



Si atendemos la querella que desde hace casi un siglo, al aliento sobre todo de la crítica marxista, viene reprochándole a la Historia el haber reducido la historia humana a los acontecimientos de coturno y oropeles, a príncipes y batallas, olvidándose del verdadero actor protagonista que el coro popular ha sido, los esclavos en primer término y detrás los artesanos, labradores, publicanos o comerciantes, sin los cuales por cierto las batallas y los príncipes no pasan de formar un frívolo anecdotario, bien podemos decir que la Comedia Nueva y su traslado la Paliata son con mucho, por lo que al mundo antiguo toca, el más rico documento de esa historia no escrita, el arte destinado a dotar de facciones a los seres sin rostro de las calles y las casas, en tanto que se olvida hasta lo sorprendente de aquella historia pública que en los alrededores de sus escenarios se representaba.

PSEUDOLO O TROMPICON, PLAUTO, A. GARCIA CALVO

26

PLAUTO.
A. GARCIA CALVO

PSEUDOLO
O TROMPICON

teatro

cuadernos
para el dialogo

plauto

PSEUDOLO o TROMPICON

adaptación de
agustín garcía calvo

© De la adaptación: A. García Calvo
© De la edición en lengua española:
EDICUSA. Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A.
Jarama, 19. Madrid-2

diseño: J. M. Guelbenzu
director de ediciones: P. Altares

Depósito legal: M. 10.191-1971.
Impreso en España

TALLERES GRÁFICOS MONTAÑA - Amor Hermoso, 89.- MADRID-19

editorial cuadernos para el diálogo, s. a.
edicusa
madrid, 1971

Libros de TEATRO

Consejo asesor

Alvaro del Amo

Miguel Bilbatúa

Manuel Pérez Estremera

Carlos Rodríguez Sanz

PROLOGO

I.1. La comedia que presentamos, una de las veinte y parte de otra, que bajo el nombre de Plauto nos han llegado, y con las seis de Terencio, aparte de una larga colección de fragmentos, completan el número de ejemplos de Comedia Paliata que tenemos, es una representante bastante típica de aquel género, y al mismo tiempo, del de la Comedia Nueva (del que no tenemos más ejemplar completo que el del *Díscolo* de Menandro, recientemente restituido por los papiros egipcios, más partes considerables de otras tres del mismo, alguna escena de otras dos y los abundantes fragmentos), que en Atenas floreciera por la segunda mitad del siglo iv y los comienzos del iii, de la que la Paliata es el traslado a la lengua latina y, en cierto modo, al ambiente de la Roma de fines del iii a mediados del ii, los tiempos más o menos de las guerras púnicas, y nos merece, en primer lugar, consideración como espejo de la sociedad en que nació la Nueva («espejo de la vida» fue tópico aplicado a las de Menandro, su principal autor) y también en alguna medida del mundo en que se representaba la Paliata.

I.2. Mas, si atendemos la querella que desde hace casi un siglo, al aliento sobre todo de la crítica marxista, viene reprochándole a la Historia el haber reducido la historia humana a los acontecimientos de coturno y oropeles, a príncipes y batallas, olvidándose del verdadero actor protagonista que el coro popular ha sido, los esclavos en primer término y detrás los artesanos, labradores, publicanos o comerciantes, sin los cuales, por cierto, las batallas y los príncipes no pasan de formar un frívolo anecdotario, bien podemos decir que

la Comedia Nueva y su traslado la Paliata son, con mucho, por lo que al mundo antiguo toca, el más rico documento de esa historia no escrita, el arte destinado a dotar de facciones a los seres sin rostro de las calles y las casas, en tanto que se olvida hasta lo sorprendente de aquella historia pública que en los aledaños de sus escenarios se representaba.

I.3. Floreciendo, en efecto, la Comedia Nueva en la ciudad por excelencia, víctima, por ende, y testigo preminente (aquellos años en que por mano del joven Alejandro se acaba de dominar y se está amasando en módulos nuevos de sometimiento a la administración bajo la cura de unos nuevos ministros del poder el mundo, el ámbito entero del mundo cultivado) de aquel turbión en que se hundían las ciudades y se configuran los Estados helenísticos en formas estatales de la administración y de las guerras (y aun se nos dice que Menandro mismo fue amigo, y condiscípulo suyo del aristotélico Teofrasto, de aquel Demetrio de Falero, que abandonaría desterrado su ilustrada tiranía de Atenas, para acabar sirviendo a los planes culturales de los Ptolomeos en Egipto, dejando la Ciudad entregada a aquellos últimos sueños de independencia bajo Demetrio Poliorcetes, recibido una vez con flores, y que poco después habría de asaltarla y debelarla, imponiéndosele una guarnición macedónica pocos años antes de la muerte del poeta), y habiendo sido la Paliata diversión de los festivales de una Roma que en medio de las guerras con Cartago y con los reinos orientales se iba configurando como cabeza de un imperio al tiempo que olla urbana en que los pueblos itálicos, con advenedizos de la Magna Grecia y forasteros más lejanos, iban constituyendo en las lindes mismas del mundo cultivado con la Barbaria el que iba a ser centro radial de una mole de dominio y administración que aspiraría a la eternidad de un modo de humanidad configurado en ley (y no se olvide que Plauto venía de la Umbría; Cecilio Estacio, de los galos cisalpinos, y Terencio, traído de los pueblos morenos de las costas del Africa, vino a entrar como íntimo asociado en el cenáculo de los últimos grandes señores de la conquista, de aquel Escipión Emiliano, que destruyó Cartago y tomó Numancia, hijo del Paulo Emilio que derrotara a los macedonios), con todo eso, sin embargo, no aparece en todos los ejemplos de Nueva o de Paliata que leemos de toda aquella serie de acontecimientos atronadores sino alguna ocasional alusión escasas veces usada (como suele, por cierto, usar el pueblo los acontecimientos y los personajes) para motivo de alguna ponderación o comparación chistosa y alguna vez en los prólogos de alguna de las comedias

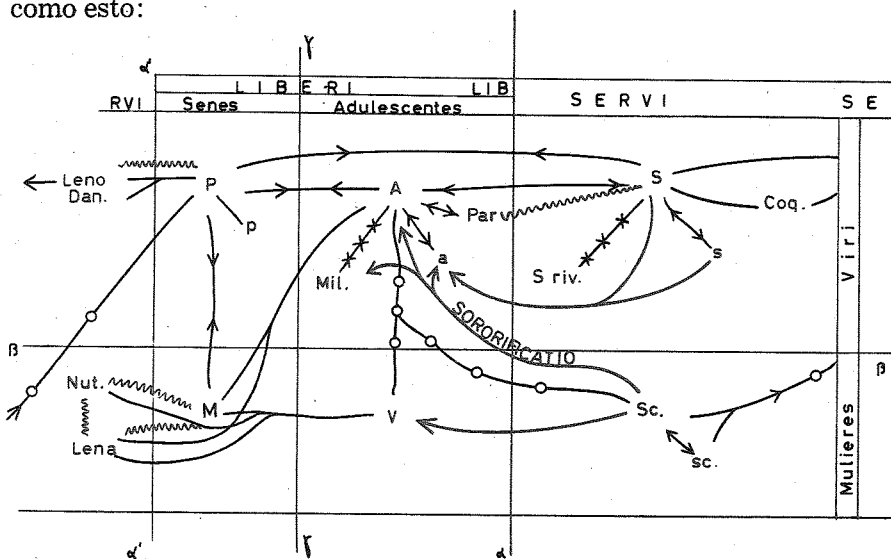
plautinas alguna referencia de pasada halagadora para Roma a las victoriosas guerras contemporáneas.

I.4. Pero, en cambio, el tema mismo, la situación y las personas que en la comedia juegan son la representación tipificada del meollo de la sociedad ateniense de alrededor del 300, ocasionalmente en la Paliata confundida con la de la Roma de un siglo más tarde: el meollo justamente, constituido por la relación y los conflictos entre la burguesía y sus esclavos. Las clases superiores, en efecto, en la medida que este término pudiera tener una aplicación precisa para la Atenas de Menandro (que más precisa la tendría, en cambio, para la Roma de Plauto, como equivalente de «patricios»; pero los adaptadores latinos se ajustan en esto a los originales griegos), ni como personajes aparecen ni aun apenas como objeto de referencias (el drama de los altos personajes era justamente el otro, la tragedia, donde, por otra parte, aparecen de ordinario bajo la máscara de los dioses o héroes de la era mítica, salvo en alguna tragedia de tema histórico, como *Los Persas* o las tragedias pretextas de los latinos, de que se nos cita algún título o fragmento), sino que el juego se desenvuelve entre personas representativas de la burguesía de aquellos siglos en sus varios grados de riqueza, desde fuertes millonarios dueños de tierras y fletadores de naves, pasando por honradas damas en apuros, obligadas a ganarse el pan con la hilatura y reducidas a contentarse con uno o dos esclavos, hasta llegar a la mendicidad y a la condición del *parasitus*, y entre los esclavos de señores tales, sin que el límite entre ambas filas de máscaras sea infranqueable, sino bien por el contrario, cuando el descubrimiento de la condición de libre de aquella que se tenía por esclava y el alcanzamiento de la libertad por el esclavo como logro último de sus habilidades son incidentes que en las más de las piezas encontramos.

I.5. Mas no se piense que, a la manera de los criados del teatro en la moderna Europa, estén los siervos de la Paliata o de la Nueva reducidos a un segundo plano y para hacer el contrapunto de las acciones de los amos; pues de ordinario los vemos intervenir en el nudo y desenlace de la acción principal y con frecuencia (aunque este tipo de ordenación parece ser, sobre todo, predilección de Plauto, de quien no en vano se transmitía o se forjaba, entre la falta de noticias de su vida, la de que antes de venir a meterse en greyes de comediantes hubo de servir él mismo varios años como esclavo de rueda de moler) viene a ser un esclavo el verdadero protagonista,

de tal modo que, volviéndose las tornas, los conflictos amorosos o familiares de los amos se conviertan en materia para el desenvolvimiento de sus enredos; de lo que es notorio ejemplo el *Pseudolus* o *Trompición* que presentamos.

I.6. Y es así que, apurando en gracia de la claridad un esquematismo que ya en la estructura misma del género domina, podríamos decir que la sociedad de la Comedia se estructura sobre un eje principal, el de la oposición «esclavos/libres», cortado transversalmente por el sexual, el eje de las oposiciones «mujeres/hombres», y escindido secundariamente el campo de los libres, término marcado de la primera oposición, por el eje de las edades, «viejos/jóvenes», siendo las relaciones de antagonismo o de sinagogismo entre personas que han de atravesar cada uno de esos ejes las líneas de conflicto principales que constituyen la trama de la pieza, así como los principales personajes mismos, las cabezas visibles de la acción, no son sino la encarnación de cada uno de los términos de las oposiciones resultantes, cuyo carácter será, por así decir, la manifestación de las líneas de conflicto, más o menos numerosas, precisas o contradictorias, que en él converjan como vértice; o sea, gráficamente, algo como esto:



Con las siguientes ayudas para interpretación del esquema y su movimiento.

De las líneas divisorias

La línea α es la divisoria de condición (siervos/libres); la necesidad de exponer el esquema en plano me ha obligado a repetirla bajo forma de α' ; de todos modos, en los personajes de condición no libre que así aparecen al borde izquierdo, la condición servil es de menos momento que en los otros. La línea β es la divisoria de los sexos (varón/mujer). La γ , la de la edad (jóvenes/viejos), que, como se ve, sólo dentro de la división de los libres se considera de importancia. Las líneas mismas podrían en los tres casos ver sustituida su calidad específica (α , β , γ) por la única designación de «dinero de por medio»; en efecto, es siempre alguna forma de dinero (que en casi todas las comedias aparece explícitamente mencionado bajo la aparición moderna de cómputo numérico monetario—de veinte a sesenta minas suele ser la cantidad en juego¹—, y la excepción en la *Aulularia* con su olla de oro y su correspondiente avaro al estilo arcaico no hace sino confirmar la regla), lo que puede valer como concreción abstracta de las líneas en que aparece el mundo estructurado (para el caso de α , la cantidad en que el esclavo se ha comprado y por la que, bajo forma de peculio, puede comprar su libertad; para el de β , la cantidad que separa al joven de su amada—no tanto por diferencia de riqueza de las casas respectivas, sino porque ella de ordinario está a la venta y un muchacho no tiene dinero tanto como para competir con otros compradores de la mujer—y les impide así llegar a la siquiera ilusión breve de superar la divisoria de los sexos por el procedimiento de la unión amorosa, así como también en el plano secundario de los personajes adultos representa muchas veces oposición entre el señor y la señora, sobre todo en cuanto la dote de ésta, reduciendo al viejo marido a la sumisión, concreta o capitaliza el odio matrimonial; para el caso de γ , en fin, es el dinero quien divide a los jóvenes del mundo de los mayores, principalmente el padre, con sus adláteres el banquero y el negociante—con frecuencia tratante de mujeres—, marcando la frontera para el paso al campo de los que tienen posición en el mundo, que normalmente, y salvo el truco cómico, sólo podrían saltar la heren-

¹ Esto es, de unos 1.800 a unos 5.400 francos oro, que podemos calcular como equivalente de unas 35.000 a 110.000 pesetas actuales, que, de poderse hacer el cambio por el valor adquisitivo, habría que multiplicar al menos por tres o cuatro (más o menos, de 120.000 a medio millón); o sea, el precio entre los antiguos de un hombre joven, fuerte o hábil, o de una mujer joven y hermosa.

cia y el trabajo o la explotación, cosas que normalmente significan a su vez envejecimiento).

De las siglas de personajes

A(*dulescens*) es el galán del drama, el joven hijo de familia, enamorado y, por lo general, pródigo y mala cabeza, más raramente del tipo del morigerado. Con frecuencia, duplicado en un segundo a(*dulescens*), que suele prestarle ayuda en sus apuros y empresas como amigo, sólo ocasionalmente destinado a emparentar como cuñado—así en el *Díscolo*—o formando, como en los *Cautivos*, pareja de hermanos, que alguna vez pueden llegar a ser objeto de comedia de dobles, como en los *Menecmos* o en las *Báquides*. Muy raro es que falte A: aun en un caso en que, al menos por la elaboración plautina, P y S han ocupado todo el juego visible de la trama, como en la *Cásina* sucede, no deja de cumplirse con el compromiso de mencionar hacia el final del drama a A y su enredo y desenlace en boda, no desarrollado. Par(*asitus*) es el gorrón habitual del joven, exaltador de la necesidad de comer, colocado cerca del límite entre los libres y los siervos—al punto de que a veces se intercambian funciones entre Par. y S—, ayudante y mensajero de A en sus apuros. Mil(es), el capitán, es la figura que toma las más veces el rival de A, y objeto de la risa en que el poeta civil se desata contra la soldadesca de los reinos helenísticos, lo cual no quita para que ocasionalmente pueda resultar, como en el *Curculión*, hermano de V, y aun, en el caso de que V resulte hermana de A, pretendiente con éxito de aquélla, como en la *Trasquilada* de Menandro.

P(ater), el viejo principal del drama, suele ser el padre de A (sólo rara vez de V, como en el *Díscolo* o la *Aulularia*), con el cual es generalmente severo y tacaño, aunque no así, por ejemplo, en la *Asinaria*; ocasionalmente viejo verde y ridículo en amores (lo que se hace en la *Cásina* tema de primer plano), más frecuentemente padece bajo el imperio de M, la cónyuge bien dotada, como vemos en el fragmento del *Plocio* de Cecilio Estacio o en la *Asinaria* mismo. Acompañado muchas veces de un segundo p(ater), hermano, compadre o vecino las más de ellas, que le apoya y aconseja, pero con frecuencia le da la réplica como viejo benévolo y comprensivo de la juventud, de lo que tenemos el caso extremo en los *Adelfos*. En una relación ambigua suele estar P con los personajes del mundo de los negocios, de los que no es frecuente que falte alguno, sea un merca-

der o sobre todo el Lenón o dueño de mancebía y el Dan(ista) o banquero: enfrentados a veces sus intereses, otras son víctimas comunes del enredo de A y S, y algunas se intercambian funciones dramáticas entre P y ellos.

M(ater), la matrona, suele ser, por lo general, la madre de A (aunque a veces la de V, o en relación más suelta, como hermana de p en la *Aulularia*), y su relación con A no suele ser en el drama prominente, si bien Terencio en la *Hécira* o *Suegra* la puso en el primer plano. Otros tipos de madre de condición vil, sobre todo Nut(rix), la nodriza, o Lena, alcahueta o vieja criada de la casa de familia o de la mancebía, con bastante frecuencia conviven con M o la sustituyen (así Nut. en los *Demandantes*) en algunas de sus funciones, sin que falte el caso de que una madre vil venga a descubrirse, como en el *Epídico*, antigua amada de P y restaurada a su condición de matrona.

V(irgo), la amada o dama joven del drama, no suele de por sí, esto es, en cuanto doncella libre, jugar papel visible alguno en la acción de la comedia (es frecuente el caso de que sea únicamente una voz desde dentro, a la que en el momento del parto se oye invocar a Juno Lucina); pero las más de las veces su ser de V resulta sólo de una anagnórisis que la transforma de Sc en V; falta a veces la anagnórisis, como en el *Pséudolo* mismo, y falta, por tanto, V. Rara vez, como en el *Stichus*, V está representada por una joven casada (en ese caso dos), enamorada del marido ausente. Caso notable de variación del esquema es el de los *Cautivos*, en que falta la intriga amorosa, y, por tanto, los personajes femeninos.

S(ervos), el esclavo, es casi constantemente amigable ayuda de A en sus apuros, en contra de P muchas veces o de otros caracteres (M, Leno o Dan.), a quienes hace objeto de sus astucias, con las que organiza o mueve el enredo de la trama, de un modo muchas veces principal, sobre todo en Plauto, que con Epídico, Pséudolo, el Tranión de la *Mostelaria* y otros varios eleva a S decididamente al rango de protagonista. Con frecuencia, el desenlace trae la libertad de S, alejándolo del vاپuleo del esclavo, que aún por la Nueva y la Paliata se entrevé que fue número fuerte de hilaridad en formas más arcaicas de teatro popular. Raro es el caso, que tenemos en los *Cautivos*, de que, inversamente, el personaje que se presenta como A por esencia, se vea por accidente reducido a siervo, sin llenar, sin embargo, el tipo de S, o que A se disfraze de S, como en el *Eunuco*.

S es habitualmente un esclavo urbano y familiar; la aparición en el *Truculento* de un siervo rústico es una novedad chocante. Es muy frecuente que S tenga a su lado, como colaborador para sus tramas, un s(eruos alter), de la misma o de distinta familia y aun extranjero; aunque también es muchas veces Par. el que hace funciones de colaborador. Aparece también muchas veces un S(eruos) riu(alis), generalmente representante de la interesada fidelidad al amo, que puede estar representado por un siervo administrador, favorito de la dueña, como es el caso de la *Cásina*, o por un asistente fiel de Mil., como pasa en el *Pséudolo*. Disputas, en cambio, marginales y de divertimento son más bien las que pueda S sostener con otros personajes serviles o semiserviles, de aparición ocasional en las comedias, como el médico, el pedagogo, de los que la más constante muestra es Coq(uos), el cocinero, traído a la casa por contrato para alguna fiesta, generalmente acompañado de sus pinches, temibles especialistas en el hurto. Incluimos en el cuadro a Coq. como único representante de esa serie marginal de personajes sin juego propio en la trama de la acción, los más de ellos tipos hechos en la tradición del teatro popular (aunque con ocasional aparición de algún personaje atípico, como en el *Pséudolo*, por ejemplo, el *Puer.* o mozueto de la mancebía), y que a veces forman una tropilla (como ahí mismo, las meretrices y guardianes de Balión en la escena segunda), con alguna probable función de coro de danza ocasional, pero, desde luego, actuando sobre la escena y sin mucho que ver con el Coro de la tragedia y de la Comedia ática vieja, que en la Nueva y la Paliata ha desaparecido.

Sc(ortum), finalmente, es la meretriz y enamorada de A, unas veces en casa propia o de su madre, verdadera o supuesta, Lena (de que v. arriba), otras en mancebía, y que suele ser el objeto primario de los accidentes que constituyen el nudo y desenlace, sea a través del precio de la compra de su libertad por el amigo, sea por alguna forma de anagnórisis, que la descubre libre de nacimiento, con frecuencia hija de p o en todo caso apta para el matrimonio. A veces la anagnórisis es, sobre todo, una conversión en hermana (alguna con respecto al propio A, que entonces se retrae del incipiente incesto con la más fácil docilidad, otras con respecto a a o incluso a Mil., como en el *Curculión*), sororificación en la que así se une a la redención de la condición servil la redención de la condición sexual en cierto modo. Poco frecuente es que el lugar de Sc. aparezca lleno por una sierva familiar. Y la relación entre Sc. y S suele ser sólo ocasional y lejana; entre esclavos no hay amores, y sólo en la fiesta

final de alguna comedia como el *Pséudolo* (que en el rematar en fiesta sigue la tradición de la comedia vieja de Aristófanes) oímos a S hablar de su amiga o compañera de festín. Junto a Sc. aparece, en cambio, con gran frecuencia una sc(ortum alterum), amiga suya y tal vez confidente, alguna vez hermana o motivo de confusiones entre una y otra (incluso con una tercera, una tañedora de flauta, en el *Epídico*), como en las *Báquides*, pero, en general, haciéndole el contrapunto a Sc. como más cínica y burladora del amor, como vemos, por ejemplo, en la *Cistelaria*.

De las líneas de relación entre personajes

a) Parte de ellas, las trazadas en línea roja (ondulada) señalan los más frecuentes casos de sustitución de funciones entre dos personajes (~~~~~) o los más frecuentes de cambio de un personaje en otro durante el desarrollo de la comedia (↔), según se han comentado en la explicación de siglas de algunos personajes.

b) Las demás líneas, las negras (de trazo continuo), indican los principales tipos de relación entre los varios personajes de la trama, según también en la explicación de siglas de personajes ha venido apuntándose, a saber:

→ ← : antagonismo.

← → : sinagonismo.

○ ○ ○ : amor (→ ○ → : no correspondido).

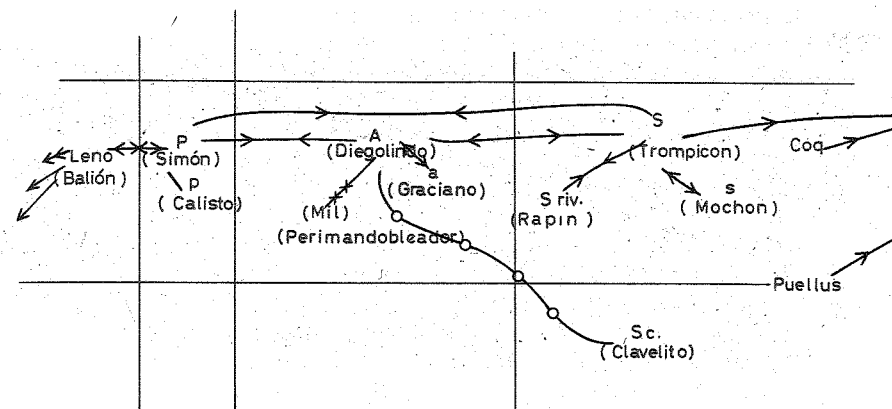
× × × : rivalidad.

— : relaciones más indefinidas en el tipo general de la comedia.

I.7. Tal vez un elemento indispensable para completar esta descripción del tipo general de la Nueva y la Paliata y que necesariamente se sale del esquema presentado es el de la alusión al ámbito exterior a la escena de las acciones, tanto más característico y notable cuanto que, naturalmente, dicha escena es siempre fija a lo largo de la comedia (esto es, que la unidad de lugar se guarda rigurosamente, como diría la Retórica con infeliz expresión, que da a entender que se podía elegir entre guardarla y no, convirtiendo así en precepto lo que era naturaleza del género, como si dijéramos redu-

ciendo la ley física a ley jurídica). Dicho ámbito exterior puede ser simplemente la plaza pública de la ciudad, a la que los personajes se van por la derecha (del espectador), o no más que la casa de campo de los señores (aunque en alguna ocasión la escena está en ella, como en el *Díscolo* y en el *Hautontimorúmeno*), pero lo más propio del tipo general es que dicho ámbito sea más lejano, tal vez otra ciudad distante una jornada (como en el *Pseudolo* Sicione), pero preferiblemente incluso transmarino, con peripecias de pasados viajes, que justifican las anagnórisis, o con viajes de guerra o de comercio durante el curso mismo de la acción. Es frecuente el caso de la comedia tocada por su escenario mismo o sus alusiones con un tinte paisajístico extraurbano, campestre, como en el *Díscolo*; marítimo, como en la *Maroma*, o extranjero, como en el *Cartaginesillo*. Y, sobre todo, considérese que en el caso de la Paliata la escena se mantiene en las ciudades griegas de los originales (por más que su estructura y sus costumbres se asimilen a las de Roma), lo cual para los romanos ha de infundir a todo el género una cierta aura de exotismo y orientalidad que contraste con lo cotidiano de la trama. Pues es ello que todos estos elementos del ámbito extraño, el viaje, lo transmarino y lo exótico juegan en la comedia un papel evidente de contraste: dentro del cerrado círculo de la vida cotidiana en la ciudad burguesa, la vida, reducida a normas y engranajes, necesita la ilusión de que incorpora en sí los ámbitos exteriores del peligro, los campos y los mares, lo peregrino y lo desconocido: la aventura, en suma (la inhóspita prehistoria de que la férrea dulzura de la vida normal naciera), debe sentirse incorporada dentro de la seguridad y el aburrimiento, aunque, naturalmente, como referencia, como mera realidad ideal, cuya objetividad consiste en ser la idea de los sujetos objetivados de la vida cotidiana; de ahí que la escena sea en la comedia en general la de la vida estatuida, mientras la penetran por las entradas de su derecha y de su izquierda las narraciones y visiones de allende, o también por la rememoración ocasional de otros tiempos en los personajes. Al fin, no sólo los ámbitos extraños, sino también las anagnórisis y los demás accidentes sorprendentes que juegan en el nudo o desenlace—la casualidad—no son sino el aburguesamiento del milagro del mundo arcaico; así como también las veleidades o exaltaciones pasionales de algunos de los personajes aparecen para poner en peligro el orden establecido, y su domesticación definitiva constituye lo esencial del proceso dramático y su desenlace.

I.8. No es precisamente por la presencia de estos últimos elementos por lo que el *Pseudolo* o *Trompicón* podría presentarse como modelo de todo el género. Cada comedia es un ejemplo del género necesariamente¹, pero al mismo tiempo es ley de su existencia que tenga que romper el molde, al que también rompiéndolo obedece; léanse los vv. 568-70 de ésta, en que Trompicón enuncia explícitamente la ley de la novedad. También en el arte mismo, como en su tema, la tensión del sometimiento de la originalidad a la ley es el movimiento poético mismo de la obra bien lograda (dentro de un mundo, en efecto, en que la tensión y alienación siguen dominando no puede ser lograda obra ninguna en que la originalidad—con tanto más gozo cuanto más furibunda sea—no acabe, en definitiva, por quedar dentro del dominio de la norma), de lo cual la comedia burguesa antigua no es sino un ejemplo eximio para la poesía en general. Pero, sea como sea, por lo que toca al resto de los elementos, es el *Pseudolo*, sin duda, una de las comedias en que mejor se ejemplifica el tipo; véase aquí en qué medida su esquema social responde al esquema típico del género que arriba hemos trazado:



¹ Ha de excluirse, sin duda, el *Anfitrión*, justamente en cuanto representante de otro género cómico, cultivado, sobre todo, durante el dominio de la Comedia Media, a saber, la parodia de la tragedia mítica, la paratragedia o tragicomedia, como en su prólogo mismo se llama al *Anfitrión*.

II.1. Y ahora, en cuanto al arte. Por arte poética entendemos (y el arte dramática como una de sus modalidades) la técnica de la oposición y combinación de los elementos de la obra y de la ordenación de su movimiento; en una palabra, el ritmo de la obra; o apelando, como modelo de todas las artes, a la más primaria, las figuras y los pasos de la danza; bien entendido que reconocemos como abstracción, impuesta por la necesidad misma del discurso, ésta de distinguir entre figuras y pasos, ya que en la obra misma las figuras no existen sino como momentos de los pasos, tan necesariamente como el paso no puede ser paso sino de una figura a otra.

II.2. Ciertamente que se da en la consideración de la obra de arte (y en un drama, por ejemplo) la contemplación de algunos aspectos de ella como estáticos y ajenos, por tanto, al ritmo, aquello que podríamos llamar, acudiendo a la comparación con las artes que se nos presentan como no rítmicas, el cuadro, el rasgo y color, o con referencia al drama—dos expresiones que aluden igualmente a las artes plásticas—la escenografía y la pintura de caracteres. Pero ante esos elementos hay que observar: primero, que, en general, se trata de elementos extraños al arte mismo, en cuanto que constituyen precisamente la materia del arte, lo que el arte maneja y a lo que el arte se aplica, de tal modo que, en esa consideración, las características físicas o morales de los sitios y los personajes vienen a coincidir con el mundo mismo (que a este propósito usamos como sinónimo de «realidad» y de «sociedad»): son justamente los que en I.6 hemos analizado como estructura del mundo que la Comedia presenta, del que la Comedia, como se ha dicho, es simplemente espejo, de modo que, si formas de arte que se pretenden «subjetivas» (con bien inepta distinción) requerirían otras explicaciones, para arte tan «objetiva» como la Comedia son innecesarias; aunque bien podría decirse que la nitidez y la hiriente claridad del espejo tal vez se podría estimar como la más esencial cualidad del arte, su objetividad o transparencia, que es lo mismo que su poder crítico del Estado al que se aplica, y no lo negaremos aquí: sólo que esa cualidad es justamente la que no es específica del arte, sino que la tiene el arte en cuanto es un modo de la ciencia. Segundo, que, por lo que toca al escenario, la misma fijeza y validez común para las distintas piezas con que se usa en la Nueva y la Paliata denuncia su calidad de mero soporte del juego cómico: es este juego el que es el espectáculo, y él es el que crea la escena misma, que, cuando el juego cesa, cesa con él o queda identificada con el escenario del inmueble teatral inerte. Y tercero, en cuanto a los ca-

racteres, que el espectáculo que con ellos el drama ofrece no sería, en todo caso, el del cuadro hecho, sino el de la realización del cuadro (como si el arte de la pintura consistiera en la danza de los pinceles del pintor) y se reduce así a ser una modalidad o condición del σχῆμα o figura de danza, y entra así a formar parte, como juego de caracteres, en el ritmo de la obra, de una manera que no puede menos de recordarnos el papel de las máscaras en las danzas mágicas, religiosas o festivas.

II.3. Pero, visto ya que todo es ritmo, se nos ofrecería ahora, al hacer el análisis rítmico de un drama (o de un género dramático), una tarea de tal complejidad que apenas si podremos aquí dar un índice de ella. Pues ello es que el ritmo de una obra se manifiesta por un lado en planos múltiples (sobre todo, el plano de las acciones representadas y el de los procedimientos de representación), y a su vez, dentro de cada plano, en tipos de ritmo, comprendidos el uno bajo el otro, como si dijéramos un decurso rítmico rápido o de onda breve que a lo largo de sus vibraciones mínimas traza la línea de otro ritmo de onda más amplia, el cual a su vez lo mismo respecto a otro y así sucesivamente; de un modo similar a como en la vida misma de una persona o en la historia las alternativas de una hora con respecto a la anterior o la siguiente van marcando el ritmo del día, que a su vez juega por su oposición con el siguiente y el anterior (así como por su semejanza con otros más lejanos) en la línea rítmica del ritmo de los días, que a su vez da lugar por semejante modo al ritmo de los años, que, saltando del ritmo interior a la persona al ritmo interpersonal, marca el ritmo de las generaciones sucesivas, el cual da lugar por semejantes modos al de los siglos; y éste al de las edades, y éste al de las eras de la humanidad, el cual es de suponer que, saltando fuera de la humanidad, al de las eras de la naturaleza exterior, y así *ad infinitum*. Ahora bien; en la obra de arte, en la comedia, por ejemplo, de lo que se trata es de una regularización o esquematización de algunas de esas alternancias y líneas rítmicas de la vida, de tal manera que propiamente sólo esa esquematización que el arte realiza introduce en la realidad humana la conciencia del ritmo de la realidad misma.

II.4. Pues bien: dado que no podemos aquí pararnos a analizar toda la textura y desarrollo de los ritmos de la comedia como género, ni aun los de la comedia de *Trompicon*, que traemos para ejemplo; dado que no podemos estudiar en el plano de lo representado el ritmo de la acción, que es lo que se llama el argumento o

desarrollo de la trama, haciendo notar la precipitación de los acontecimientos en unas partes, su lentitud en otras, con ocasionales escenas de distracción en los puntos en que la expectativa o *suspense* se acerca a su tensión mayor (como aquí las del mozuelo de mancebía y el cocinero, vv. 767-904), ni, en fin, describir la estructura argumental con sus partes, sobre las que ya Aristóteles dictaminara, de la exposición, el embrollo, el desenlace y el declive, o la combinación de los episodios de pérdidas, amenazas, planes, accidentes, éxitos y fracasos, y, sobre todo, errores y reconocimientos de la verdad (aunque sí haremos constar al paso que, desde luego, el argumento y los acontecimientos, ritmo del «significado» del drama, no son nada independiente de su «significante», de la forma de la presentación por la poesía, para la que los sucesos «reales» no serían sino mera materia), dado que no podemos tampoco fijarnos en el ritmo producido por el juego de las máscaras o personajes, las maneras en que la poesía las combina por parejas o—más rara vez—por grupos y combina a su vez las varias combinaciones en la sucesión del drama (nótese, por ejemplo, en éste el contrabalanceo que hacen las dos escenas de vv. 394-573 b y 667-766, en la primera jugando frente a S las máscaras de los dos jóvenes, A y a, en la segunda frente al mismo—y en ambos casos precedidas y seguidas por monólogos de S—las de los dos viejos, P y p), dado que tampoco, en el plano de los procedimientos o técnicas de representación, podremos ahora detenernos a considerar los efectos rítmicos conseguidos por la alternancia entre dos o varios tipos de movimiento escénico, entre escenas agitadas y escenas tranquilas, las que ya los filólogos romanos distinguían con los nombres de *motoriae* y *statariae*, aunque es de advertir que la oposición entre ambos tipos carece de rigor, como no se la confunda con la oposición entre los varios tipos de ejecución dramática de que hablaremos en el párrafo siguiente (aquí, por ejemplo, de los ocho solos de Trompición, los de 394-414, 562-573 b, 667-693, 905-911 y 1017-1037 serían más bien estatarios, y más bien motorios los de 574-594, 759-766 y 1246-1284, con una distribución bastante regular; como se ve, a lo largo de la comedia) o entre escenas de presentación, de argumentación (aquellas por las que embrollo o desenlace avanzan) y de divertimento, o todavía, en un drama de tan entremezcladas tradiciones como el plautino, entre tipos de escenas más bien definibles por criterio histórico, aunque ello no deje de manifestarse realmente por un distinto «color» de los varios tipos (me refiero a escenas más bien de Comedia Vieja o aristofanesca, como en el *Pseudolo* la fiesta final, escenas más bien de mimo helenístico, como el *ballet* de Balión y

sus mancebas y guardianes, vv. 133-239 b, y escenas más bien de comedia burguesa, como la de Balión-Simón de vv. 1052-1102), dado, en fin, que no tenemos tampoco lugar de describir el ritmo de las entradas y salidas, con la alternancia incluso en la utilización de los diferentes accesos al escenario (por la derecha, por la izquierda y por el fondo o *angiportus*) o, en la medida que pudiéramos deducirlo, de las varias posiciones en los varios lugares del escenario, y ni siquiera para estudiar el ritmo que surja de la combinación o sucesión de las voces, esto es, entre escenas o partes de escena monologadas, dialogadas entre dos (o entre dos con intervención de tercero—pues el verdadero diálogo entre tres o más es raro—, o por combinación entre dos diálogos—o también dos monólogos—en dos partes distintas del escenario y sin mutua comunicación, a lo que la gran longitud del escenario antiguo se prestaba), y, dentro del diálogo, la alternancia entre los diversos tipos, o por largos parlamentos que se corresponden entre ambos personajes, por parlamento largo de uno interrumpido o comentado brevemente por el otro, o en el estilo de la vieja esticomitia, es decir, alternando parlamentos de un verso cada personaje, o con sucesión rápida de breves parlamentos de duración menor que un verso, no pudiendo—decimos—dedicarnos a estos varios aspectos del ritmo de la obra, y confiando que todos ellos, más o menos, a quien lea u oiga la comedia con atención a su estructura y movimiento habrán de aparecerse por sí solos, vamos aquí a limitarnos a parar mientes por breve espacio en dos de las manifestaciones del ritmo del drama, las más extrañas tal vez al mundo artístico de los lectores no avaros a la lectura de los dramas antiguos: una, la del de las varias modalidades de ejecución dramática de las escenas sucesivas; la otra, la del ritmo, por así decir, de onda más breve de los que forman la obra, el ritmo de las sílabas, o sea, la métrica de la versificación.

II.5. En cuanto a lo primero, pues, debo hacer notar que la obra que aquí ofrecemos, y en general toda la comedia plautina (con diversos grados de predominio de unos u otros elementos en las varias piezas), pertenece a aquel tipo de teatro en que alternan, por escenas y también por partes sin cambio de personajes presentes, varios modos de ejecución tanto de la voz como del paso y gesto, bien diferenciados entre sí (por tanto, al modo de la zarzuela española o de la opereta o revista musical), alternancias de las que, aparte de algunas indicaciones de los editores y filólogos antiguos, y de las tres siglas que en algunos manuscritos aparecen, DI (*diuerbium*), C (*canticum*) y MMC (*mutatis modis canticum*), amén de

algunos datos que en unas pocas didascalias (breves noticias históricas de la presentación de la obra) se nos conservan acerca del autor de los *modos* o música y de la clase de flautas o *tibiae* empleadas como acompañamiento (datos, por otra parte, poco elocuentes para nosotros), nos es dado conocer lo esencial a través de los correspondientes cambios en el metro y versificación de las partes sucesivas.

II.6. Esos varios modos de ejecución que nos es dado distinguir, difícilmente se reducen a la simple división en tres tipos que las tres citadas siglas de los manuscritos, DI, C y MMC, indican, aunque es posible que ellas establezcan entre los varios modos de ejecución una clasificación en tres clases principales en atención a la música (DI, escenas sin música; C, escenas con música acompañante de la voz, a manera más bien de melopea de fondo y de apoyo del esquema rítmico, y MMC, escenas cantadas, incluso con un cierto virtuosismo, y en que el interés de la música puede primar sobre la letra). Tampoco corresponden con precisión a los tres principales orígenes históricos que para la Paliata hemos indicado en el párrafo II.4, si bien no puede dejarse de reconocer que el tipo de ejecución sin música y en el más llano de los versos, el trímetro yámbico, debió de predominar cada vez más en la Comedia Nueva, que era la que proporcionaba el original del argumento y libreto a casi todas las piezas de la Paliata; que las escenas de ritmo másailable (en trocaicos sobre todo, también en setenarios u octonarios yámbicos, y, como tipo aparte, las de anapésticos), así como algunas modalidades de las cantadas (sobre todo las que obedecen al ritmo crético-baquíaco), son herencia más bien del tipo de comedia más antiguo, la Comedia Atica Vieja, la de Aristófanes, aunque, no pudiendo haber una tradición directa desde la Vieja a la Paliata y siendo muy improbable la transmisión por vía literaria, tenemos que suponer que ese caudal de la tradición teatral les llegaba a los itálicos y a Plauto a través del Sur de Italia, de la Magna Grecia, donde florecieron tipos de comedia similares, pero independientes, a la Vieja de Atenas, y de los que los versos de la comedia siciliana de Epicarmo que conservamos (trocaicos casi siempre) nos ofrecen un indicio, y que, en fin, las arias, duetos o pequeños conjuntos, cantados con métrica más libre y con música sin duda más compleja y que exigían dotes de cantante en los actores (al punto de que se nos habla del *cantare ad manum*, una forma de ejecución en que un cantor oculto cantaba el texto acompañando los pasos y gestos mudos de los actores en escena) le vienen más bien a la Paliata del mimo y

otros géneros entre ópera y revista musical, que por los reinos helénísticos se desarrollaron, y que habían de extenderse y tener gran éxito por los siglos siguientes del Imperio. Por lo que toca al coro del viejo drama, el coro que cantaba y evolucionaba en la orquesta, delante de la escena, sostenido antaño por las viejas democracias florecientes, tiempo hacía que había desaparecido del teatro helénístico y no llegó, sin duda, a introducirse en el romano; el cual, en su estructura arquitectónica misma, ha abreviado el espacio de la orquesta, vasto círculo entero o casi entero en los teatros griegos, reduciéndolo a un semicírculo o segmento, sitio sobrado para el flautista (o, en todo caso, pequeño grupo de flautistas) que acompañaban con su música a los actores (sin que todo ello invite al lector tampoco a imaginarse los teatros contemporáneos de Plauto como fijos y de piedra, pues es bien cierto que en los tiempos en que comedias como la presente se representaron la primera vez no se usaba en Roma sino escenarios improvisados para las fiestas en que había juegos dramáticos, con tramoya de madera y frente a algún declive en que se asentaran los espectadores, dependiendo la magnificencia del montaje de la generosidad o interés político de los ediles, que eran los magistrados encargados de contratar con los coregos o empresarios y con los directores de las compañías).

II.7. Pues bien, los varios modos de ejecución que, apoyándonos, sobre todo, en los tipos métricos y en algunas modalidades de estilo y referencias ocasionales del texto mismo, podemos distinguir a lo largo de una comedia plautina, vienen a ser los siguientes:

a. Sin música, en el tipo más llano de versificación, el senario yámbico. Pero debe notarse que, aun en este tipo de escenas, las más prosaicas y discursivas, la ejecución es, sin duda, siempre artística o rítmica, en lenguaje, paso y gesto, y que nunca podemos suponer en este tipo de teatro (ni en ninguno antiguo propiamente representado, donde no entran los mimos literarios) aquel tipo de ejecución «natural» que en la evolución del arte teatral moderno debió preceder en unos cuantos decenios, tal vez un siglo, al invento del cinematógrafo, y que luego fuera adoptado y propagado por éste. Un detalle, con todo, del carácter llano de este tipo de ejecución tenemos en que, cuando dentro de una escena de los tipos másailables hay que hacer lectura de una carta (como en *Trompición* sucede en vv. 998-1014), se pasa a los senarios yámbicos; como en Shakespeare, por ejemplo, se pasa del verso a la prosa en semejantes ocasiones: hasta tal punto perdura la conciencia de que la

prosa (y, para el teatro antiguo, esta otra estilización de la lengua hablada que los senarios son) es algo propio de las letras y la literatura.

b.1. Con acompañamiento, seguramente continuo, de una línea de música instrumental (tal vez exclusivamente de una o varias flautas), aunque sin duda los parlamentos se recitan sin melodía, pero el ritmo de la voz, los pasos y los gestos se vuelve «marcado», esto es, en riguroso compás; los versos son: sobre todo el setenario trocaico (que en el conjunto de las comedias de Plauto es incluso más abundante que el senario yámbico), que parece que fue (su original griego—se entiende—, el tetrámetro trocaico cataléctico), el primer verso de la parte de los actores del teatro antiguo; luego, el setenario yámbico (a cuyo original griego, el tetrámetro yámbico cataléctico, se le atribuía un carácter más bien propio para la marcha procesional); las formas no catalécticas de ambos (octonario trocaico y octonario yámbico), mucho menos frecuentes y que no parecen constituir nunca escenas enteras y seguidas de este tipo b.1.

b.2. Con acompañamiento igualmente de una línea melódica monótona a cargo de las flautas, y también con ritmo marcado de lenguaje y movimientos (muchas veces, por ejemplo, el personaje que entra corriendo desalado inicia así una escena de este tipo; también, sin embargo, a veces del tipo b.1), aunque, desde luego, el tipo de compás es distinto (como si dijéramos, compás binario el de b.1, y ternario el de b.2), y sobre todo que seguramente el actor decía su parlamento, como en el recitativo de la ópera moderna, en una especie de melopea que seguía la línea melódica de las flautas. Estas son las escenas que aparecen en versos anapésticos, generalmente octonarios o tetrámetros anapésticos y setenarios anapésticos o tetrámetros catalécticos, ocasionalmente alternando con dímetros o trímetros, a veces con una cierta libertad de combinaciones, que aproxima este modo de ejecución a los siguientes.

c.1. Cantadas sobre diversas y más o menos variadas melodías, al tiempo que los actores ejecutan las evoluciones y pasos de danza que muchas veces el texto mismo deja imaginar, sobre ritmos yambo-trocaicos (como los de b.1) sincopados muchas veces, pero manteniéndose fieles al esquema binario, o sea, los metros créticos, baquíacos o peónicos, meras alteraciones para el canto de los yámbicos y trocaicos de los tipos *a* y *b.1*, heredados de la comedia ática Vieja; muchas veces en solo, con frecuencia dúos y hasta pequeñas marchas o fiestas de conjuntos.

c.2. Cantadas sobre melodías más complejas y con más ocasión para florituras y lucimiento de las voces (recuérdese lo dicho en II.6 sobre *cantare ad manum*), con lo cual sin duda los elementos de ritmo y danza quedan en segundo plano con respecto a la ejecución del canto; las ocasiones en que este tipo aparece (generalmente para arias de un solo personaje) se manifiestan en los esquemas métricos por una gran variedad y libre mezcolanza de metros heterogéneos.

II.8. He aquí la manera en que se suceden estos diversos tipos de ejecución a lo largo del *Pseudolo*:

1-2 (prólogo) : a	580 : b.2	905-913 : b.2
3-132: a	581-582: c.1	914-936 : c.1
133-164: c.1	583 : b.2	937-950 : b.2
165-168: b.2	584-585 b: b.1	951-997 : b.1
169-172: c.1	586-588: b.2	998-1051: a
173-184: b.2	589-590: c.1	1052-1102: a
185-229 b: c.1	591-599: b.2	1103-1104: b.2
230-242: b.2	600 : c.1	1105-1122: c.1
243-264: c.1	601-603: b.2	1123-1125: b.1
265-393: b.1	604-666: b.1	1126-1134: c.1
394-573 b: a	667-691: b.1	1135-1245: b.1
574-576: b.2	692-766: b.1	1246-1284: c.1
577-579: c.1	767-789: a	1285-1335: c.1
	790-904: a	

II.9. Es decir, que, reduciendo a unidad los pasajes en que alternan o se mezclan b.2 y c.1 (con ocasional intercalación de algún verso en b.1) y prescindiendo del prólogo, viene a resultar un esquema de distribución como el siguiente:

I.	II.	III.	IV.	V.
apr. 130: a	apr. 180: a	apr. 140: a	apr. 100: a	apr. 90: c
» 130: b-c	» 30: b-c	» 50: b-c	» 30: b-c	
» 130: b	» 160: b	» 50: b	» 110: b	

Donde los módulos de alternancia regular entre los varios modos de ejecución (así como las variaciones de la regularidad de los módulos que nos alejan de la imposición racional o mecánica de una estructura) son lo bastante visibles sobre el esquema (tén-gase en cuenta, de todos modos, que los versos de los tipos *b* y *c* son más largos que los del tipo *a*, al punto de que, contando el número de sílabas, la proporción entre los tres tipos de escena sería más equilibrada, y más aún si se piensa que la ejecución con cántico, al menos de los del tipo *c*, generalmente supondría una duración mayor) para que no tengamos que insistir más en hacer notar al lector por medios visuales la presencia de este ritmo por alternancia de modos de ejecución, que a su propio sentido rítmico se le haría sin más presente en la contemplación y audición de una representación de la obra. Llamemos la atención tan sólo a que la alternancia serial de los tres tipos por cuatro veces se combina con rasgos de estructura circular, el más notorio, que a la larga escena cantada del comienzo (la *b-c* de I) corresponde la larga fiesta de cántico del final.

II.10. Pero parémonos, en fin, según lo prometido, algún breve espacio a considerar el ritmo de sílabas del drama, las medidas de la versificación de su lenguaje. Pues no olvide el lector que el teatro es cosa anterior a la literatura, nacido de la danza, y que, por tanto, la forma nativa de su lenguaje no podía ser otra que la del ritmo métrico, esto es, el ritmo regular o reglamentado: «teatro en prosa» sería un absurdo desde ese punto de vista, siendo como es la prosa fenómeno surgido de la escritura y con el que empieza la literatura, en cuanto opuesto de «poesía». En prosa se escribió entre los antiguos, ya en la época literaria, algún que otro tipo de literatura dialogada, como los diálogos socráticos, los mimos literarios, de que tenemos los de Herodas para la época helenística, o los pasajes dialogados de la sátira menipea o de la novela; pero todo ello, creaciones que poco tienen que ver con el teatro; las cuales, sin embargo (considérese como caso típico de instancia intermedia la *Celestina*), debieron de servir de base para esa conglutinación de ambos productos, el poético y el literario, que ha venido a ser el teatro moderno en prosa.

II.11. Pues bien, en cuanto a los metros de la comedia plautina, lo mismo los de las escenas de tipo *a* que los de tipos *b.1* y *b.2*, e incluso los de *c* casi siempre (en el *Pséudolo*, en efecto, no hallo

ningún pasaje, y no son muy evidentes los que pueda haber en las demás comedias, compuesto en métrica eolia, en ritmo anisócrono) están todos ellos en versos y metros que revelan un ritmo del tipo riguroso, isócrono, de compás medido a batuta (como lo es el de casi toda la música de la edad moderna); esto es, que los intervalos entre marca y marca rítmica son de una equivalencia exacta en duración temporal; ello implica que los metros marchan por pies (cada tiempo marcado con el intervalo siguiente o precedente), y que la monotonía de la igualdad temporal de los intervalos se corrige con las sustituciones, de modo que el número de sílabas de cada pie es constantemente variable dentro de reglas determinadas. Es este tipo de versificación, o, mejor, metrificación (pues de verso propiamente sólo puede hablarse con referencia a los pasajes de *a* y *b*), bastante extraño a las costumbres del oído moderno, formado sobre los tipos silábicos fijos de la versificación medieval, sin que apenas hayan producido remoción en ello los varios intentos o torpes o vagos de los últimos siglos de intentar el cultivo de una métrica «por pies» (y ello a pesar de que la música—con la equiparación de «nota» a «sílabas»—ofrecía tal modelo; pero música y poesía cada vez han sido más dos especialidades con sus mundos respectivos), lo que hemos querido conservar o reproducir en la traducción del *Pséudolo* que aquí ofrecemos, ambición un tanto desmesurada (pues parece que para los intentos de innovación en las reglas del arte se requiere la operación de una tradición larga y una escuela), que sólo se corrige un poco por la consideración de que los muchos años que llevamos con alguna constancia dedicados al empeño, estudiando sobre las dificultades y los fracasos las especiales condiciones de la prosodia moderna y castellana que más pudieran tener que ver con su habilitación para métricas de otros tipos, pueden tal vez ir constituyendo, aun dentro de los humildes límites de la edad y facultades de uno, algo como una modesta y breve tradición.

II.12. Entreteno al lector durante un párrafo con algunas consideraciones sobre las condiciones prosódicas que me parecen más al caso. Una, que, a diferencia de lenguas como el latín o griego antiguo (bastante extrañas a tal respecto), en que el acento de las palabras no tenía que ver en principio con las marcas del ritmo de la frase, las cuales dependían de que, aparte del acento de palabra, las palabras estaban formadas con dos clases de sílabas, las «largas», capaces de marcar ritmo, y las «breves», incapaces en prin-

cipio de ello, de tal modo que, por ejemplo, el verso 49 del *Pséudolo* se escande y acentúa así:

recita modo: ex tabellis iam faxo scies,

donde de los seis tiempos marcados (señalados con punto) sólo dos coinciden con acento de palabra, en cambio, en nuestras lenguas modernas hay una dependencia bastante estrecha entre el ritmo de la frase y el acento de las palabras, al punto de que, cuando se habla en Métrica del acento de los versos, se entiende por tal la presencia en el lugar correspondiente de un acento de palabra. Consiste esa dependencia en los siguientes hechos: que toda sílaba acentuada es capaz de marcar ritmo (pero si hay dos seguidas, como en *ven tú*, sólo una, de ordinario la segunda, realiza esa capacidad, salvo que haya corte o silencio entre ambas; sin que por ello el acento de la otra, como tal acento, se pierda en modo alguno); que las sílabas átonas no son en principio capaces de marcar el ritmo, pero se habilitan para ello con toda facilidad, en cuanto se dan tres o más átonas

seguidas (como en *sólo con el corazón*, que es de ordinario *sólo con el corazón*, aunque también cabe que sea *sólo con el corazón*). Otra observación, que, siendo para las lenguas antiguas las sílabas terminadas en consonante (y las de diptongo) consideradas siempre como «largas», para nosotros la apreciación de la diferencia entre sílabas cerradas o abiertas para su uso rítmico no es cosa regulada, sino en todo caso objeto de atenciones del estilo y la eufonía. Sin embargo, la sensibilidad para esa diferencia se revela lo bastante viva (sobre todo cuando se trata de intervalos rítmicos de dos sílabas) para que haya que tenerla en cuenta, si bien sea en un plano subordinado al de las condiciones determinadas por la diferencia entre átonas y tónicas; además, las tónicas que no realizan su capacidad rítmica, según lo arriba expuesto, se comportan en los intervalos de modo análogo a las sílabas cerradas (que una sílaba sea al tiempo acentuada y cerrada no la distingue sensiblemente de otra acentuada).

II.13. Con atención a tales condiciones prosódicas, de tal modo que la lectura espontánea del texto castellano produzca sin más el esquema rítmico, y manteniéndome fiel a la correspondencia de verso a verso, he compuesto la traducción de esta comedia, que constituye de paso un repertorio de casi todos los tipos métricos

frecuentes usados por el drama antiguo, en la confianza de que la extrañeza y falta de costumbre del lector no le impidan por mucho tiempo sentir la marcha de los varios ritmos y hacer sobre ellos correr, saltar, chocar, ordenarse y descabalarsen en aritmética y loca danza toda la serie de las palabras, hasta las más triviales de la conversación; cosa que, naturalmente, mejor se haría sentir, según algunas no del todo desgraciadas experiencias me prometen, con la ejecución viva sobre las tablas. En todo caso, no podría decir que les evocaba a los lectores ni siquiera una sombra de la comedia plautina si se la ofreciera privada de tan necesario ingrediente de su mecanismo, y que la riqueza y maestría de los ritmos era de Plauto en especial característica notoria nos lo atestigüa aquel epitafio que, al decir del escritor tardío Aulo Gelio, habría el poeta compuesto para su tumba (tres hexámetros dactílicos, justamente el tipo de versos que no se usa en el teatro), donde vienen a su cortejo fúnebre los *numeri*, que en latín significa tanto «número» como «ritmo»:

Desde que Plauto se fue, está la Comedia de luto;
sola quedó la escena; la Risa, el Juego y la Burla
y los innúmeros Números a llorar se pusieron.

II.14. Describo, pues, aquí brevemente los versos y formas métricas principales que se usan en la comedia. En primer lugar, el setenario trocaico, el verso escuadrado, que le llamaron los itálicos, el de las escenas de ejecución *b.1*, el verso originario del drama, al parecer, y en el conjunto de las comedias plautinas el más frecuente: ritmo trocaico, esto es, tiempo marcado seguido de intervalo, que es en principio de una sílaba, pero puede sustituirse por dos (pero no la última vez del verso), que, naturalmente, ocupan el mismo tiempo; ello por cuatro veces, tras lo cual hay diéresis o corte (es decir, fin de palabra), pero con la posibilidad de que este corte se adelante o se retrase medio pie, y luego otras cuatro veces, truncándose el último pie, que es, por tanto, una sola sílaba, terminando así el verso en tiempo marcado; según un esquema como el siguiente:

• — — — • — — — • — — — • — — — || • — — — • — — — • — — — • — — —
• — — — • — — — • — — — • — — — || • — — — • — — — (• — —) — — — •

y para ejemplo, los vv. 270-73 del *Pséudolo*:

TR. Hásta el ciélo, a quién se débé más temór, le importa trës.

RUF. Lës hablaré.—Salüd, esclávo, el más bribón de lá ciudád.

TR. Guárdete el ciélo según desea éste o yó; y si mereces más,
qué ni te guárde ni te luzca.

RUF. ¿Qué hay, Diegolindo?

DL. Aquí uno está.

Otras formas trocaicas aparecen en partes de ejecución *c.1*, como el octonario, o sea, el mismo verso, pero sin truncar, con los ocho pies enteros, por ejemplo en el v. 132:

RUF. Éa, salid, salid, gandüles, mal rebaño de malas bestias.

II.15. Suprimiendo pie y medio del comienzo del setenario, tenemos el senario yámbico, que es el verso del tipo de ejecución *a*, el que se tiene por más llano y más imitador del ritmo conversacional. Pero este verso lleva, pues, las marcas del ritmo en la segunda parte del pie, y además es un verso enterizo, no partido en dos hemistiquios, por lo cual la diéresis del setenario aparece aquí convertida en cesura (esto es, fin de palabra que no coincide con el fin de pie), debiendo darse ese fin de palabra sobre todo en medio del tercero y/o del cuarto (también en medio del segundo y el cuarto), según esquema como éste:

— . — / . — / . — / . — . — .
— . — / . — / . — / . — . — . — .

(aunque en el caso de las sustituciones—línea inferior—igualmente puede marcarse el ritmo sobre la primera de las dos breves); y con ejemplo en los vv. 415-17:

SIMÓN: Si de los galanes y los derrochadores hoy
se tuviera que elegir caudillo en la ciudad,
ninguno a mi hijo—creo—le había de ganar.

Otro verso de ritmo yámbico, que es el tercero de la comedia en orden de frecuencia, usado para el tipo de ejecución *b.1*, y que, sin embargo, coincide que no se usa así en el *Pséudolo*, es el setenario yámbico, verso generalmente partido en dos (aunque ocasionalmente puede también desviarse medio pie el corte medial), una primera parte de cuatro pies, y una segunda de tres y medio, con esquema como éste:

— . — . — . — . || — . — . — . —
— . — . — . — . || — . — . — . —

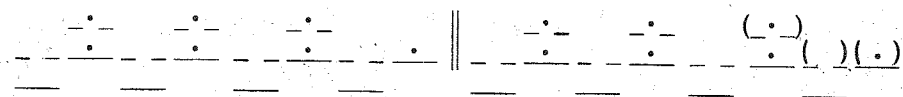
del que daremos para ejemplo unos versos de otra comedia, los 281-83 de la *Asinaria*:

MERCADER. Según las señas que se me dió, ésta ha de ser la casa,
en donde vive Deméneto, al parecer. Ve, mozo, toca,
y al mayordomo Saurea, si ahí está, que salga fuera.

Menos frecuente, para escenas de ejecución *b.2*, el octonario yámbico, esto es, los ocho pies enteros (pudiendo aparecer partido por diéresis en cuatro más cuatro, o, por el contrario, enterizo, con cesuras), que es también, como se ve, un setenario trocaico con medio pie, no marcado, delante; por ejemplo, éstos del *Anfitrión* (253-54):

SOSIAS. Tal fué la gran batalla habida de la mañana al atardecer.
Lo recuerdo, porque ese día yo me lo pasé sin almorzar.

II.16. Aparte de los ritmos yambo-trocaicos, encontramos el otro tipo fundamental de ritmo isócrono, aquel en que el intervalo entre los tiempos marcados es en principio de dos sílabas, que pueden, por sustitución, condensarse en una, que se alarga naturalmente a ocupar la duración de las dos, representado en el teatro por los versos anapésticos; el pie está formado por una parte no marcada, de dos sílabas sustituibles por una alargada, seguida de una parte marcada, que es de ordinario una sílaba, pero pueden ser también dos breves (sustitución por dáctilo de escansión invertida: que un grupo de ritmo propio — — — se obliga a ritmar — — —); los versos o sistemas de anapestos más usados (ya se dijo que para la ejecución de tipo b.2 sobre todo, aunque puedan más irregularmente agrupados aparecer en las de tipo c), son en Plauto los octonarios, cuatro parejas de pies, generalmente con diéresis medial, o los setenarios, por tanto, en tiempo no marcado, conjunto, pues, de una combinación de dos parejas, seguida, generalmente tras diéresis, por una serie de tres pies más una sílaba de cadencia; he aquí el esquema del octonario (y el del setenario, con la supresión de las posibilidades incluidas por los paréntesis):



Aquí, como ejemplo, los vv. 178-180, de los que el primero es un octonario anapéstico entero y los dos siguientes setenarios:

RUF. Que si nõ se me jũnta despẽsa aquí hõy para el año, os põngo
[mañana al portãl.

Ya sabéis que hoy día mis días sòn: ¿dónde estãn ésos, puès,
[que sus ojos,

sus vidas y sũs encãntos sois, sus ricũras y sũs cariñĩnes?

Pueden también ocasionalmente alternar con éstos, ya en escenas del tipo c, grupos más cortos de anapestos, sobre todo dímetros (una mitad del octonario) o dímetros catalécticos (una segunda mitad de setenario).

II.17. Quedan, en fin, los metros del canto (pues hablar de versos en el canto es ya mucho menos propio). De entre los cuales, el tipo más constante, que hemos señalado arriba como característico de la ejecución c.1, el de los créticos, baquíacos y peones, se basa en una realización «sincopada» del ritmo yambo-trocaico, de modo que, por ejemplo, en vez de un metro yámbico, — — — — —, aparezca la forma (baquio) — — — — —, en que la última sílaba vale por un yambo entero (mide tres tiempos), como si el grupo *que son* dos se cantara *que sòn doos*; o bien, en vez de un metro trocaico, — — — — —, aparezca el crédito, — — — — —, con una última sílaba que vale por un troqueo, como si *son de dos* se cantara *son de doos* (un peón es lo mismo, cuando el otro yambo o troqueo está sustituido por tres «breves»: — — — — —, *que parã tũ*; o — — — — —, *quẽ para tũ*). Se comprende que tales tipos de metros difícilmente pueden en castellano quedar lo bastante definidos para la lectura por la sola distribución de los acentos de palabra, y que sólo la música podría imponer la obligación de la ejecución sincopada; por lo cual, en rigor, en las partes de estos metros, si no fuera tan fastidioso para la tipografía y la lectura, deberían llevar el ritmo señalado. De todos modos, ofrezco, para guía del lector, un ejemplo del *Pseudolo* (245-46, dos tetrámetros baquíacos):

TR. Atrãs, mĩra aquí, sĩ, y si estãs muy òcupãdo,
(o bien: Atrãs, mi-ĩra aquí, sĩ-ĩ si estãs muyo-òcupãdo-ò)

aguãnta, oyes: hày gẽnte aquí y quĩere hablãrte
(o bien: aguãnt' o-oyes: hày ge-ẽnt' aquí y quĩe-ẽre hablãrte-ẽ);

y a mayor abundamiento otro, el v. 1296, de tetrámetro crético:

TR. Tẽnme aquí, tẽn cuidão, nõ me vãya a caẽr
(o bien: Tẽnm' aquí-i, tẽn cuidã-ao, nõ me vã-ay' a caẽ-er),

y otro, el 1285, de otro tipo frecuente, tres créticos rematados en yambo:

sim. Vòz del más gràn bribón me hàce aquí salir
(o bien: Vòz del má-as gràn bribó-on m' hàce aquí-í-salir).

II.18. Pero imagino que de poca utilidad sería aquí insistir sobre esta parte de los metros cantados, de tan difícil y aun a veces ambigua interpretación sobre el análisis de los textos escritos; tanto más cuanto que lo ordinario es que a lo largo de un mismo pasaje (sobre todo los que arriba describíamos como pertenecientes al tipo c.2) alternen y se entremezclen los diversos tipos de metro, yámbicos y trocaicos con anapésticos y con crético-baquíacos; y me contento con tratar de dar alguna sugerencia de la riqueza y libertad métrica de esa clase de pasajes por medio del ejemplo de uno de ellos, el de los vv. 1258 y siguientes:

rr. Pues cuándo el amante a la amante abraza y cuándo boquita y
[boca jñtan,

cuando uno a otra en dulce embróllo por lo bilingüe se entrela-
[zan, (yambo-trocaicos)

cuando teta y tetilla se estrujan y ya, si les place, amasan un
[cuerpo de dos,

que una mano muy blanca te brinda apurar del dulcísimo jarro a
[salud del amor,
(anapésticos)

que allí nadie a nadie asco da ni es cargante
ni saca al mantel charla alguna sin sal, (baquíacos)
que aromas allí, flor allí, allí guirnaldas

sin tasa y a todos se da y sin ahorro,

a mí en nada más

me hagáis ya pensar.

(los dos últimos, docmios, otro modo de yambos «sincopados»,
— · · — ·).

II.19. Tales son, pues, los principales esquemas métricos de las comedias de Plauto (y, con pocas ampliaciones o diferencias, del drama antiguo en general), que nos revelan al menos algo como el esqueleto de los movimientos rítmicos a cuyas leyes su lenguaje se producía sometido. Tales son las cárceles y cadenas, los órdenes y las órdenes inquebrantables a que las palabras de los hombres en el reino del arte dramática no pueden menos de obedecer; del mismo modo que sus gestos y sus pasos todos no pueden en él realizarse sino obedeciendo a las leyes rigurosas de los ritmos, que en el caos del tiempo fijan, articulándolo así y cristalizándolo, el punto de cada pie, de cada sílaba y cada dedo; como también la sociedad misma sobre la escena reproducida se aparece con el máximo rigor organizada en clases y figuras, de relieve y al descubierto las líneas de estructura que urden y traman las relaciones entre los personajes. Tal es lo que se requiere para que la Comedia, espejo del mundo, recuerde y machaque la maquinabilidad y esquematismo, la ilibertad y servidumbre al orden dominante, de las acciones y las palabras de los hombres, condiciones que no pueden por sí mismas subsistir en el mundo sin la colaboración del elemento de la ilusión de libertad con que en él transcurren, y que es justamente—la ilusión—lo que en la reflexión en el espejo se desvanece, declarándose con la perfección del cosmos cómico, del ritmo de sus movimientos y de las sílabas de sus palabras, los raíles y las prisiones, en cuya conciencia está tal vez la sola esperanza de desarticularlos y de derribarlas que acaso les quede a este rebaño de los hombres, que, habiéndolos un tiempo trazado y construido para cobijarse del frío de la estepa o los espantos de la selva, se encuentran ya con que sus construcciones y trazados imitan para ellos en la casa y en la calle los horrores del miedo arcaico, tanto más insidiosa y seguramente cuanto más domesticados.

PSEUDOLO o TROMPICON

comedia de Plauto

EL PROLOGO

[Ciudadanos, camaradas y señores, yo no voy aquí a contarles quién me envía aquí ni cuál es mi mensaje, porque no lo sé, y además, por otra parte..., pero, por favor, de todos modos, si pudieran descansar de masticar sus chicles respectivos y de arrimar el pie a la prójima de al lado, yo se lo agradecería y podría decir también que además, por otra parte..., ah sí, que, aunque aquí quisiera yo ofrecerles una explicación, al fin, la mayoría ni podrán oír con el ruido que arman esos que entran por allá con su acompañamiento de acomodador. Pero, claro, da lo mismo, porque, la verdad, que con esto de lo que se trata sólo es de que, como la comedia ésta de Trompicón, llamada antaño *Pseudolus* en greco-latín, al pasar por las tinieblas de los siglos (son dos mil y ciento y pico años los que van desde que se estrenó por la primera vez), soplando el viento de los tiempos por el haz de los rancios manuscritos, le debió arrancar un par de hojas y del prólogo no quedó más que al final dos versos, ahora ha habido aquí que remendarle aprisa este delantal, sólo para que en el tanto que lo recito yo,

creciendo vaya por los ámbitos el gran silencio, el silencioso pueblo (¿oís la música del tiempo?), vuestra muerte, oh señores y señoras, donde pueda alzar su regocijado vuelo la representación de la farsa antigua, cuando quede mudo al fin el estrépito de vuestra impuntualidad. Pues aquí el arte y regla y la puntualidad se os enseña: paso y gesto y risa y voz sin tregua sometidos a metro y a compás: en el aire cada sílaba, cada mano y pie su punto justo y su momento. No creáis en la corriente vida y la moliente, en que es confuso todo y todo libre, al parecer, y acá se grita 'cuernos' y allá se dice 'amor', y todo pasa, y nada: porque todo es ley, y la ley enmascarada de improvisación y pasión y planes. Aquí enseñamos cómo es de articulado, acompasado y regular el turbio río innumerable, y por amor de la libertad perdida, metemos en la prisión del ritmo justo la fingida libertad de la máquina que llaman vida. Y eso fue lo que el viejo Plauto freía en su feliz sartén, la vida rota, el arte entero, y que una vez la maña de un esclavo pueda desfondar la panza fofa del banquero y del rufián y del omnipotente dios del capital con el puñal florido de su risa. Ah, pero si venís buscando la reproducción de la farsa que en la calle os venden al natural, con sus héroes y su sexapil y con buenos sentimientos y revólveres y acción, entonces, ah señores, creo que] es mejor que espurráis los lomos y que os las piréis: pues hoy para rato pisa Plauto en este estaribel.

TROMPICÓN, DIEGOLINDO

(Ejecución de tipo a)

12

TR. Si estándote callado pudiérame enterar, mi amo, de la congoja que te acongoja así, a dos hombres un trabajo les podría ahorrar, a mí el de preguntarte y a ti el de responder; mas como eso no se puede, la necesidad me obliga a interrogarte: así, respóndeme: ¿a qué viene que sin resuello tantos días ya esa carta traes y llevas, la das en deslavar con tus lágrimas, y a nadie te quieres confiar? Háblame, que sepa contigo lo que por mí no sé.

DL. Penada pena peno, Trompicón.

TR. Que el dios
del cielo te guarde.

DL. No es el dios del cielo el juez:
por la vara sufro de la diosa del amor.

TR. ¿No podré saber qué diablos es? Pues hasta aquí fui el sumo confidente de tu corazón.

DL. Y ése es el mismo.

TR. Dime qué te pasa y yo he
de ayudar con lo que tenga o sepa aconsejar.

DL. Toma esa carta, y que ella te quiera referir
qué pena y qué congoja me trae a mal traer.

TR. Se te obedece. Pero, oye, y esto ¿qué?

DL. ¿Qué hay?

TR. Estas letras quieren tener hijos—digo yo:
la una monta a la otra.

DL. ¿Con tus bromas ya?

TR. Como no las lea la Sibila, para mí
que no hay en el mundo quien las pueda descifrar.

DL. ¿Por qué tan cruel con tan divinas letras que en
divinos pliegos tan divina mano echó?

TR. ¿O es que tienen las gallinas manos? Oye, sí:
lo escribió sin duda una gallina.

DL. Te odio: lee
o trae la carta.

TR. De cabo a rabo la leeré:
pon el alma a la escucha.

DL. No está aquí.

TR. Pues llámala.

DL. Callaré mejor, y tú hazla que salga del papel:
pues ahí está mi alma, que en su almarío no.

TR. A tu amiga vea, Lindo.

DL. ¿Dónde, por favor?

TR. Héla aquí en el pliego tumbada: aquí durmiendo está.

DL. Ah, que todos ya los dioses...

TR. Me guarden bien: ¿verdad?

DL. Como yerba de verano la vida vino a mí:
de repente fui nacido, de pronto fallecí.

TR. Calla hasta que la acabo.

DL. Bueno, ¿qué haces ya?

TR. «Clavelito a Diegolindo, su gentil galán,
por papel y letras, cifras de su gran amor,
salud le envía, y aguarda su salud de ti,
arrasada en llanto el alma, el pecho, el corazón.»

DL. Ay de mí, no encuentro, Trompicón, la tal salud
que enviarle.

TR. ¿Qué salud?

DL. Salud monetarial.

TR. ¿Por saludos de papel le quieres enviar
saludos de plata? Buen negocio vas a hacer.

DL. Tú recita, y basta: ya por el papel sabrás
a qué prisa me hace falta dinero de encontrar.

TR. «A aquel capitán macedonio el dueño me vendió
en veinte onzas, como sabes, mi pobre cariñín,
y ya el capitán quince onzas antes de marchar
dio a cuenta: ahora faltan cinco nada más:
por contraseña para ésas el capitán dejó
el sello de su anillo impreso en cera aquí,
para que el que traiga contraseña suya igual
con ése al punto me envíe; y fecha para ese fin
se fijó la venidera noche de San Juan.»

DL. Y eso es mañana: cerca está mi perdición,
si tu ayuda no me vale.

TR. Déjame leer.
DL. Te dejo, que así con ella me imagino hablar.
Lee, pues: en mi copa amargo y dulce mezclarás.

67 b

TR. «Ya nuestros amores, tratos, ratos, conversación,
la broma, el juego, la charla, la besuqueación,
de los amantes cuerpos el dulce apretujón,
de los labricos tiernos el blando mordisquín,
de las rodillas temblorosillas el ajuntar,
de las téticas encrispadicas el apalpar,
de todos esos gozos, a mí y lo mismo a ti
rompimiento llega, desgarrón, devastación,
si en ti no encuentro, en mí no encuentras salvación.
Lo que supe quise que todo lo supieras tú;
lo que amas, lo que finges, hoy lo veré. Salud.»

72

DL. Desgarrador, ¿eh, Trompicón?

TR. Devastador.

DL. Y ¿no lloras?

TR. Tengo los ojos de piedra pómez: no
los convengo de que expriman ni una lágrima.

DL. ¿Cómo así?

TR. Mi clase siempre fue ojiseca, ve ahí.

DL. ¿No piensas ayudarme?

TR. ¿Qué te voy a hacer?

DL. ¡Ay!

TR. ¿Ay?: por eso no penes: yo te lo daré.

DL. Infeliz, no encuentro quien me preste ni un real.

TR. ¡Ay!

DL. Y yo no tengo encima ni un ochavo.

TR. ¡Ay!

DL. Aquel otro a la mujer se llevará.

TR. ¡Ay! ¡Ay!

DL. ¿Ese es modo de ayudarme?

84

TR. De lo que puedo doy:
y de ayes tengo en casa depósito sin fin.

DL. Mi causa está fallada.— Pero, oye, ¿puedes tú
prestarme un real, que mañana te devolveré?

TR. Ni aunque me llevara a mí mismo al monte de piedad.
Pero ¿qué ibas a hacer con ese real?

DL. Me iré a comprar
una soga.

TR. ¿Pa qué?

DL. Para hacer de mí un colgante. Sí,
antes de las sombras, en las sombras me hundiré.

TR. Y entonces, ¿quién me devuelve el real que te presté?
¿O es que quieres ya colgarte con toda la intención,
para estafarme a mí, si llego a darte el real?

DL. De verdad, en modo alguno puedo ya vivir,
si me la arrebatan a ella y la hacen ir de mí.

96

TR. ¿Qué lloras, pajarito?: vivirás.

DL. Pues ¿no
llorará el que no halla a punto ni un maravedí
ni esperanza en todo el mundo de un ochavo ve?

TR. Por lo que a esas letras en su charla les oí,
como no lloraras onzas de metal de ley,

lo que con ese llanto vas a adelantar
no es más que si echas agua a un cesto. Ah, pero a ti
enamorado—no temas—no te abandonaré:
por buena maña o por mi maña, espero que hoy
te he de encontrar algún socorro monetar;
de dónde saldrá ello, no te sé decir,
mas que saldrá: me pica la yema del pulgar.

- 108 DL. Ojalá los hechos a tus dichos fe les den.
- TR. Sabes bien que, si a mis santos saco en procesión,
de qué modo y qué alborotos suelo siempre armar.
- DL. La esperanza de mis años toda está hoy en ti.
- TR. ¿Te basta si consigo que esa tu mujer
sea tuya o si te encuentro veinte onzas hoy?
- DL. Me basta con eso.
- TR. Pídeme veinte onzas pues,
pa que sepas cómo cumplo mis promesas yo.
Pídeme, carajo: estoy deseando prometer.
- DL. ¿Prometes dar veinte onzas de oro el día de hoy?
- TR. Lo prometo.— Ahora no me des la lata más.
Y otra cosa—luego no digas que no te lo advertí:
si no doy con otro, a tu padre el tiento le echaré.
- 120 DL. Que los ángeles te amparen! Pero, si puede ser,
por mor del respeto... hasta a mi madre, si viene a bien.
- TR. Sobre este asunto, puedes ya roncar en mí.
- DL. 'Descansar' dirás.
- TR. Pero eso está muy oído ya.—
Y ahora que nadie diga que no se le advirtió:
a todo el público aviso, a butaca, a general,
a todos mis amigos y conocidos, que hoy
de mí se guarden y no se fíen hoy de mí.

129-30 DL. Un momento, calla.

TR. ¿Qué es?

DL. La puerta del rufián
que crujió.

TR. Mejor le crujiera el espinazo a él.

132 DL. Y hélo sale de la hura, corazón de hiel.

(Ejecución de tipo c.1)

RUF. Ea, salid, salid, gandules,
mal rebaño de malas bestias;
que jamás nada a ninguno de ellos
se les acuerda hacerlo bien;
que a éstos, si no se les da este trato,
no les podéis sacar provecho.
No he visto hombres de piel más burra,
tal les cría el lomo callo;
que si les das, te haces tú más daño.
Son así estos rompelátigos,
y ése su plan: si ocasión se ofrece,
agarra, apaña, arrambla, afana,
come, bebe, escápate: toda
su ocupación. Así es que lobos
más dejarías entre ovejas
que a guardar la casa a éstos.
Ah, y si les ves la traza, no tan
malos parecen: dan el pego.
Ora, por tanto, si este bando
no lo atendéis sin falta todos,
si la desidia de alma y ojos
no sacudís y la modorra,
con mi correa vuestros lomos
no he de parar hasta que al vivo
más coloreaos estén que los
tapices del Beluchistán

y que los mantones de Manila
 con su figura y su color.
 Y ayer se lo advertí ya a todos
 y estos encargos les dejé;
 pero tal estáis vosotros hechos,
 desastrosos de mal vivir,
 que obligáis a que vuestra obligación
 se os recuerde por las malas;
 así sois todos: que en lo duros
 a éste ganáis y casi a mí.
 Pero mira cómo se distraen.
 ¡Atenderme aquí! ¡Aquí atentos!
 Poner la oreja a lo que os hable yo,
 carnazas de vergajo!
 Vuestro cuero no es—pardiez—más duro
 que el cuero de mi fusta.
 Y ahora, ¿qué?: ¿os dolió?: esto gana aquí
 siervo que al amo desacata.
 Colocaros todos frente a mí
 y atender a lo que os digo.
 Tú que tienes cargo de aguador,
 que esté lleno el pote para el gui-
 A ti con tu hacha el ministerio [sao.
 de Leñicortación te doy.

ESC. Pero está mellada.

RUF. Y ¿qué que esté?:
 también vosotros, de tanto golpe,
 y por eso no dejo de sacar
 provecho de vosotros.
 Tú, que la casa resplandezca;
 tienes pa rato: aprisa, adentro!
 Tú, provisor de asientos. Tú, la
 plata limpia y ponla en orden.
 Que cuando vuelva de la plaza,
 todo lo encuentre ya dispuesto,
 puesto, barrido, armado, limpio,
 todo lavao, guisado todo,

(Ejecución de tipo b.2)

Porque es que es mi cumpleaños hoy
 y a todos os toca la celebración.
 Una ubre, unos callos, mollejas, pernil,
 que estén en remojo: ¿enterados bien?
 Quiero opíparamente festejar
 a importantes señores, que vean que hay.
 Hale, adentro y aprisa, que luego al llegar
 no esté el cocinero de brazos cruzaos.

(Ejecución de tipo c.1)

Yo voy al mercado a tantear
 los peces a cómo están.
 Ve delante, chico, en precaución
 que la bolsa alguno me agujeree.
 O aguarda: hay algo que decir
 que por poco se me olvidaba ya.
 ¿Oís?: a vosotras, mujeres, es
 a quien va el siguiente bando.

(Ejecución de tipo b.2)

Vosotras que en baños, halagos sin fin
 y delicias pasáis la vida,
 con grandes señores, queridas de pro,
 hoy mismo sabré y averiguaré
 cuál atiende al buche y cuál a su bien
 y la que anda a su juego y la que anda a dor-
 la que aspira un día a ser mi liberta [mir;
 y la que hay que vender, hoy mismo veré.
 Procurad que muchos regalos aquí
 hoy me caigan de vuestros amantes;
 que si no se me junta despensa aquí hoy
 para el año, mañana os pongo al portal.
 Ya sabéis que hoy día mis días son:
 ¿dónde están ésos, pues, que sus ojos,
 sus vidas y sus encantos sois,
 sus ricuras y sus cariñines?

Cargadores de obsequios en batallón
a la puerta haced que aparezcan sin más.
¿Para qué los vestidos, el oro, el aquél
que os es menester os procuro?; y ¿qué más
que desgracia pa mí a mi casa traéis,
condenadas, que sólo el vino buscáis?:
con él os regáis hasta empapizar
la tripita, y en tanto en seco aquí yo.

(Ejecución de tipo c.1)

Conque ahora creo que lo mejor
es llamar por su nombre a cada
no venga en seguida aquí a decir [cual,
alguna que no se le avisó.
Atención ponerme todas.
La primera, Dulcíola, voy por ti,
tan amiga del gremio cereal,
los que en casa tienen cada montón
de trigo igual que un monte: haz
que me sea aportado el trigo aquí
que pal año me sea menester
para mí y mi casa toda, y tal
de trigo rebosante esté,
que me tenga el pueblo que cambiar
el nombre, y que me llame, en vez
de «el rufián Rufón», «el Rey de la Panificación».

DL. ¿Oyes al bicho cómo habla?
¿no es demás de descomedido?

TR. ¿Ese?: y también de reconcomido.
Pero tú calla y sigue aquí.

RUF. Tú, Castita, que por amigos
tienes a mis competidores
los carniceros, tan tramposos
como yo en venta de carnes, oye:
si hoy tres garfios bien cargados
de lomos de peso arzobispal

no hay aquí, mañana, igual que
a aquella reina en la cuerna al toro
dicen que ataron, a ti en un garfio
descuartizada te pondré:
pardiez que será tu toro.

DL. Sólo de oírlo, me requemo.

TR. Que a hombre tal lo aguante aquí
que viva nuestra juventud!
¿Dónde, dónde se esconden esos mozos
que tratan sus mancebas?
¿Cómo no acuden y todos a una
libran al pueblo de esta peste?
Ah, pero bah!:
tonto de mí, bastante estúpido
soy: que se atrevan tal a hacer
ésos, a quien su propio amor
hace esclavos y les prohíbe
hacer contra él lo que él no quiera!

DL. Calla.

TR. ¿Qué pasa?

DL. Con tu charla
—diablo—no dejas que oiga a ése.

TR. Callo.

DL. Que calles quiero más que
digas que callas.

RUF. Y ahora aquí,
Frígilis, a ver si atiendes tú,
que tus amigos el aceite
tienen en casa a tutiplé:
si hoy a pellejos pronto aquí
no se me aporta aceite, a ti
te hago aportar en un pellejo al
portal del público folgar;
se te dará allí cama, en donde
no dormirás, sino que allí

216

hasta el agotamiento... ya
 tú me entiendes por dónde voy,
 ¿oyes, lagarta?, que tanto amigo
 tienes cargao de buen aceite;
 ¿tiene ni uno de tus consiervos
 por tus oficios la pelambre
 más brillantita o mi potaje
 yo lo tengo ni una gota
 más aceitoso? Claro, a ti
 el aceite te importa tres: con vino
 te unges tú. Pero deja, deja,
 ya le pondré yo a todo tasa,
 si lo que digo todo tú
 no haces que se haga así y sin más.
 Y ahora tú, que por tu venta
 siempre el dinero estás contándo-
 sabes sólo hacer el trato, [me:
 pero cumplir el trato no:
 Clavelito, a ti te digo,
 encanto de nobles caballeros:
 si hoy de las fincas de tus amigos
 no se me trae despensa llena,
 tú mañana al portal irás
 morada de golpes, Clavelito,
 como un clavelito reventón.

228

229 b

(Ejecución de tipo b.2)

DL. Trompicón, ¿no oyes tú lo que habla ese tal?
 TR. Claro que oigo, mi amo, y con toda atención
 DL. ¿Qué aconsejas que deba enviar para que él
 no envíe a mi amiga a yacer al portal?
 TR. No te afanes; sereno tu corazón:
 yo por mí y por ti me habré de afanar:
 ya de atrás yo a éste, y lo mismo él a mí,
 nos queremos bien y hay vieja amistad:
 hoy por su cumpleaños le mandaré
 una bomba gorda y madura.

DL. ¿Qué hago yo?

TR. ¿Quieres ya dejar eso?

DL. Pero es...

TR. Pero os!

DL. Me atormenta.

TR. Sé duro.

DL. No puedo.

TR. Pues haz un poder.

DL. ¿Cómo yo
 puedo a mi corazón dominarlo?

TR. A lo que te importa atiende, mejor
 que escuchar en tu daño a tu corazón.

DL. Tonterías: no gusta la cosa si no
 hace el loco el amante.

TR. ¿Te empeñas?

DL. Ah Trompicón, déjame ser así,
 déjame.

TR. Te dejé. Déjame irme a mí.

DL. Quieto, ven: como quieras que sea seré.

TR. Ya entraste en razón.

RUF. Tarde es: ¿qué hago ya?
 Ve delante, rapaz.

DL. Eh, se va: llámalo.

TR. ¿A qué prisas? Despacio.

DL. Pero antes que escape.

RUF. ¿Qué pasa, maldito, la pausa que traes?

(Ejecución de tipo c.1)

TR. Santo, eh, el del santo, a ti te
digo, el santo, eh, el del santo!
Atrás, mira aquí, sí, y si estás muy ocupado,
aguanta, ¿oyes?: hay gente aquí y quiere hablarte.

RUF. ¿Cómo? ¿Quién es quien, cuando estoy yo ocupado,
me osó importunar?

TR. Quien te fue muy oportuno
hasta hoy.

RUF. Muerto está ya el que fue: quiero vivos.

TR. Harta insolencia.

RUF. Harto fastidio.

DL. Cógelo, síguelo.

RUF. Andando, chico.

TR. Por ahí! Ciérrale el paso. Eh!

RUF. Mala peste
te dé, diablo!

TR. A ti—digo yo.

RUF. Y yo a vos ambos.
Pa aquí tuerce, tú.

TR. ¿Está prohibido el hablarte?

RUF. A mí no me pete.

252

TR. Y ¿si es para bien tuyo?

RUF. ¿Se puede—haz favor—ya pasar—di—o no?

TR. Bah, aguarda.

RUF. Suelta.

DL. Escúchame, Rufón.

RUF. Soy sordo a las
[palabras.

DL. Te di mientras hubo.

RUF. Ah, y no pido lo que diste.

DL. Daré cuando habrá.

RUF. Llévala cuando haya.

DL. Ah, ah, ¡cuán en tonto he perdido en ti
cuanto aquí traje y di!

RUF. Muerto el burro, ora ¿qué
me hablas de él? Necio, ya está ese pleito archivao.

TR. Mira y ve al menos quién éste es.

RUF. Muy bien
sé quién fue: quién es hoy, que él lo sepa. Tú,
anda ya.

TR. ¿No querrás ni aun mirar aquí,
Don Rufón, si hay ganancia para ti?

246

TROMPICÓN, DIEGOLINDO, RUFÓN

(Ejecución de tipo b.1)

RUF. Miro con esa condición: pues
si aun rezando estoy al dios
más altísimo y en las manos
tengo la ofrenda, y en punto tal
algo a ganar se ofrece, al punto
los sacrificios dejaré:
tal religión no admite espera,
ande como ande lo demás.

TR. Hasta el cielo, a quien se debe
más temor, le importa tres.

RUF. Les hablaré. Salud, esclavo, el
más bribón de la ciudad.

TR. Guárdete el cielo, según desea
éste o yo; y si mereces más,
que ni te guarde ni te luzca.

RUF. ¿Qué hay, Diegolindo?

[illegible]

- RUF. Yo te tendría compasión,
si a mis gentes pudiera darles
compasión para comer.
- TR. Ea, sabemos cómo eres:
no nos lo vayas a explicar.
Bien, pero ¿sabes lo que queremos?
- RUF. Sí: que parta un rayo a mí.
- TR. Eso, y también otra cosa. Escucha,
por favor.
- RUF. Atento estoy;
y, como estoy tan ocupado,
dime en resumen: ¿qué queréis?
- TR. A éste le duele en el alma aquello
que prometió hace días ya,
porque, como aún las veinte onzas
por su amiga no te dio...
- RUF. Mucho mejor el dolor se aguanta en el
alma que en la bolsa. ¿Así
que a ése le pesa no haber dado?:
pésame a mí no recibir.
- TR. Pero dará, encontrará: tú aguarda
dos o tres días nada más.
Pues lo que teme, que se la vendas
a otro por tirria contra él.
- RUF. Hubo ocasión, si quería, ya de
dármelo mucho tiempo atrás.
- DL. ¿Y si no tuve?
- RUF. Si la amabas, a
préstamo hubiste de encontrar,
al usurero acudir, cargarte
de un reditillo: ¿qué más da?:
sustraérselo al padre.

- TR. ¿Al padre
sustraérselo, malosao?
No hay peligro que se te caiga un
buen consejo.
- RUF. Me sientan mal.
- DL. ¿Yo sustraerle a mi padre, un viejo
acorazao de precaución?
Y aunque pudiera, sí, el respeto
me lo prohíbe.
- RUF. Ya. Pues bien,
a ese respeto a la noche, en vez de
Clavelito, abrázalo.
Pero, ya visto que el respeto
pones delante de tu amor,
¿todos los hombres son tu padre?
no hay ninguno a quien pedir
onzas en préstamo?
- DL. Hasta el mismo
verbo «prestar» ha muerto ya.
- TR. ¿Qué te crees?: cuando esos tipos
salen bebidos de cenar
—águilas pa reclamar lo suyo,
urracas pa dar a los demás—,
más que del cierzo se resguardan
de fiar a nadie un real.
- DL. Ay infeliz, en parte alguna
puedo una perra hallar: así,
triste, de amor me muero y muero
de estrechez monetarial.
- RUF. Compra al fiado aceite: el mismo al
desfiado véndelo,
y hasta doscientas onzas sanas
puedes sin más sacar de ahí.

DL. Ay, me mató esa ley que hace
irresponsable al menor de edad:
todos temen darme crédito.

RUF. Yo conozco también la ley.

TR. ¿Cómo 'la ley'? te parece poco
lo que sacaste de éste ya?

RUF. No es cabal amante aquel que
no persevera en la dación:
dar, dar siempre; si se le acaba,
que se le acabe el amor también.

DL. ¿No hay piedad?

RUF. Vacío andas:
no te resuena bien la voz.
Hombre, y querría verte vivo y
sano.

TR. ¿Cómo?: ¿ha muer-
[to ya?

RUF. Tal como está, para mí a lo menos,
sólo oírlo, muerto está.

Finiquitó el galán al punto
que le suplica a su rufián.

312 Tú a mí siempre acércate con
quejas argentinas; que hoy
eso que te lamentas «Ay, no
tengo dinero», quéjate
a tu abuelita.

TR. ¿Por ventura
no habrás parido a su padre tú?

RUF. Dios me libre.

TR. Vamos, haz lo
que te pedimos, don Rufón,
bajo mi fe, si temes darle
crédito a éste: en estos tres
días, de tierra o mar o infierno
saco las onzas para ti.

RUF. ¿Yo fiar de ti?

TR. ¿Qué pasa?

RUF. Que, de fiarme ya de ti,
puedo mandar también mi perro
al chacinero a por jamón.

TR. ¿Ese es el agradecimiento
que he merecido yo de ti?

RUF. Bueno, ¿qué quieres ya?

TR. Que esperes
unos seis días nada más
sin venderla y darle a un triste
muerte.

RUF. Tranquilízate:
esperaré aunque sean seis meses.

DL. ¡Viva! ¡Hombre tan gentil!

324 RUF. Y aún no es todo: ¿quieres que haga
más feliz tu felicidad?

DL. ¿Cómo más?

RUF. Como a Clavelito
no la tengo en venta ya.

DL. ¿No la tienes?

RUF. No, por mi alma.

DL. Ve, trae bueyes, Trompición,
y matarife y altar, pa hacerle
un sacrificio a este alto dios:
que éste es un dios para mí más alto
que el mismísimo padre Dios.

RUF. Bueyes no: para aplacarme
basta la entraña de un chivín.

DL. Eh, ¿qué esperas?: ve, trae chivos:
¿no oyes que habla el sumo Dios?

TR. Ya estoy aquí; pero al palacio
de la Reja tengo que ir.

DL. Y ¿para qué?

TR. De allí traeremos
dos matarifes del poder
ejecutivo con sus cepos
y un collar de garrote vil,
que el sacrificio que merece
le hagan a este sumo dios.

RUF. Vete al diablo.

TR. Allí hecho un Cristo
baje el dios alcahuetal.

336 RUF. Te conviene que yo me muera.

TR. ¿Cómo así?

RUF. Te lo diré:
porque—pardíós—, mientras yo ande vivo,
no tienes nada aquí que hacer.
No te conviene que me muera.

TR. ¿Cómo así?

RUF. Verás por qué:
si me muero, no habrá nadie en
la ciudad peor que tú.

DL. Dime, por todos tus abuelos,
pero en serio dímelo:
¿ya no tienes a la venta a
mi Clavelito? Di: ¿ya no?

RUF. No, por todos los demonios,
porque la he vendido ya.

DL. ¿Cómo? ¿Cómo?

RUF. Sin albarda, al
peso en vivo, no en canal.

DL. ¿Que has vendido tú a mi amiga?

RUF. Sí, en veinte onzas, eso es.

DL. ¿Veinte onzas?

RUF. O—como quieras—
ochenta cuartos de onza, y fue
a un capitán de Macedonia, y
tengo ya quince en mi poder.

DL. ¿Qué es lo que oigo?

RUF. Que tu amiga
se ha convertido en plata.

DL. Ah,
¿cómo te atreves?

348

RUF. Me dio la gana:
era mía.

DL. Ah, Trompicón,
ve por la espada.

TR. ¿Pa qué la espada?

DL. Para matarlo... a él y a mí.

TR. Mátate tú mejor, que a ése
ya la sarna lo matará.

DL. Oyeme, mostro, el más perjuro
que jamás la tierra holló:
¿no me juraste tú que a nadie
la venderías más que a mí?

RUF. Cierto.

DL. ¿Y sobre los Evangelios?

RUF. Y sobre el Apocalipsis, sí.

DL. Ah canalla, perjuraste.

RUF. Pero metí dinero aquí:
yo, el canalla, puedo ahora el
monedero hacer sonar;
tú, que eres justo (así naciste)
no tienes un maravedí.

DL. Trompicón, ponte a ese lado
y hártate a insultarlo.

TR. Voy.
Tan a placer no iré ni el día
que me proclame libre el juez.

DL. Echale pestes.

TR. Ya de insultos
voy a hacerte reventar.

360 Sinvergüenza!

RUF. Así es.

DL. Canalla!

RUF. Y es verdad.

TR. Hijo de cien!

RUF. ¿Qué voy a hacerle?

DL. Robamuertos!

RUF. Claro.

TR. Comecarroñas!

RUF. Bien.

DL. Hiena, traidor!

RUF. Me reconozco.

TR. Asesino!

RUF. Sigue tú.

DL. Tragasantos!

RUF. Lo confieso.

TR. Carca!

RUF. Es viejo ya el cantar.

DL. Hombre sin ley!

RUF. Ninguna.

TR. Ruina
de inocentes.

RUF. Y lo hago bien.

DL. Zorro!

RUF. Bah.

TR. Maricón!

RUF. Lo creo.

DL. Cabronazo!

RUF. Puede ser.

TR. Saco de estiércol!

DL. Cerdo!

TR. Chulo!

DL. Vil rufián!

RUF. Cantáis muy bien.

DL. ¡Si a tu padre y a tu madre
los azotabas!

RUF. ¿Qué 'azotar'?:
y los maté para no tener que
sostenerlos: ¿hice mal?

TR. En tinaja rota echamos
los insultos: igual nos da.

RUF. ¿Algo más queréis decirme?

DL. ¿No te da vergüenza?

RUF. ¿A mí?:
sí, que me salga un amante vano,
como tú, al irlo a escachar.
372 Pero aunque tantas y tan grandes
pestes dijisteis contra mí,
si hoy no me manda cinco onzas
que aún me debe el capitán,
visto que este día el último
que se acordó para el pago es,
si hoy no lo traen, acaso pueda
aún cumplir con mi deber.

DL. ¿Cuál?

RUF. Si dinero traes, con él mi
compromiso enterraré:
es mi deber. Si llega el caso,
ya hablaré contigo más.
Mas sin dinero, en vano vienes
a pedirme compasión.
Mi decisión es ésta: ahora
tú verás lo que has de hacer.

DL. ¿Ya te vas?

RUF. Apurado ando
ahora.

TR. Más andarás después.

TROMPICÓN, DIEGOLINDO

(Ejecución de tipo b.1)

Si hombres y dioses no me dejan,
en mis manos lo tengo ya:
le sacaré la espina, igual que
un cocinero a un lenguao.
Ahora quiero, Diegolindo,
que colabores.

DL. ¿Qué orden hay?

384 TR. Quiero cercar la fortaleza
tal que se rinda el día de hoy.
Pide la cosa un hombre astuto,
listo, cauto y avispaio,
que lo tratado lleve a término,
no que se duerma al caminar.

DL. Venga, di: ¿qué vas a hacerle?

TR. Ya a su tiempo lo sabrás.
No me lo harás repetir: bastante
larga es la comedia ya.

DL. Nada más justo que lo que dices.

TR. Hale, ese hombre aprisa trae.

DL. Pocos amigos de entre muchos
salen que sean bien de fe.

TR. Bien lo sé. Conque prepara
una doble selección:
saca de muchos pocos: de esos
pocos, el uno que es de fe.

DL. Vuelvo con él aquí.

TR. ¿No marchas?
Mucho pierde el mucho hablar.

TROMPICÓN

(Ejecución de tipo a)

TR. Ahora él se fue y quedaste solo, Trompicón.
¿Qué harás ahora que fuiste con el chico tan
generoso en ricas promesas? Ahora ¿dónde están?
Que ni tienes rastro de cierto y concertado plan
ni menos de dinero, ni sé qué diablo hacer,
ni tienes punto fijo por donde comenzar
ni las puntas de los hilos para desenredar.
Pero, así como el poeta se pone ante el papel,
lo que no hay en el mundo busca, pero lo encuentra al
y lo que es invento lo hace parecer verdad, [fin,
hoy yo me haré poeta: veinte onzas pues
que no hay en el mundo ahora las encontraré.
Y el caso, que ya hace días sacarlas intenté
y el anzuelo a nuestro viejo ya le quise echar;
mas yo no sé por dónde diablos se lo olió...
Eh, eh, pero cuidado y a bajar la voz,
que helo ahí que veo a nuestro don Simón, que al par
con Calisto su vecino vienen para acá.
De esa vieja sepultura desenterraré
veinte onzas para dar a nuestro amito. Aquí
me retiro ahora a oírles la conversación.

(Ejecución de tipo a)

420

SIM. Si de los galanes y los derrochadores hoy
se tuviera que elegir caudillo en la ciudad,
ninguno a mi hijo—creo—le había de ganar;
que él solo por esas calles a todos da que hablar,
que si a su amiga quiere libertar, que si
para ello busca dinero. Me lo han contado ahí;
pero ya hace días que me daba en la nariz,
sólo que me hacía el sordo.

TR. Amito, la has pringao:
acabado está el negocio, el carro se atascó;
por donde quise salir a hacer la provisión
monetal, por ahí copada la salida está;
se lo olió: los saqueadores se quedan sin botín.

432

CAL. Los hombres que llevan chismes o atención les dan,
si de mí estuviera, colgando estaban todos ya,
por la lengua el que trajo, por las orejas el que oyó.
Porque eso que se te cuenta de que por su amor
le quiere dar tu hijo un pellizco a tu capital,
quizá esas habladurías no sean ni verdad;
pero si lo son, y según está hoy la juventud,
¿qué raro es?: ¿qué nuevo que un mozo, como él,
tenga amores, liberte a su amiga?

TR.

Anciano tan gentil!

SIM. Pues un viejo, como yo, no quiere.

CAL. En vano es.
O no hubieras hecho lo mismo tú en tu juventud.
Bien es que sea padre muy cabal aquel
que su hijo quiere que sea más cabal que él fue.
Que el escándalo tú que armaste y despilfarración,
repartido a todo el pueblo, tocaban a gran ración.
¿Te asombras de que tal palo tal astilla dé?

444 TR. *Mon Dieu*, qué pocos hombres comprensivos hay!
He ahí un padre como debían todos los padres ser.

SIM. ¿Quién habla ahí? Caramba, mi siervo Trompicón.
Ese es quien me corrompe al hijo, gran bribón;
ése es el guía, ése el maestro; a ése voy
a ponerlo al potro.

CAL. Es poco juicio al pronto dar
al enojo rienda suelta. Cuánto mejor será
llamarlo aquí con buenos modos y averiguar
si es cierto lo que te han contado o no lo es.
Buen tiento en mal momento es sólo medio mal.

SIM. Bien, te hago caso.

456 TR. Aquí te viene, Trompicón.
Prepara un buen discurso frente al viejo juez.
A mi amo saludo lo primero, según es ley: después,
si algo sobra, a los vecinos se lo concederé.

SIM. Salud. ¿Qué se hace?

TR. Aquí se está, a pie firme, así.

SIM. Mira en qué postura está, Calisto: igual que un rey.

CAL. Muy firme y arrogante se nos ha plantao.

TR. Es justo que el esclavo inocente y sin doblez
ante su amo con la frente muy alta pueda estar.

CAL. Hay algo que te queremos preguntar, que así
como entre nieblas nosotros lo sabemos ya.

SIM. Te ahogará en palabras, hasta que creerás que está
contigo hablando Sócrates, no Trompicón.

468 TR. De antemano me desoyes, ya lo veo, ya.
Bien sé que tienes poca confianza en mí;
me quieres hacer de menos: yo me haré de más.

SIM. Por favor, los túneles de tu oído, Trompicón,
deja libres, que vaya mi voz a donde quiere ir.

TR. Ea, di lo que sea. Aunque hoy contigo enojado estoy.

SIM. ¿Con tu amo tú, mi esclavo, enojado estás?

TR. Pues ¿qué?:
¿tan raro te parece?

SIM. Es que entonces yo tendré
que guardarme de tu enojo, y si no, como antes yo
solía pegarte, tú me la pegarás a mí.
¿Qué dices de esto?

CAL. Que con razón enojado está,
si ve que no hay fe en él.

SIM. Ah, ¿sí?: pues bien, que esté
rabioso: de que él no muerda yo me cuidaré.
Pero oye aquí una pregunta.

480 TR. Pregunta: si yo lo sé,
ya puedes decir que el papa te lo respondió.

SIM. Atiende pues y cumple lo que prometes bien.
¿Qué?: ¿sabes si anda mi hijo por casualidad
tras una flautista?

TR. *Vero.*

SIM. ¿Y la quiere libentar?

TR. *Anche questo vero.*

SIM. Y de unas veinte onzas ¿qué hay,
que por tapujos y malas mañas andas tú
a escamotearme?

TR. ¿Yo a escamotearte a ti?

SIM. Sí, pa darle al mozo y que él liberte a la amiga. Di,
confiesa *anche questo vero*.

TR. *Anche questo veritá.*

CAL. Confiesa!

SIM. ¿Eh, Calisto?: ¿no te decía yo?

CAL. Me decías.

SIM. Y ¿por qué, no más saberlo, a mí
me fue ocultado? ¿Por qué no me enteré?

TR. Verás:
porque no quería que se viera el mal ejemplo en mí
de que al señor acuse un siervo ante el señor.

SIM. Pa mandarlo de cabeza a la noria de moler.

CAL. Pero ¿ha cometido falta, Simón?

SIM. ¿Qué?: garrafal!

TR. No, deja, don Calisto: me sé yo defender:
mi falta es mía. Atiende ahora tú por qué
te tuve a oscuras sobre el amor de tu rapaz:
si te hablaba, sabía que había noria para mí.

SIM. ¿No sabías que yo tenía noria para ti
si callabas?

TR. Lo sabía.

SIM. Y ¿por qué no se me habló?

TR. Aquello estaba encima, lejano aquesto aún:
allí era noria al contado, a plazos era aquí.

SIM. ¿Qué haréis ahora? Pues de mí no se podrá
sacar ni perra, y menos ya que al tanto estoy;
y pondré a pregón que nadie os fíe ni un real.

TR. Dios me libre!: a nadie le pediría, en tanto tú
alientes vivo: el dinero tú me lo darás:
saldrá de ti.

SIM. ¿De mí que saldrá?

TR. Sin más dudar.

SIM. Que me saquen un ojo si lo diere.

TR. Lo darás:
ya te aviso que de mí te guardes.

CAL. Por san Diez!,
digo bien que, si se lo sacas, milagro grande harás.

TR. Lo haré.

SIM. ¿Y si no me lo sacas?

TR. Me dejo vapulear.
Pero ¿y si te lo saco?

SIM. Testigo el cielo es
que serás exento de castigo.

TR. Recuérdalo.

SIM. ¿No sabré guardarme, prevenido como estoy?

TR. Te prevengo que te guardes: ¡ojó!: guárdate.
Y ahí ves: con esas manos darás las onzas hoy.

CAL. Pardiez, sujeto ilustre si cumple de verdad.

TR. Si no lo cumplo, me vendo por esclavo a ti.

SIM. Haces bien: tú véndete a quien quieras: yo ¿quién soy?

TR. Y ¿queréis que os diga aún algo que os asombre más?

CAL. Deseando estoy saberlo: me gusta oírte hablar.

523 b SIM. Ea pues: también te escucho con cierto gusto. A ver.

TR. Pues, antes de darte la batalla a ti, aún otra gloriosa hazaña y memorable haré.

SIM. ¿Qué hazaña?

528 TR. Ahí con tu vecino, aquel rufián:
por medio de tapujos y de mañas hoy
la flautista aquella por quien muere tu rapaz
se la birlaré al rufián galanamente.

SIM. ¿Sí?

TR. Cumplidos ambos planes tendré al atardecer.

SIM. Desde luego, si lo que anuncias logras terminar,
al Che Guevara chico lo dejas en valor.
Mas si no lo hicieres ¿quién podrá impedir que yo
te mande al punto a la noria?

TR. Qué, y un día no,
sino cuantos mande el diablo. Mas si lo llego a hacer,
¿me darás sin más las onzas para don Rufón
de tu grado?

CAL. Justo trato propone Trompicón:
acepta.

540 SIM. Pero ah, y ¿no sabes qué se me acordó?
¿y si éstos vienen ambos acordes entre sí
o si andan por alguna sutil combinación
a sacarme las peluconas?

TR. ¿Qué hombre tan audaz
que osara aliarse con ese bicho? No, Simón:
si nos hemos combinado o si jamás los dos
543 b se nos ve que hemos trazado cualquiera plan común,
tal como hace en su cuaderno palotes un rapaz,
que me escriban todo el lomo a pluma de fresno.

SIM. Bien,
cuando quieras, toca ya y que empiece la función.

TR. Un favor me harás, Calisto, que por el día de hoy
no atiendas más negocio por atención a mí.

CAL. Es que había planeado de irme a la finca hoy.

TR. Pues ahora vas tus planes a desplanear.

552 CAL. Bien, ya decido no irme en atención a ti:
ganas tengo de gozar tu farsa, Trompicón.
Y si éste veo que el dinero que ofreció
no lo da, antes que ello se estropee, yo lo doy.

SIM. No me desdiré.

TR. Y, por tu alma, que si no lo das,
te pondré demanda hasta en el último tribunal.
Ea, ahora adentro, retiraos ya de aquí,
y a mis famosas tramas sitio haced al fin.

CAL. Se hará: se te obedece.

TR. Pero tú, que estés
sin moverte en casa.

CAL. Siempre a tu disposición.

SIM. Yo voy a la plaza. Estoy aquí.

TR. No tardes, ¿eh?

TROMPICÓN

(Ejecución de tipo a)

- 564 TR. Sospechas tengo de que habéis de sospechar
que prometo tanta gran hazaña sólo a fin
de divertirlos en tanto pasa la función;
y que lo que dije aquí que haría no lo haré.
No me desdigo. Y eso que el cómo lo he de hacer,
que yo sepa, todavía de cierto nada sé,
sino que ha de ser. Pues el que a escena un drama trae
es justo que presente alguna novedad:
si no puede, que les deje el sitio a los que sí.
Quiero ahora retirarme un poco ahí dentro, a ver
si mi ejército de mañas pongo en formación.
573 b Pero salgo pronto: no os haré esperar por mí.
En tanto, el de la flauta aquí os divertirá.

TROMPICÓN

(Ejecución de tipo b.2)

576

Vive Dios, toda cosa que emprendo ¡qué bien
qué próspera sale y redonda y feliz!
Ni hay ya qué dudar ni hay ya qué temer
con el plan que urdido en mis mientes está.
Que lo que es necesidad es fiar una acción
importante a medroso y vil corazón.

(Ejecución de tipo c.1)

Sí, que todo asunto es
según se ande, según se ponga interés.
Lo que es yo, aparejadas en mi cerebro
tales trampas tengo ya,

(b.2)

dobles trucos y triples y engaños mil,
que doquiera que esté el enemigo ante mí

(c.1)

(lo fío en la prez de mis antepasados,
es decir, mi Astucia y mi Malicia tramposa),

(b.2)

que sin más venceré, despojando sin más
a mis contrincantes por propia virtud.

(b.1)

Ahora a aquel enemigo mío y
vuestro, y de todos en común,
don Rufón, lo rufaremos
lindamente: ya veréis.
585 b A ese fuerte ponerle asedio
quiero y hacer que caiga hoy.

(b.2)

Hacia él mis legiones allá enviaré;
si lo sé conquistar, paso franco abriré
a mis hombres al fin;
587 b después, sobre el viejo baluarte aquel
mi ejército al punto derecho echaré.
588 Del saqueo que hagamos, habré de cargar
a mí y a mis hombres de presa y botín.

(c.1)

Que sepan que he venido a ser
de mis contrarios el terror.
Ah, nobleza obliga: es propio en mí el osar hazañas altas
que luego harán a la gloria hablar.

TROMPICÓN, RAPÍN

(Ejecución de tipo b.2)

Pero y éste que veo ¿quién es el tal,
que a mis ojos se ofrece, ignoto de mí?
Quiero ver que querrá con su sable aquí;
la misión que le trae desde aquí espiaré.

RAP. Estos son los parajes, caerá por aquí
el lugar que mi amo me describió,
según voy por mis ojos tomando razón
de lo que él me indicó, el capitán mi señor,
que es la sétima casa entrando de ahí
donde habita el rufián al que él me mandó
de llevar el dinero y señal que aquí va.
Bien vendría que alguno me hiciera saber
dónde vive de fijo el rufián don Rufón.

(c.1)

600 TR. Schs! Calla, calla!
Este es mi hombre, si dioses y hombres
no me fallan hoy.

(b.2)

Nueva solución ahora es menester:
nuevo dato de pronto se presentó.

Aquí atenderé lo primero: aquel plan
 que empezaba a tramitar ya dejado lo tengo.
 Por mi vida, que al tal envío militar
 que aquí llega a conciencia lo sacudiré.

(Tipo b.1)

RAP. Voy a picar a la puerta, y alguien
 de esta casa haré salir.

TR. Tú, el que seas, quiero ahorrarte
 el trabajo de picar,
 ya que yo, consejero y guía
 de esas puertas, fuera estoy.

RAP. ¿Tú eres Rufón?

TR. Pues claro: bueno,
 yo soy el vicerrufón.

RAP. ¿Qué es ese cargo?

TR. Metisaca
 de su despensa y provisión.

RAP. Es decir, mayordomo.

TR. Oh no:
 mayor que mayordomo soy.

RAP. Bueno: ¿esclavo o libre, qué eres?

TR. Ahora estoy de esclavo aún.

RAP. Bien lo parece, y no pareces
 digno de libre estar jamás.

612 TR. ¿Tú para ti no miras nunca
 cuando insultas a los demás?

RAP. (Este parece un pez de cuenta.)

TR. (Me aman los cielos, me han salvao:
 éste es mi yunque: de él a golpes
 muchas industrias haré hoy sal-
 [tar].

RAP. (¿Qué hace ahí ése hablando a solas?)

TR. Oyeme, jovencito.

RAP. ¿Qué hay?

TR. ¿Vienes o no de parte de uno,
 un macedonio, un capitán?:
 ¿no eres de aquel que en nuestra casa
 una mujer nos adquirió,
 que al rufián mi señor le tiene
 quince de oro dadas ya,
 cinco le debe?

RAP. Soy. ¿De dónde
 diablos me conoces tú
 o me viste ni me hablaste?:
 pues hasta hoy en tal ciudad
 nunca caí ni a ti te han visto
 estos ojos antes de hoy.

TR. Que es que se ve que eres de allá; y al
 irse, hasta la fecha se fijó
 para enviar la plata el plazo
 y hasta hoy no la envió.

624-24 RAP. Bueno, aquí está.

TR. ¿Tú la has traído?

RAP. Yo.

TR. Y ¿qué esperas para entregar?

RAP. ¿Que te lo entregue a ti?

TR. Pues claro: a
 mí, que las cuentas de mi señor

don Rufón atiende y cobro y
pago y al que le debe doy.

RAP. Aunque administres los tesoros
del mismísimo Aga-Kan,
no he de fiarte en plata ni una
chispa.

TR. En menos de un achís
esto estará liquidao.

RAP. Prefiero
que esto sólido se esté.

TR. Vete al cuerno! Mirar quién pone en
tela de juicio mi honradez!
Como si no se me confiara a
diario quinientas veces más!

RAP. Libres son de hacerlo así otros
y de no hacer lo mismo yo.

TR. Vienes casi a decir que quiero
escamotearte el capital.

RAP. No, ¡qué va!: vienes tú a decirlo:
yo a sospecharlo nada más.
Y oye, tu nombre ¿cómo suena?

TR. (Tiene un esclavo don Rufón,
un tal Moro. Moro me hago.)
Moro me llamo.

RAP. Moro.

TR. Di.

RAP. Mucho hablamos: si tu amo en
casa está, anda, llámalo,
para tratar lo que aquí me trajo.

TR. Como te llames, oye tú:

si él estuviera, lo llamara.
Pero si tú me lo das a mí,
más concluido está que si andas
dándoselo a él.

RAP. Entérate:
mi amo a pagar me envía esto,
no a perderlo. Bien lo sé:
fiebre ya te da de ver que
no le puedes la uña echar.
No he de entregar un real a nadie
más que al mismo don Rufón.

TR. Pero si es que está ocupado!:
tiene un pleito que hoy se ve.

RAP. Dios le ayude! Entonces, cuando
crea que ha vuelto a casa ya,
yo volveré. Tú toma ahora
esta carta y dásela:
ahí está la contraseña
que han convenido mi amo y él.

TR. Sí, ya sé: que el que trajera
con el dinero el sello al par
de su anillo, con él quería
que se enviara la mujer;
pues el mismo sello impreso
aquí nos dejó.

RAP. Muy al tanto estás.

TR. ¿No voy a estar?

TRA. Pues tú dale esa
contraseña.

TR. Bien está.
Pero tu nombre es ¿cuál?

RAP. Rapín.

TR. Ah,
quita, Rapín: me hueles mal:
no, desde luego a casa no entras,
no hagas alguna rapiña allí.

RAP. Suelo en la guerra hacer rapiña
de armas de enemigos: de ahí
viéneme el nombre.

TR. Más me creo
que de cubiertos del cajón.

RAP. No hay tal cosa. Pero ¿sabes?

TR. Si me lo dices, lo sabré.

RAP. Yo me hospedo ahí, puertafuera,
en la tercera casa, en ca
de esa vieja como tinaja,
gorda y coja, la tía Chon.

660 TR. Bueno, y ¿qué?

RAP. Que me des un toque
cuando tu amo de vuelta esté.

TR. Ah, como quieras, claro.

RAP. Sí, es que
vengo del viaje tan cansao:
quiero cuidarme.

TR. Cuerdo andas,
sí, y me agrada tu decisión.
Pero no vayas a andar de calles
cuando te mande yo a buscar.

RAP. Ca, así que almuerce, pienso al sueño
de entregarme.

TR. Bien pensao.

RAP. ¿Algo más?

TR. Que a dormir te vayas.

TR. Voyme.

TR. Eh, Rapín, y escúchame:
haz que te arropen bien, a ver si
puedes conseguir sudar.

TROMPICÓN

(Ejecución de tipo b.1)

672

Dios bendito!, me ha salvado
con su venida el hombre tal:
con su brújula me ha vuelto al
buen camino que perdí.
Pues tan oportunamente
ni aun la misma Oportunidad
pudo venir más oportuna
que esta carta vino a mí:
vino la vara de la fortuna,
que me dará cuanto desee:
todas aquí las artimañas,
todas las burlas están aquí,
todo el dinero aquí y la amiga
para mi amito enamorado.
Y ahora, para ufanarme y dármelas
de hombre de ingenio, os lo diré:
yo todo el plan de acción, de cómo al
viejo robarle la mujer,
ya hilvanado todo y presto, en
orden y a par de mi intención,
fijo teníalo y compuesto.
Ah, pero ahora así será.
Cien y mil planes de hombres listos
véncelos sola una mujer,
la Fortuna. Y es verdad: cual
tiene la suerte cada cual

tal sobresale y tal por ella
 todos lo llaman sabio a él.
 Cuando le sale un plan a uno
 bien, por hombre muy sutil
 lo pregonamos; necio, en cambio,
 cuando salió la cosa mal.
 Necios!, no vemos cuán en vano es
 que ansiemos conseguir
 algo, un bien, como si pudiéramos
 conocer qué es nuestro bien
 Mientras persigues bien incierto,
 pierdes el cierto, y pasa así
 que entre trabajos y dolor la
 muerte escurriéndosenos va.
 Pero no más filosofías!;
 mucho y de más hablando estoy.
 Dios bendito!, a peso de oro
 no era caro de comprar
 ese mi embuste que ahora mismo
 ahí de pronto me inventé
 de que yo era esclavo de ése.
 Ahora con esta carta a tres
 burlaré, a Rufón, a mi amo
 y al que la carta me entregó.
 ¡Viva!: pegado a un triunfo viene el
 otro triunfo que esperé:
 helo ahí Diegolindo vuelve;
 trae consigo a no sé quién.

(Ejecución de tipo b.1)

- DL. Dulce y amargo a tus oídos
 todo lo he fiado ya:
 sabes mi amor, mis penas sabes,
 sabes mi necesidad.
- 696 GR. Todo lo sé: sólo haz que sepa
 qué es lo que quieres que haga yo.
- 696 b DL. Cuando te hablé de lo otro, acaso...
 696 c la contraseña ¿sabes ya?
- GR. Todo—te digo: basta que ahora
 me hagas sabes lo que he de hacer.
- DL. Trompicón me lo ha ordenado,
 que haga venir a un hombre ante
 muy despierto y muy mi amigo. [él]
- GR. Ah, y tú cumples la orden bien:
 pues leal y muy tu amigo
 traes. Pero ese Trompicón
 nuevo es pa mí.
- DL. La piel del diablo:
 mi proveedor de astucias es:
 él fue aquel que dijo que eso
 que te dije logrará.

TR. Le atacaré en el gran estilo.

DL. ¿Quién carraspea?

TR. *O, o, signor,*
principe nobile, a te, a te, a
te chi reggi Trompicon,
io ti chiamo, para ofrecerte
tres alegrías triples, tres
dichas tres veces dichas,
que hoy a tres aquí y por tres
artes les birlé, por trampa,
por embuste y por maldad:
ya las traigo en este pliego
tan pequeñito y tan sellao.

705 b

DL. Ese es el hombre.

GR. ¡Cómo el pícaro
baritonea!

TR. *I piedi a me*

708

volgi indietro, al mio saluto
ambidue i bracia da.

DL. Y ¿con qué nombre te saludo?
¿Esperanza? ¿Salvación?

TR. Todo junto.

DL. Todojunto,
Dios te salve. Pero...

TR. ¿Qué hay?

DL. A éste enganché.

TR. ¿Que lo enganchaste?

DL. Quiero decir que lo escogí.

TR. ¿Quién es él?

DL. Graciano.

TR. Bravo!,
grazie tante ya le doy.

GR. Todo lo que haga falta, ordena
sin vergüenza.

TR. *Grazie mil.*
Guárdete Dios, Graciano, quiero
no molestarte mucho.

GR. ¿A mí
darme molestias?, ¿y vosotros?:
nunca.

TR. Entonces, aguárdate.

DL. Y eso ¿qué es?

TR. Aquí esta carta
con su sello intercepté.

DL. ¿Sello? ¿Cuál?

TR. El que ahora mismo
vino de allá del capitán:
a un su siervo que lo traía, y
cinco pláticas con él,
para llevar de aquí a tu amiga,
todo el moco le soné.

720

DL. ¿Cómo? ¿Cómo?

TR. Pa los que pagan
se representa la función:
ellos lo saben, que estuvieron;
luego ya os lo contaré.

DL. Y ahora ¿qué pasa?

TR. Libre y suelta
abrazarás a tu amiga hoy.

DL. ¿Yo? Pero...

TR. Tú, bobico, tú,
si esta ánima sigue aquí en fun-
ción,
si es que me dais un hombre, y rápido.

GR. ¿Hombre? ¿Qué clase?

TR. Pues bribón,
listo, astuto, que al momento
que una punta agarre, ya
en adelante por sí mismo
sepa lo que se debe hacer;
ah, y que aquí no esté muy visto
por la gente.

GR. ¿No da igual
si es esclavo?

TR. Cómo, y más que
libre lo quiero esclavo yo.

GR. Creo que puedo darte un hombre
listo y bribón, que justo ayer
vino de allá donde mi padre,
que es en Caristo, y que hoy aún
no ha salido de casa, y nunca
hasta la fecha estuvo aquí.

732 TR. Bien me lo arreglas. Cinco onzas
sólo me falta ya encontrar;

pa devolverlas hoy: el padre
de éste me las debe a mí.

GR. Yo te las doy: no busques otro.

TR. ¡Angel nuestro providencial!
Falta también una casaca, un
sable, un ros.

GR. Los puedo dar.

TR. ¡Dios bendito!, no es Graciano
éste pa mí: es el plan Marsháll.
Pero el esclavo de Caristo
ése que vino ¿sabe bien?

GR. ¿Ese saber?: canela en rama.

TR. Vaya, no tiene mal sabor.
¿Tiene adobada la sesera
de algo de sal?

GR. Como un jamón.

TR. Y si a sacar de allí lo dulce
tocan, ¿qué hay allí?

GR. ¿Que qué hay?
todo azúcar, mazapanes,
miel, almíbar, moscatel:
¿qué, si una vez en su cabeza
confitería quiso abrir!

TR. Bravo!, a punto, buen Graciano,
a devolver la pelota estás.
Pero ¿qué nombre al tal esclavo
dais?

GR. Mochón.

TR. ¿Mochón sabrá,
si algo va mal, girar de prisa?

GR. No hay remolino tan veloz.

TR. ¿Siempre responde?

GR. De treinta cargos
ha respondido ya ante el juez.

TR. ¿Y si le cogen en el ajo?

GR. Es anguila: se escurrió.

TR. Oye, será hombre cuerdo.

GR. ¿Cuerdo?
más que la cuerda de un reloj.

TR. Hombre honorable, a lo que cuentas,
es el tal.

GR. No sabes bien:
cuando te vea, no más verte,
te ha de explicar lo que quieres
Pero ¿qué vas a hacer? [de él.

TR. Pues esto:
luego que lo apareje bien,
quiero que él se haga criado
putativo del capitán,
que esta señal con cinco de oro
se la presente a don Rufón,
que don Rufón la mujer le entregue:
he ahí toda la función.
Cómo ha de hacerse, cosa a cosa
a él después se lo diré.

756 DL. ¿Qué aguardamos, pues?

TR. Al hombre,
con el arreo militar
todo aprestado, conducídmelo
allá a la tienda de Samuel;
pero de prisa!

DL. Allí estaremos
antes que tú.

TR. Pues hale ya!

TROMPICÓN

(Ejecución de tipo b.1)

Toda la duda que en mi seso,
todo el embrollo que hubo en él,
ya está claro: ya ha escampado en
mi cerebro. ¡Adelante ya!
Todos bajo esta bandera en cuadro
mis batallones guiaré,
con la corneja por mi diestra,
con el agüero más feliz;
cierto estoy que a mis contrarios
voy a saberlos derrotar.
Ahora a la plaza iré y de encargos
a ese Mochón lo cargaré,
cómo ha de hacer, que no vacile,
que este manejo lleve a fin.
El baluarte rufianesco
lo acabaré por conquistar.

(Ejecución de tipo a)

768

MANC. Ar mosuelo a quien er sielo le pone por su mal
a serví en mansebía y lo jase feo, ay,
negrito sino, a lo que arcanso a vel por mí,
y penitah que mu amargah le toca paesé;
y que a mí ehta caenita me ha caío, aquí
que a duquitah y ducotah ehtoy pa revental;
y no jayo un payo caprichoso que le dé
por mi frol, a vel si pueo avialme poquiyo máh.
Hoy día er pare chivo selebra su santoral:
alvertío noh tié a tóh, der chico ar capatah,
que bicho que no le yeve su regaliyo hoy,
mañana en ruea e maltirio lo va a ehcuajaringal.
Conque ahora, maresita, ¿que vi a jasel de mí?:
porque dal-le, yo no pueo ni dal-le por el trah,
como suelen dal-le loh máh machoh; mah si no
le doy ná, me jarán mañana lah nargah masapán.
Ay de mí, ¡y lo ehtrecho que soy aún pa resibil!
Pero yo—mi mare—, según er canguih que tengo de él,
si argún daor se ofrese de cartera hinchá,
manque disen que duele mucho la primera veh,
—me figuro—podré apretal loh dienteh y aguantal.
Pero apriétaloh, chato, y de ahí desepárate:
que ahí güerve el amo con er cosinero que ha arquilao.

780

(Ejecución de tipo a)

792

RUF. Los que dicen «Mercao de cocineros» dicen mal:
allí más que de estofar entienden de estafar.
Que si aposta un hombre malo hubiera ido a buscar,
peor que este cocinero no lo hube de alquilar,
charlatán, inútil, necio, fanfarrón, sin sal...
como que, si admitirlo en casa no quiso Satanás,
fue pa que a los diablos que vengan en misión aquí
haya quien les guise: él solo gusto les sabe dar.

coc. Si creía usted que así era, como ahora da a entender,
¿por qué alquilarme?

RUF. Por escasez: no había más
sino tú. Y ¿qué hacías, si eras cocinero tal,
sentado allí tú solo?

804

coc. Yo se lo diré:
por la avaricia humana me quedé en peor,
no por mi culpa.

RUF. ¿Cómo es eso?

coc. Ya verá:
porque cuando cocinero acuden a alquilar,
ninguno busca al que es mejor y cuesta más,

816

sino más alquilan al que más barato está;
 por eso hoy solo en el mercado me quedé.
 Que ellos tiren por la perra, míseros: a mí
 ni por un ochavo menos poner me hacen en pie.
 No guiso como los otros cocineros yo,
 que en las fuentes lo que traen son prados mal guisaos
 y al comensal lo vuelven de tanta yerba buey
 y la yerba la aderezan con otras yerbas más:
 que allí echan puerros, ajo, orégano y laurel
 y te sirven berza, acelga y con lechuga col,
 y allí te meten media libra de pimentón
 y cebolla rajan, que al que la raja es tan cruel
 que antes de bien rajada le hace llorar un mar.
 Donde esos hombres guisan, al ir a sazonar,
 no ya aderezos echan: echan vivas mil
 salamandras, que le recoman la tripa al comensal.
 Por eso es la del hombre vida tan fugaz,
 por los yerbajos esos que al vientre echando van,
 horrendos de nombrar, no sólo de comer;
 yerba que el ganao no come, la come la humanidad.

RUF. Pues tú ¿qué?: ¿empleas divinos condimentos tú,
 que con ellos puedas la vida del hombre prolongar,
 para así criticar a otros?

828

COC. Y que lo diga usted:
 que hasta doscientos años bien podrán vivir
 los que coman los manjares que aderece yo.
 Pues yo, cuando en las ollas cominilendro eché
 o miribilendro o glotitón o besiritón,
 las ollas solas luego rompen a cocer.
 Esos son alifios para los bichos de la mar:
 a los de secano los guiso con chuchumandro o bien
 con menumenúdano o potatúrgano.

RUF. ¡Ah, que Dios
 a los diablos te eche con todo tu arsenal
 de alifios y de trampantojos sin sazón!

COC. Deje que hable, hombre.

RUF. Habla, y que te den por ahí.

840

COC. Cuando hierven las cazuelas, todas las abro al par:
 el olor a todo trote volando al cielo va.

RUF. ¿El olor a todo trote?

COC. Ah, no: me equivoqué.

RUF. Pues ¿qué?

COC. Pues a todo vuelo, claro está.
 Ese olor es lo que cena todos los días Dios.

RUF. Y si tú no vas un día a guisar, ¿qué cena Dios?

COC. Se va a la cama sin cenar.

RUF. ¡Al diablo tú!
 Y por esas mañas ¿voy a darte yo el jornal?

COC. Cocinero caro reconozco que lo soy;
 mas según el precio, así les luce mi labor
 en la casa adonde acudo...

RUF. Acudes, sí, a robar.

COC. Pero bien, ¿qué cocinero pretende usted encontrar
 que no tenga uñas de milano o de gavilán?

RUF. Y ¿a qué sitio pretendes que te llamen a guisar
 que guisar no te hagan con las uñas encogidas? Eh,
 tú, al punto, eh tú, el de mi casa, te lo aviso: ve
 y retira todas las cosas nuestras que haya allá;
 y después, que tengas los ojos en los ojos de él:
 dondequiera que mire, tú a mirar al punto allí;
 si se marcha a un sitio, tú a marchar al par con él;
 si la mano alarga, alarga tú la mano al par;
 si es suyo lo que coge, déjaselo coger;
 si es nuestro, agárralo por la otra punta tú;
 si él anda, anda; si él se para, párate;
 si a cagar se agacha, agáchate a cagar con él.
 Pa sus pinches también pondré una guardia personal.

864

coc. Pero esté tranquilo.

RUF. Explica cómo puede ser
que esté tranquilo el que en su casa te mete a ti.

coc. Porque hoy con un cocimiento mío yo le haré...
¿sabe usted la maga Medea al viejo Pelias—¿eh?—,
que con sus mejunges y brebajes cuentan que
de viejo que era en un jovencillo lo convirtió?:
pues a usted le haré lo mismo.

RUF. ¿También envenenador?

873-74 coc. Alto ahí!: salvador de hombres es lo que soy.

RUF. Y di:
¿qué me cobras por enseñarme un aliño complica?

876 coc. ¿Qué aliño?

RUF. El de aliñarme pa que hoy no me robéis.

coc. Si confía, un ochavo; si no, ni un dineral
Pero oiga: la cena ¿a sus amigos se la da
o a sus enemigos?

RUF. A mis amigos, claro está.

coc. ¿Por qué no invita mejor a sus enemigos hoy?:
pues yo a los convidados una cena tal,
de tan gustoso gusto, les voy a aderezar,
que a cada uno de mis guisos que pruebe cada cual
se roerá los dedos hasta la raíz.

RUF. Por tu vida, entonces, que antes que nos lo sirváis,
tú pruebes de ello y des a tus pinches a probar,
a ver si os roéis todos esos dedos de alcotán.

888 coc. Acaso es que esto que le digo no lo cree.

RUF. No seas cargante: ya has repicado: cállate.
Mira ahí: ahí vivo; entra y aliña los guisaos;
pero aprisa.

MANC. ¿Cómo 'aprisa'?: corre a la mesa ya:
la sena ehtá pasándose.

RUF. Mira el aprendiz:
hasta ese perdido le hace de viceparlanchín.

(Ejecución de tipo a)

En verdad, no sé a qué flanco vigilar mejor:
ladrones en casa, el pirata en la vecindad.
Que es que este vecino, el padre de Diegolindo, allí
hace un rato en la plaza con mucho empeño me advirtió
que me guardara de su esclavo Trompicón
de fiarme de él; que es que anda merodeando, a ver
si puede en este día birlarme la mujer;
que le había prometido—dijo—con toda fe
que por mañás a Clavelito me la va a robar.
Voy ahora adentro, y a los de casa avisaré
que por nada le crea nadie nada a Trompicón.

(Ejecución de tipo b.2)

TR. Si los Inmortales quisieron jamás
por su mano a algún mortal ayudar,
a mí quieren y a mi Diegolindo salvar
y que mal perezca el rufián Rufón,
cuando a ti te han puesto por mi ayudador,
a un hombre tan listo y astuto sin par.
Pero ¿dónde está él? ¿Estaré tocao,
que ando a solas conmigo hablando así?
Pardiez, que me la jugado.
909 b A un zorro, un otro más zorro.
Ay, soy hombre al agua si mi hombre se fue,
y el plan que trazaba se queda en plan.
Ah, pero velo ahí, figurón de cartel:
¿cómo va, qué arrogancia de paso que trae!
912 Eh tú, ya te andaba husmeando por ahí:
mucho me temí que te hubieras largao.

MOCH. Sí que sí que debí haberlo hecho, verdad.

TR. ¿Dónde habías parao?

MOCH.

Donde me pareció.

(Ejecución de tipo c.1)

TR. Eso sí que ya lo sé.

MOCH. ¿Por qué
me lo preguntas, pues?

TR. Pero un consejo te quiero dar.

MOCH. No des lo que te hace falta.

TR. Ya es mucho desdén que me haces.

MOCH. ¿Cómo no voy a hacerte desdenes,
yo que tengo la gloria de ser militar?

TR. Quiero ya acabar con lo empezao.

MOCH. Pues yo ¿qué más que eso acaban-
[do estoy?

TR. Anda aprisa, anda pues.

MOCH. Anda tú: yo ando así.

TR. Esta es la ocasión: mientras duermes—¿oyes?—tú
vienes aquí y te le adelantas.

MOCH. ¿A qué prisas? Calma: no hay temor.
Así lo hiciera Dios, que aquí,
ahí delante mismo estuviera aquel
que mandó, quien sea, el capitán:
nunca el mandado sería él
más que yo: tranquilízate.

Este embrollo, ah, verás cómo lo he de embrollar,
tanto pasmo a ese tal que envió el tal señor,
por si sí, por si no, luego le he de meter,
que ahí sin más va a negar que él es él, que es
y a afirmar va que yo soy el que él. [quien es,

TR. ¿Tú lo crees?

MOCH. ¡Nos mató éste ya con su «¿tú lo crees?»!

TR. ¡Qué demonio de hombre!

MOCH. Hasta a ti, mi maestro en tramar y en mentir,
hasta a ti yo te habré de ganar: ya verás.

TR. ¡Tal te guarde el Señor!

MOCH. ¡Qué 'Señor'!: eso a ti.
Pero ¿qué?: ¿cáeme bien este atuendo? ¿Eh? ¿Qué tal?

936 TR. Tal para cual.

MOCH. Bien va.

(Ejecución de tipo b.2)

TR. ¡Que los inmortales te den tanto bien
cuanto quieras tú para ti desear!
porque si te dan cuanto puedas tú
merecer, menos nada que nada será.
Que jamás he visto un hombre peor
ni más malo.

MOCH. ¿Tú ahora con ésas a mí?

939 b TR. Callaré. Y aun así, ¡cuánto bueno te haré y
te daré, si el asunto con maña lo apañas!

MOCH. ¿No te puedes callar?: si, sabiendo, me hacéis
lo sabido saber, no sabré lo que sé.
Al tanto estoy; tengo ya todo aquí:
bien urdido en mi chola el enredo está.

TR. Bueno es este rapaz.

MOCH. Bueno ni éste ni yo.

TR. Mira no te aturulles.

MOCH. ¿Te quieres callar?

TR. Así el cielo me salve...

MOCH. No hará el cielo tal:
conque ya lo que sueltes, mentira.

TR. como yo por tu mala malicia, Mochón,
te quiero y te temo y te estimo por cien.

MOCH. Ese cuento a muchos se lo he contaó:
para darme el pego a mí no hay quién.

TR. ¡Qué convite el día de hoy te daré
cuando acabes con esta misión!

MOCH. ¡Jujujúy!

948 TR. Ah, ah: linda cena, perfumes, licor,
y entre trago y trago perdiz y jamón;
pegadita al pie, una linda mujer,
que te dé sobre besos más besos y más.

MOCH. Lindamente me invitas.

TR. Pues, ah, si la traes,
entonces sí que dirás.

MOCH. Si no te la traigo, me dejo afeitar
por un aprendiz de barbero.

MOCHÓN, TROMPICÓN, RUFÓN

(Ejecución de tipo b.1)

Pero señala ya la boca
de la cueva del rufián.

TR. Esa. No: ésa.

MOCH. Chsst! La puerta
se abre.

TR. La casa—creo yo—
mala se ha puesto.

MOCH. ¿Pues?

TR. Pues—diablo!—,
ve ahí que vomita a don Rufón.

MOCH. ¿El es aquél?

TR. Aquél.

MOCH. Mal bicho,
Trompicón: ¿lo ves?: ¿no ves
que anda de lado el muy ladino,
como el cangrejo suele andar?

RUF. No es tan malo ese hombre—creo—
como creí, el guisador:
hasta ahora no ha robao más
que una copa y un perol.

TR. Eh, tú: ahora es el momento y
la ocasión.

MOCH. En ello estoy.

TR. Sal-le al encuentro astutamente;
yo en emboscada aquí estaré.

960 MOCH. Bien se me acuerda el número: eran
desde la puerta de la ciudad
seis callejas: por la sexta
dijo que había que torcer;
ora, las casas... cuántas casas
dijo, no me acuerdo bien.

RUF. ¿Quién será ése de la casaca y de
dónde saldrá y por quién vendrá?
Traza de forastero tiene el
hombre y de nunca visto aquí.

MOCH. Ah, pero ahí hay quien de la duda en
que me metí me sacará.

RUF. Viene derecho a mí. ¿De dónde
diablos podrá este tipo ser?

MOCH. ¡Tú! Sí, tú, el de la barba chiva:
una pregunta; dime a ver...

968-69 RUF. Hombre, y ¿no saludas antes?

MOCH. No hay salud pa repartir.

RUF. Ah, pues de aquí otra tanta llevas.

TR. ¡Buen comienzo, vive Dios!

MOCH. En la calleja, ahí, ¿conoces
tú a un hombre? Eh, es a ti.

972 RUF. ¿Yo? Pues a mí.

MOCH. Muy pocos hombres
hacen eso que haces tú:
ni uno de diez hay que se sepa
él a sí mismo conocer.

TR. Somos a salvo: filosofa.

MOCH. Busco a un hombre aquí muy vil,
sucio, traidor, desalmao, perjuro,
ruin y soez.

RUF. Me busca a mí:
ésos son mis apellidos;
sólo el nombre le falta dar.
¿Cuál es el nombre de ese hombre?

MOCH. El rufián Rufón.

RUF. ¿No dije yo?
Yo soy, joven, ese mismo
al que buscas.

MOCH. ¿Tú Rufón?

979-80 RUF. Sí: ése soy.

MOCH. Pues por la traza
un robamuertos eres tú.

RUF. ¡Que si me encuentras en lo oscuro
no me tientes tú el fardel!

MOCH. Quiso mi amo que te diera
muchos saludos y salud.
Esta carta de mí recibe:
ésta me mandó entregar.

984 RUF. ¿Quién mandó?

TR. ¡Perdidos somos!
¡Nada!: el carro se atascó:
no sabe el nombre: ¡al cuerno todo!

RUF. ¿Quién me la envía—dices—, eh?

MOCH. Mira el sello: sé tú mismo
el que me dé su nombre a mí,
para que sepa que eres fijo
don Rufón.

RUF. La carta acá.

MOCH. Tómala y reconoce el sello.

RUF. ¡Oh!: Perimandobleador
vivo y entero: lo conozco,
¿eh?: Perimandobleador
es el nombre.

MOCH. Bien: ya veo
que he entregado la carta bien,
toda vez que has dicho el nombre
de Perimandobleador.

RUF. ¿Cómo anda?

MOCH. Pues como hombre
firme y de paso militar.
Ah, pero, por favor, la carta:
lee: no hay tiempo que perder;
pa recibir el dinero al punto
y entregarme la mujer:
que he de estar hoy en Sicione
o mañana en el paredón:
tan dominante es ese mi amo.

RUF. No me lo digas: bien lo sé.

MOCH. Date prisa a leer la carta
pues.

RUF. Si callas, leyendo estoy.

MOCHÓN, TROMPICÓN, RUFÓN

(Ejecución de tipo a)

«Al rufián Rufón le envía de su puño y fe
la presente el capitán Perimandobleador,
sellada con el signo que entre ambos dos
convenido queda.»

MOCH. La contraseña en la carta está.

RUF. La veo y la conozco. Pero en la carta ¿qué?:
¿no suele tener algún saludo que incluir?

MOCH. Así es la disciplina militar, Rufón:
con la mano dan saludo a los que quieren bien;
con la misma dan pal pelo a los que quieren mal.
Pero a lo que ibas: sigue a ver y averiguar
qué cuenta ahí esa carta.

1008

RUF. Pon oído pues.
«Rapín, que es mi asistente, es el que va ante ti.»
¿Eres tú el Rapín que dice?

MOCH. El mismo, y aun rapón.

RUF. «El cual te trae la carta: recibe el dinero de él;
con él asimismo quiero que envíes la mujer.

Saludos a los buenos bueno está mandar:
cuando te crea bueno, te los mandaré.»

MOCH. Bien: ¿qué?

RUF. Que me des la pasta y te lleves la mujer.

MOCH. Y ¿quién falta?

RUF. Nadie. Sígueme adentro.

MOCH. Allá me voy.

TROMPICÓN

(Ejecución de tipo a)

TR. Peor hombre ni más endemoniadamente ruin
por mi fe que nunca he visto como este buen Mochón.
Mucho miedo al tal le tengo y estoy en gran temor
de que sea tan malo para mí como para aquél
y se crezca ahora y vuelva los cuernos contra mí,
si pilla la ocasión de hacer el malo. Ah,
y pardiez que no quisiera, que le he cogido amor.
Por partes tres me asalta el miedo más feroz:
pues primero, que me temo que este mi cofrad
deserte de mi bando y se pase al otro lao;
luego, temo que de la plaza mi amo esté al volver
y con el botín cogido cojan al ladrón;
y temiendo eso que temo, aún temo que aquel Rapín
llegue antes de que este Rapín se aleje con la mujer.
Yo me muero: lo despacio que salen ya de allá!
Con las maletas hechas vigila mi corazón
si saca la mujer consigo, para, si no,
escapar desconsolado de mi pecho. ¡Ah,
victoria!: a mis celosos guardas los vencí.

(Ejecución de tipo a)

MOCH. No llores, Clavelito: no sabes de qué va;
pero no tardando, al pie de alguien, ya verás
si lo sabes. No te llevo yo para aquel barbón
macedoniense que te hace así llorar:
el que más desees que te tenga, a ése vas:
sin tardar haré que a Diegolindo abrazada estés.

1044 TR. ¿A qué estuviste tanto rato metido ahí?:
de pegar con las costillas tengo el corazón
magullao.

MOCH. ¿Te parece, socermeño, la ocasión
1047-48 para preguntarme aquí bajo el fuego enemigo? ¿Qué
aguardamos para salir marcando el paso ya?

TR. Por mi vida, aunque eres un rabo de hombre, dices bien.
Tírad por aquí. ¡Victoria! ¡De frente hacia el barril!

(Ejecución de tipo a)

1056

RUF. ¡Ajajá!: por fin mi alma en tierra firme está,
desde que ése se ha marchado llevándose a la mujer.
¡Venga ahora, venga el condenado Trompicón
con sus astucias a quitármela de aquí!
Por mi vida, que mejor querría—no dudéis—
sobre el Evangelio veinte veces perjurar
que no que él me la pegara riéndose de mí.
Ora ya, si me lo encuentro me reiré yo de él.
Pero irá adonde se dijo, a la noria de moler.
Querría aquí ahora tropezarme con Simón,
para que con mi alegría a la par se alegre él.

RUFÓN, SIMÓN

(Ejecución de tipo a)

SIM. Voy a ver qué hazañas ha cumplido mi Amadís,
si cogió la enseña del castillo rufianés.

RUF. ¡Feliz mortal!, venga esa mano feliz acá.

SIM. Pues ¿qué?

RUF. Que ya...

SIM. ¿Qué ya?

RUF. Nada has de temer.

SIM. Pues ¿qué?:
¿vino a verte el guaja?

RUF. No.

SIM. Pues ¿qué hay de bueno así?

1068 RUF. Tus veinte onzas tienes sanas y salvas ya,
las que hoy contigo se apostó tu Trompicón.

SIM. ¡Qué más querría!

RUF. Mira: te doy veinte onzas yo,
si hoy logra el tal sacarme de casa la mujer
y dársela a tu hijo, como prometió;
hagamos trato: presto a ofrecértelas estoy,
pa que ya no dudes que tu dinero a salvo está;
y encima te regalo la muchacha.

SIM. Bien:
no hay mal alguno, que yo sepa, en aceptar,
según has puesto el trato; así que ¿me darás
veinte onzas?

RUF. Te las daré.

SIM. Trato hecho; no está mal.
Pero ¿ya te viste con el hombre?

RUF. Y con ambos dos.

1080 SIM. ¿Qué trae? ¿Qué cuenta? Venga: ¿qué te dijo él?

RUF. ¿El?: chistes de teatro, cosas que al rufián
dicen siempre en las comedias: sabido y olvidado;
malvado y criminal y perjurio me llamó.

SIM. Pardiez, que no mintió.

RUF. Por lo cual no me ofendí.
Pero ¿qué le va en llamárselo con razón o no
a quien no lo niega ni le importa todo tres?

SIM. Y ¿por qué no hay ya que temerle?: eso es lo que quiero
[oír.

RUF. Porque nunca a la muchacha se la llevará
de mi casa: ¿tú te acuerdas que antes te informé
que a un capitán macedonio vendida estaba ya?

SIM. Me acuerdo.

1092 RUF. Pues hete que un su esclavo ha estado aquí
a traerme el dinero con el sello...

SIM. Sí, y ¿qué más?

RUF. ... el que se acordó por seña entre mí y el capitán;
y él se ha llevado no hace mucho a la mujer.

SIM. ¿Tu palabra de honor?

RUF. ¿De dónde saco yo el honor?

SIM. Mira a ver, no sea que el otro armara algún tinglao.

RUF. La carta y contraseña me aseguran bien;
como que a estas horas a Sicione la lleva ya.

SIM. ¡Buen negocio, diablo! Trompicón, ah Trompicón,
marqués de Largas-Norias te voy a coronar.
Pero ¿quién es ése de la casaca?

RUF. A fe, no sé;
sino aquí atisbemos dónde va o qué asunto trae.

RAPÍN, RUFÓN, SIMÓN

(Ejecución de tipo b.2)

1104 RAP. Malo y ruin es aquel que no pone atención
como esclavo a la orden que el amo le da;
poco vale también quien olvida cumplir
su deber si encima de él no están.

(Ejecución de tipo c.1)

Pues mil que ahí se creen luego luego hombres
no más que ha quitao su amo y dueño ojo de ellos, [libres,
y andan de juerga y van y comen
cuanto tienen, éstos son
esclavos para rato.
No hay en gente tal
genio y plan si no es
para forrarse bien
de la más mala fe.
Con éstos ni ley ni trato
tuve nunca o jamás
de su panda fui.
Yo a lo que me ordenó, aunque ausente,
tengo presente a mi señor:
ahora le temo yo,
cuando aquí no está,

1116

para no temerlo cuando esté;
ahí pongo mi pundonor.
Que en la fonda hasta aquí estuve, a ver si iba a ir
ese Moro al que di el sello y fe: tal mandó:
dijo que él, ya al volver don Rufón, me iba a ver;
pero, ya que no llama él ni va,
aquí vengo sin más a saber qué hay,
no vaya aquel tipo a jugármela a mí.
Y nada mejor que tocar aquí
y que salga alguno a la puerta.
Esta plata al rufián

(Tipo b.1)

quiero entregarla, y que él entregue
a mi cuidado la mujer.

RUF. ¡Oye!

SIM. ¿Qué hay?

RUF. El hombre es mío.

SIM. ¿Pues?

RUF. Porque ése es mi botín:
busca putaña, plata tiene:
ganas de echarle el diente dan.

(Tipo c.1)

SIM. ¿Lo vas ya a comer?

RUF. Cuando está aún reciente,
aún caliente, aún a punto, ahí sin más devorarlo.
Me arruina hombre bueno: hombre ruin me hace rico;
gloria da a la nación el valiente: el caliente a mí.

1128

SIM. ¡Maldita la gloria te dé Dios, mal bicho!

RAP. En fin, ¿qué hago ya que no llamo, a saber ahí
si es la casa del Rufián?

RUF. Santa Venus, santo bien
al traerlos me trae,
amigos de gasto, enemigos de logro,
que se refocilan y gozan su edad:

(Ejecución de tipo b.1)

comen, beben, putean: ésos
de otro genio son que tú,
tú que ni sabes tú vivir ni
dejas vivir a los que sí.

RAP. Eh, ¿quién vive?

RUF. Va seguro:
ése derecho a mi casa va.

RAP. Eh, ¿quién vive?

RUF. Eh, jovencito,
¿qué se te ha perdido ahí?
De ahí sacaré botín, y bueno:
ya me da en el corazón.

RAP. ¿No abren aquí?

RUF. Eh, el de la casaca,
¿qué se te ha perdido ahí?

1140

RAP. Busco al dueño de esta casa, al
alcahuete don Rufón.

RUF. Seas quien seas, jovencito,
puedes ahorrarte de buscar.

RAP. ¿Cómo así?

RUF. Porque en persona al
mismo lo tienes ante ti.

RAP. ¿Eres tú?

SIM. Eh, el de la casaca,
no se te vaya a disparar:
vuelve el dedo: el rufián es ése.

RUF. Sí, y ése es un buen señor.
Ah, pero el buen señor bien suele
ir a la plaza a suplicar,
cuando ni tienes un ochavo
si este rufián no acude a ti.

RAP. Bueno, y ¿por qué no habláis conmigo?

RUF. Hablo ya: ¿qué quieres tú?

RAP. Que este dinero tomes.

RUF. Venga:
tengo la mano abierta: da.

RAP. Toma: ahí van las cinco onzas,
buenas, justas y de ley,
que me mandó entregarte mi amo
don Perimandobleador
que te debía, y que conmigo
a Clavelito mandes ir.

1152 RUF. ¿Tu amo?

RAP. Eso es.

RUF. ¿El macedonio?

RAP. Sí, el macedonio.

RUF. ¿El capitán?

RAP. Tú lo has dicho.

RUF. ¿Te ha enviado a
mí Perimandobleador?

RAP. Sí, eso mismo.

RUF. ¿Y que me dieras
el dinero?

RAP. Si eres tú
ese rufián Rufón.

RUF. ¿Y—claro—
que te llevaras la mujer?

RAP. Sí.

RUF. ¿Clavelito dijo que era?

RAP. Justo y cabal.

RUF. Aguarda aquí:
vuelvo al punto.

RAP. Pero daros
prisa: de prisa estoy: ya ves
qué alto el día va.

RUF. Lo veo.
Quiero que éste al tanto esté.
Sólo un momento: soy contigo.
Y ahora ¿qué pasa, eh, Simón?

SIM. ¿Qué de qué?

RUF. En mis manos tengo
a ése que trajo la bolsa aquí.

SIM. ¿Cómo?

RUF. ¿O no ves de qué se trata?
SIM. Como el que menos pueda ver.

1161 b RUF. ¡Vive Dios!, el condenado
Trompicón ¡qué bien tramó

1161 c todo el embrollo!: la misma suma
que me debía el capitán

1161 d diósela a éste y lo arregló para
que se llevara la mujer.

Tu Trompicón previno a éste
como si fuera el enviao
del capitán.

SIM. ¿Te dio el dinero
ya?

RUF. ¿Preguntas lo que ves?

1164 SIM. Oye, del botín—ya sabes—
has de darme la mitad:
debe ser la cosa a medias.

RUF. Y ésta entera para ti.

RAP. ¿Cuándo vas a atenderme?

RUF. Ahora.
¿Qué me aconsejas, eh, Simón?

SIM. Que a este apócrifo correo
chisgaravís el pelo bien
se lo tomemos, hasta tanto
que se lo sienta él tomar.

RUF. Sígueme. Bien, así que dices
que eres esclavo de...

RAP. Sí tal.

RUF. ¿Cuánto pagó por ti?

RAP. En la guerra el
alto triunfo de su valor:
sí, que yo en mi patria era
gran caudillo, y me venció.

RUF. Ah, tu patria: ¿es que la cárcel
fue a conquistar alguna vez?

RAP. Como insultes, no te quedas
sin insultar.

RUF. ¿Qué tiempo, di,
de Sicione aquí has tardado?

RAP. Día y medio o poco más.

RUF. Fuiste a muy buen paso.

1176 SIM. El hombre es
rápido a modo: ya se ve,
sólo mirarle a los tobillos,
qué grilletos podrá llevar.

RUF. Bien, y así que ¿de niño, en cuna
de oro te acostaste tú?

RAP. ¡Cómo no!

RUF. Y también en ella
tú te hacías... ¿entiendes ya?

SIM. ¡Claro que sí se lo hacía!

RAP. Pero
estáis dementes?

RUF. Oye, y di:
cuando de noche iba de guardia el
capitán y tú con él,
¿que tal entraba allí en tu vaina el
sable de tu capitán?

RAP. ¡Vete al diablo!

RUF. Al diablo pronto
vas a tener que irte tú.

RAP. ¿Qué haces que no me das la esclava? O
venga el dinero.

RUF. Aguarda ahí.

RAP. ¿Qué he de aguardar?

RUF. Esa casaca ¿en
cuanto la alquilaste?

RAP. ¿Qué?

SIM. ¿Cuánto la espada?

RAP. A estos viejos
hay que atarlos.

RUF. Ven a ver.

RAP. ¡Quita de ahí!

RUF. ¿Qué gajes pagas
por el chambergo al amo de él?

1187-88 RAP. ¿Qué amo ni qué...? ¿Es que estáis con fiebre?
Cuanto yo llevo mío es,
con mi sudor ganado.

RUF. Claro:
el de las nalgas por detrás.

RAP. Flojos están los pobres: alguien
los debería atornillar.

RUF. Bueno, pardiós, responde, que esto
va muy en serio y muy en verdad:
¿cuánto te dan?: ¿en qué dinero
te ha alquilado Trompicón?

RAP. ¿Trompicón? Y ¿quién es ése?

RUF. Tu maestro, que te avió
de esas astucias, que con mañas
me sacaras la mujer.

RAP. Pero ¿qué Trompicón, qué astucias
vienes a contarme aquí,
que ni de cerca ni de lejos lo he
visto?

RUF. Lárgate de aquí:
no hay ganancia para tramposos
aquí hoy. Así que a Trompicón
dile que se llevó la pieza
otro más madrugador,
cierto Rapín.

RAP. Yo soy, recristo,
ese Rapín.

RUF. Lo quieres ser.
1200 ¡Puro embustero y redomado!

RAP. Yo te di el dinero a ti,
y antes a un esclavo tuyo
la señal, no más llegar,
carta sellada del anillo
de mi señor, ahí mismo, aquí.

RUF. ¿A un esclavo mío cartas
tú? ¿A qué esclavo?

RAP. A un Moro fue.

1204 RUF. No dejó hilo suelto el guaja.
Nada le vale: ha hilado mal:

1209 porque la carta el verdadero, el
propio Rapín me la entregó.

RAP. Yo me llamo Rapín, yo soy el
asistente del capitán,
yo no he hilado ni tramado
trampa alguna ni maldad,
1212 y ese Trompicón, quién diablos
es, ni lo entiendo ni lo sé.

SIM. Mucho me engaño, rufiancillo,
o has perdido la mujer.

RUF. Vive el cielo, que eso temo,
cuanto más oigo, más y más.

Ya de primero, por mi alma,
me dejó helado el Moro aquel
que le cogió a este carta y sello:
milagro si él no es Trompicón.
Oye tú: ¿qué traza tiene al
que antes le diste el sello aquí?

RUF. Rufo el color, las piernas gordas,
algo morucho, barrigón,
grande la chola, y ojos vivos,
boca retinta, y ¿más?: ah, sí:
pies muy grandes.

RUF. Me has matado
ahí no más que has dicho «pies».
¡Trompicón vivo! Se ha fallado mi
pleito. Muérome, Simón.

SIM. No he de dejarte morir, por mi alma,
hasta que sueltes el cordel:
veinte onzas.

RUF. Y otras tantas
veinte onzas para mí.

1224 RUF. ¿Vas a cobrarme aquella apuesta
que hice contigo en broma?

SIM. Es ley
toda apuesta y todo impuesto a
los malvados exigir.

RUF. Déjame a Trompicón al menos.

SIM. ¿Yo dejarte a Trompicón?:
¿qué ha hecho de malo?: ¿no te dije
siempre que te guardaras de él?

RUF. Me ha matado.

SIM. A mí tan sólo a
veinte onzas me multó.

RUF. ¿Qué hago ahora?

RUF. Si el dinero
pagas, luego cuélgate.

RUF. ¡Rayo te parta! Ven conmigo al
banco a cobrar.

RUF. Allá me voy.

SIM. Bien, ¿y yo?

RUF. Hoy los forasteros:
ya trataré con los de aquí.
Trompicón me ha condenado
a la pena capital.
al aviarme a aquel maldito
que me llevara la mujer.
Sígueme tú. Y por esta calle
no esperéis que vuelva aquí:
soy la risión: por las callejas
esas de ahí me meteré.

1236 RUF. Si anduvieras lo que parlas,
en el banco estabas ya.

RUF. Voy a hacer mi cumpleaños
aniversario desde hoy.

SIMÓN

(Ejecución de tipo b.1)

SIM. Buena se la he metido y buena
ese mi esclavo a su rival.
Ora yo quiero hacer que hoy cobre
de otra manera Trompicón
de lo que suele en las comedias
darse al esclavo al terminar,
vara y vergajo: ahí en casa
voy a sacar las veinte que hoy
le prometí si lo lograba: al
paso a dárselas le saldré.
¡Qué hombre más astuto, qué hombre
más retorcido y más bribón!
Hasta al mismo Mefistófeles
lo ha superado Trompicón.
Ya me voy. Sacaré el dinero
y a Trompicón le haré cobrar.

(Ejecución de tipo c.1)

- TR. ¿Qué pasa? ¡Eh! ¿Qué hacéis? Pies, ¿vais ya a estaros
[quietos?
1248 ¿Queréis que alguien tenga hoy que verme ahí caído?
Pues, pardiez, si ahí me caigo, ah, ¡vergüenza para vos-
[otros!
¿Aún seguís ese que ese? Ah, me habré de cabrear.
Mal arte es del vino:
se agarra a los pies: es muy sucio en la lucha.
Pardiós, que hoy me tengo un tablón muy decente:
con tan rico manjar, con lujo tal
como digno de más que de dioses,
en alegre sitio juntos
en alegre fiesta estamos.
¿A qué hay ya que darle más vueltas?:
[sólo eso
tiene el hombre que le haga la vida amar:
ahí está el placer: en esto están
las hermosuras todas;
el cielo es no más que algo así.
Pues, cuando el amante a la amante abraza y
cuando boquita y boca juntan,
1260 cuando uno a otra en dulce embrollo
por lo bilingüe se entrelazan,
cuando teta y tetilla se estrujan y ya,
si les place, amasan un cuerpo de
[dos,

que una mano muy blanca te brinda apu-
[rar
del dulcísimo jarro a salud del
[amor,

que allí nadie a nadie asco da ni es cargante
ni saca al mantel charla alguna sin sal,
que aromas allí, flor allí, allí guirnalda
sin tasa y a todos se da y sin ahorro,
a mí en nada más
me hagáis ya pensar.

Así es como hoy mi amito y yo
hemos echado el día a fiesta,
luego que yo cumplí mi empresa y
puse en fuga al enemigo.
Ahí dentro he dejado, y bebiendo, y queriéndose,
con sus mozas a esos tumbaos y a mi moza,
dando a su alma suelta y gusto.
Mas yo en pie me pongo,
y un grito «Eh, ¡que baile!»
Conque salgo, y echo un paso,
con el garbo,
con el arte más rechulo,
con el dejo
de los reyes del bailongo.

Pero luego me echo la capa así
y hago un poco el paso ganso.
Me aplauden, y «¡Bis!», venga y «¡Bis!», que
[otra vuelta.
Conque empiezo otra vez; voy, me vuelvo;
sigo; al par le hago así a mi amigueta,
que ella un beso me dé: ahí me tuerzo: ahí caí:
acaba en planto la boda;
hago un esfuerzo, y ¡prrrrom!: por poco
queda la capa pa lavar.

Ay de mí, mucho a todos les hice ahí reír
con tal golpe. El jarro me dan: bebí.
Al punto esa capa ahí dejé, eché otra nueva;
de allá acá salí, a ver si aireo esta tranca.
Ahora al amito dejo y vengo al
amo, a mentarle el trato hecho.
Eh, abrir, abrir; que anuncie
alguno a Simón que estoy aquí.

(Ejecución de tipo c.1)

SIM. Voz del más gran bribón me hace aquí salir.
Ah, pero ¡ah!: ¿cómo, qué estoy mirando ahí?

TR. Flor al pelo y muy curda, a tu Trompicón.

SIM. Esto es ya más que fresco y... Pero ahí lo veis:
¿veis que esté un poco más malagusto él por mí?
Ya no sé si reñir, si halagar, qué he de hacer.
Una cosa me hace no atacar,
que aún no sé si algo aún de él podré sacar.

TR. Un bribón hacia un
hombre probo va.

SIM. Dios te dé, Trompic...

TR. ¡Uah!

SIM. ¡Vete a que ahí te den!

TR. ¿Que me qué me den?

SIM. ¿Por qué, condenao,
me regüeldas así en la cara?

1296 TR. Tenme aquí, ten cuidao, no me vaya a caer:
¿no me ves cuán turulato que voy?

SIM. ¡Qué descaro—hay que ver!, que en mitá el día así
andes ebrio, en el pelo esa flor...

TR. ¿Qué?: Me da...

SIM. ¡Qué te da! Y ¿más regüeldo en la cara a mí?

TR. Tengo dulce el regüeldo: oh ¿no ves, Simón?

SIM. Lo que veo es que tú eres capaz
de trasegar tres cosechas de un monte en Jerez,
de año bueno, en un día.

TR. Di «un día invernal».

SIM. Pero oye—haz favor.

TR. Por favor, oiré.

SIM. ¿Dónde así te han cargado la caldera a ti?

1308 TR. ¿Yo?: con tu hijo ahí estuve, ahí bebiendo, ahí con él.
Ah Simón, ¡qué bien
que hoy cayó Rufón!
Todo cuanto hoy te dije, oh ¡qué bien lo cumplí!

SIM. ¡Qué hombre más bribón!

TR. Todo una mujer:
libre ya, al pie de tu hijo ahí cenando está.

SIM. Toda tu actuación ce por be la sé.

TR. ¿Qué aguardas, pues, para dar la pasta?

SIM. Sí: es la ley. Por vencido: ten.

TR. Ah, y decía él «No, no, no daré»: ya está dando.
Móntate sobre mí y por aquí sígueme.

SIM. ¿Que me monte en ti?

TR. Sí, sí: montarás.

SIM. ¿Qué hago yo con un hombre así, que sin más
me quita el dinero y se ríe de mí?

TR. ¡Ay del vencido!

SIM. Pues baja aquí el hombro.

TR. Ten.

SIM. Lo que nunca me pude pensar,
que un día te había de obedecer.

1320 TR. ¡Arre, arre, arre!

SIM. Déjame; estoy mal.

TR. Si estuvieras bien, yo estaría mal.

SIM. Y esto ¿qué?: ¿se lo quitas a tu amo, mi buen
Trompicón?

TR. Con el alma y con todo placer.

SIM. ¿Por qué, hombre, por qué una parte de aquí
no la sacas de cuenta? Perdónamela.

TR. No, no: con razón me habrás de tachar
de avaro: de aquí no verás un doblón.
Tampoco tendrías de mí compasión
si no llego a cumplirlo lo que cumplí.

SIM. Ya habrá un rato que pueda vengarme, si Dios
me da vida.

TR. ¿Amenazas?: me caen por aquí.

SIM. Hale, entonces.

TR. Entonces, eh, vuelve.

SIM. Y ¿a qué he
de volver?

TR. Tú vuelve: no te ha de pesar.

SIM. Ya volví.

TR. Ven conmigo en compañía a beber.

SIM. ¿Qué yo vaya?

TR. ¡A cumplir lo que
[mando!
Si vienes, de aquí la mitad y aun más
sacarás.

SIM. Ya voy: guíame a tu placer.

TR. Y ¿qué?: ¿estás ahora—¿eh?—enojao
contra mí o con tu hijo por esto?: ¿eh, Simón?

SIM. ¿Yo? ¡Qué va!

TR. Ve por ahí: ya te sigo.

SIM. Y ¿por qué
no invitamos al público?

TR. A fe, que ellos no
me invitan: igual yo a ellos.

Bien, pero, si aplaudís, si aprobáis compañía y comedia, os invito hoy
también para mañana.

V. 3.—*Trompición* denominamos al esclavo y protagonista de la comedia, que se llama *Pseudolus* en el original: es uno de los casos en que la comedia latina paliata conserva, sin traducirlo, el nombre griego, solamente adaptándolo al latín en parte: *pseudolus* es un derivado, con sufijo latino de diminutivo, del griego ψευδής, «falso, engañoso, mentiroso». Se contaba, sin duda, con que entre la sociedad ciudadana de Roma el griego era lo bastante familiar para que las resonancias de tales nombres parlantes se percibieran. Imitando semejante situación, hemos nosotros en este y otros casos recurrido a formas parcialmente extranjeras (francesas o italianas sobre todo) adaptadas al castellano: así aquí *Trompición*, con resonancia de fr. *tromper*.

V. 10.—«Esa carta»: en el original, *tabellas*, es decir, «tablillas»: muchas veces las cartas, especialmente las esquelas para el interior de la ciudad, se escribían en el díptico de dos tablillas con la haz rebajada por el interior y cubierta de cera, donde se escribía por incisión con el punzón o estilo. Hemos preferido en este caso convertir la carta en una de papel.

Vv. 13-15.—«Dios del cielo», *Iuppiter*, «diosa del amor», *Venus*.

V. 25.—«La Sibila»: en cuanto que una sibila o profetisa empleaba un lenguaje enrevesado, se supone que inversamente era propia para la interpretación de fórmulas enrevesadas.

V. 40.—*Clavelito* es en el original *Phoenicium*, un diminutivo con terminación neutra, al modo griego, de un nombre sacado de φοινίς, «púrpura» o también «palmera». *Diegolindo* llamamos al galán de la comedia, *Calidorus* en el original, o sea, algo como «don de belleza».

Vv. 45-48.—Se intenta conservar con *salud* y *saludos* un juego de palabras que es más inmediato en latín con *salus*.

V. 51.—Los oficiales de la conquistadora Macedonia llenaban el mundo helenístico donde vivió la comedia nueva. No sin cierta complacencia en la revancha literaria, los comediógrafos áticos gustaron de sacar de ellos el personaje típico del *miles gloriosus*.

V. 52.—Por *onzas* traducimos las *minae* del original: la mina griega era una unidad de cómputo de 100 dracmas, equivalente a unos 92 francos oro; de modo que el precio de Clavelito vendría a ser el de unas 50.000 pesetas actuales, que, habida cuenta del diferente valor adquisitivo, podrían equivaler a una suma como de 300.000 a 600.000.

Vv. 555-56.—La contraseña o *symbolum* de un contrato solía consistir en aquella especie de firma que era la impresión en cera de la imagen grabada en el metal o piedra del anillo del expedidor.

V. 59.—En el original la fecha son las *proxuma Dionysia*: debía de tratarse de las Grandes Dionisias, principal festival dramático en Atenas (de modo que el tiempo ficticio de la acción cómica se hace coincidir con el tiempo de la representación misma), que caían en el mes de Elafebolión (aproximadamente marzo); ponemos, sin embargo, «noche de San Juan», buscando una fecha de cierto prestigio mágico; aunque en caso de representación de esta versión de la comedia, debería modificarse la indicación para reproducir aquella coincidencia entre el tiempo en que se represente y el tiempo de que en ella se hable.

V. 67 b.—Este verso está casi borrado en el manuscrito más venerable de la comedia, y los otros no lo han conservado; de modo que lo llenamos por conjetura un tanto caprichosa.

V. 86.—«Real» por *drachuma*, dracma, la moneda ática de cerca de un franco oro de equivalencia metálica (cfr. nota al v. 52).

V. 107.—«Me pica la yema del pulgar» ponemos un tanto arbitrariamente (como sugiriendo señal de que los dedos van a moverse presto) en sustitución de lo más que hay en el original, *supercilium salit*, que es el gesto maquinal, tomado por signo de buen agüero, de levantársele a uno la ceja.

V. 109.—*Mea si commoui sacra*, esto es, «si abro mi templo y preparo los objetos sagrados para la fiesta», es lo que traducimos con «si a mis santos saco de procesión».

Vv. 114-18.—Presenciamos aquí la realización de un pacto, como era común entre los romanos, que funda su fuerza de obligar en la pronunciación formal de las palabras de compromiso: *dabisne argenti mi hodie viginti minas? : : dabo*.

V. 126.—Al pie de la letra, algo como «a la juventud (o «adultos») presente(s) en la junta, a todo el pueblo». La distinción entre «butaca» y «general» a lo más que podría en el teatro plautino responder en todo caso sería a la de los asientos puestos en la orquesta o espacio semicircular delante de la escena para los magistrados, frente a los graderíos o bancos improvisados (cuando los asistentes no estuvieran en pie) sobre la pendiente fronteriza a dicha escena.

Vv. 129-30.—*Rufián* es el término, anticuado y sólo equivalente por aproximación, con que traducimos *leno -onis*: el dueño de una familia de esclavas, de cuya prostitución hace negocio, y a las que puede ocasionalmente vender. El nombre greco-latino del rufián de esta comedia, que sustituimos por *Rufón*, es *Ballio -onis*, Ballión.

Vv. 146-47.—«Los tapices del Beluchistán» reemplazan a los *peristromata Campanica* o «colchas de la Campania» del original; y «los mantones de Manila» a los *Alexandrina tappetia*, «tapices de Alejandría».

V. 151.—«A éste» va referido con el gesto al azote que en la mano tiene.

V. 178.—«Mañana os pongo al portal» traduce el *cras populo prostituam uos* («mañana os prostituiré al pueblo») del original, apoyándose en lo que se dice luego en los vv. 214-15: se desprende de los datos que en estas dos amenazas aparecen que la mancebía tenía una dependencia más exterior (la *pergola*, que traducimos por «portal»), destinada a un tipo de prostitución barata y popular a cargo de las esclavas de menos precio, a cuya denigración y fatigas a destajo se amenaza en estos dos pasajes con reducir a estas otras, tenidas en calidad de cortesanas, participando en los convites a que acuden los clientes de clase y de posibles, y con posibilidades de *liaison*.

V. 188.—Dulciola se llama en el original latino con el diminutivo griego *Hedylium*, del adj. *ῥῆδς*, «dulce».

V. 193.—Por «el rey de la panificación» dice en el original «el rey Jasón», aludiendo a Jasón de Feras, que en el primer cuarto del s. iv había realizado la unificación de la Tesalia.

V. 196.—«Castita» por *Aeschrodora*, un nombre compuesto griego, que dice algo como «Regalo-de-vicios».

Vv. 199-200.—Se alude a la reina Dirce (o Dirca) de Beocia, a quien, para vengar a su madre Antíope (o Anciopa), los gemelos Anfión y Zeto, habidos por ésta en unión divina con Zeus, descuartizaron atándola a los cuernos de un toro.

V. 202 b.—En el original *iuventutem Atticam*, «mozos de Atenas».

V. 210.—Con *Frigilis* sustituimos un tanto caprichosamente el nombre del original, *Xutilis*, de interpretación y de lectura dudosa.

Vv. 214-15.—Para la interpretación, cfr. nota al v. 178.

V. 229.—Se vuelve a la amenaza de que cfr. la anterior nota, y como en 210 (allí *culleo*, «odre grande», aquí *corio*, «cuero»), parece que se habla de un cuero o pellejo, cuya aplicación al caso no se entiende bien. Aquí, jugando con el nombre de la muchacha, *Phoenicium*, se dice *poeniceo corio*, «con el (o «un») cuero purpúreo», juego que tratamos de reproducir.

V. 234.—Cfr. notas anteriores; aquí se dice *ne amican meam prostituat*, «para que no prostituya a mi amiga».

V. 243.—«Santo» o «el del santo» es en latín *hodie nate*, «hoy nacido».

Vv. 291-92.—«Respeto» traduce defectuosamente *pietas*, que tiene además para este caso la ventaja del género femenino.

V. 295.—Hay indicios de que tras este verso se haya perdido en la tradición manuscrita alguno que estaba en boca del rufián, a quien los MSS, sin duda indebidamente, atribuyen los vv. 296-98, cuyo texto además no es muy seguro.

V. 302.—«Onzas» por *minae*: cfr. nota al v. 52.

V. 303.—*Lex quinauicenaria* en el texto latino, esto es, «ley de los veinticinco», que interpretamos como una ley que prevenía impugnación de las transacciones realizadas con menores de veinticinco años (edad hasta la que se extendía la *cura minorum*, si bien la mayoría de edad era para los varones a los dieciocho), sin duda la *lex Plaetoria*, promulgada en Roma por el año ciento noventa y tantos a. C.

V. 314.—En el original «a la madrastra» (*nouercam*), y consecuentemente en la réplica de Pséudolo «¿te has casado tú alguna vez con su padre?»

V. 319.—Literalmente «atar a una perra escapada con tripa de cordero».

Vv. 331-33.—En el original dice «antes tengo que darme una carrera hasta fuera de la puerta de la muralla»; y luego «de allí traeré dos matarifes con cascabeles» (aludiendo probablemente a los verdugos) y «de paso me traeré de allí dos cuadrillas de varas de olmo» (que se refieren sin duda a las *fasces* o haces de varas, con que los *lictore*s ocasionalmente ejecutaban los castigos corporales).

Vv. 344-46.—No extraña que se muestre aquí Calidoro sorprendido por cosa de que sabemos por la escena anterior que estaba ya enterado: estas anacronías o marchas atrás del argumento son frecuentes en Plauto: se trata de la representación de un mismo hecho dos veces, en dos escenas de diferente función dramática, primero en una escena hablada, luego en un bailable.

V. 353.—En latín, *conceptis uerbis*, «con palabras concebidas en forma» (o «rituales»), a lo que Balión responde *etiam consutis quoque*, «y aun con (palabras) entrecosidas también», con juego entre *conceptis*, literalmente «reunidas, conjuntadas» y *consutis*.

V. 358.—En el texto latino dice «ante el pretor», «para ser manumitido», aludiendo a la forma de manumisión, consistente en que el dueño proclame ante el pretor o presidente de jurado la condición de libre de su esclavo.

Vv. 360-66.—Se comprende que los insultos de esta ceremonia de maldición no correspondan literalmente en la traducción a los latinos: el sentido se aparta sobre todo en 360 «hijo de cien» (*uerbero*, «carne de azotes»), 361 «comecarroñas» (*furcifer*, «cargado con horca» o «cepo»), 363 *tragahos-tias* (*sacrilege*), «mostro» (*periure*), 365 «zorro» (*fur*, «ladrón»), «maricón»

(*fugitiue*, «esclavo escapado»), «cabronazo» (*fraus populi* «crimen contra el pueblo»), 366 «saco de estiércol::cerdo::chulo: vil rufián», que en latín son sólo tres (*PS. Fraudulente* «tramposo criminal», *CAL. Impure leno* «sucio rufián», *PS. Caenum* «ciento»).

V. 388.—En efecto, el *Pseudolus*, con sus 1.335 versos, es una de las más largas comedias de Plauto (ya se advertía en el último verso del prólogo, que se nos ha conservado: v. arriba, v. 2), que no suelen pasar con mucho de los mil y con frecuencia no los alcanzan.

Vv. 410-11.—Con «Simón» conservamos el nombre del original; Calisto es allí *Callipho(n) -onis*, «Califón», compuesto griego, que dice algo como «el de buen hablar».

V. 416.—«En la ciudad» corresponde en el original a la paronomasia *Athenis Atticis* «en Atenas del Atica».

V. 475.—En latín, «de otra manera que como suelo yo hacerlo contigo estás pensando en vapulearme».

V. 480.—Lo del papa sustituye a lo que dice el original de que «se te respondió en el oráculo de Delfos».

V. 483.—Flautista (*tibicina*) es manera normal de designar a las cortesanas conviviales, en cuanto tienen misión de asistir a los banquetes y alegrarlos con sus artes musicales. Las réplicas que ponemos en italiano en los vv. 483, 484 y 488 corresponden a otras tantas expresadas en griego en el original.

V. 494.—Por «noria de moler» traducimos *pistrinum*, esto es, el molino manual, constituido por un recipiente en el que gira la piedra cónica, cuyo eje se mueve por una pértiga a la que da vueltas una caballería o un esclavo, uno de los trabajos notables por su dureza y al que es frecuente, por tanto, amenazar a un esclavo con destinarlo como castigo.

V. 532.—El guerrillero Guevara ha venido a sustituir, no sin dignidad, a Agatocles de Siracusa, dirigente en las revueltas democráticas, tirano luego en aquella ciudad, bravo enemigo y varias veces victorioso de Cartago y otras potencias, que extendió el dominio de Siracusa por todo el Este de la isla y, renunciando a la dinastía, le devolvió la libertad de gobierno por testamento, al morir en 289, casi un siglo antes de la representación del *Pseudolus*, pero tal vez por los años en que el original griego de la comedia se compuso.

Vv. 547 y ss.—Tenemos en este caso probablemente el ejemplo de una de las incongruencias argumentales que han quedado de la refundición de más de una comedia griega en la versión latina (la práctica de la *contaminatio*): después de estas insistentes peticiones de Pséudolo a Califón para que se quede en la ciudad y disponible, su ayuda no se utiliza y el personaje no vuelve a aparecer en el resto de la comedia.

V. 573.—Falta en los MSS el comienzo del verso (lo correspondiente a «pero salgo pronto»), que suplen por conjetura los editores.

V. 573 b.—Es la primera vez en la comedia (después de un trecho desacostumbradamente largo) que se produce una ocasión de escena vacía, que es lo único que se podría llamar entreacto en la comedia paliata, pero advirtiéndose que ni se dan de regla en el número de cuatro por cada comedia que daría pie a la división en cinco actos que los editores modernos les impusieron en virtud de un entendimiento escolástico de las observaciones de Aristóteles sobre el drama ni tampoco a intervalos regulares en extensión, como en el *Pseudolus* mismo podrá observarse: la 2.ª vez, en el v. 767; la 3.ª, en el 904; la 4.ª, en el 1051, y la 5.ª, en el 1245. Esta vez además el actor, rompiendo una vez más la convención teatral, nos revela la forma de interludio que debía de ser la habitual en las representaciones de la paliata (una vez desaparecido el coro, al menos el coro incorporado a la acción, en la Comedia Nueva ya y desde luego en el teatro romano): uno de los flautistas o *tibicines* que acompañan los números musicales del drama se queda ejecutando solos de música en la orquesta.

V. 597.—«La séptima casa a contar desde la puerta de la muralla» dice en el original.

Vv. 607-09.—Los juegos de palabras corresponden a otros más o menos equivalentes en latín: «vicerrufón» a *subballio*; «metisaca» a *condus promus*, dos nombres retroderivados de los verbos *condere* «meter» y *promere* «sacar», en especial en un depósito o despensa; por «mayordomo» dice en latín solamente *atriensem* «portero», a lo que la réplica es «No; yo mando en el portero».

V. 628.—«Los tesoros del mismísimo Aga-Kan» se han secularizado en la traducción; pues son en el original «los tesoros del supremo Júpiter».

Vv. 636-37.—El nombre del esclavo es en el original *Surus*, esto es, *Syrus*, «Sirio», según la costumbre frecuente de llamar al esclavo con el gentilicio de su país de origen.

V. 653.—En el original, *Harpax*, nombre griego verbal de ἀρπάξω, «agarrar, arrebatar, robar»; por lo cual lo cambiamos por «Rapín», que permite los siguientes juegos de palabras.

V. 656.—Al pie de la letra, «de vasos de bronce de las casas».

V. 659.—En el original, el nombre griego *Chrysidem*, «Crísida».

V. 668.—La brújula ocupa el lugar de lo que en latín se dice *uiatico*, «viático, provisiones de camino».

V. 671.—La vara de la fortuna es en el original el cuerno de la abundancia, «en el que hay de todo lo que quiera».

V. 678-79.—En latín dice «sola esta diosa, Fortuna», expresión más razonable, pues que en la religión y aun en el culto era, en efecto, diosa la Fortuna; en español tenemos el mero conceptismo por catacresis del género femenino del nombre.

V. 692.—No está en latín, naturalmente, la alusión al juego de los naipes.

V. 696.—Llamamos Graciano al personaje traduciendo un poco el nombre del original, que es el nombre griego *Charinus* (o griego con sufijación latina), derivado de χάρις «gracia».

Vv. 696 b-c.—Faltan en el más venerable de los MSS, por lo que algunos editores los suprimen, considerándolos glosa añadida por los amanuenses; pero más bien pudo saltárselos el copista de aquel MS por la igualdad de terminación entre 696 y 696 c.

V. 700.—En el original Calidoro dice de Pséudolo dos calificativos griegos, *graphicus*, *Heuretes*, o sea, algo como «pintiparado», «inventor».

Vv. 702-03, 707-08, 712-13.—Las frases que ponemos en italiano (en cuanto lenguaje de ópera) corresponden a intervenciones de Pséudolo, que en el original tienen alguna palabra o locución griega (cfr. nota al v. 3) o al menos están en un estilo grandilocuente, como en parodia del lenguaje trágico; y, en efecto, en 707 dice Carino *ut paratragoedat carnufex*, «¡cómo remeda a lo trágico el maldito!» («¡cómo el pícaro baritoneal!», en nuestra traducción).

V. 719.—«Le unté la cara por lo bajo», al pie de la letra.

V. 720.—Esta nueva rotura de la convención dramática reza en el texto latino solamente «para los espectadores aquí presentes» en lugar del «pa los que pagan»: las funciones teatrales en Roma eran gratuitas, en cuanto que formaban parte de los festejos ofrecidos al pueblo por la munificencia de los magistrados o grandes personajes, encargándose los ediles de la contratación con la *grex* o compañía de los cómicos.

V. 730.—Caristo, en la punta meridional de la isla de Eubea, frontera al Atica y cercana, por tanto, a Atenas, donde la acción se desarrolla en la comedia original y, al menos nominalmente, en la traducción de Plauto.

V. 735.—Las prendas militares son en el original *chlamyde*, «manto, clámide», *machaera*, «espada corta», *petaso*, «sombbrero de alas, de viaje», como el que lleva de ordinario el dios Hermes o Mercurio.

V. 736.—El plan Marshall sustituye en nuestra traducción un tanto irreverentemente a *Copia*, «la diosa de la Abundancia».

V. 738.—La réplica de Carino es en latín *hircum ab alis*, «a macho cabrío por los sobacos» (expresión proverbial sin duda), a la cual la de Pséudolo es algo como «camisa con mangas debe llevar ese hombre» (la túnica es habitualmente sin mangas).

V. 739.—En latín, *pectus*, «el pecho», asiento normal de las facultades intelectivas entre los romanos, y en lugar de sal se trata de vinagre.

V. 741.—Los nombres de las golosinas no traducen literalmente los latinos, *murrinam*, bebida compuesta, acaso perfumada con mirra; *passum*, «vino de pasas»; *defrutum*, «vino espesado por cocción»; *mellam*, tal vez especie de hidromiel; *mel*, «miel», y el «confitería» del v. siguiente es en

latín *thermipolium*, al parecer alguna especie de taberna, que se monta en el original *in corde*, «en el corazón» (cfr. nota anterior).

V. 743.—Lo de «a devolver la pelota estás» es en latín *meo me ludo lamberas*, «en (o «con») mi juego me la pegas», o algo semejante (pues el verbo *lamberas*, inusitado, no es de clara interpretación).

V. 744.—Mochón se llama en el original *Simia*, nombre griego en relación con σιμός «chato».

V. 746.—En latín Pséudolo pregunta *ecquid argutust?*, que al mismo tiempo que equivale a «¿es astuto?», en lenguaje arcaico puede entenderse «¿ha quedado convicto en juicio?», que es a lo que Carino responde algo como «De faltas y delitos muchas veces».

V. 748.—La pregunta es en latín *ecquid is homo scitust?*, «¿es él hombre entendido?», a lo que jugando con *scitus* va la réplica *plebi scitum non est scitus*, «un plebiscito (o «decisión de la asamblea») no lo es más».

V. 757.—«A la tienda de Samuel» es al pie de la letra «A lo de Esquino el banquero» (*tarpezita* o *trapezita*).

V. 760.—«Limpio está ya de heces mi corazón», dice literalmente (confrótese nota al v. 739).

V. 767.—Es el segundo momento de «entreacto», o sea, de escena vacía (cfr. nota al v. 573 b). Todo este monólogo del *puer* o esclavo jovenzuelo de la mancebía (que, al igual que la siguiente del cocinero, son típicas escenas de diversión del argumento, con personajes episódicos, que cumplen aquí bien el papel de preparar con una distensión las acciones decisivas de la comedia, en este caso el rapto de la manceba por Pséudolo y Simias) lo hemos pasado a un andaluz convencional (¿tal vez para hacer más pintoresco y llevadero para el espectador moderno un tipo de humor un tanto tétrico y primitivo a costa de la iniciación de un muchacho en la prostitución forzada por el miedo?; pero no insistimos en mucha justificación de tal versión acaso caprichosa), lo cual ha traído consigo alteraciones a veces algo fuertes en el texto, del que, por tanto, damos aquí una traducción literal: «Al muchacho a quien le dan los dioses una esclavitud rufianesca / y encima si le añaden fealdad, / de cierto que a ése, a lo que por mi entendimiento veo, / —770— desgracia grande y muchas pesadumbres le dan. / Como a mí me ha tocado esta servidumbre, donde con todos / los servicios grandes y pequeños me sostengo. / Y no puedo yo encontrarme algún amante / que de mí se enamore, para cuidarme al fin un poquito decentemente. / —775— Ahora es hoy el día natal de este lenón. / Nos ha amenazado desde el más pequeño al mayor / que, si uno no le entregare hoy un regalo, / ése mañana habrá de ir al potro con los más fuertes tormentos. / Así, no sé, a fe mía, qué voy a hacer conmigo; / —780— y no puedo yo (e. e. darle) aquello que suelen los que pueden; / pues si al lenón no le envío hoy un regalo, / mañana me tocará beber el fruto del batán [o tal vez «fritura» o «flujo» en vez de «fruto»; la alusión es sin duda a que se verá apaleado como las ropas en el batán]. / Ay, pues para aquel asunto yo soy todavía pequeñuelo. / Y, a fe, según temo de malamente ahora alguna cosa mala, pobre de mí / —785— si alguno da, uno que sea

un tanto pesado de mano [el sentido no está del todo claro], / aunque dicen que ello es cosa que se hace con gran gemido, / me parece que podré apretar los dientes de algún modo. / Pero lo que tengo que apretar [= «reprimir»] es la voz y el discurso: / helo aquí a mi amo que se recoge a casa y trae al cocinero.» El muchacho se retira a segundo término el resto de la escena, para tener sólo una intervención, antes de desaparecer, en vv. 891-92.

V. 791.—El juego de palabras sustituye al del original con *forum coquinum*, «mercado de cocineros», y *forum furinum*, «mercado de ladrones».

Vv. 795-97.—Dicen literalmente: «Como que sólo por una cosa no lo quiso admitir en su casa Orco (el nombre itálico del dios del mundo subterráneo): / para que hubiera aquí quien les cocinara a los muertos la cena; / pues éste es el único que les puede guisar cosa que les guste.»

Vv. 798 y ss.—Excepcionalmente ponemos en boca del cocinero el tratamiento de «usted», que en latín, naturalmente, no tiene equivalente alguno.

Vv. 814-17.—Los condimentos y verduras citados en estos versos son los siguientes, que, dentro de las dificultades que todavía tenemos para encontrar el equivalente de muchos nombres de plantas antiguos, podríamos identificar así: *coriandrum*, «coriandro»; *feniculum*, «hinojo»; *alium*, ajo; *atrum holus* lit., «verdura negra», especie de perejil; 815: *rumicem*, «romaza»; *brassicam*, «col»; *betam*, «berza»; *blitum*, de donde esp. *bledo*, otra especie de col; en cuanto al pimentón de 816 ha sustituido al *laserpicium*, condimento obtenido del zumo del silfio, que fue tal vez el picante más usado de los romanos; y, en fin, el rajar de la cebolla en los versos siguientes al machacar del *senapi* o *sinapi*, «mostaza».

Vv. 831-32, 835-36.—Los nombres de condimentos son en latín tan imaginarios como los sustitutos españoles que hemos puesto, con raíces o terminaciones que recuerdan vagamente nombres de plantas verdaderas: *cicilendrum*, *cepolendrum*, *maccidem*, *saucaptidem*; *cicimandro*, *hapalopside*, *catactria*.

Vv. 841 y 843.—El juego es en latín con *dimissis pedibus* / *dimissis manibus*, «a patas tendidas» / «a manos tendidas».

Vv. 869-72.—Medea, la famosa maga y enamorada de Jasón el argonauta, a quien verdaderamente devolvió la juventud, cociéndolo en un baño mágico, fue a Esón, el padre de aquél; mientras que con Pelias lo que hizo fue persuadir a sus hijas a que hicieran con él la misma operación, de resultas de la cual, al proporcionarles unas yerbas sin aquella virtud mágica, le ocasionó la muerte. Lo de «envenenador», *ueneficus*, se explica porque en latín *uenenum* igual designa un veneno que un filtro mágico cualquiera (y también un tinte).

V. 904.—Escena vacía por tercera vez (cfr. nota al v. 573 b).

V. 911.—«Figurón de cartel» por *uerbeream statuam*, «estatua de carne de azotes» o algo de semejante resonancia.

V. 934.—Las réplicas son literalmente así: *PS.* «Qué Júpiter te me guarde!» (o «te guarde para mí!»): *SIM.* «No, no: que me guarde!» (o «me guarde para mí!»).

V. 936.—En el original simplemente así: *PS.* «Está muy bien»: *SIM.* «Sea».

Vv. 940-41.—Los juegos con *saber* son en latín con la raíz de *memoria*: *memorem immemorem facit qui monet quod memor meminuit.* «En la chola» es al pie de la letra «en el pecho» (cfr. nota a v. 739).

V. 945.—«Darme el pego», por lo que dice literalmente algo como «me-terme un apalpón».

V. 950.—Al pie de la letra, «que me reciba (o «me invite») el verdugo con todos los tormentos».

V. 952.—Dice en el original «esta tercera», revelando la disposición de los personajes y el escenario: constituido éste en general por un fondo con tres practicables, parece deducirse del hecho de que en la comedia nueva y la *paliata* a veces hay tres casas con salida al escenario y las más veces dos, como en ésta (la de Simón y la de Rufón), que el hueco central podía o bien servir para puerta de casa o bien de entrada para un callejón (cfr. nota a v. 1235); aquí parece que los dos personajes están en un lateral en este momento, que es el opuesto al lateral correspondiente a la puerta de Rufón, la cual puede señalarse como tercera si Pséudolo cuenta como primera la de Simón, al pie de la cual se encontrarían, y como segunda el practicable central, a pesar de que en esta comedia haga de bocacalle.

V. 955.—Varrón explica (en *De Lingua Latina* VII 81) que lo de *transvorsus* («de lado») quiere decir que sale de la casa no avanzando de frente, sino deslizándose arrimado a la pared, la actitud de desconfianza que cuadra bien con el tipo del lenón.

V. 957.—Literalmente *cyathum* (o *cuatum*), jarrilla de beber, y *cantharum*, copa grande de dos asas.

Vv. 972-74.—Nótese cómo en la época helenística el *nosce te ipsum*, en que se fijara la atención de Sócrates, ha venido a ser el tópico por excelencia de la reflexión filosófica (el *philosophatur* del v. 974 es el primer testimonio de la introducción en latín de este grecismo).

V. 979-80.—Al pie de la letra *perfossor parietum*, «horadador de paredes», la forma de robo considerada más grave entre los antiguos.

V. 988.—El nombre *gloriosum* del oficial es en el original el compuesto griego triple *Polymachaeroplágides*, «el de los muchos golpes de espada».

V. 995.—Sición o Sicione, en la Argólida, no lejos de Corinto, viene a estar a unos 100 kilómetros de Atenas, lugar de acción de la comedia, distancia desmesurada para una jornada a pie, como sería probablemente la del mensajero (cfr. vv. 1174-75). En cuanto al paredón, es naturalmente un anacronismo de la traducción: en el original tan sólo dice «o pagarlo mañana con la muerte».

Vv. 998 y ss.—Nótese cómo al comenzar la lectura de la carta hay una mutación en el ritmo de la escena, hasta aquí de bailable, en setenarios trocaicos, desde aquí en habla llana o diverbio, en senarios yámbicos; compárese en el teatro moderno, por ejemplo, en Shakespeare, la aparición de la lectura de una carta en prosa dentro de una escena en verso.

V. 1010.—Al juego «Rapín/Rapón» parece corresponder en el original tan sólo la repetición del nombre *Harpax*, si el texto está bien conservado.

Vv. 1022-23.—El texto del final del verso no es muy seguro; algún editor supuso, con poco fundamento, que se había perdido un verso detrás de éste.

V. 1033.—Literalmente, «con las vasijas amarradas» y (v. 1035) «para salir de mi pecho al destierro».

V. 1040.—En el original, *dentatum*, «dentón» o «de fieros dientes». El personaje de la doncella o *uirgo* es en muchas comedias mudo, como en ésta, o sólo se oye una exclamación suya desde dentro en el dolor del parto.

V. 1047-48.—El anacronismo «bajo el fuego enemigo» traduce *insidiis hostilibus*, «con emboscadas de los enemigos».

V. 1051.—«Victoria» traduce *trumphe* (o *triumpe*), el grito de la procesión triunfal (*triumphus*), que le dio nombre. «El barril» es *cantharum* (cfr. nota al v. 957). Es aquí el cuarto lugar de entreacto o escena vacía, de que cfr. nota al v. 573 b.

V. 1057.—A la letra, «con palabras concebidas en forma perjurar mil veces».

V. 1060.—Sobre «noria de moler» cfr. nota al v. 494.

V. 1063.—«Amadís» por Ulises, proverbial campeador de las astucias.

Vv. 1078-79.—Sobre la realización de un pacto por pronunciación de las palabras formularias, cfr. nota a los vv. 114-18: aquí la fórmula es *Viginti minas dabín?: Dabuntur*.

V. 1095.—En latín el juego es con la palabra *fides*, «garantía», «confianza», «fe», «lealtad» y «crédito» al mismo tiempo.

V. 1100.—En el original se trata de hacer a Pséudolo que «dé nombre a la colonia de Muelas», con alusión al trabajo de molino a que va a condenarlo (cfr. nota al v. 494), en el sentido de que vaya a ser fundador y epónimo de un establecimiento o colonia (que se llamaría, por tanto, Pséudola o nombre semejante) en la ciudad de Muelas.

V. 1129.—«Al pueblo los valientes, a mí los perdidos (*damnosi*, «derrochadores») me son de provecho», es traducción más literal.

V. 1138.—Por «ya me da en el corazón» dice en latín *bona scaeuast mihi*, esto es, «buena izquierda se me presenta»: en cuanto que las señales que

salen a mano izquierda (orientado el sujeto de cara al mediodía) suelen ser las favorables, ello vale por algo como «buenos agüeros tengo».

V. 1143.—El texto del fin del verso y, por tanto, el sentido es inseguro: lo mismo puede aludir a algo como lo que se dice con el anacronismo de nuestra traducción que ser una amenaza de castigo simplemente.

V. 1144.—Algunos MSS y editores atribuyen a Simón las palabras «Y éste es un buen señor».

Vv. 1161 b-d.—Algunos editores, siguiendo parte de los MSS, colocan estos tres versos detrás del v. 1204, sin duda con escaso fundamento.

V. 1165.—La réplica de Balión es de interpretación insegura: si bien podría entenderse como, en el exceso de su regocijo, concediéndole el botín a Simón (algo como «¿Qué dices, calamidad?: todo ello es tuyo»), parece más aceptable que el sentido sea «La mitad ¿de qué?, ¿de las calamidades?: eso, todo tuyo», que es lo que venimos a poner en la traducción, suponiendo la frase acompañada de un gesto de hacer la higa o de corte de manga.

V. 1174.—Cfr. nota al v. 995.

V. 1177.—En latín tan sólo *in cunis*, «en cuna» (como sugiriendo que acostar a los infantes en cuna era propio sólo de familias de alta alcurnia), tal vez con juego obsceno de palabras con *in cunnis*, como parece sugerir la réplica de Balión.

V. 1184.—«Estos viejos necesitan eléboro» dice Rapín en el original: era tópico mencionar esa planta como remedio por excelencia de las enfermedades mentales.

V. 1186.—Sobre las prendas del indumento militar, cfr. nota al v. 735.

V. 1189.—En el original, «comprado con mi peculio (el fondo que el esclavo podía reservar como dinero personal)»; a lo que la réplica: «sí, el peculio que se apoya en lo alto de los muslos».

V. 1190.—Al pie de la letra, «untados están estos viejos (con los óleos del gimnasio): hace tiempo que quieren que se les refriegue (como el gimnasta se quita el aceite y polvo con la estrígile)», con un empleo figurado y amenazador del verbo *refregar* (*fricari*).

V. 1204.—Texto un tanto inseguro; cfr. nota a los vv. 1161 b-d.

Vv. 1218-20.—La caracterización, naturalmente, no es la personal de Pséudolo, sino la genérica del tipo del esclavo-gracioso de la nueva y pallata.

Vv. 1222-23.—En algún MS parecen quererse intercambiar las réplicas entre los personajes de Simón y de Rapín, trastrueque que algún editor siguió, sin duda, infundadamente.

V. 1225.—«Apuesta»/«impuesto», por reproducir de algún modo el juego con los comienzos de las palabras en latín, *praemium/praedam* («precio» y «presa»).

V. 1230.—«A la plaza» dice en latín, *ad forum*, que era donde ponían sus mesas los cambistas o prestamistas (*trapezitae*).

V. 1232.—Literalmente, «Pséudolo me ha celebrado comicios centuriados por juicio capital», aludiendo a la asamblea popular reunida por centurias (e. e. según el puesto de alistamiento militar originariamente) como jurado para los casos graves en que se juega la condena a muerte, cosa que más bien reproduce sin duda lo que diría en el original griego referido a las secciones de la *Ecclesia* o asamblea que actuaban normalmente como jurados.

V. 1235.—Es decir, que no utilizará las entradas al escenario izquierda ni derecha (en relación al espectador, aquella consagrada para los que llegan de fuera de la ciudad y ésta para los que vienen del foro), sino la central (cfr. nota al v. 952), correspondiente a un callejón (*angiportus*, aunque en este pasaje parece que la forma usada es *angiportum*) transversal a la *uia* o calle, de la cual el escenario viene a representar un tramo, normalmente con plazoleta en medio.

V. 1237.—Literalmente «hacer a este día de día de nacimiento (*ex natali*), día de muerte (*emortualem*)», palabra esta última de creación cómica momentánea.

V. 1240.—Final en fiesta y final en palos son, en efecto, los dos finales tradicionales del género cómico (véase también, por ejemplo, en los entremeses españoles), que éste conserva de sus orígenes en el teatro popular; a través del personaje vuelve aquí el autor a jactarse de la innovación del esquema (cfr. vv. 568-70); si bien, por otra parte, la escena final de esta comedia va a ser precisamente uno de los más desarrollados ejemplos que tenemos de final en fiesta, danza, borrachera y burla.

V. 1244.—En latín, *dolum Troianum atque Vlixem*, «al engaño de Troya (referido a su captura por la argucia del caballo) y a Ulises (su inventor)», aunque se ha sospechado con fundamento que bajo la primera palabra de la expresión se esconde de algún modo el nombre (que debería ser *Dolonem*, en latín) del espía Dolón, que Héctor envía al campo aqueo en el libro X de la *Ilíada*, de modo que sería entonces «a Dolón troyano y aun a Ulises»; que el poeta latino hubiera elegido el nombre de Dolón, bien podría haberse debido a la resonancia en él justamente de *dolus*, «engaño».

V. 1249.—Lo de «¿aún seguís ese que ese?» (que se pretende alteración chistosa de la expresión «erre que erre») corresponde en el texto latino a la paronomasia *pergitin pergere?*, «¿os empeñáis en empeñaros?» (o «seguir adelante»).

V. 1258.—Literalmente, «esto es lo que estimo más cercano a los dioses».

V. 1260.—Lit., «se apresan en flagrante delito bilingüe».

V. 1265.—*Vnguenta atque odores, lemniscos, corollas*, esto es, perfumes de ungüento y de pebetero; cintas para adornarse, guirnaldas: el ungirse de perfumes y coronarse de guirnaldas era requisito indispensable de los convites antiguos.

Vv. 1274-75.—Hemos sustituido con la imitación del tango lo que dice así más o menos en el original: «De este modo me les lancé harto graciosamente, lindamente y según las enseñanzas del arte: cómo, y que yo tengo muy bien aprendida la danza jónica», todo ello adoptando las palabras una alteración del ritmo bastante perceptible (pasando justamente a los metros jónicos, infrecuentes en Plauto), que revela que el personaje realiza en efecto una imitación en escena de los pasos de baile a que se refiere. En cuanto al «paso ganso» no es (que yo sepa) ningún término técnico, sino traducción caprichosa de lo que en latín dice «me puse a andar retozón» (*ludibundus*).

V. 1276.—El grito no es en latín nuestro latín «bis», sino *parum*, «poco!»

V. 1278.—Lit. «aquellos fue la nenia (o «canto fúnebre») para la fiesta».

V. 1297.—Lit., *ut madide madeam*, «cuán mojadamente estoy mojado».

Vv. 1302-3.—Lit., «cuatro de las más abundantes cosechas de un monte másico (del país de los Marsos, al sureste de Roma, de vino renombrado, dentro de los itálicos) en una sola hora»; y la réplica: «una hora de invierno—añade»; es a saber que el día, desde la salida a la puesta del sol, se dividía en doce partes, de modo que, según la estación del año, eran las horas más cortas o más largas.

V. 1305.—El texto es un tanto inseguro, lo que hace que a veces los MSS o editores distribuyan de otro modo las réplicas entre Simón y Pséudolo.

V. 1306.—Lit., «¿de dónde diremos que traes cargado el bergantín (*celocem*)?»

V. 1320.—Texto algo inseguro, que ocasiona otras propuestas de interpretación y división de parlamentos; por ejemplo, el *heu heu* (*heu*) (que aquí traducimos con *arre*, aunque *heu* escribe normalmente interjección de queja, y ello nos obligaría a suponer que se ha introducido en vez de *he* o *heus*) pertenecería (con valor de «ay, ay») a Simón; el *desine* («déjame», en la traducción) a Pséudolo, como «cesa» o «termina», y a continuación *at ego doleo* («pero es que me duele») para Simón.

V. 1325.—Lit., «¿a qué me amenazas?: tengo espaldas».

V. 1331.—El *te sequor*, «te sigo», se lo atribuyen muchos de los MSS a Simón.

V. 1335.—Tenemos con este final una elaboración renovadora de la fórmula del *plaudite*, pronunciada habitualmente por el actor principal o director de la compañía o por un *cantor*, última rotura de la convención dramática con que suelen cerrarse las comedias plautinas.

Prólogo	pág. 5
Pséudolo o Trompicón	35
Trompicón, Diegolindo	39
Tompicón, Diegolindo, Rufón, Grupo de esclavos y mancebas	47
Tompicón, Diegolindo, Rufón	57
Trompicón, Diegolindo	67
Trompicón	69
Trompicón, Simón, Calisto	71
Trompicón	79
Trompicón	81
Trompicón, Rapín	83
Trompicón	91
Trompicón, Diegolindo, Graciano	93
Trompicón	99
Mancebo	101
Rufón, Cocinero, Mancebo	103
Rufón	107
Trompicón, Mochón	109
Mochón, Trompicón, Rufón	113
Mochón, Trompicón, Rufón	117
Trompicón	119
Tompicón, Mochón, Clavelito	121
Rufón	123
Rufón, Simón	125
Rapín, Rufón, Simón	129
Simón	141
Trompicón	143
Simón, Trompicón	145
Notas al Trompicón (<i>Pseudolus</i>), de Plauto	149