxxvi e xxxvii del *Viaje del mundo* si soffermano proprio sul ruolo che ebbe Pedro Ordóñez de Ceballos nella pacificazione di questa ribellione.

pre contenuta in rigide strofe costruite perfettamente, che propongono sempre i medesimi schemi rimici, come il *sexteto lira* (a schema aBaBcC), le sestine in rima baciata (AABbcC) e le ottave (abCabCdD). La *silva* occupa nelle tre pièce brevi di Ordóñez de Ceballos il 24% del totale dei versi e, come avviene generalmente negli *entremeses* degli anni Venti e Trenta del XVII secolo, viene utilizzata spesso in apertura e chiusura degli *entremeses*. Questo è quanto accade nell'*Entremés del astrólogo médico* e nell'*Entremés de emperador y damas*, che aprono con ottave in *silva* a schema abCabCdD e chiudono con sestine in *silva* a schema AABbcC, dunque con la canonica rima baciata, anche se, come si è detto, nei presenti *entremeses* i settenari e gli endecasillabi non sono mai alternati senza un ordine ben determinato, come avviene invece negli *entremeses* di Benavente, nei cui testi la *silva* arriva a occupare perfino l'86,2% dei versi, con una tirata massima di 238 vv.⁹⁰.

Sorprende l'uso intenso di strofe che, nel 1634, sono da considerarsi ormai insolite nei testi comici brevi. Mi riferisco, ad esempio, alla *redondilla* (includendo anche la *redondilla* di senari), sicuramente una delle strofe basiche della commedia, generalmente accompagnata da musica, «que en general tiene poca resonancia en el teatro breve»⁹¹. Nei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* la *redondilla* occupa il 38,7% del totale dei versi.

⁹⁰ HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, cit., p. 205. Se si confronta l'uso della rima baciata nelle *silvas* del teatro breve di Quiñones de Benavente con quello di Calderón de la Barca e di Moreto, si nota una tendenza che va a consolidare la rima baciata, una maggior brevità delle tirate e una riduzione della percentuale dei versi in *silva* nelle pièce brevi.

⁹¹ *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición de Hannah E. Bergman, cit., p. 20. Quiñones de Benavente «destina las redondillas para fines especiales. Las prefiere para las obras cantadas» (HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, cit., p. 215). Nel suo teatro breve, Calderón utilizza la *redondilla* ancora meno di Quiñones de Benavente, «quizás por estar más alejado en el tiempo que Quiñones de Benavente de los hábitos métricos del teatro corto anterior a 1620». Moreto la usa unicamente in quattro balli (MARÍA LUISA LOBATO, *Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto*, cit., p. 122 e MARÍA LUISA LOBATO, *Métrica del teatro cómico breve de Calderón*, cit., pp. 67-92).

L'altra strofa insolita per il 1634 è la *quintilla*, che occupa nei nostri tre *entremeses* il 13,6% del totale dei versi. L'uso di questa strofa, presente nell'edizione di Valencia del 1609 della *Primera parte* di Lope, dove una delle pièce brevi è interamente scritta in *quintillas*, nell'*entremés Los romances* della *Tercera parte* di Lope (1612) e nelle canzoni di due degli otto *entremeses* cervantini del 1615, negli anni Trenta pare ormai essere diventata assolutamente rara e insolita per il teatro breve. Come sostiene Hannah Bergman: «Después de 1620 desaparecen como estrofas principales quintillas, redondillas, romancillo y sueltos»⁹².

Analogamente ma in senso opposto, il *romance*, che negli anni Trenta era uno dei metri più frequenti negli *entremeses*, sicuramente il verso più caratteristico degli *entremeses* del coevo Luis Quiñones de Benavente, è attestato nelle pièce di Pedro Ordóñez de Ceballos solamente all'8,8% del totale dei versi⁹³.

Infine, è da evidenziare la totale assenza di *seguidillas*, che all'epoca della pubblicazione della raccolta *entremeses* «estaban en su auge, y apenas hay entremés sin ellas»⁹⁴.

La ricchezza testuale e quella metrica si declinano in testi scanditi in numerose combinazioni metriche: se ne contano sei nei primi due *entremeses* e ben nove nell'ultimo, quello dell'*Emperador y damas*⁹⁵.

⁹² HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, cit., p. 258. Quiñones de Benavente, nella *Jocoseria*, lo utilizza in sei opere con proporzione minore al 5% del totale dei versi. Calderón la usa solo nell'*entremés El sacristán mujer*, scritto tra il 1644 e il 1650 e Moreto in due testi del 1661-1662, in minime percentuali.

⁹³ Anche Calderón elegge il *romance* come struttura metrica privilegiata. Il *romance* è presente con grandi percentuali in tutti i quattro testi brevi di Salas Barbadillo (1635) ed è infine il verso più usato nelle opere brevi di Moreto.

⁹⁴ Ivi, p. 40. Si attesta la presenza di *seguidillas* già in alcuni *entremeses* in prosa di Simón Aguado, del 1602. La *seguidilla* è la strofa più frequente in Quiñones de Benavente. Come sostiene Lobato «los tipos poématicos principales de este teatro son el romance, la silva y la seguidilla» (MARÍA LUISA LOBATO, *Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto*, cit., p. 114).

⁹⁵ Nessun *entremés* de la *Jocoseria* di Luis Quiñones de Benavente presenta più di cinque combinazioni metriche e la maggior parte dei testi (5 su 12) ne conta tre (HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, cit., p. 193). Agustín de

Si tratta dunque di testi che, pur non essendo in prosa, denunciano ancora una marcata arcaicità nello stile, perché presentano una scansione metrica e strofica ormai sentita come superata dal teatro che veniva scritto, messo in scena e pubblicato negli anni Trenta. La notevole difficoltà metrica e la ricercatezza delle sue strofe potrebbe far ipotizzare una stesura indirizzata più alla lettura che alla rappresentazione e, come si è detto, potrebbe aver contribuito anche alla probabile scarsità o assenza di messe in scena di questi tre *entremeses*.

3.6. Ricezione dell'opera

Abbiamo detto che, molto probabilmente, i tre *entremeses* di Pedro Ordóñez de Ceballos rappresentano un caso di insuccesso, sia dal punto di vista scenico, vista l'assenza di menzione di loro rappresentazioni, che editoriale, considerando che ad oggi si conosce un unico esemplare dell'edizione a stampa, fatto che potrebbe forse attestarne una scarsissima circolazione, complici le circostanze di pubblicazione.

Moreto non utilizza mai un'unica forma metrica per le sue pièce brevi (*entremeses*, *bailés* e *loas*). Anche i suoi *entremeses*, scritti nel corso di una trentina d'anni, non presentano mai più di cinque combinazioni metriche, che vanno a segmentare il testo in passaggi relativamente brevi. Per quanto riguarda gli *entremeses representados* di Luis Quiñones de Benavente, «en su mayoría, siguen un patrón bien determinado: un pasaje de endecasílabos o silvas largo o corto (desde 10% hasta 90% del total), seguido de otro en romance, con una canción final, generalmente en seguidillas. [...] Los demás entremeses representados suelen escribirse enteramente en silvas o endecasílabos, a veces con un breve pasaje de romance o seguidilla a modo de canción final. Hay muy pocos que no se conforman con uno de estos dos patrones» (HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, cit., p. 194). La maggior parte degli *entremeses* di Agustín Moreto (12 su 25) è scandito in tre passaggi. «El entremés suele comenzar por silvas o pareados de endecasílabos, para pasar en la zona central al romance que alterna a menudo con la seguidilla, y terminar en seguidillas y otros esquemas irregulares. Contrasta con otros autores en el empleo abundante de seguidillas en el desarrollo del entremés y en los finales, que siguen esquemas variados, sin limitarse a la seguidilla habitual en su siglo» (MARÍA LUISA LOBATO, *Versificación del teatro cómico breve de Moreto*, cit., p. 350).

È noto che gli autori barocchi non si preoccuparono molto delle loro produzioni brevi; secondo Lobato, questa scarsa considerazione da parte dei drammaturghi sarebbe dovuta a diverse motivazioni, come ad esempio la vendita delle pièce al direttore di una compagnia, con la conseguente perdita dei diritti su di esse, o una diffusione deficiente delle pièce brevi una volta arrivate nelle mani di attori e capocomici o, perfino, proprio per la scarsa importanza che era loro attribuita, per la perdita o distruzione degli autografi. Erano pièce che godevano di una bassa considerazione economica e spesso, nei bilanci delle spese delle compagnie, venivano contabilizzate insieme alla pièce maggiore con cui venivano rappresentate. Oltre a questo, si aggiunga lo scarso prestigio che gli stessi autori conferivano a questi loro lavori. Questa scarsa considerazione ha reso complessa la ricostruzione di aspetti importanti di molti testi del teatro breve, quali l'attribuzione, la cronologia e l'esattezza del titolo, dato estremamente oscillante⁹⁶.

Pedro Ordóñez de Ceballos non condannò all'anonimato i propri *entremeses* ma fece una scelta opposta, ossia, scelse di apporre il proprio nome a una raccolta che riuniva la sua produzione teatrale breve, che decise di pubblicare, peraltro, nella fase della maturità, due anni prima della morte. Essa è inoltre l'unica opera drammaturgica riconosciuta esplicitamente da Pedro Ordóñez de Ceballos, autore che sigla la *Dedicatoria de la sagrada religión del beatísimo san Juan de Dios* con una *captatio benevolentiae* in cui dichiara di essere proprio scrittore «aficionado humilde» di «entremeses humildes».

La conservazione di una copia edita dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* di Pedro Ordóñez de Ceballos, l'assenza di ulteriori testimoni a stampa o manoscritti e il probabile mancato successo scenico dei tre *entremeses* sono tre fattori che hanno in un certo qual modo contribuito a preservare l'opera dai rischi incorsi invece dalla miriade di testi brevi nati in Spagna in epoca barocca. Questi tre *entremeses* rappresentano un modello scenico e testuale sicuramente non omologabile a quelli che si imponevano all'epoca e che non dovette riscontrare l'apprezzamento delle compagnie teatrali e, forse,

⁹⁶ MARÍA LUISA LOBATO, *La edición de textos teatrales breves*, cit., pp. 287-294.

anche del pubblico che li poté leggere. Pedro Ordóñez de Ceballos non seguì la rivoluzione teatrale intrapresa dai principali drammaturghi del Siglo de Oro, mantenendosene anzi ben distante. La sua distanza rispetto al modello madrileno imposto da Luis Quiñones de Benavente, attivo già a partire dal 1610 e soprattutto dagli anni Venti, ha spinto Abraham Madroñal a inserire il nome di Pedro Ordóñez de Ceballos tra «aquellos autores que no acertaron con el camino del entremés»⁹⁷.

4. Sinossi

4.1. *Entremés del rufián*: sinossi

L'*Entremés del rufián*, il primo dei *Tres entremeses famosos*, a modo di *comedia, de entretenimiento*, occupa i ff. 2r-6r e si sviluppa in 492 vv. Il reparto, disposto su due colonne, presenta un totale di nove personaggi.

La pièce si svolge nei pressi di Morón de la Frontera, in provincia di Siviglia, verso le otto di sera.

Il protagonista, il ruffiano Galván, vive sulle spalle di Florencia, una giovane orfana di padre e ribelle ai consigli della madre. Un'indicazione scenica lo presenta fin dall'inizio male in armi e privo dei vestiti che dovrebbero identificarlo: lo vediamo indossare un mantello sciupato («un mal ferreruelo») e soprattutto senza la spada, descrizione che vedremo assumere una funzione nello sviluppo della pièce. Il *rufián* racconta di aver studiato a Osuna, città in cui si è legato a Florencia, che da quel momento ha deciso di lasciare la casa materna per seguirlo per amore.

Dopo la presentazione del protagonista maschile, Florencia si presta con la sua avvenenza e la sua destrezza ad aiutare l'amato per recuperare quello che a lui manca, un *ferreruelo* migliore e la spada: convince con l'inganno due uomini, il *galán I* e il *galán II*, a entrare uno dopo l'altro in casa – «Pues ya le he venido a abrir, / entre o estese allá fuera» (vv. 86-87) – e a lasciarle il primo la spada e il secondo il mantello, illu-

⁹⁷ ABRAHAM MADROÑAL, *Disidentes andaluces en el entremés barroco*, cit., p. 69.

dendoli di ricompensarli il giorno successivo. Il primo, che si presenta come «de casta» (v. 127), la lusinga elencando una lunga lista di pietanze, ricordando l'ossessione per il cibo dei *villanos cómicos* del teatro classico, anche se però, subito dopo, rivela di non poterle regalare nulla, non avendo denaro. Florencia, tuttavia, si accontenta della sua spada, e il *galán* gliela dà perché crede che lei la voglia per andarla a dare in pegno. L'uomo pensa, una volta trovato il denaro necessario, di poter andare poi a riprendersela saldando il debito. Congedato il primo *galán*, vediamo arrivare subito dopo il secondo, che afferma di essere «Hijo de familia». Analogamente a quanto avvenuto con il primo *galán*, in una scena impostata sul rispetto della specularità, anche questo nuovo pretendente cerca di sedurre la dama vantando possibili doni: parla di gioielli, perle e oro, e poi si sofferma su una lista dettagliata degli abiti che a suo parere dovrebbe indossare una vera dama. Anche in questo caso, Florencia si accontenta del suo *ferreruelo*, desiderosa di farlo avere al ruffiano, che abbiamo visto indossarne uno malandato. Congedato anche il secondo *galán*, la giovane sfoga in un monologo tutta la sua insoddisfazione e il suo pentimento per la vita che sta conducendo, per non aver voluto ascoltare i saggi consigli materni.

Il terzo personaggio dell'*entremés* è lo zio del ruffiano. Entra in scena pensando di non essere visto e confessa di aver perso al gioco il denaro del nipote, che avrebbe invece dovuto amministrare; il ruffiano, che sente tutto, non si abbatte e pensa di recuperare a sua volta con il gioco i quattrini persi con i pochi soldi rimasti allo zio.

A questo punto inizia una seconda parte dell'*entremés*. Il *rufián* annuncia, improvvisamente, che deve rifugiarsi con Florencia nella *sierra* perché la giustizia lo sta cercando per aver picchiato una persona. Prima di partire, sfilano davanti a loro un *correo a pie*, un pellegrino e un pastorello, personaggi che il ruffiano prova a rapinare per recuperare un po' di denaro prima di nascondersi in montagna. A partire da questo momento, l'*entremés* si sviluppa con uno schema che prevede che il ruffiano venga ridicolizzato, uno dopo l'altro, da tutti i personaggi con cui si incontra e che sfilano davanti a lui e a Florencia: il *correo a pie*, che il ruffiano dice di voler rapinare perché canta un *romance* in modo scorretto, ossia «assemblando» frammenti di testi diversi, il pel-

legrino, che convince il ruffiano e la dama a inginocchiarsi e pregare, approfittandone per scappare, e infine il pastorello, che è andato sul monte in cerca di acqua. Tutti e tre riescono a scampare alla rapina, a burlare il ruffiano e a mettersi in fuga. *L'entremés* si chiude con l'arrivo di Pascual, il padrone zoppo del pastorello, ossia, l'ultima presunta vittima del ruffiano. Quest'ultimo, che prova una vera e propria fobia delle persone con tare fisiche, minacciato da Pascual e da lui umiliato, rinuncia alla spada e al mantello appena ottenuti e anche alla dama Florencia, che andrà via insieme al padrone del pastorello.

4.1.1. *Entremés del rufián*: sinossi della versificazione

A livello metrico è da segnalare la completa assenza della *silva*, strofa che si considerava come «imperativa en el entremés e innecesarias en las loas, jácaras y bailes»⁹⁸, e un uso intenso della *redondilla* (69% del totale dei versi) e della *décima*, qui attestata al 18,4% dei versi totali dell'*entremés*, percentuale in cui si includono anche i versi in *décima aumentada*⁹⁹. Queste due strofe che, come abbiamo detto, sono ormai in disuso negli anni Trenta del XVII secolo, arrivano insieme a rappresentare ben l'87,4% dei versi dell'intero *entremés*, marcandone dunque la sua arcaicità sul piano metrico. La *redondilla*, oltre a ridursi nell'ambito degli *entremeses*, pare in questi anni essere utilizzata soprattutto per la narrazione cantata di temi tradizionali di contesto *jacaresco*, come effettivamente avviene anche nella presente pièce¹⁰⁰.

1-216: *redondillas* (145-148 *redondilla* irregolare a schema abca).

⁹⁸ MARÍA LUISA LOBATO, *Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto*, cit., p. 116.

⁹⁹ «La *décima* es rarísima en el entremés y nunca empleada de la misma manera que en la comedia» (HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, cit., p. 218). Quiñones de Benavente la usa in due balli, mentre non la usano mai Calderón e Moreto.

¹⁰⁰ MARÍA LUISA LOBATO, *Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto*, cit., p. 123.

217-256: *romance* (á-o).
257-328: sei *décimas*, cinque a schema abbaaccddc (257-266, 269-278, 281-290, 293-302, 317-326) e una, la quinta (305-314), a schema aa-aaabbccb. Tutte le decime sono seguite da un distico di senari in *estribillo* (267-268, 279-280, 291-292, 303-304, 315-316, 327-328).
329-332: *romance* (í-a).
333-456: *redondillas*.
457-476: *décimas* a schema abbccbdeed.
477-487: *décima aumentada*, a schema abbccBddeef. È una decima irregolare: oltre a essere composta da 11 versi (per questo viene definita *aumentada*), il sesto verso è un endecasillabo e l'undicesimo un quinario.
488-492: strofa composta da tre endecasillabi, il primo dei quali è in rima con l'ultimo verso della precedente *décima aumentada*, e due ottosillabi, con schema ABCcb.

4.1.2. Percentuale delle strofe nell'Entremés del rufián

n. dei versi	<i>redondilla</i>	<i>décima</i>	<i>romance</i>	<i>estribillo</i> di senari	<i>décima aumentada</i>	strofe irregolari
492	340 (69%)	80 (16,2%)	44 (8,9%)	12 (2,4%)	11 (2,2%)	5 (1%)

4.2. Entremés del astrólogo médico: sinossi

Il secondo *entremés* de *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, l'*Entremés del astrólogo médico*, occupa i ff. 6r-13r e conta un totale di 615 vv. È il testo più lungo della raccolta. Anche in questo caso, il reparto è disposto su due colonne e presenta numerosi personaggi: sei individuali (*un lacayo astrólogo y médico, su ama*, una dama, Sancho Panza, *la enfermera, el caporal*) e tre collettivi (*gitanos, enfermos, soldados*).
Come si evince dal titolo, l'*entremés* ruota attorno alla figura di un *lacayo*, presentato però come astrologo e medico, e alle sue presunte

capacità predittive e mediche, che mette in pratica con diversi personaggi che si presentano al suo cospetto per richiedere il suo parere in entrambe le branche del sapere.

L'entremés si sviluppa prevalentemente in due luoghi: nel primo, di cui non viene specificato nulla, l'astrologo medico dà consigli a una dama, ad alcuni gitani e a Sancho Panza, che sfilano davanti a lui, ricorrendo alle sue conoscenze astrologiche; nel secondo, lo vediamo esercitare la seconda delle sue professioni, quella medica; si trova infatti in un ospedale, dove si è recato in seguito alla nomina a dirigente medico della struttura, come gli viene comunicato in versi altisonanti da Sancho Panza, che porta l'esito di una votazione con i favorevoli e i contrari. Qui l'astrologo medico si dedica dapprima a curare cinque malati ricoverati per diverse ragioni nella struttura e poi alcuni soldati, che alla fine gli muoveranno una burla propinando a lui gli stessi rimedi che lui somministrava ai suoi pazienti.

La pièce può essere suddivisa in tre macro-scene. La prima dà spazio a un lungo monologo grazie al quale l'astrologo medico, unico personaggio in scena, racconta la sua vita fino a quel momento. Originario di Almansa, rivela di essere tornato in patria da poco, dopo vent'anni di assenza, realizzando in questo modo la profezia della madre, che per l'appunto aveva previsto per lui un futuro da astrologo e da medico. La sua formazione è avvenuta dapprima in diverse località della Spagna (cita Valladolid, Madrid e Siviglia), poi in giro per il mondo: parla dell'Italia e delle Fiandre, dove fu soldato, dice di essere stato prigioniero del re d'Algeria, allude alla Suria (Siria) e alla Persia, paese in cui il re gli presentò un astrologo di Umatia (Sumatra), che gli trasmise le sue conoscenze, mentre un medico gli insegnò la scienza di Ippocrate. Forte di questo bagaglio di saperi, l'astrologo medico decide di tornare in patria, mosso dalla voglia di fare del bene alla sua gente. Si tratta pertanto di una sequenza di tipo narrativo, mentre le due scene successive sono prevalenti di tipo drammatico.

Nella seconda parte, l'astrologo inizia a ricevere le visite di chi vuole interpellarlo per conoscere il proprio futuro. La prima cliente è una donna, interessata a sapere se l'uomo che lei ama tornerà, visto che si è allontanato in seguito a un aspro diverbio. L'astrologo le conferma il

ritorno dell'amato, rivelandole tra l'altro il nome dell'uomo e ricevendo dalla donna un anello come compenso. Entrano poi dei gitani che vogliono sapere come si legge la mano, desiderosi di conoscere i segreti della chiromanzia. Lui spiega la lettura della mano in maniera dettagliata e poi chiede a loro di danzare; dopo averlo fatto, i gitani pagano e se ne vanno. Tuttavia, nonostante abbia ricevuto i dovuti compensi, l'astrologo non pare in nessun momento volersi approfittare di questi suoi "clienti" interessati a conoscere il loro futuro: con loro si dimostra sincero e consiglia sia alla donna che ai gitani di non credere alle sue predizioni; spiega infatti che è Dio a muovere le stelle e gli astrologi non hanno nessun potere di conoscere il futuro.

I gitani lasciano la scena a Sancho Panza, descritto come «muy gordo, villano». Sancho comunica all'astrologo in modo molto formale che è appena stato nominato dirigente dell'ospedale: nelle votazioni, in seguito a una sostanziale parità tra favorevoli e contrari, l'infermiera ha mosso l'ago della bilancia votando in favore dell'astrologo, che scopriamo chiamarsi Pero Alfonso. Il verdetto dell'infermiera letto da Sancho ci permette di capire che l'*entremés* è ambientato molto probabilmente a Jaén, un martedì 15 maggio, giorno della celebrazione del patrono Sant'Eufrasio.

Interrogato dall'astrologo, Sancho rivela di non riuscire più a trovare da due giorni la sua amata asina, ma l'uomo si rassicura quando l'astrologo gli prescrive un rimedio che renderà possibile il ritorno dell'animale, come in effetti scopriremo avvenire poco più avanti.

L'astrologo, dopo aver accettato felicemente l'incarico offerto da Sancho, si reca in ospedale, dove ascolta cinque malati che stanno parlando tra sé dei propri problemi di salute. A ognuno di loro propone alcune terapie, che rappresentano sempre una variazione della medesima pozione a scopo lassativo. In ospedale ci sono anche un soldato febbricitante (affetto da *calenturas*) e un caporale che ha la sifilide (*mal francés*). Quest'ultimo, scettico nei confronti delle reali capacità dell'astrologo medico, decide di muovergli una burla. L'*entremés* si conclude con i due militari che lo inseguono con delle siringhe e che lo costringono ad assumere i lassativi che l'astrologo medico aveva invece preparato per i suoi pazienti.

Tres entremeses famosos

4.2.1. *Entremés del astrólogo médico*: sinossi della versificazione

Metricamente, prevale l'uso della *redondilla*, che rappresenta il 28,8% dei versi complessivi della pièce, includendo nel conteggio anche la *redondilla* di senari. Se sommiamo a questa cifra la percentuale dei versi in *quintilla* (13,8%) arriviamo a un 42,6% complessivo di versi percepiti ormai come arcaici dal pubblico del teatro minore degli anni in cui questo testo venne pubblicato.

1-104: ottave in *silva*, a schema abCabCdD.

105-189: *quintillas*.

190-333: *redondillas* di senari.

334-373: *octava real*, a schema ABBAABCC.

374-409: *redondillas*.

410-513: *romance* in í-a.

514-615: sestine in *silva*, a schema AABbcC.

4.2.2. Percentuale delle strofe nell'*Entremés del astrólogo médico*

n. dei versi	<i>redondilla</i> di senari	ottave in <i>silva</i>	<i>romance</i>	sestine in <i>silva</i>	<i>quintilla</i>	ottava reale	<i>redondilla</i>
615	144 (23%)	104 (16,9%)	104 (16,9)	102 (16,5%)	85 (13,8%)	40 (6,5%)	36 (5,8%)

4.3 *Entremés del emperador y damas*: sinossi

L'*Entremés del emperador y damas*, il terzo *entremés* che chiude la raccolta dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, occupa i ff. 13r-20r. e conta un totale di 573 vv. Anche in questo caso, come nei precedenti, il reparto appare disposto su due colonne e cita come personaggi l'*emperador gentil*, due *criados*, Garrida (definita qui dama *interesante*) Gracia, dama *sin interés*, e le rispettive *criadas*. Seguono, come personaggi collettivi, *músicos* e *baile*.

Un imperatore si reca a Firenze spinto dalla fama di due donne, Garrida e Gracia, entrambe bellissime. La prima, Garrida, si concede agli uomini mossa da interesse economico; la seconda, Gracia, lo fa invece senza voler nessun rendiconto monetario, ragion per cui viene chiamata dama *sin interés*. L'imperatore, che si presenta alle due dame sotto mentite spoglie, è accompagnato da due *criados*, che a loro volta, uno alla volta, si accompagneranno con le *criadas* delle due dame mentre l'imperatore giace con loro.

La prima visita avviene a casa di Garrida, dove entra anche il primo *criado* che si intrattiene a sua volta con la prima *criada*. Quando i due uomini escono dalla casa, l'imperatore dichiara tutto il suo entusiasmo al secondo *criado*, che li aspettava fuori, mentre il primo *criado* dimostra tutto il disgusto provato nell'avventura.

In una sequenza parallela, è poi la volta della visita a casa di Gracia dove, mentre l'imperatore si accompagna alla dama, il secondo *criado* si intrattiene con la *criada* di quest'ultima. Quando l'imperatore e il secondo *criado* escono dalla casa, sono entrambi molto felici, suscitando il disappunto del primo *criado*, rimasto fuori ad aspettare. Le principali differenze rispetto al primo incontro sono che Gracia e la sua *criada* hanno offerto gratuitamente il loro amore, non volendo in cambio nessun pagamento e che il secondo *criado* dimostra lo stesso entusiasmo dell'imperatore.

Si tratta di due sequenze assolutamente speculari: l'*emperador* giace con Garrida e il primo *criado* con la prima *criada*, fuori attende il secondo *criado*; l'*emperador* giace con Gracia e il secondo *criado* con la seconda *criada*, fuori attende il primo *criado*; l'*emperador* dimostra entusiasmo in entrambe le situazioni, i *criados*, invece, hanno reazioni opposte.

La scena successiva vede le due donne in cammino verso la corte, mentre si confrontano sul loro diverso modo di concepire l'amore, con o senza interesse economico. Una volta arrivate, scoprono che l'uomo con cui erano state era niente meno che l'imperatore, che alla fine dichiara di scegliere Gracia come sua futura moglie. L'*entremés* si chiude con un sontuoso festeggiamento e con un *baile final*.

4.3.1. *Entremés del emperador y damas*: sinossi della versificazione

Metricamente, questo testo appare come quello che presenta le strofe più insolite per il genere *entremesil*: oltre ai due sonetti (vv. 81-94, 276-289, che rappresentano il 4,8% dei versi totali della pièce), abbiamo ben 145 vv. in *quintillas* (25,3% del totale, la strofa principale dell'*entremés*), strofa presente nel teatro classico del Siglo de Oro ma, come abbiamo visto, non comune nei testi comici brevi della Spagna degli anni Trenta. Se si somma questa percentuale a quella delle *redondillas* (23%) arriviamo alla quasi metà dei versi complessivi dell'*entremés* (48,3%) rappresentato da strofe sentite ormai come desuete nel 1634. Inoltre, oltre ai due sonetti, si segnala la presenza di altre strofe colte, assolutamente inusuali nella tradizione *entremesil*, come ad esempio un'ottava di Pedro de Oña, che rappresenta una variazione dell'ottava reale, composta da otto endecasillabi in rima consonante a schema ABBAABCC (1,4%), le terzine dantesche e il *sexteto lira* (entrambi al 7,3%, dunque 14,6%). Queste strofe, sicuramente più consone alla tradizione poetica scritta, rappresentano il 20,8% del totale dei versi dell'*entremés*. Il restante 30,5% dei versi, che esula dalle strofe arcaiche e da quelle colte, è rappresentato pressoché interamente da ottave e sestine in *silva* (più una *cuarteta* ottosillabica).

C'è da segnalare infine la dimensione intensamente coreografica di questo *entremés*, che alterna parti recitate a parti cantate e ballate. La musica e il ritmo prevalgono nella chiusura dell'*entremés*, con un *baile final*.

1-80: tre ottave in *silva* a schema abCabCdD, con eccezione dell'ottava vv. 57-64, a schema abCaxCdD.

81-94: sonetto, a schema ABBA ABBA CDC DCD.

95-159: *quintillas*.

160-163: *cuarteta* di ottosillabi con rima consonante.

164-168: *quintilla*.

169-210: terzine dantesche di endecasillabi incatenati.

211-275: *quintillas*.

276-289: sonetto.

290-299: *quintillas*.

- 300-307: ottava di Pedro de Oña (ABBAABCC).
308-439: *redondilla menor*.
440-481: *sexteto lira* (aBaBcC).
482-537: ottave in *silva* a schema abCabCdD.
538-573: sestine in *silva* di consonanti a schema AABbcC.

4.3.2. Percentuale dei versi nell'*Entremés del emperador y damas*

n. dei versi	<i>quintilla</i>	ottave in <i>silva</i>	<i>redondilla</i> di senari	terzine dantesche	<i>sexteto lira</i>	sestine in <i>silva</i>	sonetto	ottava di Pedro de Oña	<i>cuarteta</i> ottosillabica
573	145 (25,3%)	136 (23,7%)	132 (23%)	42 (7,3%)	42 (7,3%)	36 (6,2%)	28 (4,8%)	8 (1,4%)	4 (0,6%)

4.4. Strofe utilizzate e percentuale di ogni metro

	<i>Entremés del rufián</i>	<i>Entremés del astrólogo médico</i>	<i>Entremés del emperador y damas</i>	Totale
n. dei versi	492 (29,3%)	615 (36,6%)	573 (34,1%)	1680
redondilla	340	36		376 (22,3%)
redondilla di senari		144	132	276 (16,4%)
ottave in <i>silva</i>		104	136	240 (14,2%)
<i>quintilla</i>		85	145	230 (13,6%)
<i>romance</i>	44	104		148 (8,8%)
sestine in <i>silva</i>		102	36	138 (8,2%)
<i>décima</i>	80			80 (4%)
terzine dantesche			42	42 (2%)
<i>sexteto lira</i>			42	42 (2%)
ottava reale		40		40 (2%)
sonetto			28	28 (1%)

Tres entremeses famosos

	<i>Entremés del rufián</i>	<i>Entremés del astrólogo médico</i>	<i>Entremés del emperador y damas</i>	Totale
<i>estribillo di senari</i>	12			12 (0,7%)
<i>décima aumentada</i>	11			11 (0,6%)
<i>ottava di Pedro de Oña</i>			8	8 (0,5%)
<i>strofe irregolari</i>	5			5 (0,3%)
<i>cuarteta ottosillabica</i>			4	4 (0,2%)

Criteri ortografici e norme di trascrizione

La presente edizione si basa sui criteri ortografici adottati dal gruppo di ricerca PROLOPE dell'Universitat Autònoma di Barcellona (*La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedia*).

Nei seguenti casi, abbiamo modernizzato la grafia nel rispetto delle attuali norme ortografiche proposte dalla Real Academia Española:

- ç > ce, ci, za, zo, zu (*çurdo* > *zurdo*, *coraçon* > *corazón*, *pobreça* > *pobreza*, *aborreçe* > *aborrece*).
- x (suono velare fricativo) > ja, je, ji, jo, ju, ge, gi (*dexé* > *dejé*; *exercitar* > *ejercitar*, *deuaxo* > *debajo*, *truxera* > *trujera*).
- qua > cua (*quarto* > *cuarto*, *queste* > *cueste*).
- ss > s (*passamano* > *pasamano*, *condessa* > *condesa*, *desseo* > *deseo*).
- i > j (*Iuan* > *Juan*, *Iaén* > *Jaén*).

Si è normalizzata l'oscillazione tra:

- u/b/v (*vayeta* > *bayeta*, *sauemos* > *sabemos*, *vríos* > *bríos*, *biene* > *viene*, *libiana* > *liviana*, *aluedrío* > *albedrío*, *aduierte* > *advierte*, *seruicio* > *servicio*).
- z/c (*hazienda* > *hacienda*, *hazer* > *hacer*, *dezidme* > *decidme*, *perjuyzio* > *perjuicio*, *vezes* > *veces*).
- j/g (*muger* > *mujer*, *viage* > *viaje*, *geringas* > *jeringas*).
- y/i, con valore vocalico e semivocalico (*ay* > *ahí*, *estays* > *estáis*, *quereys* > *queréis*, *trayga* > *traiga*, *yjada* > *ijada*, *reyno* > *reino*, *Ytalia* > *Italia*).
- u-v, con valore consonantico o vocalico (*vn* > *un*).

Tres entremeses famosos

Si è intervenuto per normalizzare

- l'alternanza della presenza o assenza della h (*auer* > *haber*, *aya* > *haya*, *oy* > *hoy*, *aora* > *ahora*, *hojos* > *ojos*).
- i gruppi consonantici formati da n-m/p-b (*embidioso* > *envidioso*, *embidia* > *envidia*).
- i gruppi consonantici con grafia latinizzante (ph > f, th > t, ch > c, *Christiano* > *cristiano*, *Sachristan* > *sacristano*).
- la duplicazione di vocali o di consonanti.

Sono state sviluppate tutte le abbreviature (*teprano*, *epanada*, *porq*, *auq*), si sono separate tutte le contrazioni di *que* e *de*. *Vuesa Merced* è stato reso con *Vuestra Merced*.

Non si è intervenuto in casi di:

- gue/hue (*güérfana*, *alcagüete*).
- s/x (*estraño*, *esperiencias*, *esquisita*).
- *laísmo*, *leísmo* o *loísmo* (v. 205, *perderle*, *Entremés del emperador y damas*).

Non si sono modernizzati i casi di metatesi – *dejaldo* (v. 381) nell'*Entremés del rufián*; *trataldes* (v. 240), *echalde* (vv. 398, 471, 494), *detenelda* (v. 403), *hacelda* (v. 495) dell'*Entremés del astrólogo médico* – e di assimilazione – *decillo* (v. 590) del *Entremés del astrólogo médico*; *agradecello* (v. 35), *gozallas*, *colgallas* (v. 38), *pensallo* (v. 124), *gozalla* (v. 191), *hablalla* (v. 193), *hallalla* (v. 195), *agradallo* (v. 381), *querello*, *honrallo* (v. 382) dell'*Entremés del emperador y damas* in presenza di consonanti laterali /r l/, con imperativo e infinito più pronome di terza persona.

Si conserva la grafia originale di aggettivi e pronomi dimostrativi (*aguesa/aquesta*) e della -e paragogica di *interese* (presente nell'*Entremés del rufián* ai vv. 397, 400 per mantenere la rima con *ese* e nell'*Entremés del astrólogo médico* ai vv. 124, 126, per mantenere la rima con *llamase*).

Non si è aggiunta, laddove assente, la *a* che precede il complemento oggetto («*Acompañarán todos esta diosa*»).

La punteggiatura, l'accentuazione e l'uso delle maiuscole sono stati modernizzati, nel rispetto dell'uso attuale. I titoli nobiliari si scrivono con maiuscola solo quando sostituiscono il nome proprio.

Si interviene, laddove necessario per ragioni metriche, aggiungendo il segno della dieresi e sopprimendo l'accento ortografico. Si segnala la dialefe per ragioni metriche.

Non si segnalano invece i casi di dialefe per aspirazione dell'h, essendo un fenomeno che ricorre con molta frequenza (*Entremés del rufián*: vv. 17, 31, 58, 66, 67, 93, 143, 184, 212, 233, 414, 419, 470, 477, 488; *Entremés del astrólogo médico*: vv. 19, 30, 46, 147, 285, 440, 532, 541, 569, 584, 607; *Entremés del emperador y damas*: vv. 1, 257, 336).

Sono stati emendati errate evidenti, indicandolo in nota a pie di pagina e riportandole nell'Appendice delle Errate.

Si segnalano gli errori metrici (di rima, versi ipometri, versi ipermetri, alterazioni dell'ordine delle parole).

Pedro Ord3n3ez de Ceballos

**Tres entremeses famosos,
a modo de comedia, de entretenimiento**

Edizione critica

Dedicatoria de la sagrada religión del beatísimo san Juan de Dios

Que engrandeció, suprema y engrandecida religión, a vuestro beatísimo padre san Juan de Dios, tres prerrogativas en que por excelencia resplandeció la humildad, que le levantó hasta las supremas jerarquías de los ángeles, la paciencia con que triunfó, del mundo, diablo y carne. La suma caridad con los pobres enfermos, que alcanzó estar con Dios, y Dios con él, y verle en un lecho entre sus enfermos. Caudal riquísimo que vinculó para sus hijos, para que cada uno de ellos sea otro san Juan de Dios; que yo podré testificar como testigo de vista, de los hospitales de Madrid, Jaén, Granada, Sevilla, Cádiz, San Lucas, Jerez y Andújar y otros que en los ministerios que cada religioso se ocupa, los miraba y consideraba a cada uno de ellos, con la propia humildad, pacencia y

San Juan de Dios: come abbiamo spiegato nell'introduzione, Pedro Ordóñez de Ceballos era molto devoto a san Juan de Dios e diverse delle opere che mettono in scena momenti della sua vita presentano dediche di suo pugno rivolte al mondo devozionale che ruota attorno al santo. Quando tornò da Madrid, nel 1615-1616, donò un quadro all'ospedale della Santa Misericordia di Jaén, gestito dai fratelli di san Juan de Dios (MIGUEL ZUGASTI, *El jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos: aventurero, soldado, viajero, comediante, misionero, héroe de comedia... y también dramaturgo*, cit., p. 169).

pacencia: la forma *pacencia* convive a lungo accanto a quella di *paciencia*. Si veda ad esempio la seguente battuta pronunciata da Gila, in *La serrana de la Vera* di Luis Vélez de

Tres entremeses famosos

caridad, que a su Padre y fundador. Y así entremeses humildes, y de aficionado humilde como yo, y habiendo dedicado las comedias a la santa Imagen milagrosa del buen Suceso, y al que es de Dios por excelencia, y prerrogativa. Esta obrita la dedico a sus hijos, y es cierto que ninguno se atreverá a poner lenguas en todo lo que es humilde, y más siendo para los pobres y Dios ensalza a los humildes.

Capellán humilde de vuestras reverencias.
El licenciado Don Pedro Ordóñez Ceballos.

Guevara: «Ésta es la cruz del lugar; / la hora, aquélla; y aquél, / el camino de Plasencia; / aquél, el de Xarandilla. / No bolbáis más a la villa / a tentarme de pacencia, / que os volaré, ¡bibe Dios!, / mucho mexor que lo digo», vv. 425-432 (LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *La serrana de la Vera*, edición introducción y notas de Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001, pp. 121-122).

Entremés del rufián

Los que hablan son

EL RUFÍAN GALVÁN

LA AMIGA

UN TÍO DE ÉL

DOS GALANES QUE REQUIEBREN LA DAMA

UN CORREO

UN PEREGRINO

UN PASTORCILLO

UN COJO Y ZURDO

Salen un rufián, sin espada y un mal ferreruelo, y una mujer

DAMA	Quedé güérfana temprano del padre que me engendró.	
RUFÍAN	Por eso he podido yo más que tu padre y hermano. Y pues te saqué de Osuna, y dejé lo estudiante, mira que seas constante y no seas importuna. Y advierte que has de guardar cinco mandamientos míos. Primero: no ha de haber bríos cuando yo haya de mandar, siempre obediente has de ser sin tener libre albedrío que en mujer es desvarío, so callar y obedecer. El segundo: la hacienda	5 10 15

Acot ferreruelo: termine arcaico che, secondo Covarrubias, «tomó el nombre de cierta gente de Alemania, que llaman herreruelos, porque fueron los primeros que usaron dellos» (*Tesoro*); si tratta di una «capa algo larga, con solo cuello, sin capilla» (*Aut.*).

5 *Osuna*: possibile riferimento autobiografico, visto che Pedro Ordóñez de Ceballos studiò tre anni presso l'Università di questa città.

6 *lo estudiante*: caso di dialefe per ragioni metriche.

16 *so*: antica preposizione della lingua castigliana, derivante dal latino *sub*, per indicare “bajo” e “debajo de”. Qui significa che la dama deve sottostare al silenzio e all'obbedienza imposti dal ruffiano.

17 *hacienda*: il *rufián* allude alle rendite, alle entrate della dama: «Tómase por el caudal y capital que cada uno tiene» (*Tesoro*). Nell'*entremés El Casamentero*, di Alonso de Castillo Solórzano, Piruétano afferma: “Mal entiendes el caso, amigo Lázaro. / A título de ser casamentero, / acudirán a casa varias gentes; / y como suele, quien casarse trata, / decir su calidad, ocupaciones, / hacienda, ingenio, méritos y parte, [...]” (EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliére, 1911, p. 303).

Tres entremeses famosos

que ganares sea mía,
y esto ha de ser a porfía
y dármela por ofrenda. 20

Tercero: no has de ser casta.
En ti el ganar y el hurtar,
antes te has de ejercitar
de día, que aquesto basta.

El cuarto: todas las noches 25
has de dormir encerrada,
porque has de ser mi empanada
y te quiero para broches.

Quinto: el comer y vestir 30
siempre ha de ser a tu cargo,
todo de pecho hidalgo
para pasar y vivir.

No paso más adelante
por no cansarte y cansarme,
por no venir a enojarme 35

18 *ganares*: il *futuro de subjuntivo* era ancora molto usato nel XVII secolo in frasi ipotetiche introdotte dal “*si*”, per indicare quanto avvenuto e l’eventualità del compiersi.

27 *empanada*: il *rufián* sta giocando con il doppio senso del termine; da una parte *empanada* rimanda al «[...] aposento y pieza de la casa, que está por todas partes cercada y rodeada de otras piezas, de calidad que por ninguna parte recibe las primeras luces, ni es batida de los aires. Es modo de hablar figurado por la analogía de lo que está cubierto con masa y empanado» (*Aut.*), dall’altra è anche l’«ocultación o enredo de un negocio, con intención fraudulenta» (*Drae*).

28 *broches*: si tratta di «Un género de instrumento en forma de alamar, que consta de dos piezas iguales, que la una en su extremo tiene un agujero largo y angosto como ojal, a la cual llaman hembra, y la otra también en el un extremo un gancho capaz de entrar en el expresado agujero, a quien llaman macho. Hácense de plata, oro u otro metal, y algunas veces guarnecidas de piedras preciosas. Su uso es para ligar, o abrochar, alguna cosa: como casaca, colete, capote» (*Aut.*). È uno strumento in cui una parte femminile può legare a sé saldamente una maschile e qui viene usato per riferirsi molto probabilmente alla capacità della dama di adescare uomini.

	y por no asentarte el guante.	
	Pues, para matar a siete	
	y cortar caras y manos,	
	al uso de los romanos,	
	y ser ladrón y alcagüete,	40
	sólo yo soy en el mundo	
	el que es valiente y temido.	
	Pues de todo te he advertido.	
DAMA	Sólo en quererte me fundo,	
	y digo que guardaré	45
	esos pocos mandamientos	
	y seguiré esos intentos	
	y seré mujer de fe.	
	Por el color amarillo	
	y ser algo piconcilla	50
	y traer la campanilla	

36 *asentar el guante*: significa «castigar a uno con palabras ásperas y con superioridad y dominio» (*Tesoro*). Il lancio del guanto è il gesto rituale della sfida, che inizia proprio quando viene tirato il guanto sul volto del rivale. L'originale riportava "sentarte el guante".

42 *valiente*: spesso alla figura del *rufián* è accostato ironicamente l'aggettivo *valiente*. Qui il *rufián* se lo attribuisce da solo, per poi contraddirsi alla fine con il suo operato, quando proverà una codardia superstiziosa di fronte alle persone affette da tare fisiche. *Valiente*, tuttavia, vale anche per *bravo*, *valentón* e *matón*.

50 *piconcilla*: aggettivo deriva da "picar", ossia, «herir de punta» (*Tesoro*). *Picón* è «El chasco, zumba o burla que se hace para picar e incitar a otro a que ejecute alguna cosa», mentre l'espressione *dar picón* indica l'azione di «Picar o incitar a alguno para que ejecute alguna cosa» (*Aut.*). Qui assume un'accezione erotica e truffaldina: la dama intende dire che sa come fare per ottenere quello che vuole dagli uomini.

51 *campanilla*: la dama allude probabilmente alla bellezza del suo viso che, come i rintocchi di una campana, sa richiamare a sé l'attenzione degli uomini. Esiste un *refrán* che mette in relazione il suono delle campane con le ragazze che non si comportano bene: «A la moza mala, la campana la llama, que a la buena, en casa la halla» (*CORREAS, Vocabulario de refranes*). Covarrubias spiega che all'epoca, per segnalare alla popolazione i giovani ladruncoli, veniva usata una *campanilla*: «En tiempos pasados se usó en Castilla echar a los muchachos ladroncillos una argolla al cuello, con una puente sobre

Tres entremeses famosos

	en este hermoso rostrillo, he de picar más de ciento, y más si dan algún oro, y guardarte a ti el decoro.	55
	No estés triste, ten contento, pues llegamos a Morón, cobra toda tu hacienda.	
RUFÍAN	Estimo tan buena prenda y te doy mi corazón.	60
	Mujer de tales palabras, con tal término y razón, darle el alma y corazón y meterla en las entrañas.	
	Porque soy yo de opinión que hablar bien la mujer siempre lo debe hacer, y así digo en conclusión	65
	que la mujer que bien habla ha de obrar mucho mejor.	70
DAMA	Mira que gustas mi amor porque tu gusto hoy se entabla.	
	Y para que bien lo veas apártate a aquella parte: verás mi ingenio y mi arte.	75

la cabeza, y una campanilla en ella, para que fuesen sentidos y conocidos, atento que por su poca edad no se les podía castigar, hinchendo las penas de las leyes, y la traían a voluntad de la justicia» (*Tesoro*).

53 *picar*: verbo usato qui con accezione erotica.

57 *Morón*: Morón de la Frontera, località in provincia di Siviglia.

59 *prenda*: qui è usato in senso ironico, giacché indica «[...] la dádiva o don que los amigos o enamorados se dan recíprocamente, en señal de la seguridad o fin de su amistad o amor» o «lo que se ama intensamente: como hijos, mujer, amigos» (*Aut.*).

72 *entabla*: «Metafóricamente significa disponer, prevenir y preparar lo necesario para que se consiga y pueda más fácilmente lograrse: como una pretensión, un negociado, una dependencia, dando los medios y órdenes conducentes para su logro» (*Aut.*).

RUFÍAN Todo este mundo es quimeras:
 una capa y una espada
 es lo que he más menester.
 DAMA Siempre pienso me has de ver
 en tu servicio empleada. 80

Vase. Sale un galán con una buena espada y llama

 ¿Quién llama? ¿Quién está ahí?
 ¿Quién llama en casa escusada?
 GALÁN I Un alma que está encantada
 y empleada toda en ti. 85
 Un hombre, digo, lo fuera,
 si de él te gustas servir.
 DAMA Pues ya le he venido a abrir,
 entre o estese allá fuera,
 que aunque es verdad que le amo,
 que esto no puedo negar, 90
 y aun caro me ha de costar
 porque acudo a su reclamo.
 De todo no hago caso
 mas estoy tan desmayada.
 GALÁN I ¿Por ventura estáis preñada? 95
 Que del poniente al ocaso
 no habrá regalo en el mundo
 que no traiga a vuestros pies.
 Decidme, ¿cuáles queréis?
 Porque en amaros me fundo. 100
 Un pavo, una longaniza,

82 *casa escusada*: veniva chiamata “casa escusada” (o “excusada”) una abitazione che, grazie a una concessione fatta da Pio V e altri papi alla Corona di Spagna, veniva scelta dal re in ogni parrocchia per raccogliere le decime del raccolto e dell'allevamento (*Diccionario panhispánico del español jurídico*). La dama è ironica, giacché intende dire che il *galán* deve lasciarle dei quattrini in quella casa.

una salchicha, una polla,
 una bien guisada olla,
 un jamón que se esterniza,
 vino blanco y vino tinto, 105
 confitura de Granada,
 y una real empanada,
 y demás de esto ¿qué pinto?
 Un cabrito barnizado,
 con dulce a lo de palacio, 110
 y un pastelón muy despacio,
 que cueste más de un ducado.
 Y es tanto lo que te quiero
 que pensaba no acabar,
 mas pienso me ha de faltar 115
 para lo dicho el dinero.
 Porque aunque quiera gastar
 una blanca de cominos
 juro a Judas y a Longinos...

104 *esterniza*: «esternizar» è un verbo non attestato nella lingua castigliana dell'epoca. In portoghese, anche se usato molto raramente, indica l'esposizione di qualcosa. Se inteso in questo modo, potrebbe qui indicare un prosciutto appeso. Potrebbe essere però anche un errore di stampa per *eternizar*, per indicare la lunga conservazione del prosciutto.

118 *una blanca de cominos*: la *blanca* era una moneta di poco valore e anche il cumino era considerata una spezia molto popolare, a basso prezzo. Nacquero in Spagna diversi detti con i termini *blanca* e *comino*, sempre per riferirsi a cose senza valore: «no tener ni blanca», «estar sin blanca», «no dársele a alguién un comino», «no valer un comino». Il *galán* gioca con l'ambiguità: afferma di voler spendere una *blanca* in cumino anche se l'espressione «Atar una blanca de cominos» indica qualcosa di disprezzabile e inutile. Si veda ad esempio il seguente frammento de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555): «la ropilla era a la francesa, tan acuchillada de rota, que no había en donde poder atar una blanca de cominos» (JUAN DE LUNA, *Segunda parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 275-276).

119 *juro a Judas y a Longinos*: il *galán* sta giurando su Giuda e su Longino, il soldato che, secondo la tradizione cristiana, trafisse Cristo con una lancia per accertarsi che fosse morto quando era sulla croce. È un giuramento che implica un'allusione anti-semita, che viene peraltro ripresa e continuata nella risposta della dama. Judas nel

DAMA	No te canses en jurar, porque entiendo: entre los dos nos falta todo el dinero para tener por entero lo que Juan de Espera en Dios.	120
------	---	-----

linguaggio *germanesco* è il delatore, il *soplón* per antonomasia. È un riferimento molto frequente nel teatro comico breve e in quello burlesco (cfr. *Famoso entremés de Getafe, Entremés de la sacristía de Mocejón, Entremés de los mirones*).

124 lo que Juan de Espera en Dios: riferimento a Juan de Espera en Dios, una figura folklorica che rappresenta uno dei rari casi di raffigurazione dell'ebreo errante in terra di Spagna (MARCEL BATAILLON, *Pérégrinations espagnoles du Juif errant*, in «Bulletin hispanique», 43-2, 1941, pp. 81-122). La tradizione iberica lo dipinge talvolta anche come un saggio; inoltre, ha con sé una borsa di denaro destinata a non finire mai (PABLO ANDRÉS ESCAPA, *Nuevos pasos ibéricos del Judío Errante*, 25.01.2011, in https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/enero_11/25.012011_01.htm). In Spagna quest'ultima caratterizzazione ebbe una certa diffusione, come dimostra la commedia *Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios*, di Antonio de Huerta, a lui dedicata (1669). La *blanca* citata al v. 118 viene ripresa pertanto dalla dama con il riferimento a Juan de Espera en Dios, eterno possessore di *cinco blancas*. Questo personaggio, con il nome di Juan Despera en Dios, appare anche nell'*entremés Un hijo que negó a su padre*, dove il Licenciado afferma: «[...] y así no soy conocido, que soy como Juan Despera en Dios, que muchos lo han visto y nadie lo conoce, y soy cifra de lo que han cifrado» (EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, cit., p. 55b). È presente anche in Quevedo: «Yo, con mis once de oveja, / y mis doce de cabrón, / que, por faltarme las blancas, / no soy Juan de Espera en Dios» (FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, p. 710, vv. 1-4). A proposito di questo personaggio, Correas segnala: «*Juan de Espera en Dios*: Tiene el vulgo una hablilla de uno que llaman Juan de Espera en Dios, y dicen los muchachos que era un zapatero que oyendo el ruido cuando llevaban a crucificar a Nuestro Señor, salió a la puerta con horma y boj en la mano y dijo: "Allá irás", dando un golpe, y que Nuestro Señor respondió: "Yo iré y tú quedarás para siempre jamás", y que así quedó inmortal, y se remocece y se aparece de repente entre la gente y se desaparece como invisible cuando quiere, y que le dio gracia que siempre que echase mano a la bolsa hallaría cinco blancas. [...] *Váyase vuesa merced con Dios, que conmigo cumplido tiene*. Vaya, vaya: Esta palabra es afrentosa para decir a uno judío: como que la dijo el pueblo hebreo a aquel que llaman Juan de Espera en Dios, cuando llevaban a crucificar a nuestro Redentor, y de ella salió dar vaya. [...] *Juan de los Tiempos*: Por el que vive mucho, como Juan de Espera en Dios. Juan de los Tiempos fue un soldado de Carlomagno que vivió trescientos años adelante, de donde parece

Tres entremeses famosos

	Yo pido cosas muy justas, que una docenita basta de reales.	125
GALÁN I	Soy de casta y soy nacido en estufas. Toma una prenda que empeñes, que breve la quitaré, porque eres mujer de fe, no lo dudes, no lo empreñes, esta espada o esta capa, el sombrero o camisión, o toma mi corazón.	130 135
DAMA	La espada basta, y atapa con lo demás tu persona, que yo quisiera tener un reino para poder darte de él cetro y corona. Y vente por la mañana, que aguardándote he de estar para poderte hablar.	140

haber nacido en España el cuento de Juan de Espera en Dios, del cual decimos en las frases adelante; de otro Mengala en la India Oriental se cuenta haber vivido tanto o más, como refieren las historias de Portugal» (*Vocabulario de refranes*). Covarrubias anovera la variante Juan de Estampas (*Tesoro*). Si veda anche JULIO CARO BAROJA, *Vidas mágicas e Inquisición*, cit., vol. I, pp. 385-398.

128 *nacido en estufas*: è attestata l'espressione "criar en estufa", che indica un'educazione troppo protettiva, che rischia di privare chi la riceve di forza e coraggio. Il *galán* è preoccupato per le apparenze e sembra quasi voler sottolineare la sua *limpieza de sangre*, che qui nel contesto assume tuttavia un connotato ridicolo.

130 *breve*: inteso nella funzione avverbiale *en breve*, ossia, in poco tempo.

132 *no lo empreñes*: vale a dire, non disturbare nessuno.

136 *atapa*: da *atapar*, «Cubrir una cosa con otra. Es voz antigua formada del nombre tapa, que hoy comúnmente se dice tapar» (*Aut.*).

143 *poderte hablar*: assume qui un'accezione erotica, giacché "hablar a una mujer" significa «tratarla ilícita y deshonestamente» (*Aut.*)

GALÁN I A Dios, mi querida hermana.

Vase y déjele la espada y sale otro galán con buena capa

DAMA	(Otro pollo a lo galán viene a caer en la red.)	145
GALÁN II	Si a solas me da un abrazo, que no lo sienta Galván. Pida mercedes, que vengo para poderlas hacer.	150
DAMA	Pues crea que soy mujer que con buenos me entretengo y por ser superior tu discreción y bondad te tengo tanta amistad y te escogí por mejor.	155
GALÁN II	Estoy tan agradecido a razones tan honradas que si hoy vinieran cargadas todas las naves de Tiro a tus pies las ofreciera las perlas, joyas y oro del rey, de Tiro el tesoro, y por poco lo tuviera. ¿Qué tienes puesta la mano	160 165

145-148 *Otro pollo a lo galán...*: nella lunga tirata iniziale di *redondillas* a schema abba (vv. 1-216), questo è l'unico caso di *redondilla* irregolare, a schema abca.

157 *agradecido*: il testo riportava "agradecida". Si è corretto con la forma maschile sia perché la battuta è affidata al secondo *galán* sia perché la metrica conferma l'errore, visto che la forma maschile ripristina lo schema rimico delle *redondillas*.

160 *las naves de Tiro*: il secondo *galán* si riferisce alla flotta del re Salomone, le cui navi, ogni tre anni, tornavano cariche d'oro.

162 *joyas y oro*: per mantenere la regolarità metrica si deve leggere senza sinalefe.

165 *¿Qué tienes...*: da leggersi come *¿Por qué...*, come lascia intendere la risposta della dama al v. 166.

Tres entremeses famosos

en la ijada?
 DAMA Un gran dolor.
 GALÁN II ¿De qué?
 DAMA No es nada señor,
 algún frío.
 GALÁN II Bien temprano.
 Será de tan poca ropa
 como traéis, y no me afrentes 170
 y para, en aquesto mientes
 que llevas el viento en popa.
 Para debajo un refajo
 se usa de bayeta blanca
 hasta media pierna, o zanca, 175
 y también, para debajo,
 colorado un mantegüelo,

166 *ijada*: il termine si riferisce ai fianchi o allo spazio vuoto che c'è tra i fianchi e le costole, anche se è molto più comune riferito agli animali che alle persone. Contrariamente a quanto avviene qui, dove riguarda una giovane, nel teatro breve comico e nella poesia burlesca è un malanno tipico delle persone anziane.

170 *traéis*: da leggere come un monosillabo, per ragioni metriche.

172 *el viento en popa*: il *galán* sta dicendo che le cose stanno andando bene alla dama, probabilmente per l'aiuto che lui si presta a darle. Il *Vocabulario de refranes* registra numerosi proverbi con questa espressione: «Ir viento en popa», «Dar el viento en popa», «Con viento en popa».

174 *bayeta*: era una tela di lana molto rada, molto economica.

175 *zanca*: è la zampa degli uccelli. Il termine è utilizzato ironicamente anche per le gambe delle persone, per indicarne un'eccessiva magrezza: «Por semejanza se llama la pierna larga y delgada del hombre o de otro animal» (*Aut.*). È voce colloquiale tipica del teatro comico e della commedia burlesca.

177 *mantegüelo*: nel testo originale appariva la forma *mantegualo*, che non è attestata. Il *mantegüelo* è una: «Especie de mantilla grande sin guarnición, que usan las señoras» (*Drae*). L'emenda recupera inoltre la rima della *redondilla*. Nel *Registro de ropas y joyas que an registrado por algunos vezinos desta ciudad en el cumplimiento de la premática de su magestad este año de 1600* conservato nell'Archivio Municipal de Alcalá la Real, è inventariato tra i capi di vestiario anche «Un manteguello de granos con franjones de oro y trencillas» (MARÍA TERESA MURCIA CANO, *La segunda piel: Registro de ropas y joyas de 1600, in VIII Estudios de Frontera. Mujeres y fronteras*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2011, p. 310), sostantivo che appare anche poche pagine dopo, anche se in forma leggermen-

y de oro la guarnición,
y de holanda el camisón,
que así lo dijo mi agüelo. 180

Saya y ropa de espolín,
y la guarnición no escasa,
el corazón se me abrasa
que no soy yo hombre ruin.

Y de tela otro vestido 185
verde, con flores de oro,
y te tengo tal decoro
que en decirlo estoy corrido.

Que uno azul, y otro encarnado,
y aún más que esto te trujera 190
si como lo soy no fuera
hijo de.

DAMA No estés turbado,
que yo no quiero vestidos
sino sólo un faldellín,

te diversa: «Un manteguelo de paño turquesado guarneçido con una guarnición de oro solses? espigueta de oro» (ivi, p. 313).

178 *guarnición*: «adorno que para mayor gala y mejor parecer se pone en las extremidades o medios de los vestidos, ropas, colgaduras y otras cosas semejantes» (Aut.).

179 *de holanda...*: come è noto, i tessuti che provenivano dall'Olanda erano molto fini e pregiati. «La primera modificación del vestuario se introduce cuando los cortesanos comienzan a hacer ostentación de riqueza, con metales preciosos y pedrería que llega de las colonias e incorporan además ricas telas de seda y holanda» (TERESA MURCIA CANO, *La segunda piel: Registro de ropas y joyas de 1600*, in *VIII Estudios de Frontera. Mujeres y fronteras*, cit., p. 303).

188 *estoy corrido*: «Avergonzado, confundido» (Drae).

190 *trujera*: forma del *pretérito imperfecto de subjuntivo* ancora presente nel castigliano del XVII secolo accanto a *trajera*, che poi si è imposta.

192 *hijo de*: l'interruzione della dama aumenta la comicità della scena perché rende la frase inconclusa del secondo *galán* un insulto rivolto a sé stesso.

194 *faldellín*: indica una sottogonna, una sottana, «la mantilla larga que las mujeres traen sobre la camisa, que sobrepone la una falda sobre la otra, siendo abiertas» (Tesoro).

Tres entremeses famosos

	no lo pido de espolín sin pasamanos pulidos.	195
GALÁN II	Hijo de familia soy, si este ferreruelo quieres, espejo de las mujeres, que juro a fe de quien soy, que te diera.	200
DAMA	Aqueste basta y por la mañana ven, que eres muy hombre de bien, de linaje y buena casta.	
<i>Vase y déjale el herreruelo y a su tiempo sale el rufián.</i>		
GALÁN II	A Dios.	
DAMA	Él vaya contigo. (Ya tengo capa y espada.)	205
RUFÍAN	Si viese yo mi empanada...	
DAMA	Venís, mi fiel amigo, ya os tengo aquí lo que os falta, sin ofensa ni perjuicio.	210
RUFÍAN	Sois mujer de muy buen juicio, honesta, hermosa y casta. Que tal mujer como vos merecía ser condesa,	

196 *pasamanos*: «Se llama también un género de galón o trencilla de oro, plata, seda o lana que se hace y sirve para guarnecer y adornar los vestidos y otras cosas por el borde o canto» (*Aut.*).

200 *que juro a fe de quien soy*: «Modo adverbial para afirmar alguna cosa con ahínco o eficacia, que no llega a ser juramento, y equivale a *por mi fe*» (*Aut.*). L'espressione *de quien soy* fa riferimento al topico «Soy quien soy», secondo il quale appartenere alla nobiltà presupponeva il possesso di determinate qualità morali e di uno specifico modo di comportarsi.

Acot204 *herreruelo*: coesiste nel testo con la variante più frequente *ferreruelo*.

210 *sin ofensa ni perjuicio*: uso ironico della formula giuridica «sin ofensa ni perjuicio», ossia, senza aver offeso la morale e senza aver causato danno a nessuno.

o de un convento abadesa. 215
DAMA Páguete esa merced Dios.

Sale el tío mustio y dice y ellos le escuchan

Tío	
Que haya yo perdido en veces más de treinta mil ducados y que no escarmiente en ver que los llevan mal ganados	220
unos con naipes de flor, otros con naipes pintados, y otros con decirle el punto, viniendo ya concertados.	
Y no escarmientas, Galván,	225
pues ya no tienes criados que te amparen ni te sirvan, y los cuidados doblados. Que ya viene tu sobrino a pedirte sus ducados,	230
que como tutor le tienes y están también empleados. De su hacienda y la mía no me quedan mil ducados, mas he pensado una cosa	235
para salir de cuidados. Cuando es mozo un hombre al fin le ayudan sus buenos hados,	

215 *abadesa*: in *germania* significa “prostituta”. (ANDRÉS MORENO MENGÍBAR, FRANCISCO VÁZQUEZ GARCÍA, *Formas y funciones de la prostitución hispánica en la edad moderna: el caso andaluz*, in «Norba. Revista de Historia», 20, 2007, p. 67).

219 *escarmiente*: vale a dire, che continua a non imparare dai propri errori, nonostante l'esperienza.

232 *empleados*: lo zio intende che anche il denaro del nipote, di cui lui è tutore, è stato speso o perduto.

Tres entremeses famosos

	y, al revés, al hombre viejo todos los tiene contrarios.	240
	Y así he de buscar dineros, aunque sean prestados, o vender todos mis bienes, aunque como dicen dados, y darlos a mi sobrino	245
RUFÍÁN	para que pruebe la mano. No os dé pena, señor tío, porque todo lo he escuchado. Vamos, y dadme dineros, que en fe de buen cortesano	250
	que con el tercio os daré de todo carta de pago. Y llamarme he don Galván y he de comprar un condado con la ganancia del juego,	255
	pues así se ha concertado.	

Abrazanse y vanse los dos, y ella queda muy pensativa

DAMA Hermana Florencia,
 ¡mira a qué has venido

246 *para que pruebe la mano*: l'espressione "probar la mano" indica «Intentar algo para ver si conviene proseguirlo» (*Drae*).

252 *carta de pago*: altro uso ironico di terminologia giuridica, questa volta in una battuta del *rufián*. Si trattava di una «Escritura pública o privada por la que el acreedor reconoce haber recibido del deudor la cantidad que le adeudaba» (*Diccionario panhispánico del español jurídico*).

253 *don Galván*: come è noto, il titolo di "don" lo potevano usare solo i cavalieri. Nei testi letterari affiora spesso una critica all'uso eccessivo e improprio di questo titolo. Qui è usato con finalità comica.

257-328 *Hermana Florencia...*: iniziano qui sei *décimas*, con schema abbaaccddc, tranne la quinta, con schema aaaaabbccb, la cui prima parte presenta tutti i versi in assonanza e rima baciata. Alle *décimas* segue sempre il medesimo *estribillo* di senari.

por no haber tenido
 a tu padre obediencia! 260
 Ten paz y paciencia,
 y ten buen temor,
 con justo dolor,
 pues también merece
 la que no obedece 265
 todo este rigor.
 Y es muy bien que venga
 a mucho peor.
 Cuando te decía
 tu madre la buena, 270
 «No te dé hija pena
 ni melancolía,
 ten paz y alegría,
 mira por tu honor,
 ten a Dios amor, 275
 deja la ventana,
 no seas tan liviana,
 no te cause horror».
 Y así es bien que venga
 a mucho peor. 280
 Mal le respondía
 y así vine a mal,
 que es ansia mortal
 en mal tal porfía

L'irregolarità è dunque solo apparente, giacché lo schema si ripete uguale, con poche varianti. La presenza dell'*estribillo* fa pensare che questo passaggio dovesse essere cantato, inizialmente solo dalla dama e poi a due voci, insieme al *rufián* (dal v. 303).

272 *melancolía*: era considerata una malattia grave, spesso legata all'amore o alla gelosia. È da intendersi diversamente rispetto alla tristezza, che ne è la causa: la *malinconia* è il risultato, la malattia, i cui sintomi erano il colore pallido del volto, la mancanza di appetito e l'insonnia. Nel teatro breve, vincolata a una lettura comica, è spesso dovuta alla mancanza di cibo.

Tres entremeses famosos

y causa acedía
la ofensa al Señor,
quita el buen olor,
como en mí se ve,
por manchar la fe
perdí el resplandor. 285

Y así es bien que venga
a mucho peor. 290

Era estudiante
aqueste mozuelo,
dio en este desvelo
de mostrarse amante,
mostrose constante,
entró en mí el amor,
no era jurador,
ni daba en locuras,
que estas desventuras, 295
y ser jurador. 300

Sale el rufián

RUFÍÁN Es muy bien que venga
a mucho peor.

Responde ella escondida y como no la ve prosigue con sus ademanes

¿No juraba yo? 305

DAMA No.

[RUFÍÁN] ¿Quién me respondió?

DAMA Yo.

[RUFÍÁN] Pues, ¿alguien me oyó?

DAMA Yo.

[RUFÍÁN] ¿No juraba yo?

DAMA No.

[RUFÍÁN] Y quien mal miró,

por honra y honor, 310
 es un gran traidor,
 y a sucesos varios
 no faltan contrarios.

Aquí la ve

	Aquí estáis, mi amor.	
DAMA	Y es muy bien que vengas a mucho peor.	315
RUFÍAN	La justicia viene, vamos a la sierra, que en aquesta tierra estar no conviene,	320
	porque mal se aviene conmigo el temor. Por el deshonor di una bofetada a uno bien dada	325
	y temo el rigor.	
DAMA	Y así es bien que vengas a mucho peor.	

*Vanse y sale un correo, con alforjas y bota de risa, cantando, y con los ademanes
 que dice el verso y el rufo salga a su tiempo la espada desnuda*

317 *justicia*: «Llamamos justicia a los ministros della, como decir a fulano topó la justicia esta noche y le quitó las armas» (*Tesoro*).

Acot328 correo: era un messaggero, colui che per lavoro doveva portare le lettere da una parte a un'altra.

Acot328 alforjas: «Unas como bolsas grandes cuadradas de jerga y sayal, o tejidas de lana, hechas de una pieza con una abertura entre las dos por donde mete la cabeza el que las lleva, cayendo una sobre las espaldas, y la otra encima del pecho, trabadas con dos pedazos como fajas de la misma tela. Son muy usuales a todo género de caminantes y gente del campo, para llevar su ropa y cosas comestibles» (*Aut.*).

Acot328 rufo: in *germania* voleva dire ruffiano.

Tres entremeses famosos

CORREO	<i>Por las almenas de Toro por do va el agua a Sevilla, se paseaba el rey godo enamorado de Arminda.</i>	330
	El caminar a las veinte, bien pagado y con contento, los pies parecen al viento.	335
RUFÍÁN	Hombre, ¿dónde vas? Detente, que si caminas a pie, con contento y bien pagado, has de pagar tu pecado en cantar.	
CORREO	¿Tan mal canté?	340
RUFÍÁN	Pues sí: Toro es en Castilla, y Sevilla, Andalucía.	
CORREO	Déjese de esa porfía que esa es grande maravilla, que los poetas tenemos esa licencia en cantar.	345
RUFÍÁN	Cantar mal y porfiar es el refrán que sabemos. La bolsa, capa y vestido deje, que lo he menester. También quisiera saber los trotes que él ha tenido, cómo camina el correo a las veinte, quince y diez.	350
CORREO	Aunque pregunta a revés	355

329-332: il *correo* assembla qui, a suo piacere, versi tratti da più *romances*: *En las almenas de Toro*, il *Romance de Valdovinos* («por do va el agua a Sevilla»), il *Romance del rey moro que perdió Alhama* («paseábase el rey moro»).

347 *Cantar mal y porfiar*: oltre a essere inteso in modo letterale, è anche un proverbio che critica chi insiste, per presunzione, a fare male qualcosa, persistendo nell'errore (CORREAS, *Vocabulario de refranes*).

se lo diré sin rodeo.

*Siempre ha de andar de un cabo a otro y hacer que le convida con la bota y
decirse algunos chistes*

A las diez un paso llano,
incansable y sin cesar,
y a las quince ha de trotar
el hombre cuestras y llano. 360

A las veinte un gran portante,
apártese y lo verá,
y nunca más me verá,
porque el irme es importante.

*Vase el correo que parezca al viento. El rufo hace un ademán de cogerlo y
quédese elevado y luego diga:*

RUFÍAN ¡Válgate el diablo el hombre! 365
 ¡Eres viento o sacristán!
 ¡Así burlas a Galván!
 ¡Ay, quién de esto no se asombre!

Sale un peregrino muy devoto

Este que al encuentro viene
ha de pagar por los dos. 370

361 *portante*: «La marcha o paso apresurado. Dícese regularmente de las caballerías» (Aut.).

Acot364 elevado: significa assorto.

Acot364 luego: durante el Siglo de Oro, l'avverbio conserva ancora il significato di «al momento, enseguida, pronto» (RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelier, 1968, p. 388).

366 *sacristán*: el rufián allude al siguiente proverbio: «Los dineros del sacristán, cantando se vienen, cantando se van» (CORREAS, *Vocabulario de refranes*).

Tres entremeses famosos

PEREGRINO	¡Oh, si pluguiese a mi Dios darme lo que me conviene y que pudiese llegar a Consolación de Utrera!	
RUFÍAN	Déjese de esa quimera que el escote ha de pagar. Y la burla del trotón pagará este peregrino según lo que yo imagino.	375
DAMA	¡No lo quiera san Antón! ¡Dejaldo, señor, pasar, porque va a Consolación!	380
PEREGRINO	Por sola aquesta razón os tengo de remediar. Apartaos a aquella parte y poneos de rodillas y veréis las maravillas que obra Dios.	385
DAMA	De vuestra parte pedíselo, buen cristiano,	

372 *darme lo que me conviene*: si è intervenuti correggendo l'originale verso ipermetro «de darne lo que me conviene».

374 *Consolación de Utrera*: il pellegrino sta andando a Utrera (Siviglia), al Santuario di Nostra Signora della Consolazione, luogo che godette di grande importanza all'epoca della pubblicazione dell'*entremés*.

376 *escote*: nel senso anche attuale di pagare ognuno una quota, dividendo una spesa comune in parti uguali. Il *rufián* allude al fatto che, dopo aver assalito il *correo*, ora dovrebbe essere la volta del *peregrino*.

380 *san Antón*: l'iconografia religiosa lo ritrae accompagnato sempre da un maiale. Tuttavia, Covarrubias attesta che: «volviendo a la palabra cegar, tenemos algunas frases, aunque de la gente común y vulgar, como ciégale Santantón, al que va a hacer alguna cosa mala, deseando que aunque tope con lo que va a buscar no lo vea» (*Tesoro*). Questa espressione ricorre spesso nel teatro comico breve dell'epoca, come ad esempio nell'*Entremés famoso del duende* (pubblicato nel 1635 nella seconda parte delle *Comedias de Tirso de Molina*, EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, cit., p. 192).

que nos socorra y remedie 390
 y que nuestro vivir medie.
 PEREGRINO A vos digo, buen hermano:
 de la tierra no alzaréis
 los ojos hasta que venga
 del cielo lo que convenga, 395
 y venido lo veréis.

Pónese a una parte de rodillas y mientras vase el peregrino echando las bendiciones y a un poco sin alzar los ojos diga:

RUFÍÁN Padre, ¿qué ruido es ese?
 DAMA Calla, que debe de ser
 lo que habemos de comer.
 RUFÍÁN Al fin todo es interese. 400
 Ahora debe de venir
 el vestido y el dinero,
 por la fe de caballero,
 que un don tengo de fingir.

Alza la cabeza y mira y levántase con ira y dice

¿El padre dónde se ha ido 405
 que no parece, Florencia?
 DAMA Ten cordura y ten pacencia.
 RUFÍÁN Pese a mí que estoy corrido,
 ¡también ese me engañó,
 como el otro trotador! 410
 Ves, va por aquel altor

391 *medie*: da *mediar*, «Vale también interceder o rogar por alguno» (*Aut.*).

399 *habemos*: latinismo, usado al posto di *hemos*, qui per ragioni metriche. È una forma usuale nella lingua classica.

403 *por la fe de caballero*: è una formula di giuramento, come *por la fe de hombre de bien*.

407 *pacencia*: si veda la nota a piè di pagina nella *Dedicatoria*.

de aquel monte.
DAMA Así dañó,
que peregrino que engaña
a quién no le hizo mal
hace pecado mortal. 415
RUFÍAN Antes su burla nos daña.

Este gigante que viene
probará mis fuertes brazos
y le he de hacer pedazos
o ha de ver lo que conviene.

Detente, bravo gigante,
que para probar mi suerte
estoy contento de verte,
y me es muy importante.

No te pares amarillo,
que en la pelea has de entrar,
armas no te han de faltar.

PASTORCILLO Pues soy un pobre manguillo
que vengo de esta montaña
por agua a aqueste arroyuelo
que Pascual, aquel cojuelo,
me envió de la cabaña.

RUFÍAN Deja el pellico y callado,
y trainos queso y cuajada

425 *amarillo*: il giallo è il colore che simboleggia la paura e la disperazione.

433 *pellico*: è un gilet di pelle di agnello, che in scena contraddistingue il personaggio del pastore. «El zamarro de pastor, u otro vestido de pieles» (*Aut.*).

434 *trainos*: sta per *tráenos*, che però avrebbe comportato una sillaba in più.

recocidos y empanada 435
y volverás con cuidado.

Y mira que has de volver
solo, sin ese cojuelo,
(que me causa gran desvelo.) *Aparte*

Vase

DAMA Pues, a un cojo has de temer. 440

RUFÍÁN Un cojo y un zurdo son
los que me han amedrentado
y aquestos me dan cuidado,
que son hombres sin razón.

Un tuerto, un bizco, un patón, 445
un manco, y a un corcovado,
a uno que nació lisiado,
a estos temo, en conclusión.

Que a un gentil hombre muy alto,
un hermoso y un galán, 450
un mercader, un truhan,
estos no me dan espanto.

Paséase de una parte a otra y a su tiempo sale el cojuelo

441 *Un*: nel testo appare *va*, probabile errore nella fase di stampa, che si scelto di emendare.

445 *patón*: il ruffiano prova una sorta di fobia nei confronti delle persone affette da anomalie fisiche. È definito *patón* una persona con piedi grandi o deformati o un animale con zampe molto grandi.

451 *mercader*: in *germania*, è il ladro o il ruffiano in costante attività (JUAN HIDALGO, *Romances de germanía de varios autores, con el vocabulario*, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1779, s.v.). Appare anche in alcune liriche di Quevedo: «y hoy, si alguno ha de vestirse, / le desnudan dos primero: / el mercader de quien compra / y el sastre que ha de coserlo» (FRANCISCO DE QUEVEDO, *Un Heráclito cristiano*, edición y estudio preliminar de Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998, vv. 49-52).

Tres entremeses famosos

Lo que me da más cuidado
es como tarda el manguillo.
DAMA Ya mudas el colorcillo. 455

Sale el cojo

COJO ¿Quién anda por mi vedado?
RUFÍÁN Mi señor, un tu criado
que te desea servir,
y jamás te ha de mentir.
COJO Va el ladrón lleno de malicias 460
y véndesme ahora caricias.
Pues yo te quiero advertir:
que has de dejar el vestido
y aquesta mujer honrada.
RUFÍÁN Señor, aquí está mi espada 465
y siempre estaré advertido.

*Tómale la espada y hace que le va a dar con ella; muestre temor y hácele señas
que se desnude, tómale el vestido y hace que le entra la espada por la boca,
hínquese de rodillas y prosigue la décima*

COJO Ya me desnudó el vestido,
haz de mí lo que quisieres.
¡Vil, menos que las mujeres,
fanfarrón y hablador, 470
cobarde vil y traidor,
a mi manguillo te atreves!
¡Pues así habrás bien pagado
hacer mal y hablar mal,
y eres un hombre mortal, 475

456 *vedado*: «se llama el campo, o sitio acorado, o cerrado por ley u ordenanza» (Aut.).

457-476: *Mi señor, un tu criado...*: *décimas* o *espinelas* (abbccbdeed).

460 *Va el ladrón lleno de malicias*: verso ipermetro.

y quedas desengañado!

Vase y llévase la espada, la dama y vestido, y estase él un poco de rodillas, y los brazos cruzados, se pasea y prosigue la décima

RUFÍAN No miran cual he quedado,
 todo lleno de fatiga,
 sin espada y sin amiga,
 sin dinero y sin vestido, 480
 y por cobarde corrido,
 ni sé qué me haga, ni sé qué me diga,
 mas para no lo sentir
 determinome a vestir
 la ropa desse pastor, 485
 que quizá mi gran dolor
 tendrá venganza.

Con enojo

Y juro a tal de hacer matanza
 en aquel bellaco desvergonzado,
 que no le quede hijo ni pariente 490
 ni en su boca un solo diente,
 según que voy de enojado.

Fin del Entremés del rufián

477-487 *No miran cual he quedado...*: si tratta di una *décima aumentada* a schema abbc-cbdee, inserita in uno schema di decime a schema abbcbbdeed (vv. 457-476). Morley e Bruerton, in riferimento al teatro di Lope, considerano la *décima aumentada* una strofa «demasiado frecuente como para considerarla defectuosa» (SYLVANUS GRISWOLD MORLEY, COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 38).

482 *ni sé qué me haga...*: verso endecasillabo, incluso in una tirata di ottonari.

488-492 *Y juro a tal de hacer matanza...*: il primo verso di questa strofa finale riprende la rima dell'ultimo verso della *décima aumentada* (con la rima *venganza / matanza*). È una strofa composta da tre endecasillabi e due ottosillabi, a schema ABCcb.

Entremés del astrólogo médico

Son los que hablan

UN LACAYO ASTRÓLOGO Y MÉDICO
SU AMA
UNA DAMA
SANCHO PANZA
GITANOS

LA ENFERMERA Y ENFERMOS
EL CAPORAL Y SOLDADOS
[GITANA]
[SOLDADO]

*Sale el lacayo con ropa larga de médico y astrólogo, larga de risa,
y con gravedad diga*

ASTRÓLOGO A cabo de veinte años
que salí de mi patria
vuelvo a ella triunfando de las ciencias,
pues todos los estraños,
hasta la bella Umatría, 5
conocen mi saber por esperiencias,
y así mi nido y gente
no carezca de bien, siendo yo ausente.
De esta villa de Almansa
salí siendo pequeño, 10
hijo de nobles padres, aunque pobres,

1 *a cabo de*: corrisponde a “después de”.

2 *patria*: all'epoca aveva accezione di patria ma anche di paese o città natale.

4 *estraños*: «Extranjero, forastero, que no es nuestro, o es ajeno, lo que es de otro reino, de otra casa, familia, lugar» (*Aut.*). L'astrologo allude o a tutte le persone che ha conosciuto nei vent'anni trascorsi all'estero, o ai paesi.

5 *Umatría*: il testo originale indica “Umatica”. Tuttavia, secondo lo schema strofico e rimico adottato, il v. 5 deve far rima con il v. 2 (“patria”). Umatría, oggi Sumatra, è un paese che ricorre anche più avanti: da lì proviene infatti l'astrologo che il nostro protagonista ha servito per sei anni (v. 89), apprendendo da lui le arti del mestiere prima di far ritorno ad Almansa.

9 *Almansa*: è una città in provincia di Albacete. Più avanti, troviamo riferimenti che inducono a ipotizzare che l'*entremés* sia ambientato a Jaén.

10 *salí siendo pequeño*: inizia la narrazione autobiografica dell'astrologo medico, appena tornato in patria dopo vent'anni di assenza. Si presenta come un uomo di scienza, che all'estero ha avuto successo e riconoscimento per quello che ha fatto. Il protagonista si sofferma sui suoi natali: figlio di una famiglia nobile, ma decaduta, accoglie il suggerimento della madre che lo spinge ad andare a far fortuna all'estero. La sua biografia è accostabile per certi versi a quella del *pícaro* (lascia la casa materna in giovane età, viene affidato a diversi *amos*, parte in cerca di fortuna), ma anche a quella dello stesso Pedro Ordóñez de Ceballos, che tornò in patria dopo trent'anni trascorsi all'estero e al suo ritorno, come l'astrologo, sentì l'esigenza di raccontare la sua vita. L'astrologo, come Lázaro e come Pedro Ordóñez de Ceballos, si considera un *triunfador* (v. 2), un uomo che ha conquistato una posizione grazie all'impegno e agli sforzi.

que la pobreza cansa.
Y así busqué otro dueño,
porque dijo mi madre: «Así te logres,
que el profeta en su tierra 15
no es aceto y tu estrella te destierra.
Vete por ese mundo»,
que dijo la comadre,
«que habías de ser hombre de gran ciencia.
No seas vagamundo, 20
no imites a tu padre,
ten sufrimiento, paz y gran paciencia
en las adversidades,
al rey y a los señores di verdades.
Aborrece mentira, 25
no engañes a ninguno,
no jures, ni maldigas, ni porfies,
y huye del pecado,
no seas importuno,
tu quieta hacienda no la fies, 30
no seas perezoso,
arrogante, soberbio, ni envidioso».
También dijo: «Serías
astrólogo famoso

15 *el profeta en su tierra*: la madre si appoggia a un notissimo verso del Vangelo poi entrato a far parte della lingua comune, «Nemo propheta in patria», per spiegare le difficoltà di far riconoscere le proprie capacità nella propria terra di origine. L'astrologo ha seguito il consiglio della madre e ha completato la sua formazione all'estero.

16 *aceto*: participio passato del verbo *acetar*. «Ser uno acepto es ser agradable y bien recibido» (*Tesoro*). In questa battuta inizia a comparire la credenza nell'influenza delle stelle sulle azioni e passioni degli uomini, che l'astrologo pare aver appreso dalla madre, come lascia intendere l'espressione «tu estrella te destierra».

28 *y huye*: il testo originale riporta: «huye del pecado», un verso ipometro. Vista l'impossibilità di leggere «huye» come un trisillabo, si è aggiunta la *y* iniziale.

30 *no la fies*: «Vale también vender, sin tomar el precio de contado, para cobrarlo después» (*Aut.*).

y un médico muy grande en esta tierra, 35
 y a ella volverías
 a ser rico y dichoso,
 y en la paz, gobierno y en la guerra
 serías un grande hombre».
 Nadie de esto que digo no se asombre, 40
 porque en mí se ha cumplido
 lo que mi madre dijo.
 Fuime a Valladolid, senté por paje
 y fui muy bien querido
 y causé regocijo, 45
 a Madrid y a Sevilla hice viaje.
 También fui mochilero,
 sirviendo a un capitán gran caballero.
 Fui a Italia y a Flandes,

43 *Fuime a Valladolid...*: il racconto delle *andanzas* dell'astrologo inizia con il ricordo del primo luogo in cui trovò impiego, Valladolid. Pedro Ordóñez de Ceballos pare in molti momenti far rivivere al suo personaggio le stesse avventure da lui vissute e poi raccontate nel *Viaje del mundo*: «Desde edad de nueve años, queriendo así el divino Moisés, Cristo Jesús me envió por ese mundo en compañía de sus exploradores y por mínimo de sus humildes. Desde esta edad hasta los cuarenta y siete años anduve peregrinando y viendo el mundo, andando por él más de treinta mil leguas, como en el progreso de esta historia verás, tocando todas las cinco partes de él: Europa, Asia, África, América y Magalánica» (PEDRO ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, *Viaje del mundo*, cit., p. 10).

46 *a Madrid y a Sevilla hice viaje*: il lavoro di paggio a Valladolid permette all'astrologo di andare a Madrid e a Siviglia. Si ricordi che Pedro Ordóñez de Ceballos, verso il 1566, all'età di nove anni, lasciò Jaén per andare a Siviglia, dove studiò presso i gesuiti. Vi soggiornò fino a diciassette anni.

47 *mochilero*: nell'esercito, è la persona incaricata di portare gli zaini. Covarrubias spiega l'origine del termine: «hacer mochila, los cazadores llevan debajo deste caparazón unas alforjuelas: y para ir al campo llevan allí su merienda: y también hacen mochila cuando las traen con caza. De aquí se vino a llamar mochila la taleguilla en que el soldado lleva su refresco y mochilero el muchacho que se encarga de llevarla» (*Tesoro*). Dopo l'esperienza a Valladolid, Madrid e Siviglia, il paggio cambia lavoro e inizia a servire come *mochilero* nell'esercito.

49-50 *Fui a Italia y a Flandes...*: continua il viaggio e il miglioramento della propria posizione: al soldo di un capitano, il *mochilero* lascia la Spagna per andare come soldato

y vine a ser soldado; 50
 del rey de Argel fui esclavo y jardinero.
 En nada te desmandes,
 hombre, pues has hablado
 hasta ahora verdades, porque quiero
 hacer un grande templo 55
 y que a todos mi vida sea ejemplo.
 Por no decir mentiras
 jamás quise ser sastre,

in Italia e nelle Fiandre. Verso il 1576 e il 1578 Pedro Ordóñez de Ceballos si imbarcò nella flotta del generale Juan de Cardona con il ruolo di *alguacil real*. Passò dall'Italia e si fermò a Roma, dove fu ricevuto da papa Gregorio XIII. Nel 1580 trascorse tre mesi nelle Fiandre «en los famosos tercios», al seguito delle truppe del Marchese di Peñañel (RAÚL MANCHÓN GÓMEZ, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, cit., p. 33).

51 *del rey de Argel fui esclavo y jardinero*: nella narrazione dell'astrologo arriva il ricordo della prigionia ad Algeri dove, schiavo del re, il protagonista venne impiegato come giardiniere. Raúl Manchón Gómez ricorda che la flotta di Cardona, nella quale, nel 1576, si era imbarcato Ordóñez de Ceballos, navigò fino al Mar Nero, poi passò dal Mar di Azov e poi di nuovo nel Mediterraneo, dove «rescató cautivos cristianos en Túnez y Marruecos». Inoltre, nel 1578 anche Ordóñez de Ceballos fu fatto prigionieri dai turchi, circostanza che gli permise di evitare di andare a combattere in Africa con don Sebastiano del Portogallo (RAÚL MANCHÓN GÓMEZ, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, cit., pp. 29, 31).

53 *En nada te desmandes...*: il protagonista al momento è solo in scena e sta parlando tra sé in un soliloquio.

58 *jamás quise ser sastre*: durante il Siglo de Oro i sarti avevano la reputazione di mentire e ingannare i loro clienti. Inoltre, il loro era un mestiere associato agli ebrei e ai *conversos*. Esistono molte satire che si concentrano sulla figura del sarto: la prima strofa del sonetto *Valimiento de la mentira* di Francisco de Quevedo accosta la professione del sarto alla menzogna: «Mal oficio es mentir, pero abrigado: / eso tiene de sastre la mentira, / que viste al que la dice; y aun si aspira / a puesto el mentiroso, es bien premiado» (FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, cit., p. 579). In *germania* è chiamato *sastre* il ladro che taglia le borse o che con qualche sotterfugio riesce a sottrarre i quattrini dagli indumenti delle persone (JUAN HIDALGO, *Romances de germanía de varios autores, con el vocabulario*, cit., s. v.). In ambito teatrale si veda, ad esempio, l'*entremés* *El sastre* di Vélez de Guevara.

dije verdad al rey y a los señores,
 jamás traté de iras, 60
 porque siempre fui lastre,
 sirviendo al rey y a buenos y a peores,
 ni fui altivo, arrogante,
 que mal puede el humilde ser gigante.
 Envidia ni soberbia 65
 jamás reinó en mi pecho,
 porque no fui justicia ni escribano,
 que en estos la protervia
 les hace mal provecho
 y sus cargos se acaban muy temprano. 70
 Los malos sólo digo
 y alabar a los buenos yo me obligo.
 Tuve varios sucesos
 en provincias diversas,
 que el rey me presentó al de la Suria, 75
 y aquestos como necios,
 y mis partes adversas,
 como si todos fuesen a porfía,
 y a Persia me enviaron,
 y por gran cosa al rey me presentaron. 80
 Ocupaba a su hijo

61 *lastre*: «Característica que hace buena la calidad de alguien o de algo» (*Drae*).

67 *escribano*: numerosi proverbi spagnoli insistono nella disonestà degli uomini di legge e degli scrivani: «Escribanos, alguaciles y procuradores, todos son ladrones», «La justicia y el escribano cogen en el teso y no en el llano», «Quien hurta los dineros al rey, hace rico al escribano y juez» (CORREAS, *Vocabulario de refranes*).

75 *Suria*: corrisponde all'odierno regno della Siria. En la *Breve Descripción del Mundo o Guía Geográfica* de Sebastián Fernández de Medrano (Bruselas, Lamberto Marchant, 1688) si legge: «el Reino de Suria, que es toda la Tierra Santa». Afferma Pedro Ordóñez de Ceballos: «La Europa, como nacido en ella pisándola en todos sus más reinos, España, Italia, Francia, Alemania, Flandes y sus Estados; Jerusalén, en Siria, visitando todos los lugares santos, instrumentos donde se obró nuestra redención; [...]» (PEDRO ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, *Viaje del mundo*, cit., p. 10).

en artes liberales,
 dándole en cada una un gran maestro.
 Causole regocijo
 y acabaron mis males, 85
 y a un astrólogo sabio, bueno y diestro
 me presentó de grado,
 estimándome siempre como a honrado.
 Aqueste era de Umatría
 y le serví seis años, 90
 aprendí la figura de Pitágoras;
 enviome a mi patria,
 y aunque tuve otros daños,
 aprendí de un gran médico mandrágolas

86 *astrólogo*: allusione al primo maestro.

89 *Umatría*: «Quersoneso, donde está la gran isla de Umatría» (*Autobiografías y memorias*, coleccionadas e ilustradas por Manuel Serrano y Sanz, Madrid, Casa editorial Bailly Baillié, 1848, p. 474). Il Quersoneso, chiamato anticamente “Quersoneso dorato”, corrisponde alla regione della Penisola malacca, la cui parte peninsulare confina con l'isola di Sumatra (vedi v. 5). Dice Ordóñez de Ceballos nel *Libro del mundo*: «Llegamos a la isla de Sumatra, que es enfrente de Malaca; es una isla grandísima y muy poblada. Hay en ella muchos señores; allí vendimos algunas cosas en que se ganaba harto» (PEDRO ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, *Viaje del mundo*, cit., p. 294).

91 *figura de Pitágoras*: si attribuisce a Pitagora la Tetraktys, o sacra decade, una figura triangolare composta da dieci punti ordinati su quattro file, figura sulla quale i discepoli di Pitagora prestavano giuramento. Tuttavia, secondo Juan de Quiñones, autore nel 1631 del *Discurso contra los gitanos*, Pitagora rientra nel novero dei chiromantici più famosi (cfr. JUAN DE QUIÑONES, *Discurso contra los gitanos*, cit., e JULIO CARO BAROJA, *Vidas mágicas e Inquisición*, cit., vol. I, p. 86). Era considerato un grande astrologo, come emerge anche nel *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (*Siglo XV*): «El buen Aristóteles, el grant natural / Pythagoras, Ermes, Brasis e Platón, / [...] / poetas perfetos e grandes estrólogos [...]», *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (*Siglo XV*), Madrid, Imprenta de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, 1851, p. 45.

94 *aprendí de un gran médico mandrágolas*: appare qui il riferimento al secondo maestro, un medico. La mandragola, o mandragora, è una pianta a cui anticamente erano attribuiti poteri magici e afrodisiaci. Veniva utilizzata per molte pozioni e per curare la sterilità. Le radici della pianta presentano un aspetto antropomorfo e per questo si diffuse la leggenda che il pianto della mandragola poteva causare la morte di chi lo senti-

y una ayuda famosa, 95
que en todos males es muy provechosa.

Y yo diré verdades,
a todos en su modo,
y si no me creyeren, es que se usa,
y las adversidades 100
será a su cuenta todo,
y es que lo que se usa no se escusa.
Aquí viene una dama
a preguntar que él que ama, si a ella la ama.

Sale una dama y él la recibe y le hace se siente

Vuestra Merced bienvenida 105
sea, y asíéntese aquí.
¿A qué hora fue la salida
de su casa?

DAMA Digo así
que a las tres fue mi partida.
Y yo deseo saber, 110

va. Pedro Ordóñez de Ceballos, utilizzando il termine al plurale, si riferisce proprio alle pozioni che ha imparato a produrre dal suo secondo maestro per curare i suoi pazienti.

95 *ayuda*: è una purga, un lassativo, un «Medicamento de que se usa para exonerar el vientre, y se llama así porque asiste y contribuye a que la naturaleza obre» (*Aut.*). Negli *entremeses* sono molto frequenti i riferimenti a lassativi e purganti. Nell'*Entremés de los relojes*, ad esempio, la battuta di doña Escalera rende esplicito l'uso de *las ayudas*: «Señora, echalle aquesta ayuda / en esta faltriguera, que en mi vida / he visto cosa yo tan estreñida» (EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, cit., p. 236).

102 *y es que lo que se usa no se escusa*: siamo intervenuti nell'originale, che presentava il verso ipermetro «y diremos que lo que se usa no se escusa». Il proverbio «Lo que se usa no se escusa», spiega Covarrubias, indica che «hemos de conformarnos con los demás y no singularizarnos en lo que fuere lícito y honesto» (*Tesoro*).

105-189 *Vuestra merced bienvenida*: qui si interrompe il monologo dell'astrologo medico. Il dialogo con la dama cambia la struttura strofica e si svolge in *quintillas*.

Tres entremeses famosos

por ser en todo mujer,
si el galán a quien adoro
si me guarda a mí el decoro
y si a verme ha de volver.

Que por una niñería 115

de no sé que, qué pedí,
porque luego no acudía,
aunque me dijo de sí,
me enojé en gran demasía,
y le dije no volviese 120

a mi casa, ni me viese.
Con humedad respondió,
pues, que lo quería yo,
y era por él interese,

cumpliría mi mandado 125

hasta que yo le llamase.
De rabia le di un bocado
y le dije no pasase
por mi calle, y enojado
debió de ir, pues no lo he visto. 130

ASTRÓLOGO Todo lo tengo previsto
y a su casa volverá,
porque ella le llamará,
y el nombre de él es Calisto.

Ha estado él escribiendo la figura, y por ella le dice

Es Luna el preguntador 135

127 *un bocado*: «Se llama también la mordedura que se da, o la herida que se hace con los dientes» (Aut.).

134 *Calisto*: l'astrologo indovina il futuro, ma spesso dimostra di conoscere nel dettaglio anche cose del passato e del presente.

135 *Es Luna el preguntador*: l'astrologo potrebbe voler dire che la donna con la quale sta parlando è del segno del Cancro, che secondo l'astrologia è segno governato dalla Luna.

	que crece y mengua a porfía, y de la sesta es señor Venus, que causa alegría. Y no he dicho lo mejor:	
	que no crea aquestas cosas,	140
	que todas son mentirosas, que Dios rige las estrellas, signos, planetas, y ellas son todas misteriosas.	
	Y así ¿para qué es saber lo que Dios dispuesto tiene? Y harás mal de creer aquello que no conviene.	145
DAMA	Sí, pero al fin soy mujer, y deseo que me digas de los casos que me obligan, porque es bueno el advertir.	150
ASTRÓLOGO	Y si es mentir y fingir tales casos te fatigan. Los astrólogos tenemos estas cosas por inciertas y nada de ello creemos, y para que bien lo adviertas en todo nada sabemos.	155
DAMA	No me has de desconsolar: dime si algo me ha de dar, pues el nombre me dijiste, y de adónde lo supiste, que lo demás es cansar.	160
ASTRÓLOGO	Pues, la verdad no te agrada.	165

137 y de la sesta es señor: Venere in sesta casa causerebbe il bisogno di circondarsi di riferimenti affettivi. «Influencia benigna ejercían [...] Venus, Júpiter, Luna, Virgo, Libra y Taurus» (JULIO CARO BAROJA, *Vidas mágicas e Inquisición*, cit., vol. II, p. 161).

Tres entremeses famosos

	Te dará porque es razón y no le pidas tú nada, y volverá en conclusión, pues sabe ya la posada.	
DAMA	¡Vivas los años que Apolo! pues que así me has consolado y del uno al otro polo tu nombre sea celebrado, pues en todo el mundo es solo.	170
	Te quisiera presentar y quisiera regalar, conforme tú lo mereces, mas yo vendré tantas veces que lo pueda bien pagar.	175
	Esta sortija recibe, que yo quisiera que fuera.	180
ASTRÓLOGO	Basta y muchos años vive, hermosa flor, primavera, y tu gusto más se avive.	
	<i>Vase</i>	
	Ya se fue y no creyó lo que bien le dije yo, que las mujeres no creen más de aquello que ellas quieren con su gusto, el sí o el no.	185

Salen tres gitanas y dos gitanos, como que han danzado, y dice la vieja

170 *Vivas los años que Apolo*: in Grecia, Apollo era considerato il dio delle scienze, delle arti mediche e della profezia.

175 *presentar*: «Vale también dar, graciosa y voluntariamente, a otro alguna cosa: como alhaja u otro regalo» (*Aut.*).

GITANA	Está sólo el astrólogo grave, que bien sé que sabe. ¡No sea cruel!	190
	Diga a las gitanas todos los secretos, mire mis aspectos, venere mis canas, que yo le prometo, hermoso agraciado, de darle un ducado y tener secreto.	195
	Y venimos nueve de los de la danza, y bien sé que alcanza cuanto el orbe mueve.	200
	Quisiera aprender rayas de la mano, pues cualquier gitano las hace creer.	205

Va señalando en la mano

ASTRÓLOGO	Esta es la vital, y esta que atraviesa por medio esta mesa se llama mental.	210
-----------	--	-----

210 *vital*: l'astrologo inizia la spiegazione della pratica della chiromanzia partendo dalla linea della vita, la prima linea naturale e la più importante, che ruota attorno al pollice. Essa rifletterebbe la salute, la vitalità, la forza e gli eventi più importanti nella vita di una persona. È in relazione con il cuore, il polmone e il diaframma. Per le nozioni di chiromanzia, cfr. *Manuali medievali di chiromanzia*, a cura di Stefano Rapisarda, Roma, Carocci, 2005.

213 *mental*: è la linea mediana, o terza linea naturale, che nasce alla radice dell'indice e corre orizzontalmente nella larghezza della mano, attraversandone il palmo. Questa linea è in relazione con la testa e il cervello.

Tres entremeses famosos

	Aquesta es la guarda destos montecillos y es la verdecillos, en nada se tarda.	215
	Aqueste primero es el que endereza al mal de cabeza, y aqueste postrero a piernas y pies.	220
GITANA	Y a aqueste me obligo: señala el peligro, que es nuestro interés.	225
ASTRÓLOGO	Y estas rayas bajas	

214 *la guarda*...: dovrebbe trattarsi della linea mensale, la seconda linea naturale, che nasce sotto il dito mignolo e corre orizzontalmente nella parte superiore del palmo della mano (la mensa), dunque sotto i monti di Giove (alla base del dito indice), di Saturno (alla base del medio), del Sole (alla base dell'anulare) e di Mercurio (alla base del mignolo), quasi come a voler sorvegliare i monti della mano. Questa linea è in relazione con il ventre e i genitali.

216 *verdecillo*: il canto del verzellino annuncia la primavera. Forse il riferimento riguarda la posizione della linea mensale che, pur essendo la seconda linea naturale, è tuttavia la prima linea che si vede, immediatamente sotto i monti alla base delle dita. A prima vista, sarebbe dunque la prima linea, come il canto del verzellino è il primo ad annunciare la primavera. Tuttavia, non si capisce bene il senso di questa frase, che probabilmente può contenere qualche riferimento a modi di dire o proverbi che non siamo riusciti a localizzare.

218 *Aqueste primero*...: si dovrebbe trattare del monte di Venere, posto in corrispondenza del pollice e del dito indice. Secondo la riflessologia, una pressione in questo punto aiuta ad alleviare il mal di testa.

221 *y aqueste postrero*: potrebbe riferirsi al monte di Mercurio, posto alla base del dito mignolo, l'ultimo (*postrero*) della mano. In realtà, la chiroplogia e la chiromanzia legano questo monte all'inventiva, alla creatività, all'immaginazione, al senso degli affari e alla comunicazione, non agli arti inferiori.

223 *señala el peligro*: probabilmente la gitana si riferisce al fatto che spesso dovevano correre via a gambe levate per sfuggire alla giustizia.

226 *estas rayas bajas*: in caso di emorroidi, la riflessologia della mano indica che bisogna fare pressione sulla zona del polso, attraversata da linee orizzontali.

	a las almorranas.	
GITANA	En pocas gitanas hay esas alhajas, que con el cuidado de lavarse el tal, nos no da este mal, ni a mí me lo ha dado.	230
[ASTRÓLOGO]	La que es melindrosa y le mancha el agua le arde su fragua y no vale cosa. Y para engañar a todas las bobas, trataldes de bodas, y regocijar.	235
	Y aun las discretas les haréis cosquillas, que estas maravillas son cosas secretas.	240
	Porque las mujeres desean estado, y estado de casado, su casa y haberes.	245
	Tiene un nosequé que pica en el alma, es vitoria y palma	250

227 *almorranas*: le emorroidi sono un riferimento escatologico consueto nelle pièce comiche brevi e nelle commedie burlesche.

Per 234 Abbiamo attribuito queste parole all'astrologo, anche perché poco più avanti, ai vv. 254-255, si rivolge direttamente alle gitane.

234 *melindrosa*: presuntuosa.

248 y *estado de casado*: verso ipermetro. *Estado* è anche «el que tiene o profesa cada uno y por el cual es conocido y se distingue de los demás: como de soltero, casado, viudo, eclesiástico, religioso» (*Aut.*).

Tres entremeses famosos

en amor y fe.

Todas las gitanas
sois muy halagüeñas 255
y muy pedigüeñas
y sin almorranas.

En las manos digo
que sabéis alzar
y os soléis llevar 260
lo que no hay testigo.

Decid a las damas
lo que apetecieren,
tomad lo que os dieren,
viviréis ufanas. 265

Esto os aconsejo
y os digo verdad,
huid la maldad,
seré vuestro espejo.

Una mentirilla 270
de poco momento
antes causa aliento
y no es maravilla.

El que es buen astrólogo
no ha de ser fingido, 275
y yo estoy corrido
en no ser teólogo.

Si fuera maestro
en todas las ciencias,
en limpiar conciencias 280
me mostrara diestro.

Dios mueve los astros,

259 *alzar*: «Quitar o llevarse alguna cosa» (*Diccionario histórico de la lengua española*).
Il termine “alzar” appare con questa accezione anche nel *Quijote* (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, cit., cap. XLVII, II, p. 900).

al hombre ellos mueven, pero no le alevien a que haga actos contra la conciencia y ley en que vive, antes lo recibe con gran experiencia.	285
Que mire su ley, y huiga lo malo, tema golpe y palo, a Dios y a su rey. Será el tal llamado sabio y muy prudente, lo querrá la gente y será estimado.	290
Todo lo demás es burla y mentira, huid de la ira, vivid con compás.	295
Digo lo que entiendo para no engañar, deseo enseñar con pompa y estruendo.	300
Y en reputación quisiera ser solo, de uno a otro polo. Y es resolución que el que menos sabe,	305
	310

284 *alevien*: deriva da *aleviar*, anche se già a partire dal *Diálogo de la Lengua*, di Juan de Valdés, del 1533, prevale la forma *aliviar* (RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, cit., p. 352). La frase vorrebbe dire che l'influenza degli astri non solleva le persone dalle proprie responsabilità.

291 *huiga*: antica voce del presente del congiuntivo di *huir*, insieme a *huya*.

301 *con compás*: ossia, in modo congruo e responsabile, conducendo una vita onesta.

Tres entremeses famosos

como yo en salud,
publica virtud
y el vulgo lo alabe.
Bocadillo es
de cualquiera hombre, 315
esto no os asombre
y volved después.
Y os diré otras cosas
que parezcan cuento
y causen contento 320
por maravillosas.
Sólo has de advertir
que el libre albedrío
quita el desvarío
y el no consentir. 325
Y diez mandamientos,
y la ley de Dios
nos refrena a nos
y muda de intentos.
Que bailéis os ruego, 330
pues vuestro bailar
se puede llamar
un desasosiego.

*Bailan y en acabando hacen todos que le pagan y vanse.
Salga Sancho Panza muy gordo, villano*

315 *cualquiera hombre*: la forma *cualquiera* anteposta al sustantivo a cui si riferisce era comune all'epoca e permette di ottenere il senario preservando la rima tra "hom-bre" e "asombre".

Acot334 *Sancho Panza*: il personaggio di Sancho Panza che vediamo in scena rimanda esplicitamente ad alcuni episodi del *Quijote*: inizialmente si riscontrano elementi del Sancho governatore dell'isola di Barataria, in seguito abbiamo diversi rimandi all'episodio del balsamo di Fierabrás nella *venta* di Palomeque, che si intrecciano a loro volta con quello del furto dell'asino e del suo ritrovamento. (Per la presenza di San-

SANCHO El hospital suplica humildemente
 PANZA le visitéis, señor, que sus enfermos 335
 en las enfermedades son eternos.
 Pues sois médico sabio y tan prudente
 y han padecido, por estar ausente
 hombre tal, y carecen de gobiernos,
 y sois electo para estos dos cargos, 340
 aunque el bando contrario puso embargos.
 Yo y Antón de la Cueva mi compadre,
 Mendo de Pero Gil y Juan Bragado
 y Gil de Perosánchez el nombrado,
 Ortuño y la enfermera mi comadre 345
 y el Sacristán y el viejo de su padre,
 todos juntos estando en nuestro estrado

cho Panza nel teatro breve aureo si veda ABRAHAM MADROÑAL, *El olvidado Entremés de don Quijote, de Nuño Nisceno Sutil*, cit., pp. 311-332; JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN, *De huellas y sucedáneos quijotescos en los entremeses del Siglo de Oro*, cit., pp. 191-203; *Entremeses de «El Hidalgo» y de «El Rey de los tiburones»*, estudio y edición de Arianna Fiore, cit., pp. 17-18).

334-373 *El hospital suplica humildemente...*: Sancho Panza si esprime fino alla fine della lettura del verdetto ufficiale in ottave reali, versi che contrastano con lo statuto basso del personaggio. Come si è detto, questo discorso altisonante rimanda al Sancho Panza governatore di Barataria, nella seconda parte del *Quijote*.

343 *Pero Gil*: è il nome con cui viene chiamato re Pedro I de Castilla nei documenti in cui, alleato del re moro di Granada, saccheggiò Jaén e Úbeda, città schierate dalla parte del fratello Enrique. Il nome di Pero Gil è spesso accompagnato dagli epiteti di traditore, tiranno ed eretico (AURELIO VALLADARES REGUERO, *La leyenda de Pero Gil y su tratamiento literario (I)*, in «Ibiut», v, 26, octubre de 1986, pp. 12-13). *Bragado* «dicese de la persona de dañada intención, con alusión a las mulas bragadas, que por lo común son falsas» (*Diccionario histórico de la lengua española*). Probabilmente anche gli altri nomi citati da Sancho, all'epoca della stesura dell'*entremés*, alludevano a un preciso significato che, purtroppo, non siamo riusciti a recuperare.

347 *estrado*: indica un luogo d'onore, rialzato rispetto agli altri, come ad esempio quello occupato da un giudice. Nel contesto, rimanda al momento in cui Sancho, governatore dell'isola di Barataria, ascolta le persone che si presentano al suo cospetto per avere un parere giuridico. Sancho ricorre qui a un linguaggio formale.

votamos que vos sólo merecéis
 curar y gobernar, pues lo sabéis.
 De la parte contraria fue Torbisco 350
 y Alfonso de Godínez, y su tío,
 Blas Polaina y el cura con su brío,
 y Nuslo de la Paz, Pedro Lantisco.
 No alcanzó su parraño a nuestro aprisco,
 porque fue lo mejor nuestro albedrío. 355
 Por ser votos iguales, la enfermera
 se nombró y sentenció de esta manera:
 «Fallo, por haber visto lo alegado
 de los cofrades, y que ambas las partes
 han tenido meollo, y con sus artes 360
 todos sus dichos han autorizado,
 mirando yo conviene por estado,
 hoy a quince de mayo, por ser martes,
 del gran Patrón Eufrasio, hoy en su día,
 fallo que Pero Alfonso merecía 365
 curar y gobernar estos hermanos,

354 *parraño*: è un termine che non ha nessuna attestazione. Potrebbe essere una forma ibrida che unisce il termine *parra* o *parrado* a quello di *rebaño*.

358 *fallo*: anche il verbo *fallar* è termine di ambito giuridico. La specializzazione ha consentito di preservare la forma arcaica, che sopravvive accanto alla forma *hallar*.

363 *hoy a quince de mayo, por ser martes*: la coincidenza di un 15 maggio che cade di martedì si è verificata nel 1607, 1612, 1618 e 1629. Tradizionalmente il martedì è considerato un giorno di malaugurio (*Aut.*, s.v.). Tuttavia, dobbiamo considerare che molto probabilmente la scelta del giorno indicata (*martes*) dipende da ragioni metriche e rimiche (doveva rimare con *artes*, al v. 360).

364 *Eufrasio*: sant'Eufrasio di Iliturgi, uno dei sette apostoli della Spagna (*virī apostolici*), viene celebrato dalla Chiesa il 15 maggio. Il suo culto è molto sentito ad Andújar, in provincia di Jaén, dove fu vescovo. Nel 1603 sant'Eufrasio divenne patrono della diocesi di Jaén, in seguito alla richiesta del vescovo Sancho Dávila y Toledo (1600-1615) a papa Clemente VIII. Anche se inizialmente sembra che l'*entremés* sia ambientato ad Almansa («de esta villa de Almansa / salí siendo pequeño» afferma l'astrologo ai vv. 9-10) questa ipotesi è smentita dal santo patrono, giacché Almansa ha come patrona Nuestra Señora de Belén.

	pobres del Hospital de la justicia, por ser hombre sagaz y sin malicia, y por huir los gastos y los daños, pues a los de su tierra y los estraños tanto bien hace sin mirar codicia, sin gasto, sin trabajo y en tan breve, huyendo el interés falso y aleve».	370
	Acete Vuestra Merced este cargo sin porfía, que al pueblo dará alegría y a mí me hará merced.	375
ASTRÓLOGO	Yo lo agradezco, señor, con gusto y con regocijo, ofreciéndome por hijo y aceptándoos por señor.	380
	Y a la señora enfermera la he de regalar y honrar, y a todos he de curar pues que me honró la enfermera.	385
	Decí si habéis menester alguna cosa de mí, pues que me tenéis aquí.	
SANCHO	Digo lo que he menester:	
PANZA	una burra muy honrada	390

367 *Hospital*: torna, dopo la prima allusione nella *Dedicatoria*, un secondo probabile riferimento all'ospedale di San Juan de Dios di Jaén, ai cui confratelli è rivolta l'opera.

381 *aceptándoos*: è da leggere come un quadrisillabo, per ragioni metriche.

383 *regalar*: «Se toma también por halagar, acariciar, o hacer expresiones de afecto y benevolencia» (*Aut.*).

386 *decí*: arcaismo dell'imperativo, che durante il Siglo de Oro convive con la forma *decid*. La perdita della -d finale nell'imperativo è inoltre un tratto comune nel *savagués*.

390 *una burra muy honrada*: questi versi rimandano all'episodio del furto dell'asino di Sancho Panza, compiuto da Ginés de Pasamonte. Questo evento compare nella prima (1605) e nella seconda parte del *Quijote* (1615), quando Cervantes tornò sull'argomento per chiarirlo definitivamente. Qui Ordóñez de Ceballos prende il tema del furto

Tres entremeses famosos

	se me perdió habrá dos días, y tenemos mil porfías, yo y mi mujer, y es honrada. Y dice que aguardará la melecina por mí, si queréis que venga aquí yo sé que os aguardará.	395
ASTRÓLOGO	Ama, echalde a su merced la melecina sencilla, con gilipliega amarilla.	400
AMA	Venga adentro su merced.	
ASTRÓLOGO	Y os iréis a vuestra casa, y detenelda un momento, que yo sé que con contento vendrá la burra a su casa. Y vamos a visitar el hospital y veremos los pobres que allí tenemos, pues que se han de visitar.	405

ma propone una variante: in primo luogo si tratta di un'asina, e non di un asino, e poi non pare essere stata rubata, quanto piuttosto sembra essersi smarrita. L'asina verrà a breve ritrovata, come avviene peraltro anche nel *Quijote*.

395 *melecina*: è termine arcaico che indica una medicina, ma rimanda soprattutto a un clisma o un enema, ossia, un rimedio medico liquido da inserire nel retto. Nel contesto, sembra un riferimento al *bálsamo de Fierabrás*, il rimedio che don Chisciotte prepara per sé nella venta di Palomeque e che somministra per via orale anche a Sancho, causandogli forte vomito e diarrea, nel capitolo XVII della prima parte (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 146-154).

400 *gilipliega*: chiamato anche *gili priega*, *jili pliega*, *gilipiega*, *girapliega* o *jirapliega*, è un composto che veniva usato in età moderna per usi medicinali, principalmente come purgante ma anche come cicatrizzante. Secondo Covarrubias, «Esta medicina, que se toma por la boca, es muy amarga, porque entre otras cosas lleva áloes, cuyo jugo es amarguísimo. Tiene gran virtud para el menstuo, para la orina, para la hidropesía, etc.» (*Tesoro*).

*Vanse, y salen enfermos y enfermas, como en hospital,
y el medico astrólogo los escucha y sale a su tiempo*

- | | | |
|-------------|--|-----|
| ENFERMO I | Pues estamos, tan despacio
contemos nuestras desdichas,
que males comunicados
dicen que menos lastiman. | 410 |
| ENFERMO II | También dicen que los bienes
se aumentan cuando se miran
con buenos ojos de cerca,
y que amistades obligan. | 415 |
| ENFERMO III | También dicen que tenemos
gobernador que no mira
a calidades mundanas,
sólo a la pobreza mira. | 420 |
| ENFERMO I | Y también dicen que cura
con una purga esquisita
y con jeringas y ayudas
y con pura astrología. | 425 |
| ENFERMO II | Y también dicen que engaña
a los gitanos con risa
y con verdades les toma
lo que ellos con mil mentiras. | |
| ENFERMO I | Va de males mi mal, digo
que es una cólica fina
que en tres días no he salido
afuera por ambas vías. | 430 |
| ENFERMO II | Pues yo tengo un resfriado,
que me lavé en la alberquilla
con gran sudor y cansancio | 435 |

⁴¹² *males comunicados*... Esistono diversi proverbi in merito al beneficio che comporta la condivisione del proprio malessere: «Males comunicados, suelen ser remedios», «Males comunicados, son aliviados» (CORREAS, *Vocabulario de refranes*).

Tres entremeses famosos

- del trabajo de aquel día.
ENFERMO III Mi enfermedad es mayor:
cuando se casó Minguilla
comí diez libras de habas, 440
todas sobre la comida.
- ENFERMA IV En esa boda también
me aconteció mi desdicha,
que de pura alteración
me ha salido sarna y tiña. 445
- ENFERMA V El mal de madre que tengo
también lo causó Minguilla,
que verlos como palomos
a mí me causó fastidia.

Desde que cuentan los males los ha escuchado el médico

- Aquí viene nuestro médico. 450
- ASTRÓLOGO No haya más, por vida mía,
que ya he oído vuestros males,
y mi dicha y mi desdicha.
Madre, a aqueste de la cólica

Per442 Enf. IV Abbiamo corretto il testo originale, che riporta che la battuta viene pronunciata da *Erm. I*. Nella *Dramatis personae* appaiono come personaggi gli *enfermos* e qui è chiaramente il quarto *enfermo* a prendere parola. Questo avviene anche con l'*enfermo* che pronuncia i vv. 446-449, indicato nell'originale come *Erm. II* ma emendato con *Enf. V*. Le ammalate IV e V sono due donne.

446 *mal de madre*: in epoca moderna indicava uno stato infiammatorio delle ovaie o dell'utero. Questo dato porta a pensare che la quinta malata sia una donna. Si tratta di un «afecto que se causa de la substancia seminal corrompida, o de la sangre menstrual, que elevándose a la cabeza toca en el sistema nervioso, y causa diferentes accidentes de mucho cuidado. Llámase también pasión histérica» (*Aut.*).

454 *Madre, a aqueste de la cólica...*: il rimedio per il primo paziente, quello affetto da colica, prevede un intruglio composto da olio, sapone, *gilipliega*, *benedita* (si tratta di un preparato di varie erbe, mischiato con del miele emulsionato, con potere purgante), scorie d'*arrobe* (uno sciroppo concentrato di miele chiaro che contiene alcune sostanze me-

le echará una melecina	455
con aceite y con jabón,	
gilipliega y benedita,	
heces de arrope y salvado,	
y agua de malvas cocida,	
orines de una doncella,	460
alholvas y manzanilla.	
Y quitadas las alholvas,	
y también la benedita,	
y las heces del arrope,	
al resfriado la aplica.	465
Y al ocupado de estómago	
le aplicará esta misma,	
con harto aceite de asensios	
añadiendo más orina.	
Y a la alterada sarnosa	470
echalde una de agua fría,	
con media libra de azúcar,	
de la blanca, limpia y fina.	
Que aplaca la alteración	
y disminuye a la tiña,	475
y quédesele la sarna	

dicinali), lolla (*salvado*), decotto di malva, urina di ragazza, trigonella o fieno greco (*alholva*) e camomilla. È un riferimento al balsamo di Fierabrás, dal forte potere lassativo.

462 *Y quitadas las alholvas....*: il rimedio per il secondo paziente, affetto da raffreddore, è una semplificazione dell'intruglio somministrato al primo, giacché coincide negli ingredienti utilizzati ad eccezione della trigonella o fieno greco, della *benedita* e delle scorie dell'*arrope*.

466 *Y al ocupado de estomago...*: la base del rimedio per il terzo malato, quello colpito da indigestione, è sempre la stessa, in questo caso con l'aggiunta di olio d'assenzio e una maggiore quantità di urina.

470 *Y a la alterada sarnosa*: alla quarta malata, affetta da scabbia e tigna, l'astrologo medico propone un rimedio che cura solamente la tigna, ossia un preparato di acqua e zucchero bianco.

Tres entremeses famosos

con que castigue a sí misma.	
Quisiera hacer un castigo ejemplar y de gran risa, en esta del mal de madre,	480
o en la necia de Minguilla. Que haya mujeres tan necias que allí delante la vista de todos los circunstantes hagan tales niñerías,	485
incitadoras de males, para todos los que miran; mas yo soy muy compasivo de males de tanta ira.	
A esta pobrecita honrada	490
que a su remedio no aspira antes, por serlo, consiente el pasar tan gran desdicha, echalde una ayuda, madre, hacelda en nuevas vasijas,	495
lleve flores, cordiales y polvos que este mal quitan. Los orines han de ser de hombre de cuarenta arriba, de aquestos que no tenemos	500
quien nos quite estas fatigas. Porque también yo me paso mis males algunos días, que es trabajo no tener esta santa compañía.	505

480-501 Il *mal de madre* è curato con un preparato composto da fiori, da *cordiales* («cuéntase entre las medicinas confortativas y cordiales, porque restaura la facultad vital, y alegría el ánimo», «usado como sustantivo se toma por la bebida que se da a los enfermos, compuesta de diferentes ingredientes propios a confortar el corazón», *Aut.*), polveri e urina di uomo con più di quarant'anni.

Y con aquesto estarán
buenos al segundo día.
Que llegan ya los soldados
de la guarda de Castilla,
y hemos menester las camas 510
y apriesa las melecinas
para curar tanta gente
en esta pobre picina.

Vanse, sale un caporal hablando con un soldado enfermo

CAPORAL Que a todos los soldados ha curado
de tan diversos males y ha bastado 515
con ayudas no más grave suceso.

SOLDADO I Es lo de colmo y peso
que a los de calenturas,
dolores y ciciones y locuras

513 *picina*: nel Vangelo di Giovanni si narra che Gesù, in occasione di una festività ebraica, andò a Gerusalemme, in una piscina, chiamata in ebraico *betzaetà*. Qui si era riunito un gran numero di ciechi, storpi, paralitici e malati, in attesa dell'arrivo di un angelo. Una volta arrivato alla piscina, l'angelo ne smuoveva l'acqua e la prima persona che subito dopo vi si immergeva guariva dalla propria malattia. Gesù trovò lì un uomo, malato da trentotto anni, incapace di muoversi e dunque di andare a immergersi nella piscina dopo l'arrivo dell'angelo. Gesù gli disse di alzarsi, di prendere la sua barella e di iniziare a camminare, e l'uomo così fece. Anche nell'*auto A María el corazón* di Pedro Calderón de la Barca, la piscina occupa il medesimo ambito sanitario: «Dígalo la Avaricia, / cuando su heredamiento / liberal da a la pía / obra del hospital / que a la alta medicina / de la salud del pobre / se labró el la picina» (vv. 184-190) (PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *A María el corazón*, edición crítica de Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva, Francisco Crosas y Miguel Zugasti, Pamplona Kassel, Universidad de Navarra Reichenberger, 1999, pp. 85-86).

519 *ciciones*: «La calentura que entra con frío, que por ser parecido en lo agudo y penetrante al cierzo, dice Covarr. se deriva de el esta voz; pero es más verisimil, se llame así la terciana sencilla, y que venga de cesar, por aquel día que cesa y tiene el enfermo de intermisión o descanso» (*Aut.*).

Tres entremeses famosos

	sane con sólo ayudas y tan presto, mejor que con unciones.	520
CAPORAL	¿Qué es aquesto?	
SOLDADO I	La fe y la caridad con que nos cura.	
CAPORAL	Y parece locura que a tan diversos males a todos haga en el curar iguales.	525
SOLDADO I	Contome Sancho Panza, que es honrado, que recibió una ayuda de buen grado por haberle faltado una borrica, para todo la aplica, y que yendo a su casa entró a obrar de su cuerpo en una casa, y halló la borrica que allí dentro, porque el ayuda le llevó a su centro, por ser aqueste astrólogo famoso medico venturoso, y alcanza en todo tanto pues halló la borrica, que fue espanto.	530 535
CAPORAL	Pues si ella se entró acaso allí a comer y el otro se entró acaso a proveer, y no pudo salir porque la puerta jamás la halló abierta, ¿qué parte fue el ayuda? Que es melecina por detrás y es muda.	540
SOLDADO I	Antes me da a entender y da un antojo	

525 *a todos haga en el curar iguales*: in realtà, l'astrologo aveva affermato fin dalla presentazione iniziale di aver scoperto un purgante capace di portare beneficio a diversi tipi di malattie («y una ayuda famosa, / que en todos males es muy provechosa», vv. 95-96).

531 *obrar de su cuerpo*: «Se usa también por exonerar el vientre» (*Aut.*).

539 *proveer*: è un sinonimo di defecare.

544 *antojo*: gioca con la doppia accezione di *antojo*, che vuol dire "voglia" ma è anche voce in disuso per *antejo*, ossia occhiali o cannocchiale. Con il significato di strumento

	que acaso pudo ver con aquel ojo,	545
	pues fue instrumento grave	
	que el astrólogo sabe,	
	para que viese Panza	
	con los tres ojos lo que el sabio alcanza.	
	Y aquesas florecillas que tú tienes	550
	del mal francés, si bien con él te avienes,	
	las quitará con tres o cuatro ayudas,	
	si de consejo mudas	
	y no quieres ser necio,	
	que de los sabios es mudar consejo.	555
CAPORAL	Y si acaso no sano, será bueno	
	hacer mi propio mal que sea ajeno,	
	y coger el astrólogo y echarle	
	ayudas para que calle	
	y busque medecinas	560
	terrestres de acá abajo, y no divinas.	
	La astrología es buena, no la niego,	
	para mirar de cerca al que está ciego,	

che può ingannare è attestato anche nel XIX capitolo della seconda parte del *Quijote*: «[...] que el amor, según yo he oído decir, mira con unos antojos que hacen parecer oro al cobre, a la pobreza, riqueza, y a las lagañas, perlas» (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 693).

549 *con los tres ojos lo que el sabio alcanza*: il soldato vuol dire che l'astrologo ha visto con tre occhi (ossia, i suoi due occhi più la lente del cannocchiale) dove si era andata a nascondere l'asina di Sancho, facendogli credere invece che era stato merito del lassativo che gli aveva dato, grazie al quale Sancho era entrato nel locale in cui si trovava l'asina per la necessità di defecare indotta dal rimedio.

551 *mal francés*: la sifilide all'epoca veniva trattata con unguenti o rimedi a base di mercurio o provocando intense sudorazioni al malato. Era chiamata "mal francés" perché secondo alcune fonti «la contrajeron los franceses cuando entraron en Italia con el rey Carlos III, por medio del comercio ilícito que tuvieron con las mujeres de aquel país» (Aut.).

557 *que sea ajeno*: la sifilide è altamente contagiosa.

559 *ayudas para que calle*: verso ipermetro.

Tres entremeses famosos

- y saber por venir edades largas,
y ayudas son amargas 565
si acaso no sanase
y con las melecinas me quedase.
- SOLDADO I Digo que si no sanas te prometo
de hacer que tu gusto tenga efeto,
y cogerlo en la sala descuidado 570
y de fuerza, o de grado
dos ayudas le echemos,
pues los dos juntos fácil bien podremos.
- AMA A la cama, señores de mi vida,
que traigo aquí una ayuda muy subida, 575
que ha de quitar al caporal las flores,
por ser de las mejores
que en esta casa he hecho,
ruego a Dios que le tenga buen provecho.
- Vanse y haya dentro ruido y chacona, como que quieren hacer alguna burla, y sale el astrólogo y el caporal tras de él con la jeringa y soldados*
- ASTRÓLOGO No es razón eso, ni es bueno se diga, 580
ni a un hombre honrado, tal cosa le obliga
siendo cabo de escuadra, caporal prudente
que diga tal la gente,
que a un médico famoso
le haga burla un caporal dichoso. 585
- CAPORAL La astrología no alcanzó este hecho.
- ASTRÓLOGO Contra alevosos no tiene provecho.

568 *Digo que si no sanas te prometo*: si è corretto l'originale «Si digo que si no sanas te prometo» per il senso generale della frase e per ripristinare la metrica.

Per 574 come è avvenuto ai vv. 442-445 e 446-449, anche in questo caso abbiamo emendato il nome del personaggio che pronuncia la battuta, indicato nell'originale come *Mad.*, sostituendolo con *Ama*, personaggio presente nella *Dramatis Personae*.

582 *siendo cabo de escuadra, caporal prudente*: verso ipermetro.

CAPORAL Así contra un traidor dos alevosos,
 que para ser dichosos,
 y decillo mejor, 590
 dice el refrán, sino dos al traidor.

Anden tras del de una parte a otra, con dos o tres jeringas, como más convenga

 En la semana no hace tanto el lobo
 cuanto paga el domingo, y en su robo
 perece cada cual, y esto es muy cierto,
 y así ha sido concierto 595
 de todos los soldados
 que purgue con ayudas sus pecados.

 Y tanto dinerillo que ha quitado
 a los gitanos, a que de su grado,
 también fuera razón de ellos purgara, 600
 y a todos alcanzara
 el hurtar a ladrones,
 ganando los cien años de perdones.

 La sentencia y pregones se han ya dado
 y el que preside el pleito ha sentenciado 605
 y dos ayudas manda que os echemos,
 y no hagáis extremos,
 pues sois médico grave

588 *contra un traidor dos alevosos*: «A un traidor dos alevosos, da a entender que no se debe guardar fe al que la quebranta» (*Tesoro*).

590 *decillo*: l'assimilazione della -d finale dell'imperativo con la consonante del pronome enclitico di terza persona è molto comune nel XVI, soprattutto tra andalusi e murciani. Nel XVII secolo queste forme iniziarono a decadere, anche se i poeti continuarono a usarle per inseguire la rima.

592 *no hace tanto el lobo...*: «El lobo hace entre semana por donde no va a misa el domingo»: dícese de los traviesos, que por sus liviandades o delitos andan retirados y escondidos, sin osar salir en público» (*Tesoro*).

607 *no hagáis extremos*: «Manifestaciones exageradas y vehementes de un afecto del ánimo, como alegría, dolor, etc. Hacer extremos» (*Drae*).

que es bien que quien tal hace, que tal pague.

ASTRÓLOGO	Huir de los soldados de Castilla	610
-----------	----------------------------------	-----

que son en todo octava maravilla,
peores son al doble que muchachos,
porque todos son machos,
no estiman honra y vida,
gente sin Dios, sin ley y mal agradecido.

615

Van tras de él y le asen y con chacota le llevan en peso por el tablado, como a echarle las ayudas, y acaba el Entremés del astrólogo médico

609 *quien tal hace que tal pague*: «quién tal hace, que tal pague» (CORREAS, *Vocabulario de refranes*). Il proverbio deriva dalla formula di chiusura con cui i *pregones* rendevano pubbliche le sentenze dei condannati. Come si spiega nell'introduzione, il proverbio è pronunciato da don Gonzalo in *Tan largo me lo fiais / El burlador de Sevilla*.

611 *octava maravilla*: le meraviglie del tempo antico erano tradizionalmente sette (la piramide di Cheope, i giardini pensili di Babilonia, il tempio di Artemide, la statua di Zeus a Olimpia, il mausoleo di Alicarnasso, il Colosseo di Rodi, il faro di Alessandria). L'espressione "ottava meraviglia" si usa per indicare la sorprendente bellezza o eccellenza di qualcosa o qualcuno. Qui è usato dall'*astrólogo médico* in senso ironico. Nel teatro comico breve appare sovente questa espressione usata con finalità adulatoria. Si veda, ad esempio, il *Baile para el auto de la Nave*, dove *el vejete* lo usa per riferirsi alla propria figlia: «Ya sabéis que es mi marisabidilla, / de las gracias octava maravilla. / ¡Con cuánta autoridad de su persona / bailaba el Zarambeque y la Chacona!» (EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, cit., p. CCCII).

615 *gente sin Dios, sin ley y mal agradecida*: verso ipermetro. Questo finale rimanda alla chiusura di molti capitoli della prima parte del *Quijote*.

Entremés del emperador y damas

Opuestos los que hablan

EL EMPERADOR GENTIL
GRACIA, DAMA SIN INTERÉS
SU CRIADA
DOS CRIADOS

MÚSICOS Y BAILE
GARRIDA, DAMA INTERESANTE
SU CRIADA

Per Garrida, dama interesante: le due dame vengono contrapposte sin dalla *Dramatis personae*: Garrida, presentata come dama *interesante*, agisce infatti per interesse, mentre Gracia, dama *sin interés*, non compie le sue azioni mossa da un interesse economico. Lo stesso avviene con le rispettive *criadas*.

*Sale un emperador, si conviniera de risa, con espuelas de media vara,
de camino, y criados de risa, o como un caballero disfrazado,
lo que más convenga*

EMPERADOR	Y ya hemos llegado a esta ciudad famosa, dareisme de vestir, buenos criados.	
CRIADO I	Servirte hemos de grado, pues no nos falta cosa. Pues gustas que te vean tus estados y a Florencia has venido, dinos, señor, lo que te ha parecido.	5
EMPERADOR	Paréceme Florencia una ciudad hermosa, digna de fama y a la vista bella, y tened advertencia, que en ella hay una cosa, que es la mayor, y porque vengo a verla, y estas son dos mujeres, diferentes en trato y en haberes.	10 15
	La una es muy discreta y que se precia tanto de hermosa, sagaz y de advertida, que todo buen poeta le ha hecho un breve canto, alabando su gracia esclarecida. Sólo tiene de enfado que pone precio a su valor sobrado.	20
	La otra, dicen que es	25

Acot de camino: nelle commedie l'indicazione «de camino» suggerisce che l'attore deve indossare abiti da viaggio e *botas*, scarpe alte.

¹ *Y ya hemos llegado:* abbiamo aggiunto la y iniziale per ragioni metriche.

¹⁹ *advertida:* «Hispanismo muy usado por el que observa bien y repara: el experto y avisado» (*Aut.*).

Tres entremeses famosos

	graciosa por extremo, sólo apetece honrados caballeros, aborrece interés. A aquesta sólo temo, porque a los hombres nobles, forasteros, 30 los atrae y de tal suerte aqueste amor es más fuerte que la muerte.
CRIADO II	Con pagar el escote, pues puede vuestra alteza, cuanto mejor es que no agradecello, 35 caminando a galope. Es la mayor grandeza gozallas y colgallas de un cabello del alto de un tejado, que su codicia la haya despeñado. 40
	Que la que pone precio a la carne escondida está muy satisfecha que no es buena, y así quiere que el necio pague antes la comida, 45 porque no se arrepienta y le dé pena, porque, si gustaran, el escote que pone no pagaran, y priva a mucha gente

33 *escote*: per il significato di questa espressione si veda la nota al v. 376 dell'*Entremés del rufián*.

38 *colgallas de un cabello*: l'espressione *colgado de los cabellos* si usa «cuando alguno está esperando el éxito de un suceso, que el salir bien o mal le tiene con el mayor susto y sobresalto, y con ansia de ver el fin, porque le recela contrario a lo que se desea» (*Aut.*).

41-48 *Que la que pone precio... el escote que pone no pagaran*: il secondo *criado* sta dicendo che la donna che si dà per denaro in realtà è consapevole di non valere quanto richiede e per questo pretende di essere pagata in anticipo, per evitare che dopo essere stata con l'uomo, lui si penta e decida di non pagarla.

43 *satisfecha*: intende qui convinta.

49 y *priva a mucha gente*: vuol dire che il prezzo elevato richiesto dalla donna impedisce a molti uomini di poter stare con lei.

- carecer de lo bueno, 50
 porque el precio excesivo que le pone.
- CRIADO I Eso es cosa decente,
 que el buen bocado ajeno,
 pues a comerlo el bueno se dispone,
 pues es veinticuatreño. 55
 El que no puede vista catorceno.
- EMPERADOR En esa casa llama,
 pues habemos llegado.
- CRIADA ¿Quién llama en esta casa a tales horas?
- CRIADO I Llámanos a tu ama. 60
- CRIADA Harelo de buena gana
 que si mi gusto y apetito doras,
 casa, ama y criada,
 estará a tu servicio aparejada.

55 *veinticuatreño*: il *criado* gioca con il termine *veinticuatreño*, che da una parte indica una persona che mangia una sola volta al giorno (ossia, ogni ventiquattro ore), ma dall'altra si riferisce a un determinato tipo di tessuto, abbastanza pregiato: «Que tiene una urdimbre de veinticuatro centenares de hilos» (*Drae*). Questo termine appare due volte in *La vida y hechos de Estebanillo González*: «Dábame diez cuartos de ración y quitación, los cuales gastaba en almorzar cada mañana, y lo demás del día estaba a diente, como haca de buhonero, siendo, a más no poder, paño veinticuatreño», «Era el tal señor veinticuatreño en sus comidas, y no en el paño de su capote; y, por que yo no entendiera que era modo ahorrativo, me decía que le hacía mal el cenar de noche y que era cosa muy saludable a la vida humana el dormir desembarazado el estómago; pero la noche que yo lo convidaba no reparaba en humanidades ni en embarazos». (*La vida y hechos de Estebanillo González*, edición de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, I, p. 169, II, pp. 242-243).

56 *catorceno*: «Llaman los fabricantes a cierta suerte de paño basto, para diferenciarle de los finos o de los más bastos» (*Aut.*). Il primo *criado* intende dire che chi non ha il denaro sufficiente si deve accontentare di altre donne, meno ambite dagli uomini.

58 *habemos*: latinismo, usato qui al posto di *hemos* probabilmente per ragioni metriche.

61-62 *harelo de buena gana*: dalla risposta, si deduce che, come l'*emperador*, anche il primo *criado* ha pagato la *criada* della prima dama.

62 *doras*: significa «Paliar, encubrir con apariencia agradable las acciones y palabras desagradables» (*Drae*). In questo caso, la *criada* vuol dire che intende essere pagata.

Tres entremeses famosos

Aquí viene, señora,
un caballero noble. 65
GARRIDA Pregúntale si sabe nuestros fueros.
EMPERADOR Pues mi alma la adora,
he de pagar al doble
y no me espanta el que pidáis dineros, 70
que aquestos diez escudos
en cuerpo y alma os los daré desnudos.

Éntrase sonando dineros en la mano

CRIADO I Pues ella, bella dama,
también tiene su precio,
que son cuatro reales, en reales 75
de plata, que bien ama.
CRIADA Pues entre, no sea necio,
que a personas discretas y hombres tales
es bien que lo sirvamos,
y que coman y callen. Pues callamos. 80

Éntranse y queda el otro criado con sentimiento y dice

CRIADO II Caso es notable: un hombre enamorado
de una mujer hermosa, aunque sea mala,
pues parece trotón o martingala,

73 *ella*: corrisponde a Vuestra Merced. Il primo *criado* si sta rivolgendo direttamente alla *criada*.

81-94: sonetto, pronunciato da un personaggio basso.

83 *trotón o martingala*: il secondo *criado* sta descrivendo l'*emperador* come un innamorato, vittima delle sue contraddizioni (vv. 83-84). Appare infatti allo stesso tempo come un *trotón*, ossia, un cavallo che va al trotto, e una *martingala*, una «Striscia di cuoio che si attacca con un'estremità, biforcuta, ai finimenti della bocca del cavallo, mentre l'altra estremità viene fissata al pettorale, per evitare che il cavallo alzi troppo la testa» (*Treccani*), ossia, uno strumento che serve per frenare la corsa del cavallo. Subito dopo lo ritrae allo stesso tempo come loquace e silenzioso. Nella seconda commedia

ya parlero arrogante, ya callado.

En su alteza se ve que, aunque es honrado, 85
ha venido a Florencia con tal gala
que, aunque el vulgo le dice hala, hala,
no lo tiene ni estima en un cornado.

A mí, que soy honrado, me da enojo,
y a este otro gran placer con alegría, 90
y el príncipe en seguir su mal antojo.

El uno y otro siguen su porfía,
y así me tira cada cual al ojo
y en seguirlos me da malencolía.

del ciclo del *Español entre todas las naciones y clérigo agradecido* (1629) troviamo nel corso dello scambio di due battute il ricorso agli stessi due termini qui accostati, *trotón* e *martingala*: «MAR. Del China al Persa, y desde el Turco al Tusco / O corra adversa, o prospera tu suerte, / Soy Marcos, soy Ortiz, soy el de Osuna, / Y he de correr contigo tu fortuna. / Mira, ¿qué ordenas? ¿Qué dispones? manda, / Hazme tu trasportín, o tu maleta, / Chacona, volatín, o caravanda, / Trotón, rocín, peón, mozo, estafeta, / Que ni habrá cosa dura, o cosa blanda, / Ahora toque a la brida, o la gineta, / Armas, letras, o domine o escudero, / He de seguirte, o rico o bordonero. OR. Basta Marcos, ya tengo conocido / tu buen trato, tu modo de ayudarme. / Esta reina está loca, hase perdido, / Y a mí quiere perderme y acabarme; / Ha dado en que he de ser yo su marido, / Ojalá fuera ello antes de ordenarme, / Qua un reino y una reina no era malo. MAR. Y yo fuera marqués o martingala».

84 *parlero*: «Se llama también el que lleva chismes o cuentos de una parte a otra, o dice lo que debiera callar, o el que guarda poco secreto en materia importante» (*Aut.*).

86 *con tal gala*: il *criado* intende dire che l'imperatore è andato a Firenze sotto mentite spoglie, con abiti che non rivelano la sua identità.

87 *hala, hala*: interiezione che mostra sorpresa o che infonde coraggio.

88 *cornado*: moneta di scarso valore, «Moneda de baja ley [...]» (*Aut.*). Esiste un'espressione che recita: «No valer un cornado» usata per riferirsi a qualcosa di inutile, di poco prezzo e scarso valore. Il secondo *criado* è preoccupato perché l'imperatore non viene stimato dal vulgo, che non lo riconosce.

93 *me tira [...] al ojo*: espressione che corrisponde a “tirar al blanco”, “dar en el blanco”: «acertar en lo que es verdad y desatar la dificultad. Está tomado de los ballesteros que ponen en el terreno a donde tiran una señal blanca porque se eche mejor de ver» (*Tesoro*).

94 *malencolía*: termine usato comunemente all'epoca per *melancolía*.

	Los dos vuelven a salir, uno mustio, otro contento.	95
EMPERADOR	No hay que decir ni fingir, ni dar palabras al viento, ni es tiempo ya de mentir.	
	Es mujer superior y pienso que es la mejor de las que gocé en mi vida y no queda arrepentida de gozar a tal señor.	100
	Los diez escudos me daba si yo quisiera otros mil, respondile si pensaba que no era yo hombre gentil, y a los dioses imitaba.	105
	Y que cuando yo me viese y ella conmigo estuviese en mi trono y majestad, me diría la verdad de cuanto yo le dijese.	110
	¡Qué palabras, qué dulzura, qué modo de responder, qué discreta criatura! ¡No en el proceder mujer,	115

106 *si yo quisiera otros mil*: è sottointeso il verbo “dar”. L'imperatore intende che la dama si offre di rendere i dieci scudi che lui le ha dato nel caso in cui lui volesse offrirne altri mille, proposta a cui lui non si sottrae.

110 *me viese*: *verse*, «vale también darse alguna cosa a conocer, o conocerse tan clara, o patentemente, como si estuviera viendo» (Ntllé). L'imperatore anticipa che nel futuro rivelerà la sua identità alla dama e in quel momento le chiederà di riferirgli le cose che le aveva detto quando erano stati insieme.

115 *dulzura*: si è corretto l'originale *dulzura*, che oltre a non avere attestazioni nella lingua castigliana non rispetta la rima della *quintilla*.

115-117 *¡Qué palabras,...discreta criatura*: strofa che gioca con l'accezione erotica del verbo *hablar*, quando è riferito a una donna: «tratarla ilícita y deshonestamente» (Aut.).

	sino angélica figura!	
	¿Qué tienes? ¿De qué haces ascos?	120
	¿Quiés que te quiebre los cascós?	
	¿De qué escupes? ¿Qué haces gestos?	
CRIADO I	No son fingidos aquestos,	
	que en pensallo me daba ascos.	
	Es mujer inferior	125
	y pienso que es la peor	
	de las que gocé en mi vida.	
	Mi alma está arrepentida	
	y me llama de traidor.	
	Diez mil abrazos me daba	130
	y yo no quisiera mil,	
	respondile si pensaba	
	que no era yo hombre gentil,	
	pues tanto horror me causaba.	
	Que si otra vez yo me viese	135
	y ella conmigo estuviese,	
	le diría la verdad	
	delante su Majestad	
	de cuanto ella me dijese.	
	¡Qué palabras, qué hedura,	140
	qué modo de responder,	

120 *ascos*: il termine *ascos* allude alla ripugnanza o il disprezzo che si sente verso qualcosa. Nel *Baile del Ta-ta* il *gracioso* afferma: «¿Ascos hace? ¡Vive Dios, que ha hecho más ruido este baile / que plata de ginovés!» (EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, cit., p. CCXX).

140 *hedura*: è un termine che non trova attestazioni. “Fedura” era usato anticamente al posto di *hedor* (Ntllé) anche se nel contesto dell'*entremés* sembrerebbe più un riferimento all'incapacità della dama di usare le parole appropriate. Probabilmente rimanda a “hediondo”, ossia insopportabile, impresentabile. Si è deciso di non emendare perché è termine usato per ragioni metriche e rimiche.

140-144 *¡Qué palabras, ... bestial figura!*: il *criado* riprende lo stesso campo semantico dell'imperatore, invertendone però i termini, perché per lui l'esperienza con la donna è stata negativa.

	o qué necia criatura! ¡No en el responder mujer, sino una bestial figura!	
	Y por ello dicen todos, hablando por varios modos, que lo barato es más caro, y que no sea el hombre avaro ni que se encenague en lodos.	145
	De los paños el peor parece mal, dura poco, y es persona inferior, y el que se lo pone es loco si pudiese otro mejor.	150
	Si quiera dieciocheno, si pudiese más, más bueno, y así ha de ser la mujer, que el hombre debe querer más la suya que lo ajeno.	155
EMPERADOR	Yo entendí que no acabarás tu plática y tu hablar.	160
CRIADO I	Pues agora me dejarás y con gusto me escucharás que dijera sobre aquesto.	

147 *lo barato es más caro*: «Lo barato es caro, y lo caro es barato», «Lo malo, de balde es caro; lo mejor es más barato» (CORREAS, *Vocabulario de refranes*).

149 *encenague*: «Ensuciarse, mancharse con cieno. Entregarse a los vicios» (*Drae*).

155 *dieciocheno*: il secondo *criado* riprende il gioco di parole proposto dal primo, che aveva parlato del tessuto *veinticuatreño*, di alta qualità, e di quello *catorceno*, di qualità inferiore. Il secondo *criado* cita il *dieciocheno*, un panno «que tiene una urdimbre de dieciocho centenares de hilos», ma che è anche una moneta «que se acuñó en Valencia en tiempo de la dinastía austriaca, con la casa del rey en el anverso y las armas de aquel reino en el reverso, y cuyo valor era de dieciocho dinerillos» (*Drae*). Venne coniata nel 1610 e circolò fino al 1624.

EMPERADOR En todo arrojará el resto, 165
no es tiempo, que habemos de ir
a hablar, fingir, mentir,
con otro mejor supuesto.

Vanse y sale una dama y su criada

DAMA Si los humanos ojos mover suelen, 170
visto en otra persona ajenos males
y, como tales, en el alma duelen,
y al contrario asimismo bienes tales
yo he visto para mí, caso notable,
oíd mi ruego, dioses inmortales.

Vi un hombre que parece perdurable, 175
gentil hombre y galán, en cuanto tiene
que a mi gusto y mi vista fue incansable.

Su deseo y amor conmigo viene
y pienso que he de ser de él amparada.
Hablarle en este día me conviene. 180

¿Sabes tú por ventura su posada,
y cuándo a esta ciudad ha llegado?

CRIADA No vivo en su servicio descuidada, 185
que bien apenas no se hubo apeado,
cuando me preguntaron por Graciana,
y tu casa les dije de buen grado.

Y pienso han de venir por la mañana,
aunque andan de priesa y de camino.

CRIADO II Hola, ¿quién está acá? Oíd, hermana, 190
que pues así lo quiso mi destino.

165 *arrojará*: da *arrojar*, «Vale asimismo despedir, echar de sí» (*Aut.*). L'imperatore vuole lasciare la discussione per un altro momento perché ha fretta di andare dall'altra dama.

166 *habemos*: latinismo, usato al posto di *hemos*, per ragioni metriche.

182 *y cuándo a esta ciudad ha llegado?*: si è emendato l'originale «y cuándo a esta ciudad vuo llegado?».

Tres entremeses famosos

	—Esta, que es limpia, yo pienso gozalla.— Decid que un caballero constantino viene a ver a tu Gracia y a hablalla, y a ti te elijo para mi consorte, pues mi ventura pudo aquí hallalla.	195
	Y aunque de priesa vamos a la Corte, algún descanso nuestra carne pide, y como vuestra excelencia sea mi conhorto pide regalos.	
CRIADA	Pues mi boca mide: le advierto que promesa en esta casa la entrada, y el hablar en ella impide.	200
	Dígale a su señor que no haga baza con Gracia mi señora en prometerle porque por él su alma se le abrasa.	
	Y si gusta de verla y no perderle sólo de amor, y que la quiere diga, que ella sabrá muy bien entretenerle.	205
	Y por mí no le dé señor fatiga ni me prometa nada, que de balde seré su dama, su mujer, su amiga.	210

Entran muy de risa todos

EMPERADOR	Ya me ha dicho mi criado el modo de proceder que en esta casa ha de haber.
DAMA	Siendo caballero honrado

192 *constantino*: ossia, di Costantinopoli.

193 *hablalla*: il verbo *hablar* indica qui la volontà dell'imperatore di giacere con la dama.

198 *vuestra excelencia*: abbiamo sviluppato l'abbreviatura presente nell'originale, che riportava «vuesa ence». Il verso è ipermetro.

198 *conhorto*: termine arcaico per consolazione.

	de nada puede temer.	215
	Que la casa y la persona, la hacienda, honra y vida, toda la pondré rendida.	
EMPERADOR	Pues la gracia así me abona, dejaré ya mi partida	220
	y aquí haré mi morada, pues la gracia es hoy conmigo, y le seré fiel amigo, y pues ha de ser mi amada, adverta en esto que digo:	225
	que yo soy yo, y soy quien soy, y algún día lo verá, y entonces ella dirá que puedo llamarme yo, y mercedes pedirá.	230
DAMA	Hombre honrado o caballero basta, para ser querido, o sea propio marido, o gallardo forastero, para de él no haber olvido.	235
	Así os doy señor licencia para elegir en mí algo.	
EMPERADOR	Pues que con vos tanto valgo, en los quilates de ausencia me haréis de todo cargo,	240
	que no me descargaré más que con sólo el deseo.	
DAMA	Dejemos ese rodeo.	
EMPERADOR	Ya quien lo dijo se fue.	
DAMA	Yo, mi bien, en todo os creo.	245

240 *en los quilates de ausencia*: *quilates* rimanda al grado di purezza. L'imperatore intende dire che vuole farsi carico di un'eventuale mancanza di carati, dunque di oro.

Tres entremeses famosos

	Venís con el gran señor, que dicen pasa a la Corte.	
EMPERADOR	Soy de una escuadra conhor que es ser más que emperador.	
DAMA	Seréis mi luz y mi norte.	250
	¿Habéis menester dineros, algunas joyas y oro? Porque yo tengo tesoro y me faltan herederos, y os tengo amor y decoro.	255
EMPERADOR	Sólo me falta el serviros, que lo prometo hacer, y siempre me habéis de ver sin lisonja ni mentiros, porque a tan noble mujer,	260
	tan cumplida y tan discreta, tan hermosa y tan gentil, no en el sexo femenino, sino gigante o poeta.	
CRIADO II	Oh ¡qué dicho tan sutil!	265
	Dejad ya tantas razones, id un poco a descansar, que ya es hora de almorzar, y dejad las conclusiones para poderlas pensar.	270

Éntranse los dos señores

Y el señor quédese ahí

248 *conhor*: rimanda a *conhorte*, termine che appare al v. 198, anche se qui sta al posto di *con honor*, per ragioni metriche.

271 *el señor*: il secondo *criado* si sta rivolgendo al primo, dicendogli che ora deve stare da solo ad aspettare, esattamente come aveva fatto lui in occasione dell'incontro tra l'imperatore e Garrida.

solito y con gran desdén,
y deme a mí el parabién
que acullá yo hice así,
y sólo responda.

CRIADO I

Amén.

275

A su tiempo se entraron el emperador y dama, y ahora la criada y criado II

CRIADO I

Caso es notable: un hombre enamorado
de una mujer hermosa, noble y buena,
pues ¿de cosa en el mundo le da pena
sino seguir con ansia su cuidado?

En su Alteza se ve que, aunque es honrado,²⁸⁰
al picaresco traje se condena,
con espuelas al uso y con cadenas,
no estimando su ser en un cornado.

Y de Asia se ha venido en esta tierra
por sólo estas mujeres celebradas,
la una interesante le da guerra,
y la otra le sigue sus pisadas.

285

Y la ira y enojo en mí se encierra
y habemos de llegar a las espadas.

Estoy corrido de ver
que yo gozase la necia,

290

la cariancha, la espesa,
y que éste haya de tener
tanta gracia con su Alteza,

siendo la mía tan poca
que viniese yo a encontrar

295

274 *acullá*: corrisponde ad “allá”, nella parte opposta rispetto a chi parla.

276-289: sonetto pronunciato da un personaggio basso, in modo simmetrico a quanto avvenuto con il primo *criado* dal secondo *criado*.

283 *cornado*: moneta di scarso valore.

289 *habemos*: latinismo, usato al posto di *hemos*, per ragioni metriche.

Tres entremeses famosos

con una bestia, un azar
que le hudiese la boca,
mas me conviene callar.

Salen el emperador y el criado, muy gozosos

EMPERADOR	Ángel es Gracia.	
CRIADO II	Y la moza es ángel.	300
EMPERADOR	Diosa es Gracia.	
CRIADO II	La criada es Diosa.	
EMPERADOR	Reposo en Gracia y ella en mí reposa.	
CRIADO II	La criada será nolimitángel.	
EMPERADOR	Gracia en mi Diosa y mi querido arcángel.	
CRIADO II	Es la moza mi arcángel y mi diosa.	305
EMPERADOR	De Gracia y de Garrida saber quiero el alma de sus vidas por entero.	

Vanse y salen las dos damas muy bizarras, cada una por su cabo

GARRIDA	¿A dónde vas Gracia, tan de mañana?	
GRACIA	Voy, Garrida hermana, a ganar la gracia, que el emperador dicen que ha venido, si me ha prometido su gracia y favor.	310 315

303 *nolimitángel*: neologismo usato per alludere alle qualità eccelse della dama, come un angelo senza limiti.

Acot307 bizarras: «Vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado» (*Aut.*).

Acot307 cabo: qui indica luogo.

Per310 Gracia: il testo originale segnala a partire da questo momento come “Dama” il personaggio di Gracia. Si corregge qui e analogamente anche ai vv. 324, 330, 343, 398, 417, 428, 438, 485 e 530.

	Porque el capitán de la guarda es todo mi interés.	
GARRIDA	Eso causa afán, porque a mí me dio diez escudos de oro; guardo su decoro y a mí me rindió.	320
GRACIA	Pagó tu interés como el más extraño, y eso fue en tu daño.	325
GARRIDA	Antes no lo es, pues yo los guardé para una ocasión.	
GRACIA	Digo, en conclusión, que no tienes fe, sólo el interés, es lo que te mata.	330
GARRIDA	¿Cuál es la que trata? o dime ¿cuál es? ¿La dama que hace plato de su gusto que no sea justo, pues que satisface que le satisfagan con puro dinero cualquier caballero?	335
GRACIA	Pues, ya que le pagan, no pretenda amor, que no lo merece.	340 345

327 *Antes*: da intendere come *antes bien*, espressione che indica contrarietà rispetto a quanto esposto. Garrida vuol dire che non ha agito a suo discapito accettando il denaro, anzi, tutto il contrario, perché ha messo il denaro da parte.

Tres entremeses famosos

¿De qué se entristece
y muda el color?
Pues no le he contado
lo que a mí me dio
y me remedió 350
sólo por su grado.
Diome un cofrecillo
de un olor famoso,
en todo hermoso,
más en lo amarillo. 355
Una bolsa dentro,
toda recamada,
de oro, bien bordada
de fuera, y de dentro
cien doblones de oro 360
con una medalla,
un Marte de talla,
vale un gran tesoro,
con cinco diamantes
un águila negra, 365
que a la vista alegre,
de ámbar unos guantes,
con siete rubíes
un caimán gallardo
y un cintillo pardo 370
con quince rubíes,
seis surtijas de oro,
piedras diferentes.
Para, en esto mientes,
que sólo el decoro 375
que en dármelo tuvo,
porque no entendiese

357 *recamada*: «bordado de realce» (*Drae*).

	que esto precio fuese, porque en mí no hubo interés de cosa,	380
	sólo de agradallo, querello y honrallo.	
GARRIDA	Eres melindrosa, y con ese agrado pides de una vez todo el interés cien veces doblado.	385
	Y los boquirrubios no entienden tu flor y es mucho peor fingirles en rubios.	390
	No quiero, no quiero, dices, y al revés, tomas lo que quies diciendo no quiero.	395
	Yo hablo a la clara, no fingiendo engaños.	
GRACIA	Haces en tus daños mostrándote avara, poniéndole precio a quien no lo tiene y esto no conviene, que es caso muy necio.	400
	Yo ya tan preciada sólo estimación, es justa pasión,	405

388 *boquirrubios*: «En el Siglo de Oro especialmente, joven presumido»; «jovenzuelo fatuo, ingenuo, fácil de engañar, no malicioso. Lo contrario de rufián y valiente» (*Aut.*). Garrida sta dipingendo l'imperatore come un uomo innocente e inesperto.

394 *quies*: sta per *quieres*, verbo abbreviato per ragioni metriche.

Tres entremeses famosos

lo demás es nada.
 Y pues que llegamos
 ya junto a Palacio,
 pregunta despacio 410
 al galán que amamos
 de las dos cuál es
 la mejor librada,
 no pedirles nada,
 o por interés. 415

Sale un criado al encuentro

CRIADO I	Seáis bienvenidas.	
GRACIA	¿Dó está el capitán? Decís que aquí están dos damas garridas.	
GARRIDA	No digas desgracias, nombrando a Garrida. Decid, por mi vida, que vienen dos gracias. Y vienen llamadas de este su señor. 420 Con su gran valor, guarde sus amadas.	425
GRACIA	Dirasle en secreto que temor traemos.	
CRIADO I	No mostréis estremos, que es señor perfeto. Y dijo a su Alteza vuestro gran valor, sábelo él mejor 430	

413 *la mejor librada*: ossia, quale delle due ha fatto la scelta migliore.

417 *Dó*: abbreviazione di *Dónde*.

por naturaleza, 435
 que con ambas tiene,
 ojalá yo fuera.
 GRACIA Hablad de manera,
 pues veis que conviene.

Vase el criado y tira de una cortina y esté el emperador en su trono

CRIADO Señor, aquí han llegado 440
 Gracia y Garrida, como lo mandaste.
 Bien lo has considerado
 con tu gran discreción, bien lo advertiste
 en no decir quién eras,
 para salir con todas tus quimeras: 445
 dicen que el capitán
 las ampare y defienda de tu Alteza.
 EMPERADOR Quítense de ese afán,
 que las mujeres tienen fortaleza
 venciendo emperadores, 450
 no las malas, las buenas y mejores.
 Dime, Garrida bella,
 ¿qué fuerza, qué destino te movía,
 o que natural estrella,
 que a tu libre albedrío compelia 455
 a ponerte a ti precio,
 dando que murmurar al sabio y necio?
 GARRIDA La causa dan los hombres
 que prometen alcázares y torres.
 De aquesto no te asombres, 460
 que más engañan los que son mejores.

457 *murmurar*: l'originale presenta il verbo *marmurar*. In castigliano esistono due verbi molto simili per forma e significato, che possono aver originato il presente errore, che pare esserne una fusione di *murmurar* e *marmullar*.

Tres entremeses famosos

	Con esto he respondido todo lo que tu Alteza me ha pedido.	
EMPERADOR	Que tanto has ahorrado, pues nadie te ha burlado, ni has perdido moneda, ni ducado, y con buenos y malos siempre has sido constante en tu provecho, llenando el blanco de tu interés pecho.	465
GARRIDA	Más de diez mil talentos tendré, libres de deudas, y una casa.	470
EMPERADOR	De hoy, más muda de intentos, tu proceder y condición abrasa. Ser buena te aconsejo, si quies ser mala sírvate de espejo.	475
	Te di lo que pediste y a Gracia presenté cosas mayores, y no en pedir consiste, conociendo del hombre cosas mayores. Antes no quiero nada, hace a la voluntad esté empeñada.	480
	También me di tú, Gracia, tu magnánimo pecho, por qué tu voluntad la renunciabas.	
GRACIA	Por no tener desgracia y serme de provecho, ni privarme del bien, como estas bravas que por ponerse precio eran sujeto vil de menosprecio,	485

469 *llenando el blanco de tu interés pecho*: per questioni di rima, il verso si regge su un iperbato. La normale costruzione dovrebbe essere «llenando tu pecho blanco de [el] interés».

475 *sírvate de espejo*: in castigliano esiste un proverbio che recita «Agua turbia no hace espejo».

475 *quies*: sta per *quieres*, abbreviato per ragioni metriche.

las damas de Cartago 490
 en este propio caso
 se juntaron un día todas juntas,
 y con velos estrago,
 y no fue aquesto acaso,
 propuso la más grave estas preguntas: 495
 en qué estaba el rendirse,
 y así lo declararon sin partirse.
 La conclusión fue aquesta,
 «nemine discrepante»,
 después de ventilado con cordura, 500
 que al hombre que recuesta,
 como sea constante,
 siendo rico y honrado, sin locura,
 se le diese contento
 sin poner precio, ni a un pensamiento. 505
 Porque hombre honrado,
 dice ilustre y perfeto,
 y encierra en sí dos mil obligaciones,
 ser discreto y callado,
 con saber y conceto, 510
 y con esto le corren mil pensiones,
 y si es rico ha de dar,
 y a la que bien le sirve la ha de honrar.
 Y he ahorrado con esto
 dos millones de oro, 515
 rentan cada año los diez mil talentos
 que Garrida ha propuesto

490 *las damas de Cartago*...: probabilmente si tratta di una allusione alla commedia *Le donne al parlamento* di Aristofane.

499 «nemine discrepante»: latinismo che indica una scelta condivisa all'unanimità.

500 *ventilado*: usato metaforicamente significa anche «controvertir, disputar, o examinar alguna cuestión, o duda, buscando la verdad». (*Aut.*).

501 *recuesta*, da *requerir*: «Vale explicar su deseo o pasión amorosa» (*Aut.*).

Tres entremeses famosos

	que tiene en su tesoro, y de hoy más he mudado mis intentos, y aquesto se concluya, que he de ser buena, pues he sido tuya.	520
EMPERADOR	Pedí mercedes ambas, pues cada cual merece una sentencia, un lauro, una corona, y que os lleven en andas, y lo que me parece que a cada cual se le honre su persona con fiesta y regocijo, pues que al emperador tenéis propicio.	525
GRACIA	Pronuncie vuestra Alteza la sentencia gloriosa que merecemos ambas, y estaremos delante tu grandeza, y será milagrosa, y humildes y premiadas nos veremos en presencia y ausencia alabaremos tu real sentencia.	530 535
EMPERADOR	La sentencia pronuncio de esta suerte, a todo lo que digo en ella advierte: venerandas del sol les den coronas a aquestas dos matronas, y triunfo venerable, que a toda esta ciudad le sea notable. A Garrida le pongan la corona de flores que eternicen su persona, odoríferas, bellas y marchitas, y no sean benditas, pues no lo fue su vida, pues la gastó en los vicios mal perdida. Vihuelas y cantores con chacona le acompañen danzando la capona, pagando su valor interesante,	540 545 550

pues esta sea bastante
a traerme a la Europa,
y con aplauso sea todo en popa. 555

*Toquen y bailen la capona trayéndola por el tablado, con corona de flores y
mucho regocijo, y prosigue*

A Gracia, porque es gracia esclarecida
con celajes cambiantes muy subida,
lleve cetro en la mano y su persona
en la cabeza lleve una corona,
pues venció al interés tan radiante 560
y el orbe su valor y gloria cante.

*Sale esta música y vestidos como serafines y lo demás que dice el verso se haga,
cada cosa a su tiempo*

Sacabuches, dulzainas y clarines,
vestidos todos como serafines,
toquen la gala de esta dama hermosa,
y no le falte cosa 565
de olores y de aroma,
sírviendo todos esta real paloma.
Acompañarán todos esta diosa,
pues que fue tan sagaz, sabia y dichosa,
y yo he de acompañarla, porque quiero 570

562. *dulzaina*: «Instrumento músico, a manera de trompetilla. Usase en las fiestas principales para bailar: tócase con la boca, y es de tres cuartas de largo, poco más o menos, y tiene diferentes taladros en que se ponen los dedos. Parece en la figura a lo que hoy llamamos flauta dulce. Usaron mucho los moros deste género de instrumento, y aún hoy se usa mucho en los reinos de Murcia y Valencia» (*Aut.*). Il termine appare anche nel *Quijote* (cap. XXVI, II parte): «[...] porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías» (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 754).

Tres entremeses famosos

servirle de bracero,
pues lo merece aquesta.
Y acaba el entremés de nuestra fiesta.

*A su tiempo salió la música que se pueda, según el verso, y vestidos
como ángeles, denle cetro y corona. Baje el emperador del trono y dé un paseo
muy vistoso, llevándola de la mano*

Fin de los tres famosos entremeses a modo de comedia

571 *bracero*: l'imperatore intende il gesto di dare il braccio a Gracia, per farla camminare appoggiata a lui.

Elenco delle errate

Dedicatoria

resplanció : resplandeció

Capellán : Gapellan

reverencias : Beverencias

Entremés del rufián

Acot Salen : Sale

Acot ferreruelo : ferrerruelo

22 En ti el ganar y el hurtar : En ti el ganar ni hurtar

36 asentarte el guante : sentarte el guante

109 cabrito : cabrino

154 discreción : dicrección

156 mejor : megor

157 agradecido : agradecida

177 mantegüelo : mantegualo

189 uno azul : un azul

Acot216 mustio : mustrio

254 *comprar* : compaar

308 ¿No juraba yo? : ¿Ni juraba yo?

322 conmigo : comigo

395 convenga : conviene

418 probará : probaré

Tres entremeses famosos

441 Un : Va
451 mercader : mercadel

Entremés del astrólogo médico

5 Umatria : Umatica
8 carezcan : carezca
39 serías : sería
91 figura : figera
196 aspectos : aspetos
223 Y a aqueste me obligo : Y aqueste me obligo
243 cosquillas : cozuillas
284 alevien : alevén
306 reputación : reputección
443 Juan Bragado : Iuan Bragado
385 enfermera : efermera
391 habrá : anra
Per442 Enf. 4 : Erm. 1
Per446 Enf. 5 : Erm. 2
539 proveer : prouuer
Per574 Ama : Mad

Entremés del emperador y damas

31 atrae y : atray
90 este otro : estotro
96 mustio : munstrio
111 conmigo : comigo
115 dulzura : dulzure
121 ¿Quiés que te quiebre los cascós? : ¿Los cascós quies que te quiebre?
130 diez : dies
136 conmigo : comigo
147 barato : vorato
168 mejor : mejo
169 ojos : hojos
178 conmigo : comigo
182 y cuándo a esta ciudad ha llegado? : y cuándo a esta ciudad vuo llegado?

- 198 vuestra excelencia : vuesa ence
203 baza : vasa
223 conmigo : comigo
263 sexo : sejo
*Per*310 Gracia : Dama
449 tienen : tiene
457 murmurar : marmurar
489 sujeto : aujeto
505 sin poner precio, ni a un pensamiento : sin poner precio, ni aun un pensamiento
543 notable : rotatable

Bibliografía

- Autobiografías y memorias*, coleccionadas e ilustradas por Manuel Serrano y Sanz, Madrid, Casa editorial Bailly Bailliére, 1848.
- BATAILLON, MARCEL, *Pérégrinations espagnoles du Juif errant*, in «Bulletin hispanique», 43-2, 1941, pp. 81-122.
- BERGMAN, HANNAH, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Editorial Castalia, 1965.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *A María el corazón*, edición crítica de Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva, Francisco Crosas y Miguel Zugasti, Pamplona Kassel, Universidad de Navarra Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Teatro cómico breve*, edición crítica por María-Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XV)*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, 1851.
- CARO BAROJA, JULIO, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Ediciones Istmo, 1992, 2 voll.
- Catálogo de la Biblioteca del Excmo. Sr. D. Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, s.e., 1901.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CORREAS, GONZALO, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Tip. de la “Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1924. [CORREAS, *Vocabulario de refranes*]
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-gangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliére, 1911.

Tres entremeses famosos

- CRUICKSHANK, DON W., *The first edition of 'El Burlador de Sevilla'*, in «Hispanic Review», 49, 1981, pp. 443-467.
- CRUICKSHANK, DON W., *Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville*, in «The Library. The Transactions of the Bibliographical Society», 60, 11.3, 1989, pp. 231-252.
- CUÉLLAR, ÁLVARO, VEGA GARCÍA-LUENGOS, GERMÁN, *Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte*, in «Hipogrifo», 11.1, 2023, pp. 117-172.
- Entremeses de «El Hidalgo» y de «El Rey de los tiburones»*, estudio y edición de Arianna Fiore, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- ESCAPA, PABLO ANDRÉS, *Nuevos pasos ibéricos del Judío Errante*, 25.01.2011, in https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_11/25.012011_01.htm.
- ESCODERO BAZTÁN, JUAN MANUEL, *De huellas y sucedáneos quijotescos en los entremeses del Siglo de Oro*, in «Estudios cervantinos», 43, 2016, pp. 191-203.
- FERNÁNDEZ DE MEDRANO, SEBASTIÁN, *Breve Descripción del Mundo o Guía Geográfica*, Bruselas, Lamberto Marchant, 1688.
- GALIANO PUY, RAFAEL, *El canónigo Pedro Ordóñez de Ceballos. Importante hallazgo de su partida de defunción y lugar de enterramiento*, in «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», 210, 2014, pp. 345-355.
- GALLO, ANTONELLA, *El teatro breve de Francisco Navarrete y Ribera: comicidad, agudeza verbal y costumbrismo moralizado*, nell'opera collettiva *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII: actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro del 28 al 31 de marzo de 2009*, coordinado por Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 125-142.
- GARCÍA GÓMEZ, ÁNGEL MARÍA, *Aporte documental al debate acerca de la prioridad entre 'El burlador de Sevilla' y 'Tan largo me lo fiáis', el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez*, nell'opera collettiva *Edad de oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Anthony Close (editor), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 281-286.
- HIDALGO, JUAN, *Romances de germanía de varios autores, con el vocabulario*, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1779.
- Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- https://www.dipujaen.es/archivo/datos-fondos/hospital-san-juan-dd/historia_institucional.html
- <https://www.rae.es>
- HUERTA CALVO, JAVIER, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

- Índice Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (IBEPI), dirección y redacción de Víctor Herrero Mediavilla, Munich, K.G. Saur, 2000.
- JIMÉNEZ PATÓN, BARTOLOMÉ, *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628.
- JOS, EMILIANO, *Centenario del Amazonas: la expedición de Orellana y sus problemas históricos. Fuentes y bibliografía*, in «Revista de Indias», IV, 11, 1943, pp. 5-42.
- JOSÉ PRADES, JUANA DE, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, edición de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990.
- LAPESA, RAFAEL, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelier, 1968.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, *El 'Arte nuevo' (vs. 64-73) y el término 'entremeses'*, in «Anuario de Letras», México, 1965, pp. 77-92.
- LOBATO, MARÍA LUISA, *Métrica del teatro cómico breve de Calderón*, in «Cantente. Revista literaria», 3, 1988, pp. 67-92.
- LOBATO, MARÍA LUISA, *La edición de textos teatrales breves*, nell'opera collettiva *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, editadas por Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis Books Limited, 1990, pp. 287-294.
- LOBATO, MARÍA LUISA, *Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto*, nell'opera collettiva *Homenaje a Hans Flasche: Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, Herausgegeben von Karl-Hermann Körner und Günther Zimmerman, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 113-154.
- LOBATO, MARÍA LUISA, *Versificación del teatro cómico breve de Moreto*, in «Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González», 349, 1990, pp. 347-366.
- LUNA, JUAN DE, *Segunda parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.
- MADROÑAL, ABRAHAM, *Disidentes andaluces en el entremés barroco*, nell'opera collettiva *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, del 28 al 31 de marzo de 2009*, coordinado por Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 69-82.
- MADROÑAL, ABRAHAM, *El olvidado Entremés de don Quijote, de Nuño Nisceno Sutil*, in «Anales Cervantinos», XL, 2008, pp. 311-332.
- MANCHÓN GÓMEZ, RAÚL, *Pedro Ordóñez de Ceballos. Vida y obra de un aventurero que dio vuelta y media al mundo*, Jaén, Universidad de Jaén, 2008.
- Manuali medievali di chiromanzia*, a cura di Stefano Rapisarda, Roma, Carocci, 2005.

Tres entremeses famosos

- MARTÍNEZ LÓPEZ, MARÍA JOSÉ, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- MOLINA MARTÍNEZ, MIGUEL, *Aproximación a la vida y obra del jiennense Pedro Ordóñez de Ceballos*, in «Chronica Nova», 16, 1988, pp. 131-141.
- MOLL, JAIME, *Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diez-aos-sin-licencias-para-imprimir-comedias-y-novelas-en-los-reinos-de-castilla-16251634-o/html/0213242e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html
- MOLL, JAIME, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/problemas-bibliograficos-del-libro-del-siglo-de-oro--o/html/991e03ab-cf57-4f73-accd-b5d3621e934a_10.html#I_o_
- MOLL, JAIME, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/problemas-bibliograficos-del-libro-del-siglo-de-oro--o/html/991e03ab-cf57-4f73-accd-b5d3621e934a_10.html#I_o_
- MORENO MENGÍBAR, ANDRÉS, VÁZQUEZ GARCÍA, FRANCISCO, *Formas y funciones de la prostitución hispánica en la edad moderna: el caso andaluz*, in «Norba. Revista de Historia», 20, 2007, pp. 53-84.
- MORLEY, SYLVANUS GRISWOLD, BRUERTON, COURTNEY, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MURCIA CANO, MARÍA TERESA, *La segunda piel: Registro de ropas y joyas de 1600*, in *VIII Estudios de Frontera. Mujeres y fronteras*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2011, pp. 303-317.
- NAVARRETE Y RIBERA, FRANCISCO, *Flor de sainetes*, introduzione, testo critico e note di Antonella Gallo, Firenze, Alinea, 2001.
- ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, PEDRO, *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1634.
- ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, PEDRO, *Viaje del mundo*, Madrid, Luis Sánchez, 1614.
- ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, PEDRO, *Viaje del mundo*, Madrid, Miraguano Ediciones, Ediciones Polifemo, 1993.
- Quarta parte de la famosa comedia del Español entre todas las naciones, y Clérigo agradecido*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1634.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Un Heráclito cristiano*, edición y estudio preliminar de Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- QUIÑONES, JUAN DE, *Discurso contra los gitanos*, Madrid, por Juan González, 1631.

- Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, edición de Hannah E. Bergman, Madrid, Castalia, 1970.
- SERÍS, HOMERO, *Tres entremeses desconocidos del siglo XVII por Pedro Ordóñez de Ceballos*, in «Philological Quarterly», XXI, 1, 1942, pp. 97-106.
- SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1960-1994.
- URZÁIZ TORTAJADA, HÉCTOR, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VALLADARES REGUERO, AURELIO, *Aportación de Pedro Ordóñez de Ceballos al entremés del Siglo de Oro*, in «Revista de Literatura», LX, 120, julio-diciembre de 1998, pp. 383-401.
- VALLADARES REGUERO, AURELIO, *La leyenda de Pero Gil y su tratamiento literario (I)*, in «Ibiut», v, 26, octubre de 1986, pp. 12-13.
- VALLADARES REGUERO, AURELIO, *Pedro Ordóñez de Ceballos, protagonista de cinco comedias del siglo de oro (dos de ellas de Fr. Alonso Remón)*, in «Estudios», LII, 195, octubre-diciembre 1996, pp. 5-50.
- VÁZQUEZ DE LA TORRE, ANTONIO, *Un giennense que renunció a un trono: don Pedro Ordóñez de Ceballos*, in «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», 4, 1955, pp. 114-143.
- VEGA, LOPE DE, *Novelle per Marzia Leonarda*, a cura di Maria Grazia Profeti, traduzione di Paola Ambrosi, con testo a fronte, Venezia, Marsilio editori, 1991.
- VEGA, LOPE DE, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori editore, 1999.
- VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS, *La serrana de la Vera*, edición introducción y notas de Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001.
- ZUGASTI, MIGUEL, *Andanzas americanas de Pedro Ordóñez de Ceballos en dos comedias del Siglo de Oro*, in «Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies», 15, 2001, pp. 167-197.
- ZUGASTI, MIGUEL, *El giennense Pedro Ordóñez de Ceballos: aventurero, soldado, viajero, comediante, misionero, héroe de comedia... y también dramaturgo*, nell'opera collettiva *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII: actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro del 28 al 31 de marzo de 2009*, coordinado por Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 157-173.
- ZUGASTI, MIGUEL, *El 'Viaje del mundo' (1614) de Pedro Ordóñez de Ceballos o cómo modelar una biografía épica*, in «Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorománicas de Europa y América», 58, 2003, pp. 83-119.

Tres entremeses famosos

ZUGASTI, MIGUEL, *Épica, soldadesca y autobiografía en el 'Viaje del mundo' (1614), de Pedro Ordóñez de Ceballos*, nell'opera collettiva *Actas del congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, Carlos Mata y Miguel Zugasti (Editores), Pamplona, Eunsa, 2005, vol. II, pp. 1781-1812.

ZUGASTI, MIGUEL, *La vida exagerada de Pedro Ordóñez de Ceballos: de la 'autobiografía maravillosa' a la biografía documentada*, en *Los límites del océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el nuevo mundo*, al cuidado de Guillermo Serés y Mercedes Serna, Bellaterra, Centro para la edición de los clásicos españoles, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp. 277-314.

ZUGASTI, MIGUEL, *Pedro Ordóñez de Ceballos: un viajero español por la India del siglo XVI*, in «Hola Namasté, Revista de la Embajada de la India en Madrid», I, 4, 2006, pp. 13-27.

Dizionari

Diccionario de Autoridades (Aut.)

<https://webfrl.rae.es/DA.html>

Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española (Tesoro)*

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--o/html/>

Diccionario histórico de la lengua española

<https://www.rae.es/dhle/>

Diccionario panhispánico del español jurídico

<https://dpej.rae.es/>

Diccionario de la Real Academia española (Drae)

<https://www.rae.es/>

Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (Ntlle)

<https://apps2.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

Treccani

<https://www.treccani.it>

Banche dati

Asodat (<https://asodat.uv.es>)
Catcom (<https://catcom.uv.es/consulta/>)
Cetso (<https://etso.es/cetso>)
Clemit (<https://clemit.uv.es/consulta/>)
Dicat (<https://dicat.uv.es>)
Emothe (<https://emothe.uv.es>)
Entribéricos (<https://entribericos.com/home/>)
Etso (<https://etso.es>)
Istae (<https://istae.uv.es>)
Manos Teatrales (<https://manos.net>)

Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia

Antichità e Filologia

1. FRANCESCO CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade. Riflessi dell'eroismo omerico nell'epica d'età flavia*, 2023.
2. *Noster delectat error. L'errore tra filologia e letteratura*, a cura di Elisa Migliore, Matilde Oliva, Claudio Vergara, 2024.

Filosofia

1. *Ecologia politica. Temi e riflessioni da un pensiero in divenire*, a cura di Stefano Righetti, 2025.

Letteratura italiana e Romanistica

1. *L'illustre volgare. Riletture, riscritture e traduzioni dantesche nelle lingue romanze*, a cura di Michela Graziani, Michela Landi e Salomé Vuelta García, 2023.
2. «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, 2023.
3. *La violenza nella letteratura italiana. Forme, linguaggi e rappresentazioni*, a cura di Rebecca Bardi, Camilla Bencini, Chiara Canali, Andrea Carnevali, Alice Petrocchi, Alessandro Privitera, Andrea Talarico, 2023.
4. PEDRO ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento*, edizione critica a cura di Arianna Fiore, 2025.

Linguistica

1. «*La sua chiarezza séguita l'ardore*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, a cura di Barbara Fanini, 2023.
2. *I dati linguistici. Metodologie e strumenti della ricerca*, a cura di Caterina Cacioli, Serena Carlamaria Crespi, Stefano Miani, Barbara Patella, Ersilia Russo, Carmelina Toscano, 2024.

Finito
di stampare
nel mese di settembre 2025 da Rotomail Italia S.p.A.

Volume stampato con tecnologia print on demand

La raccolta dei *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* risulta essere, ad oggi, l'unica opera di teatro comico breve a firma di Pedro Ordóñez de Ceballos, eclettico sacerdote noto soprattutto per i lunghi viaggi intorno al mondo, nato a Jaén verso la metà del XVI secolo e lì morto nel 1636. Pubblicati a Baeza nel 1634, i *Tres entremeses famosos, a modo de comedia, de entretenimiento* hanno la specificità di essere la prima collezione di teatro breve pubblicata in Spagna, perdipiù a nome di un singolo autore. Oltre a offrire un profilo dell'autore e del resto della sua produzione, la presente edizione critica indaga le circostanze di composizione, pubblicazione e ricezione di questa importante raccolta *entremesil* (la cui unica copia, stampata a Baeza nel 1634, è conservata oggi presso l'Hispanic Society of America di New York), le principali caratteristiche tematiche, stilistiche e metriche dei tre *entremeses* che la compongono e la loro vita scenica.

ARIANNA FIORE è ricercatrice di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Firenze. I suoi ambiti di interesse e ricerca riguardano il teatro del Siglo de Oro, con contributi su Lope de Vega, Calderón de la Barca e il teatro comico breve, e la poesia e il teatro del XX secolo, con una particolare attenzione alla produzione letteraria di Federico García Lorca.

