

A propósito de *Doña Justina y Calahorra*, un entremés atribuido a Cervantes

LILIANA MUÑOZ*

INTRODUCCIÓN

La reciente eclosión de los estudios sobre el teatro breve del Siglo de Oro ha dado origen a un buen número de publicaciones, ediciones y monografías. Sin embargo, a pesar de los avances generados en los últimos veinte años, el estado de la cuestión requiere que se sigan desarrollando proyectos para recuperar obras que aún no han recibido suficiente atención por parte de la crítica. Respecto a los entremeses alguna vez atribuidos a Miguel de Cervantes, se conocen pocos estudios y ediciones modernas. Eugenio Asensio señala que «podemos con tranquila conciencia darles de lado, concentrando la atención sobre aquellos cuya paternidad ha sido refrendada por el autor»¹. Contrariamente a lo que plantea Asensio, consideramos necesario que se sigan elaborando estudios sobre dichas atribuciones, dada la importancia del Príncipe de los Ingenios en la consolidación del género; éstos nos permitirán dar cuenta de la influencia de Cervantes en los entremesistas posteriores a su tiempo. En un esfuerzo por contribuir a este campo de investigación, presentamos ahora la edición de *Doña Justina y Calahorra*, entremés atribuido a Cervantes por Adolfo de Castro en 1874, quien lo había encontrado en un manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla.

* Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

1. Asensio, 1973, p. 172.

I. UN MANUSCRITO SEVILLANO

La primera noticia que tenemos del manuscrito nos la da el propio Castro en las preliminares a su obra: *Varias obras inéditas de Miguel de Cervantes Saavedra, sacadas de códices de la Biblioteca Colombina*. Según el autor, fue Aureliano Fernández Guerra quien, durante una visita a la biblioteca sevillana en el año de 1845, encontró en un códice en cuarto, con la signatura AA. 141.4, una serie de obras inéditas que sentarían las bases para sus futuras investigaciones:

Allí descubrió la bellísima carta a *Don Diego de Astudillo*, obra inédita de Cervantes; allí la tercera parte de la *Relación de lo que pasa en la Cárcel de Sevilla*; allí pudo cotejar la *Novela* impresa de la *Tía Fingida*, con una antigua copia, y ver las notabilísimas variantes que nos dejan gozar de esta obra tal como la debió escribir aquel ingenio; de allí sacó a la luz las festivas *Apologías* que se atribuyen a Gutierre de Cetina [...]².

En su afán por dar continuidad a la labor iniciada por Fernández Guerra, Castro examinó en 1874 el tomo siguiente del mismo códice, señalado como AA, tabla 141, número 6. Halló en él una colección de catorce entremeses: *El examinador Miser Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza; *Los habladores*, atribuido a Miguel de Cervantes; *La cárcel de Sevilla*; *Los mirones*, también de la supuesta autoría de Cervantes; *El sacristán Soguijo*, *La villana de Getafe y carreteros de Madrid*, *La endemoniada fingida*, y *chistes de Bacallao*, el entremés de *Melisendra*, el entremés *El rey Cachumba de Motril y la infanta Palancona*, atribuido a Quevedo; *Durandarte y Belerma*, que Castro duda en atribuir a Antonio Mira de Amescua; *Doña Justina y Calahorra*, de igual forma atribuido a Cervantes; el entremés *El doctor Zarabullaque*, de Francisco Osorio; el del *Zurdo*, citado como de Quevedo y, por último, el entremés de *Los refranes*, que asegura «es obra indudable de Cervantes»³.

El folio 92 de dicho códice corresponde al entremés de *Doña Justina y Calahorra*, del que Castro nos da una escueta descripción: «Parece de Cervantes. Nadie lo cita». Su juicio se fundamenta en «la manera de componer versos sueltos y de empezar el diálogo», que señala como muy propia del estilo cervantino⁴. Fuera de estos argumentos, Castro no ofrece más evidencias que nos permitan corroborar o desmentir la autoría, ni mucho menos fijar una fecha aproximada de composición.

Si bien es cierto que existe una tendencia a adjudicar numerosas obras a Cervantes —lo que Eugenio Asensio denomina «el fetichismo cervantino»⁵—, es imprescindible llevar a cabo una revisión de los aspectos que llevaron a Castro a sugerir que nuestro entremés era producto del genio del autor del

2. Castro, 1874, p. 5.

3. Castro, 1874, p. 11.

4. Castro, 1874, p. 20.

5. Asensio, 1971b, p. 14.

Quijote. Además de esto, la pieza es de indudable calidad y convergen en ella elementos representativos tanto del «entremés de cambio de siglo», que culmina con Cervantes, como del «entremés burlesco» que prevalece en el siglo XVII⁶.

II. OTROS ENTREMESSES ATRIBUIDOS A CERVANTES

De las palabras de Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* se ha desprendido la idea de que existen obras suyas que «andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño». Esto explica, en cierto modo, la cantidad de atribuciones que la crítica le imputa desde antaño. Con respecto a los entremeses, destacan *Los habladores*, *La cárcel de Sevilla*, *El hospital de los podridos*, *Los romances*, *Los refranes*, *Los mirones*, por los estudios y ediciones que han recibido. Dámaso Alonso, acerca de estas obras, señalaba:

No existe prueba alguna convincente que permita adjudicárselos al gran escritor; pero son de indiscutible mérito, y tanto, que en ocasiones iguala y aun excede el de los auténticos cervantinos [...]. Dos de ellos (*El Hospital de los podridos* y *Los habladores*) revelan hondo conocimiento de la psicología humana; uno (*La cárcel de Sevilla*) es un cuadro realista de trazos maestros y el otro (*Los mirones*) un diálogo lleno de sales y observación muy aguda. Y aún añadimos otra obrita, el *Entremés de los Romances*, que si bien no llega, ni mucho menos, a tal excelencia artística, ha de interesar a todo lector curioso por ser patente su relación con algunos capítulos de nuestra mayor novela⁷.

El manuscrito del entremés de *Los habladores* apareció publicado en la *Séptima parte* de las *Comedias* de Lope de Vega, en 1617, y existe también un impreso suelto publicado en Cádiz en 1646 por Francisco Juan de Velasco. Aunque Castro lo considera de Cervantes, Abraham Madroñal argumenta que su verdadero autor puede ser el toledano Gaspar de Barrionevo⁸.

La cárcel de Sevilla es otro de los entremeses atribuidos al Príncipe de los ingenios. El manuscrito, que forma parte del mismo códice que el de *Los habladores*, aparece publicado por primera vez en 1617 en la *Séptima parte* de las *Comedias* de Lope. En su edición de 1874, Castro señala que «el Sr. Fernández Guerra y Orbe cree, con sobradísima razón, que es obra de Cervantes»⁹ y La Barrera corrobora esta suposición en su *Catálogo* de 1860. Eugenio Asensio descarta esta posibilidad al ser «su técnica y modalidades

6. Para mayor comprensión de la diferencia entre ambas categorías, cfr. Pérez de León, 2005, pp. 26-27.

7. Alonso, 1936, p. 10.

8. Madroñal, 1993, pp. 105-128.

9. Castro, 1874, p. 8.

cómicas muy distantes» de las cervantinas y lo mantiene como anónimo. Sin embargo, parece coincidir con Francisco Rodríguez Marín en que es de Cristóbal de Chaves, autor de la *Relación de la cárcel de Sevilla* por los notables paralelismos que esta obra presenta con el entremés¹⁰.

El hospital de los podridos es, probablemente, el entremés atribuido que más complicaciones presenta debido a las grandes afinidades que guarda con los originales cervantinos. Así lo asevera Vicente Pérez de León:

Nos hemos permitido afirmar que existen muchos elementos de juicio para poder opinar, a partir de sus tramas y personajes afines, que *El hospital de los podridos* es también de paternidad cervantina; en nuestra particular exploración del entremés de cambio de siglo no hemos encontrado un esquema «de examen» y de temática de arbitrio, con mensaje final ejemplar tan evidente como el de *El hospital de los podridos*, anónimo, pero varias veces atribuido a Cervantes¹¹.

Las instancias de publicación de este entremés son iguales a las de los dos que ya he señalado; existe, además, un entremés suelto publicado en 1646 en Cádiz y atribuido a Lope. Según Huerta Calvo, se considera al *Hospital de los podridos* como el iniciador de la modalidad «de desfile» o de «revista de personajes»¹², empleada también por Cervantes en *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Asensio también asevera que, por su originalidad y por la calidad de su construcción, *El Hospital de los podridos* —al igual que *La cárcel de Sevilla*—«puede hombrearse con algunos de los auténticos»¹³.

El entremés de *Los romances*, polémico a raíz de la hipótesis de Menéndez Pidal sobre su posible influencia en la composición del *Quijote*, se publicó por primera vez en la *Tercera parte* de las *Comedias* de Lope de Vega (Valencia, 1611?, Barcelona 1612). En la actualidad contamos con varios estudios que desmienten la atribución. Francisco Márquez Villanueva, Antonio Carreira y Antonio Rey Hazas se inclinan por la autoría de Gabriel Lobo Lasso de la Vega¹⁴.

Castro considera de especial importancia los entremeses de *Los refranes* y *Los mirones* «porque explican el carácter de Cervantes»¹⁵, sin ofrecer mayor detalle al respecto. El primero fue atribuido y editado por José María Asensio en *Dos cartas literarias* en el año de 1867. George Tyler Northup da cuenta en 1922 de un estudio crítico-literario elaborado por Cayetano Vidal de Valenciano, el cual «strove to prove that Quevedo wrote the piece, and Quevedo certainly achieved something very similar in his *Cuento de cuentos*. Others have suggested Quinones de Benavente. To be frank, one guess is as good as

10. Asenso, 1971, p. 89.

11. Pérez de León, 2005, p. 17.

12. Huerta Calvo, 2008, p. 27

13. Asensio, 1971b, p. 15.

14. Rey Hazas, 2007, p. 26.

15. Castro, 1874, p. 21.

another»¹⁶. Ahora bien, el entremés de *Los mirones* es una de las piezas que la crítica insiste en adjudicar a Cervantes. Por ejemplo, Alfredo Rodríguez López-Vázquez sostiene que existen «argumentos suficientes para validar esta obra como una de las que procede del genio alcalaíno»¹⁷ y corrobora su hipótesis con un análisis del estilo léxico del entremés en contraste con otras obras cervantinas. Tampoco se acepta en la actualidad la autoría de las dos últimas piezas mencionadas pero hacen falta estudios bien documentados que lo ratifiquen.

III. DOÑA JUSTINA Y CALAHORRA

Este recorrido por las atribuciones cervantinas nos permite enmarcar a *Doña Justina y Calahorra* en un campo de investigación que sin duda requiere mayor atención. Baste señalar el silencio que la crítica ha guardado con respecto a la obra que nos compete. Además de la edición de Castro de 1874 y su posterior reimpresión en 1957¹⁸, son pocas y sucintas las menciones de las que tenemos constancia. José María Asensio, en una carta a los cervantistas José de Palacio Vitery y Mariano Pardo, se preguntaba: «¿Es parto del ingenio de Cervantes el *Coloquio sobre la vida del campo*? ¿Lo son los entremeses de *Los Mirones*, de *Doña Justina y Calahorra*, y también el de *Los Romances* y el de *Los Refranes*?»¹⁹. La respuesta que ofrece desacredita la atribución aduciendo al «nuevo mal» de adjudicar a Cervantes obras con las que no guarda relación o parentesco. Emilio Cotarelo y Mori puntualiza en su *Colección*:

Estos tres entremeses [*Los Romances* y *Los Mirones*] con el de *Doña Justina y Calahorra*, han sido adjudicados, como queda dicho, a Cervantes, sin más razón que las semejanzas de lenguaje y estilo que los que lo intentaban descubrían en ellos. Mezclados ahora con otros anteriores y posteriores, se ve que no se diferencian gran cosa de éstos, como tampoco unos y otros se diferencian mucho de los auténticos de Cervantes en las cualidades señaladas; porque en aquel tiempo era comunísimo el escribir bien²⁰.

La semejanza de estilo y de lenguaje pareciera ser el principal indicador de la posible autoría cervantina. Sin embargo, como veremos más adelante, existen otros elementos igualmente importantes que nos llevan a pensar que la obra no puede ser de Cervantes.

16. Northup, 1922, p. XXIII.

17. Rodríguez López-Vázquez, 2011, p. 1.

18. Castro, 1957, pp. 94-126.

19. Asensio, J. M.^a, 1874, p. 556.

20. Cotarelo, 2000, p. lxix.

Doña Justina y Calahorra nos presenta el tema de la infidelidad en el matrimonio. La obra es un «mundo al revés» en el que cuestiones tan serias como las del decoro y la honra conyugal quedan reducidas a un juego burlesco en donde se infringen todas las normas sociales. La obra inicia *in medias res* con un diálogo en el que Justina expresa su indignación por la nueva que Clara le trae: su marido, Matanga, ha intentado serle infiel con ella. Después de una serie de improperios en los que ambas critican las manías de los viejos, Justina confiesa que también ha recibido lisonjas de Calahorra, el marido de Clara. La estructura del drama de honor, consistente en las dos fases: 1) seducción-engaño, y 2) castigo-venganza²¹, se modifica de forma risible. La solución que Clara y Justina ofrecen para resarcir su honra trae consigo una cadena de situaciones jocosas en las que se parodian los motivos principales de las comedias serias de la época: el encuentro nocturno de los enamorados, el galanteo a la dama o las prendas amorosas.

Los dos figurones de la obra, Matanga y Calahorra, son perfectamente reconocibles a partir de determinadas singularidades. Ambos son vejetes y portan una indumentaria extravagante, lo que los distingue del resto de los personajes, carentes de una descripción particular. Dicho contraste se refleja también en el lenguaje ya que, mientras que los diálogos de Justina y Clara se revisten de la cultura popular (refranes, expresiones cotidianas, entre otros), en los de Matanga y Calahorra abundan las alusiones mitológicas, las referencias al romancero e incluso a personajes históricos. La acción se desarrolla gracias al juego dialéctico que estos cuatro personajes establecen: las parejas se intercambian, los burlados se convierten en burladores, los hombres se disfrazan de mujeres. Respecto a Gómez y Salvatierra, su función es la de ser cómplices o coadyuvantes²² en la culminación de la acción, pues es gracias a ellos que Matanga y Calahorra descubren la trampa tendida por sus mujeres y son debidamente castigados por su infidelidad.

Pensamos que supone un anacronismo adjudicarle a Cervantes esta obra²³. En primer lugar, se trata de un entremés en verso. Como señala Luis Andrés Murillo, antes de 1612 sólo se conocían cuatro entremeses en verso: el de *Melisendra*, publicado en la primera parte de las *Comedias* de Lope de Vega en 1605, los dos de Cervantes (*El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*) y el entremés de *Los romances*, publicado en la tercera parte de las *Comedias* de Lope en 1612²⁴. Estas obras se caracterizaron por el empleo del romance, en contraste con las formas métricas que el género adoptaría a partir de 1617 y que son perfectamente observables en *Doña Justina y Calahorra*: el romance y el endecasílabo suelto o en silva. Resulta imposible que Cervantes, en cuyos entremeses prevalece una prosa cercana a la conversación, hubiera

21. Chauchadis, 1980, p. 165.

22. Para mayor información sobre esta clasificación, véase el apartado «Morfología del entremés primitivo» en Huerta Calvo, 1995, pp. 50-51.

23. Madroñal, 2004, p. 3.

24. Murillo, 1983, p. 356.

podido emplear formas métricas tan definidas antes de que éstas se hubieran popularizado.

En segundo lugar, en el encabezado de nuestro manuscrito se lee la acotación: «Son figuras». La aparición del entremés de figuras ocurre de manera simultánea a la adopción del verso en el año 1617. Cervantes, sin embargo, «pinta no entes de una pieza —lo que llamo figuras— sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimiento que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar caracteres»²⁵. Los personajes de *Doña Justina y Calahorra* no poseen dicha complejidad, que caracteriza a los de Cervantes; cualquier intento de crítica social por su parte es opacado de inmediato por los disparates de Matanga y Calahorra.

Además de esto, el soneto con rima aguda y la alabanza a la dama como parodia de Garcilaso son recursos muy utilizados en los entremeses posteriores a 1620, como se observa en el *Entremés de la socarrona Olalla*, de Quiñones de Benavente, aparecido por primera vez en el *Ramillete gracioso* de 1643.

La socarrona Olalla,
de Quiñones de Benavente

En tu presencia no me puede ir mal,
verdadero retrato de un vergel,
que en tus labios se ve fino el clavel
con más finos matices que el coral.
Tus mejillas en campo de cristal,
de rosas son dechado y copia fiel.
¡Oh, alto y soberano aquel pincel
que de tal perfección hizo señal!
¡Alégrasme mis ojos, si eres sol
en la luciente aurora del abril,
sirve a mi voluntad de facistol,
pues eres para dar envidias mil,
si bien en mis tormentas mi farol,
para hacer estos versos mi candil.

Doña Justina
y Calahorra

Amor transformativo, amor sutil,
que harás de un alpargate un albañal,
¿dónde me llevas en peligro tal,
que es el mentor topar un alguacil?
¿Por qué me has puesto en ocasión tan vil,
que viniendo a buscar su delantal,
me tope algún lacayo criminal,
creyendo que soy pasto concejil?
Amor enredador, amor cruel,
fuego con quien no vale el guardasol,
más loco y desigual que Zapardiel,
Jenízaro²⁶ de turca y de español,
cuánto va que por ti ningún trainel
me lleva por las ventas de Buñol.

Este recurso tópico en los entremeses del siglo XVII que consiste en la deformación de un verso de Garcilaso lo podemos encontrar también en *Doña Justina y Calahorra*. Si lo comparamos con *Los refranes del viejo celoso*, compuesto, según Madroñal, en una fecha posterior a 1631²⁷ y atribuido en algunas ocasiones a Quevedo y otras a Quiñones, encontraremos también semejanzas, como el juego burlesco con el nombre de la dama:

25. Asensio, 1971, p. 101.

26. *Genízaro*: «El hijo de padres de diversa nación (*Aut.*)»

27. Madroñal, en prensa.

Los refranes del viejo celoso

Justa querida, Justa de quien gusta
 mi alma, que a quererte bien se ajusta;
 Justa, a quien mi deseo humilde implora
 que de justa te vuelvas pecadora;
 Justa, más deseada que una herencia
 y más intrudida que un abuso;
 Justa, más justa que un zapato al uso;
 Justa, que tienes, a lo que imagino,
 todas las propiedades del buen vino:
 buen color, buen olor; mas, ¿quién se atreve
 a decir del sabor sin que lo pruebe?

Doña Justina y Calahorra

Clara, más clara que del claro oriente
 el alba, cuando sale enjalbegada
 de color de papeles de Granada,
 y llena del Gran Turco barba y frente.
 Ojos, como los ojos de una puente;
 niñas, donde el amor tiene posada,
 con más mezcla de verde que ensalada
 y recato en mirar que un delincuente.

No nos aventuramos a ofrecer una fecha exacta de la composición de nuestra obra, pero, por los paralelismos que guarda con las mencionadas, parece que fue compuesta en la época de Felipe IV, tiempo después de que las obras de Cervantes vieran la luz.

Por otra parte, en nuestro entremés aparecen los nombres de Calahorra y de Matanga, poco usuales en la época. El primero se halla también en el *Entremés de los vocablos* (1642?), atribuido a Quiñones de Benavente, y el segundo en el *Entremés del convidado* (1658), de Calderón, y en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) de Castillo Solórzano. El nombre de Salvatierra podría encubrir a un actor que formó parte de la Compañía de Alonso Caballero hacia 1650.

La última razón que nos motiva a pensar que *Doña Justina y Calahorra* no es de la autoría de Cervantes es el gran contraste que existe entre la risa aleccionadora de sus entremeses —en donde subyace una visión crítica del mundo— y la comicidad de nuestra pieza —en la cual predomina un humor burlesco saturado de juegos de palabras, deixis, dilogías y agudezas verbales. Como asevera Pérez de León: «Los entremeses de Cervantes son obras en las que la ideología supera claramente el sentido primitivo de entretener con simpleza, llevando el mensaje satírico-político, al contexto del teatro breve»²⁸. Si, como asegura Arellano, la mayor parte de las comedias burlescas conocidas fueron representadas durante el reinado de Felipe IV²⁹, resulta improbable que Cervantes hubiera podido conocer y utilizar con tal destreza mecanismos cómicos como los que aparecen en éstas.

No podemos negar que nuestro entremés sí guarda ciertas similitudes con el estilo cervantino pero, en todo caso, nos parecen más bien rasgos heredados. Es evidente que el autor leyó y asimiló las obras de Cervantes, tan populares en la época. De esto se desprende que, en un análisis de índices léxicos y expresiones poco usuales de la obra —como «estas fantasmas», «aquella estatueta», o «faldriquera»—, el banco de datos CORDE nos ratifique su aparición

28. Pérez de León, 2005, p. 23.

29. Arellano, 1999, p. 10.

en obras como el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o las *Ocho comedias y ocho entremeses*. Además de esto, se observan algunas modalidades del diálogo que son propiamente cervantinas, como la repetición de una palabra para enfatizar lo que ha dicho antes otro personaje (Ej. v. 27). Incluso se imita la técnica de doblar las parejas para evitar monólogos y dar mayor dinamismo a la acción, y la forma métrica del soneto con estrambote en los vv. 149-167 y 221-238. Todos estos argumentos nos llevan a pensar que el autor poseía un conocimiento profundo del estilo de Cervantes hasta el punto de poder realizar una imitación de semejante calidad.

IV. MÉTRICA

La sinopsis métrica de la pieza es como sigue:

Versos	1-72:	silva de endecasílabos y heptasílabos
	73-86:	soneto
	87-138:	romance
	139-148:	silva de endecasílabos y heptasílabos
	149-167:	soneto
	168-206:	silva de endecasílabos y heptasílabos
	207-238:	soneto
	239-323:	romance

Esto nos permite llegar al siguiente resumen:

Romance:	137 versos (42,41%)
Silva:	121 versos (37,46%)
Soneto:	65 versos (20,12%)
Total:	323 versos (100%)

El porcentaje de rima en la silva es del 11,5%.

V. CRITERIO EDITORIAL

Transcribimos íntegro el manuscrito de la Biblioteca Colombina, código AA, tabla 141, número 6, folios 92-97v.º Los criterios de modernización han sido los correspondientes a las obras del siglo XVII, es decir, respetando aquello que no posee un valor fonológico distinto del actual. La edición de Castro contiene algunos errores de lectura, versificación y puntuación, los cuales se irán señalando en las notas a pie de página. Además de la corrección de estos aspectos, hemos procedido también a la numeración de los versos de cinco

en cinco. Esperamos, de igual manera, que resulte útil al lector la lista de las siglas y abreviaturas que precede a nuestra edición.

VI. FINAL

No cabe duda de que *Doña Justina y Calahorra* ocupa un lugar importante en el corpus de las piezas de teatro breve. Acaso la atribución de Castro a Cervantes ha permitido que nos fijemos en ella, pero esto no desestima el valor que la pieza posee por sí misma en cuanto constituye una muestra de la pervivencia del estilo cervantino en la época en la que floreció el género. Esperamos que nuestra iniciativa contribuya a la recuperación y edición de otras obras entremesiles que, como ésta, son igualmente valiosas y aún permanecen inéditas o sin estudiar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, Signo, 1936.
- ARELLANO, Ignacio (ed.), «Introducción», en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 9-36.
- ASENSIO, Eugenio, «Entremeses», en *Suma Cervantina*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 171-197.
- ASENSIO, Eugenio (ed.), «Introducción», en *Miguel de Cervantes: Entremeses*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 7-49.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASENSIO, José María, «Sol y sombras», en *Revista Europea*, n.º 35, 1874, p. 556.
- CASTRO, Adolfo de, *Varias obras inéditas de Miguel de Cervantes Saavedra, sacadas de códices de la Biblioteca Colombina*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1874.
- CASTRO, Adolfo de, *Cuatro entremeses atribuidos a Miguel de Cervantes*, Barcelona, Gráficas Aymamí, 1957.
- CHAUCHADIS, Claude, «Risa y honra conyugal» en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 165-185.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa: Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Oro viejo, 1995.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- HUERTA CALVO, Javier, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985.

- MADROÑAL, Abraham, «A propósito de *Los refranes del viejo celoso* y *El hospital de los malcasados*, dos entremeses atribuidos a Quevedo» (en prensa).
- MADROÑAL, Abraham, «El contador Gaspar de Barrionuevo (1562-c.1624?), poeta y dramaturgo toledano amigo de Lope de Vega», en *Voz y letra*, n.º 2, vol. 4, 1993, pp. 105-128.
- MADROÑAL, Abraham, «Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro», en *Arbor*, n.ºs 699-700, 2004, pp. 455-474.
- MURILLO, Luis Andrés, «Cervantes y el entremés de los romances» en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 353-357.
- NORTHUP, George T., *Ten Spanish farces of the 16th, 17th and 18th centuries*, Boston, Heath & Co., 1922.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente, *Tablas destempladas: Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- REY HAZAS, Antonio, «Estudio del entremés de los romances» en *Revista de Estudios Cervantinos*, n.º 1, 2007, pp. 1-57.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Cervantes y el entremés de *Los mirones*. Bases objetivas para su atribución» en *Etiópicas*, 7, 2011, pp. 57-63.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

- Aut.* = *Diccionario de Autoridades*.
- Cfr.* = Consultar.
- Castro* = *Cuatro entremeses atribuidos a Miguel de Cervantes*, Barcelona, 1957.
- Cejador* = *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro (Fraseología o estilística castellana)*. Ed. Abraham Madroñal y Delfín Carbonell, Barcelona, 2008.
- Correas* = *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. L. Combet. Bordeaux, 1967.
- DRAE* = *Diccionario de la lengua Española. Real Academia Española*, 1992, 21.^a ed.
- DICAT* = *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008.
- Ed., ed.* = Edición
- Ibid.* = En el mismo lugar.
- p., pp.* = página o páginas.

ENTREMÉS DE DOÑA JUSTINA Y CALAHORRA

Son figuras

JUSTINA	MATANGA ³⁰
CLARA	GÓMEZ
CALAHORRA ³¹	SALVATIERRA ³²

JUSTINA:	¡No se puede vivir en este mundo! ¿Mi marido anda en eso? ¡Por el siglo de aquella que me hizo ³³ y de mi padre, que he de tomar venganza temeraria!	
CLARA:	Si yo entendiera que con tanta pena tomárades las nuevas que os he dado, cosiérame la boca ³⁴ treinta veces.	5
JUSTINA:	¿Un viejo ya caduco se enamora? ¿Un hombre (que es vergüenza que lo diga) con mil enfermedades esquisitas ³⁵ ? ¡Y dice dos requiebros ³⁶ , y os ofrece mis joyas, mis cadenas y vestidos!	10
CLARA:	Justina, no os den pena esas locuras. Sabed que es frenesí de algunos viejos que son como las hierbas del otoño, que yéndose a secar, pimpollos brotan. Mucho tienen de puerro ³⁷ tales hombres: la cola verde y la cabeza blanca. Él me ha mirado tierno quince días, y al cabo dellos me escribió una carta;	15 20

30. Matanga es nombre de entremés que aparece en otras piezas de teatro breve, como *El convidado* (1658), de Calderón, y *La prueba de los doctores*, incluida en *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares (1632) de Castillo Solórzano.

31. *Calahorra*: «En algunas partes de España se llama así la casa pública con rejas, por donde se da el pan en tiempo de carestía, para socorrer las necesidades de los vecinos» (*Aut.*). Puede tratarse de un juego lingüístico, aunque Calahorra es también una ciudad de La Rioja. En el *Entremés de los vocablos* (1642?), atribuido a Quiñones de Benavente, aparece un personaje con ese nombre.

32. Hay un actor llamado Manuel de Salvatierra que formó parte de la Compañía de Alonso Caballero hacia 1650 (*DICAT*).

33. *¡Por el siglo de mi madre!*: «Juramento burlesco» (*Correas*). Esta expresión aparece en numerosas ocasiones en obras áureas.

34. *Coser la boca*: «Callar» (*Cejador*).

35. En Castro: «exquisitas».

36. *Requiebro*: «El dicho o palabra dulce, amorosa, atractiva, con que se expresa la ternura del amor» (*Aut.*).

37. En Castro: «huerto». *Puerro*: «Especie de cebolla, aunque no forma cabeza como ella, de la cual se diferencia en el sabor, que es mucho más insulso que el de la cebolla, y no tiene picante» (*Aut.*). El sentido es evidente, alude a que los viejos («cabeza blanca») tienen, sin embargo, deseos propios de los jóvenes («cola verde»). Cfr. el texto de Vigilia, «Vemos muchos mozos sesudos y muchos viejos como el ajo, con la barba cana y cola verde» (*Discurso de los Celos entre Celio y Casilda, pastores*, Ed. José Luis Canet, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990, f. 121v).

- tras ella vino a hablarme muy ufano
con pluma, con broquel y con espada;
también trujo dos músicos del Conde,
y aun dijo que la letra que cantaban
era suya también. 25
- JUSTINA: ¿Hay tal bellaquería?³⁸
Pero porque entendáis que no soy sola
la que en su casa tiene estas fantasmas³⁹,
aunque al principio no pensé decirlo,
sabed que vos tenéis vuestros achaques⁴⁰ 30
y que vuestro marido habrá seis días
que envió a decir que le tuviese
en posesión de esclavo: porque había
más de un año que andaba por los aires⁴¹
por no sé qué desprecios y donaires. 35
- CLARA: ¿Mi marido, Justina?
JUSTINA: Lo que os cuento.
CLARA: ¿Aquel rancioso?
JUSTINA: Aquel rancioso, el mismo.
CLARA: ¿Aquella estatua⁴² ahora ha dado en eso?
JUSTINA: ¿No ha hecho guarnecer las martingalas⁴³
y puesto en la ropilla faldriqueras⁴⁴, 40
como usan ahora⁴⁵ los galanes?⁴⁶
¿De adónde saca el viejo los antojos?

38. En Castro: «¿Hay tal bellaco?»; en el original: «¿Hay tal bellaquería?». Castro corrige el original porque piensa que debe tratarse de un verso de once sílabas, pero en realidad son dos heptasílabos.

39. *Fantasma*: «La representación de alguna figura que se aparece, o en sueños, o por fuerza de la imaginación, o por arte mágica. Dícese también de cualquier figura extraña y que pone miedo» (*Aut.*).

40. *Achaque*: «Indisposición o enfermedad habitual». También significa «el menstuo de las mujeres» (*Aut.*).

41. *Estar en el aire*: «Estar sin acomodo o no tenerle seguro, como el que sirve algún empleo interinamente. Dícese también de las cosas cuando están pendientes o sin resolverse» (*Cejador*). El pasaje alude a la falta de compromiso de Clara en sus obligaciones maritales.

42. *Estatua*: «Que tiene sola apariencia, sin entendimiento» (*Cejador*).

43. *Guarnecer*: «Metafóricamente, vale adornar una cosa con otra, darle hermosura, gracia y perfección». *Martingala*: «Parte del arnés que cubría las entrepiernas» (*Aut.*). Para *Cejador*, esta última también significa «embustes», por lo que se trata de un juego burlesco con la doble acepción de la palabra.

44. *Faldriquera*: «Bolsillo de las prendas de vestir» (*DRAE*). Según Castro: «faltriqueras»; en el original: «faldriqueras». Aunque ambos son correctos, en el Siglo de Oro era más común el uso del primero.

45. Castro corrige «ahora» pero en el original consta «ahora».

46. *Ropilla*: «Vestidura corta con mangas y brahones, de quienes penden regularmente otras mangas sueltas o perdidas y le viste ajustadamente al medio cuerpo, sobre el jubón» (*Aut.*). El uso de la ropilla era común a comienzos del siglo XVII. Era empleada tanto por los miembros de la nobleza como por los cortesanos. Según Bernis, «la relación de fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III se extiende en prolíjas descripciones de los trajes que llevaban los pajes lacayos de los asistentes [...]». Las guarniciones de las ropillas de sus pajes y lacayos no eran sólo de seda sino también de plata y oro. Imágenes de ropillas guarnecidas para una ocasión solemne nos han

- CLARA: ¿Hay insolencia igual? ¿Hay desatino
que se pueda igualar al destos viejos?
Pues plega a Dios...
- JUSTINA: No jures, Clara, tente, 45
que son retoños destos secos árboles.
¿De qué te afliges? Pues los asnos viejos
rebuznan viendo el prado desde lejos.
- CLARA: No me quiero matar; vengarme quiero. 50
Tratemos cómo sea, mi Justina:
igual es el agravio y justa causa
también será lo sea la venganza.
Tú tienes un hermano muy honrado,
yo tengo el que tú sabes: ellos sepan⁴⁷;
y hagamos de manera que les quiten 55
el amor a estos viejos de Susana⁴⁸,
que, haciendo dos mil faltas cada día,
presumen de suplir ajenas faltas.
- JUSTINA: Parécenme que son nuestros maridos
enfermos con hastío, que les güele⁴⁹ 60
mejor lo que se guisa en otras casas.
¡Ay Dios!, ¡y qué ocasiones eran éstas
para que no mirara obligaciones!...
- CLARA: ¿Mas cómo te parece que vengamos
en aquestas fantasmas los agravios? 65
Haciéndolos venir a que nos vean
disfrazados los dos, de tal manera
que el uno con el otro se requiebren.
- JUSTINA: Paréceme muy bien: tu viejo es éste. 70
Escóndete, y verás lo que te digo.
Y lo mismo harás tú con el mío.
- CLARA: Hoy nos han de pagar su desvarío.

(Escóndese CLARA y sale CALAHORRA, de vejete, graciosamente vestido.)

- CALAHORRA: No estuvo Tito Livio⁵⁰ tan perdido
por Mariana, de Salvén esposa⁵¹,
ni Cicerón por su Medusa hermosa, 75

quedado en un cuadro de Juan de la Corte que representa unas fiestas celebradas en la plaza mayor de Madrid» (Carmen Bernis. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Ediciones El Viso, 2001, pp. 150-152).

47. En Castro: «sépanlo»; «sepan» en el original, que es lo correcto según la medida del verso.

48. La *Historia de Susana* figura en uno de los textos añadidos al Libro de Daniel en la Vulgata. Ésta versa sobre Susana, una mujer joven de la que dos viejos se enamoraron al verla bañarse en su jardín (Daniel, cap. 13).

49. En Castro: «huele». El sentido erótico de este y el siguiente verso es evidente.

50. Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.): Famoso historiador romano, autor de la *Historia de Roma*.

51. En Castro: «Por Mariana de Sallén su esposa». Se desconoce todo acerca de este personaje.

ni Peranzules por la bella Dido⁵²;
ni Muza por Elena más perdido⁵³,
ni Paris por doña Ana de Hinojosa⁵⁴;
ni Durandarte⁵⁵ por la bella diosa
que para nuestro mal parió a Cupido, 80
como me siento yo por mi Justina,
hermosa más que Orlando y Oliveros⁵⁶,
más discreta que nabos y cocina⁵⁷.
Convierte amor urracos en silgueros⁵⁸;
que si a mis ruegos su nobleza inclina, 85
colgaré de tu templo dos bragueros⁵⁹.
JUSTINA: ¡Oh, mi señor Calahorra!
CALAHORRA: Oh, más bella para mí
que para veinte y seis⁶⁰ años
las mañanitas de abril. 90

52. Peranzules: Contracción del nombre de Pedro Ansuérez Enríquez de Camporredondo, conquistador español que colaboró con Pizarro en la conquista del imperio Inca. Cfr. el texto de Pedro Gutiérrez de Santa Clara: «Mientras pasaban estos devaneos en la ciudad del Cuzco, como hemos dicho, llegaron a la villa de la Plata, que es en la gran provincia de las Charcas, que fundó el capillán Peranzules por mandado del marqués Pizarro» (*Quinquenarios o Historia de las guerras civiles de Perú [1544-1548] y de otros sucesos de las Indias*, Madrid, Ediciones Atlas, 1963, pp. 187-188).

53. Muza: Personaje del romance *Don Manuel y el moro Muza* que reta a los reyes católicos a poner a prueba su valor. Es asesinado por Don Manuel al final del romance.

54. Ana de Hinojosa: Esposa de Juan de Herrera, arquitecto del Escorial, quien también estuvo asociado con Pizarro durante la conquista de Perú. Cfr. el texto de Ida Altman, *Emigrants and Society: Extremadura and Spanish America in the Sixteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 269, <<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1q2nb0zj&chunk.id=d0e8936&toc.id=d0e8666&brand=eschol>>. Consulta del 28.06.2011.

55. Durandarte: Personaje del *Romancero viejo*, compañero de Roldán y enamorado de Belerma.

56. Orlando (o Roldán) y Oliveros son dos de los doce pares de Francia en el *Cantar de Roldán*.

57. *Cocina*: «Caldo líquido sin sopas ni otra cosa; llaman también en algunas partes al potaje o menestra que se hace de legumbres y semillas: como de garbanzos, lentejas, espinacas» (*Aut.*).

58. En Castro: «Conviértete Amor, tus ayes en silgueros». *Urraca*: «Pájaro que tiene cerca de medio metro de largo y unos seis decímetros de envergadura, con pico y pies negruzcos, y plumaje blanco en el vientre y arranque de las alas, y negro con reflejos metálicos en el resto del cuerpo. Abunda en España, se domestica con facilidad, es vocinglero, remeda palabras y trozos cortos de música, y suele llevarse al nido objetos pequeños, sobre todo si son brillantes» (*DRAE*). *Silguero* o *Xilguero*: «Pajarito pequeño y hermoso de plumas de varios colores bien conocido, y aunque encerrado en breve prisión de una jaula, canta dulce y alegremente» (*Aut.*). Sin duda el pasaje alude al tópicos de la fuerza transformadora del amor, capaz de convertir todo lo negativo en positivo. Al mismo tiempo, es una burla a la fama que tienen las mujeres de hablar en demasía.

59. *Braguero*: «Ligadura compuesta de diferentes fajas que se atan a la cintura y pasan por debajo de las ingles, para curar o sostener la parte quebrada» (*Aut.*). Probablemente alude al tópicos del amor cortés según el cual la dama es un «templo sagrado» al que el enamorado rinde culto. Otra característica de este tópicos era el ofrecimiento de las prendas como expresión del amor. Cfr. *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando: «Las sedas y los brocados que he de colgar en tu templo son rendidas voluntades y amorosos pensamientos» (Ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, II, p. 122).

60. En Castro: «veintiséis».

JUSTINA:	Si vuesa merced tuviera los que dice, desde aquí yo me entregara por suya.	
CALAHORRA:	¿Pues tengo más?	
JUSTINA:	Tiene mil.	
CALAHORRA:	Por vida de Calahorra, que el día de san Crispín ⁶¹ hice veinte y seis ⁶² .	95
JUSTINA:	Doblados.	
CALAHORRA:	¡Jesús! ¿Tal pensáis de mí?	
JUSTINA:	¿No ve que está blanco todo? ⁶³	
CALAHORRA:	Pues, ¿qué importa? Así nació. ¿No has ⁶⁴ visto rocines blancos? Pues yo soy blanco rocín.	100
JUSTINA:	Sepa que le quiero bien, que a muchos oigo decir que parece bien un viejo que regala y honra al fin, que un mozo siempre es ingrato. ¿Piensa que le han de servir por sus ojos y sus galas y aquello de espadachín?	105
	Más me agrada a mí esa cara que del mozo más gentil. Cuánto es mejor un Catón ⁶⁵ que un pisaverde Amadis ⁶⁶ .	110
	Hoy venga vuesa merced (pues hoy me quiero rendir a servirle) con un manto, que a mi honor conviene así: pues, pensando que es mujer, juntos nos podemos ir adonde le diere ⁶⁷ gusto.	115 120

61. El día de San Crispín es el 25 de octubre.

62. En Castro: «veintiséis».

63. Según Cejador, la frase «es muy blanco» se emplea para designar al que es bobo y sabe poco; a la contra del que es negro y cetrino, que es tenido por agudo, zagaz y ladino. En este pasaje existe un juego de palabras con «blanco» que claramente hace referencia al color del cabello que delata la vejez de

64. En Castro: «ha».

65. Se refiere a Marco Porcio Catón (234-149 a.C.), apodado *El viejo* o *El censor*. Como censor, fue famoso por haber querido defender las tradiciones romanas que estaban siendo contaminadas por la cultura helenística.

66. *Pisaverde*: «El mozuelo presumido de galán, holgazán, y sin empleo ni aplicación, que todo el día se anda paseando» (*Aut.*).

67. En Castro: «diera».

MATANGA:	Clara, más clara que del claro oriente el alba, cuando sale enjalbegada ⁷³	150
	de color de papeles de Granada ⁷⁴ , y llena del Gran Turco ⁷⁵ barba y frente. Ojos, como los ojos de una puente ⁷⁶ ; niñas, donde el amor tiene posada, con más mezcla de verde que ensalada, y recato en mirar que un delincuente.	155
	A ser pavo, te diera mi pechuga; si fuera sacristán, el campanario, y si fuera cantor, alguna fuga ⁷⁷ . A ser cura, te diera el calendario; y si fuera pollino, la jamuga ⁷⁸ ; el almirez ⁷⁹ , si fuera boticario: si fuera comisario, también diera, señora, hasta mi misma comisura ⁸⁰ : almirez, sacristán, cantor y cura,	160 165

73. En Castro: engabelgada. *Enjabelgar*: «poner blancas las paredes: como se hace en las aldeas, dándolas con tierra blanca, como si fuera con yeso, o blanqueándolas con cal desleída en agua» (*Aut.*).

74. Castro señala: «“Suelen las mujeres, para agraciarse su rostro, ponerse un poco de color a quien ellas llaman *Salud de Granada*, porque en esta ciudad se hace la fina de que suelen usar; y con esto quedan algún tanto para poderlas mirar”. Fray Juan de las Ruelas, *Hermosura corporal de la Madre de Dios* (Sevilla, 1621).»

75. Castro indica: «De Solimán, con que se ponían blancas las damas rostro y manos».

76. El tropo de los «ojos como puentes» es recurrente en la época, particularmente en las obras de carácter burlesco. En *El Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*, de Quevedo, se lee: «Ojos engastadillos en soplillos; que ya enamoran las damas con ojos como puentes, y con dejarse pasar» (*Prosa festiva completa*, Ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, p. 266). Respecto a este fragmento, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero puntualizan: «La moda de las tapadas de medio ojo se condensa en la metáfora que los incrusta en el manto de soplillo como si fuesen piedras preciosas, y en la comparación por la que, al tapar el manto la mitad de los ojos, lo que se ve de ellos se parece a la forma semicircular de los arcos de un puente» (*Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 40). El paralelismo entre el pasaje de Quevedo y el nuestro es evidente y anticipa lo que sucederá más adelante. Otro ejemplo lo podemos encontrar en una obra muy popular del siglo XVII, los *Diálogos de apacible entretenimiento*, de Gaspar Lucas Hidalgo, en la cual se describe a un Gigante de la siguiente manera: «En cuanto a lo primero, este maravilloso monstruo tenía, como tenemos todos, su alma y su cuerpo, sino que era alma de cántaro y el cuerpo de gorguera. Este cuerpo tenía sus partes, su cabeza, ojos y las demás: la cabeza de proceso, el pelo de teta, los cascos de cebolla, la frente de escuadrón, las cejas de vigüela, el ojo de puente, el otro de aguja [...]» (Ed. de Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal, Valencia, Universitat de Valencia, 2010, p. 54).

77. *Fuga*: «En la música, es un concierto dispuesto con tal artificio, que después de cierto tiempo armónico cantan las otras voces por su orden lo mismo que cantó antes una, observando los mismos movimientos, intervalos y pausas que ella» (*Aut.*).

78. *Jamuga*: «Una especie de silla hecha de unos correones y brazos de madera a modo de los de las sillas comunes, pero son redondos y más largos. Sirve para que las mujeres vayan con alguna conveniencia sentadas en las caballerías, afirmándola y asegurándola sobre el albardón o albarda» (*Aut.*).

79. *Almirez*: «Mortero de bronce y comúnmente pequeño, que sirve para machacar o moler alguna cosa» (*Aut.*).» Lo usaban los boticarios para moler las hierbas medicinales.

80. Juego de palabras entre comisura y comisario.

	calendario, pollino y campanario, pavo, pechuga, fuga y boticario ⁸¹ .	
CLARA:	Al dulce son de versos tan perversos, ¿qué duro entendimiento no se para?	
MATANGA:	¡Clarísima Clara, perfetísima ⁸² ; superlativa Clara, hermosa y bella! si tuviera yo aquí la vena esdrújula del poeta más alto y más tipógrafo ⁸³ , invocara a las musas y aun los musos, aunque me dicen que se van a Italia ⁸⁴ ; hiciera ⁸⁵ en tu alabanza dos mil décimas, con envidia de tantos alguaciles.	170 175
CLARA:	Hable quedito; mire que le quiero hablar aquesta noche disfrazado.	
MATANGA:	¡Disfrazado! Por vida de Matanga, que ha de haber caballito y cascabeles.	180
CLARA:	Oiga, que no ha de ser de esa manera.	
MATANGA:	¿Pues cómo?	
CLARA:	Con un manto de medio ojo ⁸⁶ .	
MATANGA:	¡Guarte!, ¿hay negro? ⁸⁷	
CLARA:	¿Deso toma enojo?	
MATANGA:	¿Tan pequeño el peligro le parece	185

81. Este recurso, consistente en el empleo de sinédoques («pechuga» por «pavo», «campanario» por «sacristán», «fuga» por «cantor», etc.) que son enumeradas una por una al final del soneto, es también empleado por Lope en un soneto de *La Arcadia*: «No queda más lustroso y cristalino / Por altas sierras el arroyo helado, / ni está más negro el ébano labrado / ni más azul la flor del blanco lino; / más rubio el oro que de oriente vino, / ni más puro, lascivo y regalado / espira olor el ámbar estimado, / ni está en su concha el carmesí más fino / que frente, cejas, ojos y cabellos, / aliento y boca de mi ninfa bella, / angélica figura en vista humana; / que, puesto que ella se parece a ellos, / vivos están allí, muertos sin ella, / cristal, ébano, lino, oro, ámbar, grana». Según Dámaso, este tipo de recurso «está en esa tradición que arranca de Petrarca, en la que las bellezas de la dama se expresan una por una mediante un despliegue de metáfora, ya suntuaria, ya meramente colorista» (Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, pp. 433-434). En *Doña Justina y Calahorra* se parodia de manera burlesca este recurso petrarquista.

82. En Castro: «perfectísima».

83. *Tipógrafo*: «El impresor de libros» (*Covarrubias*)

84. Castro señala: «En esto de decirse que las Musas y aun los Musos se iban a Italia, parece que Cervantes alude a que el gran conde de Lemos, al partir a Nápoles como virrey, pensó llevar y llevó consigo muchos poetas, como los tres Argensolas (Lupercio, Bartolomé y Gabriel), don Antonio Mira de Amescua, don Francisco de Ortigosa, Gabriel de Barrionuevo, Antonio de Laredo, Coronel y otros.). De lo dicho se infiere evidentemente que el entremés de *Doña Justina y Calahorra* se escribió para el año 1610, cuando fue nombrado el Conde de Lemos para aquel virreinato. Sabido es que Cervantes trató de ir a Nápoles también, bajo el patrocinio de este señor, deseos que no tuvieron cumplimiento por tibiaza de los Leonardos de Argensola [...]». Sin embargo, no necesariamente tiene que hacer referencia a esta ocasión.

85. En Castro: «E hiciera».

86. *De medio ojo*: «Así se dice del que se introduce de manera encubierta» (*Cejador*).

87. La interjección *guarte* o *guarda* se emplea para «advertir y avisar a alguien que se aparte del peligro que le amenaza.» (*DRAE*) *Negro*: «Se junta a muchas cosas para denotar en ellas afán y trabajo» (*Correas*).

- si llega algún bellaco desbocado,
y viendo la figura por la pinta⁸⁸,
al primer mojicón⁸⁹ me pone en cinta?
CLARA: ¿Él es el valeroso, el que decía
que haría por mi amor...?
- MATANGA: Quedo: no quiero 190
que me tenga por hombre pusilánime.
Vendré con manto; y si su gusto fuese,
vendré con una albarda⁹⁰.
- CLARA: Aquí te aguardo
con otro manto, porque vamos juntos
donde hablemos un rato.
- MATANGA: (Amor, esfuérmame. 195
Venus, dame tus pistos y almendradas⁹¹,
porque pueda cumplir tantas fanfarrias,
a pesar de mis años y extraangurrias)⁹².
- (Vase MATANGA y sale JUSTINA)
- CLARA: Esto queda en buen punto.
JUSTINA: Pues, hermana,
a nuestros dos hermanos demos cuenta, 200
para que en la venganza nos ayuden.
Vamos, que son amigos y andan juntos,
y salen pocas veces desta calle,
porque sirven dos mozas como un oro⁹³.
- CLARA: Vos me la pagaréis, si no me muero. 205
JUSTINA: No ha de quedar astilla en el braguero.
- (Vanse y sale CALAHORRA con manto, tapado de medio ojo)
- CALAHORRA: Amor, amor, por ti me hiciera brujo,
serpiente, alforja, víbora y fantasma;
a pesar de mi tos, ijada⁹⁴ y asma,
aun que me diesen cámaras y pujo⁹⁵. 210

88. *Pinta*: «La señal o mancha que queda en el rostro u otra parte, de alguna llaga o golpe: o lo que naturalmente sale o se encuentra en cualquiera otra cosa» (*Aut.*).

89. *Mojicón*: «El golpe dado en la cara con la mano, a puño cerrado, mojándola» (*Aut.*).

90. *Albarda*: «Una de las piezas de que se compone el aparejo de las bestias de carga, y es un fuste cubierto de tela de lana muy vasta, y llena de paja u otra materia, para que la caballería pueda llevar la carga sin lastimarse el lomo (*Aut.*).»

91. Los pistos y las almendradas eran jugos que se suministraban a los enfermos. En la *Comedia famosa del gallardo español* de Miguel de Cervantes se lee: «Nadie muere aquí en el lecho, a almidones y almendradas, a pistos y purgas hecho» (Ed. Florencio Sevilla Arroyo; Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 78).

92. En Castro: estangurrias pero en el manuscrito se lee «extraangurrias». *Estangurria*: «Enfermedad en la vía de la orina, cuando gotea frecuentemente y a pausas» (*Aut.*).

93. *Como un oro*: «muy aseado, limpio y reluciente, hermosísimo» (*Cejador*).

94. *Ijada*: «El lado del animal debajo del vientre junto al anca» (*Aut.*). Aunque es más común el empleo de esta palabra con respecto a la citada parte del cuerpo de un animal, Calahorra la emplea para referirse a su bajo vientre.

95. *Pujo*: «Enfermedad muy penosa, que consiste en la gana continua de hacer cámara, con gran dificultad de lograrlo» (*Aut.*).

El corazón en tu alquitara⁹⁶ estrujo,
 que por Justina el alma se me pasma:
 que sólo su servicio y cataplasma⁹⁷
 puede[n] curar mi pujo con pandujo⁹⁸.
 Por ella voy en forma femenina, 215
 y urraca me volví, siendo mochuelo⁹⁹,
 a peligro de ser novia o madrina:
 que sólo el artificio de Juanelo¹⁰⁰
 puede ser de mi ijada medicina,
 y de mi tos el dulce caramelo. 220

(Sale MATANGA, de la misma forma)

MATANGA: Amor transformativo, amor sutil,
 que harás de un alpargate¹⁰¹ un albañal¹⁰²,
 ¿dónde me llevas en peligro tal,
 que es el mentor topar un alguacil?
 ¿Por qué me has puesto en ocasión tan vil, 225
 que viniendo a buscar su delantal,
 me tope algún lacayo criminal,
 creyendo que soy pasto concejil?¹⁰³
 Amor enredador, amor cruel,
 fuego con quien no vale el guardasol, 230
 más loco y desigual que Zapardiel¹⁰⁴,
 Jenízaro¹⁰⁵ de turca y de español¹⁰⁶,
 ¿cuánto va que por ti ningún trainel¹⁰⁷

96. *Alquitara*: «Lo mismo que alambique, que es la voz de que usan los boticarios y demás facultativos» (*Aut.*).

97. *Cataplasma*: «Emplasto que se pone en alguna parte del cuerpo dañada» (*Aut.*).

98. *Pandujo o bandujo*: «La tripa grande del cerdo, carnero o vaca, llena de carne picada, la que más comúnmente se llama morcón» (*Aut.*).

99. *Urraca*: «Ave muy semejante a la corneja y grajo. Es vocinglera y glotona, e imita la voz humana como el papagayo» (*Aut.*). *Mochuelo*: «Ave del tamaño de la paloma casera» (*Aut.*). Metáfora de la transformación de Calahorra («mochuelo») en una mujer («urraca»), aduciendo de igual manera a la fama que tienen éstas de hablar mucho.

100. El llamado «artificio de Juanelo» fue un mecanismo inventado por el ingeniero Juanelo Turriano (1501-1585) en 1568 para subir el agua del río Tajo hasta la ciudad de Toledo. Sinónimo de artificio inútil y complejo, pues en él se invirtieron muchos fondos sin resultado aparente. Al asociarse con éste, Calahorra se ridiculiza en lugar de ensalzarse.

101. *Alpargate* o *alpargata*: «Especie de calzado hecho de cáñamo» (*Aut.*).

102. *Albañal*: El canal o conducto que hay en las casas y en los pueblos para expeler las inmundicias (*Aut.*).

103. En *Los diezmos en Zamora (1500-1840)* se lee: «Pasto común puede ser tanto tierra concejil como tierra de propiedad privada que, por razón de no ser necesaria para el cultivo, se deja al uso comunal [...]» (Ed. José Antonio Álvarez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, p. 83). En este contexto: Matanga teme que los criminales lo confundan con uno de ellos.

104. Zapardiel es el nombre de un río que pasa por Medina del Campo y que suele desbordarse. De ahí la alusión a su locura.

105. *Jenízaro*: «El hijo de padres de diversa nación» (*Aut.*).

106. En Castro se suprime el «de».

107. *Trainel*: «Voz de la Alemania, que significa el criado del rufián, que lleva y trae recados o nuevas» (*Aut.*).

- me lleva por las ventas de Buñol¹⁰⁸;
o como a doña Elvira y doña Sol, 235
las dos hijas del Cid,
los condes de [Carrión y de Gandul]¹⁰⁹
me ponen el rabel, cual lino azul?¹¹⁰
- CALAHORRA: Sin duda es ésta Justina.
MATANGA: Sin duda que es ésta Clara. 240

(*Hácense señas con la cabeza*)

- CALAHORRA: (Rebozarme quiero el rostro
y llegar a requebrarla).
MATANGA: (Quiero cubrirme muy bien.
Con la cabeza me llama.
Pues, ¿qué dudo? Llegaré). 245
¡[Ah], mis ojos!
- CALAHORRA: ¡Ah, mi alma!
MATANGA: ¿Tal ventura?
CALAHORRA: ¿Tanto bien?
MATANGA: ¿Tanto favor, mi Daraja¹¹¹?
CALAHORRA: ¡Ay, dichoso Calahorra!
MATANGA: ¡Ay, venturoso Matanga! 250

(*Salen JUSTINA y CLARA, con mantos; y GÓMEZ y SALVATIERRA*)

- GÓMEZ: Sin duda que son aquellos.
JUSTINA: Ellos son.
SALVATIERRA: Un poco aguarda.
JUSTINA: ¿Pues no lo ven, en los bajos?
SALVATIERRA: Espantosos puntos calzan¹¹².

108. Buñol es un municipio de Valencia. Castro señala: «Matanga teme que no se llegue a dar el caso de que ningún criado de rufián, de los que traen y llevan, le ponga en brazos de su dama: en las *ventas de Buñol*, antiguo camino de Valencia a Madrid, donde hacían noche al ir o volver muchas buenas mozas de las del partido, ni más ni menos que en la primer venta con que topó Don Quijote».

109. Castro enmienda el texto de la siguiente manera «por exigirlo así el concepto y el concepto y el consonante»: «Las dos hijas del Cid, en su rabel / Los Condes de Carrión, los de Gandul / Me ponen el rabel, cual lino, azul». Lo dejamos tal como aparece en el manuscrito. Es posible que se trate de los hermanos Bernardino e Íñigo Velasco, hijos del Condestable Pedro Fernández de Velasco. Al morir, éste heredó a Íñigo el mayorazgo por las tierras de Gandul y Marchenilla, lo que dio origen a una disputa entre los hermanos por la posesión de las tierras. Cfr. el texto de Alfonso Franco, *La fortuna y el poder: estudios sobre las bases económicas de la aristocracia castellana: S. XIV-XV*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1996, p. 474.

110. Éste es un buen ejemplo de soneto con estrambote, por cierto, usual en las obras de Cervantes.

111. Se refiere a la protagonista de *La historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja*, publicada en Primera parte del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, en 1599. Daraja es una mora que es capturada durante el saqueo de Baza por los reyes católicos y llevada a Sevilla, a donde Ozmín va a rescatarla. El tema de Ozmín y Daraja aparece en varias obras de Cervantes: *La española inglesa*, *El amante liberal*, *La ilustre fregona*, etc. Cfr. el artículo de Rosa Navarro Durán, «La historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja, fuente de inspiración cervantina», *Revista de Filología Española*, LXXXII, 2002, pp. 87-103.

112. *Calzar puntos*: «Valer, poder; tomado de lo largo de los zapatos» (*Cejador*).

GÓMEZ:	A requiebrar voy el uno.	255
SALVATIERRA:	Yo al otro.	
GÓMEZ:	Hermosa dama, ¿quiere en buena cortesía escucharme dos palabras?	
CALAHORRA:	¿No ve que somos doncellas? ¡Jesús!, téngase. ¡A la fraila ¹¹³ , a la niña, a la menina, a la santa, a la beata! ¿Qué es aquesto? ¡Ay, qué mal hombre!	260
GÓMEZ:	Por mi vida, que es honrada... Pues mire que la conozco, que ha muy pocas mañanas que estaba en aquella esquina cogiendo puntos a calzas.	265
CALAHORRA:	¿A mí?	
GÓMEZ:	A ella.	
CALAHORRA:	Tentación. (<i>Tírale una coz</i>)	
GÓMEZ:	¿Coces tira?	
CALAHORRA:	He sido haca ¹¹⁴ , y salgo de verde ¹¹⁵ agora.	270
GÓMEZ:	Buen remedio: espuela y vara.	
SALVATIERRA:	Vuesa merced, mi señora, ¿no me habla?	
MATANGA:	Estoy muy mala.	
SALVATIERRA:	¿Qué tiene?	
MATANGA:	Un gran desconcierto.	275
SALVATIERRA:	No se acerque. ¡Linda gracia!	
MATANGA:	¿Dónde va vuesa merced? Tomo acero ¹¹⁶ estas mañanas, que estoy muy opiladita ¹¹⁷ .	
SALVATIERRA:	Debe de hacerse preñada.	280
MATANGA:	¿Tiene antojos ¹¹⁸ ? ¡Oste, puto! ¹¹⁹	

113. *Fraila*: femenino de fraile. «Título que se da a los religiosos de algunas órdenes» (*Aut.*).

114. *Haca*: «Caballo pequeño, que de su naturaleza y casta no tiene la estatura de los demás caballos» (*Aut.*).

115. *Verde*: «Lo que está en su vigor, como opuesto a lo seco y marchito» (*Aut.*). La expresión *estar de verde* la emplea Fray Alonso Cabrera en 1598 en un contexto similar: «Un caballo holgado, gordo y que está de verde, llegaos á echarle la silla y tirará dos pares de coces y arrojará la silla acullá» (*Consideraciones sobre los Evangelios de los domingos de Adviento*, Madrid, Bailly-Baillièrre, 1906. En CORDE).

116. *Acero*: «Medicamento que se da a las opiladas y se compone del *acero* preparado de diversas maneras» (*Aut.*).

117. *Opilado*: «Obstruido y cerrado de vías» (*Aut.*).

118. *Antojo*: «El deseo vehemente de alguna cosa, y frecuentemente se entiende del que sólo va gobernado por el gusto o la voluntad. Llámase así por lo común el que tienen las mujeres cuando están preñadas» (*Aut.*).

119. *¡Oste, puto!*: «Lo que guarda afuera cuando se retiran de daño» (*Cejador*).

SALVATIERRA:	¿Qué dice?	
MATANGA:	Guarda la cara.	
SALVATIERRA:	Este puto no es de tiple ¹²⁰ , ¡juro a Cristo!	
GÓMEZ:	Las dos caras	
	nos han de descubrir luego.	285
CALAHORRA:	Mire que somos casadas, y vendrán nuestros maridos.	
SALVATIERRA:	Descúbranse las picañas ¹²¹ .	

(Descúbrense los viejos y se quedan mirando el uno al otro)

CALAHORRA:	¡Ésta es gran bellaquería! ¿Pues vos requebráis, Matanga, a mi mujer?	290
MATANGA:	Eso sí: para que el refrán os valga. «Antes que te digan, digas» ¹²² .	
CALAHORRA:	Si aquí trujera mi espada...	

(Descúbrense las mujeres)

CLARA:	No ha de ser de esa manera, por vida de doña Clara.	295
JUSTINA:	Pues por vida de Justina, que a penármelo no vaya el villano al otro mundo.	
MATANGA:	Armada está la celada ¹²³ : nuestras mujeres han hecho esta burla en su venganza.	300
GÓMEZ:	Digan: ¿no tienen vergüenza?	
SALVATIERRA:	Digan, ¿a nuestras hermanas tratan ellos desta suerte?	305
JUSTINA:	Que no hay reñir de palabra: por el siglo de mi madre que han de llevar azotaina ¹²⁴ .	
MATANGA:	¡Mujer, por amor de Dios!	
CALAHORRA:	¡Mujer!	
CLARA:	¿Con mantos y sayas	310

120. *Tiple*: «Persona con voz sutil, alta y aguda» (*Aut.*). Posiblemente alude a los capones o castrados.

121. *Picana o picaño*: «Pícaro, holgazán, andrajoso de poca vergüenza» (*DRAE*).

122. En Castro: «Antes de que te digan digas», pero en el manuscrito: «Antes que te digan, digas», que es la expresión original y la que corresponde según la medida del verso. El refrán equivale a decir: «Que se adelante en la pendencia, y antes cargue que quede cargado; mejor es: que no haya en ti que decir, aunque ya lo haya en otros» (*Correas*).

123. *Poner o armar celada*: «esconderse, ocultarse o emboscarse algunas personas en sitio o paraje oculto, por donde saben han de pasar sus contrarios, para asaltarlos impensadamente» (*Aut.*).

124. *Azotaina*: «Zurra de azotes» (*DRAE*).

se ponen los maricones?¹²⁵
 Presto verán lo que pasa.
 Los dos los tomen a cuestras.
 MATANGA: Mujer, el amor fue causa.
 JUSTINA: Sepan estimar, bellacos, 315
 a las mujeres honradas.

(Toman los viejos a cuestras, y ellas los azotan)

MATANGA: ¿Cuántos, mujer?
 JUSTINA: Veinte y cinco¹²⁶
 por docena.
 MATANGA: Doce bastan.
 CALAHORRA: ¡Mujer, piedad!
 CLARA: ¿Qué es piedad?
 ¿Haréis más las martingalas?¹²⁷ 320
 CALAHORRA: No lo haré más en mi vida.
 MATANGA: ¡Que me matan, que me matan!
 CALAHORRA: ¡Que me matan, que me matan!¹²⁸

(Éntranse dándose de azotes.)

FIN DEL ENTREMÉS DE DOÑA JUSTINA Y CALAHORRA.

Recibido: 7 de julio de 2011

Aceptado: 18 de octubre de 2011

125. *Maricón*: «El hombre afeminado y cobarde, y lo mismo que marica (*Aut.*).»

126. En Castro: «veinticinco».

127. *Hacer martingalas*: «Embustes» (*Cejador*).

128. En Castro sólo consta: «Matanga: ¡Que me matan! Calahorra: ¡Que me matan!». Lo dejamos tal como aparece en el manuscrito.