

JORGE FERREIRA BARROCAL

EL ENTREMÉS DE LA FREGONA DE MATOS FRAGOSO: SU HIPOTÉTICA FUENTE, EL TRATAMIENTO DE LA BURLA Y EDICIÓN CRÍTICA

Universidad de Salamanca

Resumen

Este ensayo recoge la edición crítica del *Entremés de la fregona*, una pieza que fue atribuida al dramaturgo Juan de Matos Fragoso en el volumen *Rasgos del ocio* (1661) y a Jerónimo de Cáncer en *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo* (1675). El entremés cuenta con una aproximación crítica reciente de Ferreira Barrocal (2025) que desvinculaba la pieza de *La ilustre fregona* de Cervantes, estudiaba los tipos sobre los que se construyeron algunos de sus personajes y ofrecía argumentos que afianzaban la atribución a Matos Fragoso. El presente artículo amplía dicho trabajo añadiendo dos notas novedosas sobre la posible fuente de la obra y las relaciones con el subgénero de los “entremeses de burlas” (García Valdés 2020). Asimismo, ofrece al lector una edición crítica del entremés que va precedida de un comentario de las variantes más significativas de los textos. Complementa la edición un aparato de notas filológicas, seguido de un registro de variantes. La edición muestra un primer paso de un proyecto mayor que busca elaborar una edición del teatro breve completo de Matos Fragoso.

palabras clave: Siglo de Oro, Matos Fragoso, teatro breve, ecdótica, humor

Abstract

Matos Fragoso's Entremés de la fregona: its putative source, the treatment of mockery, and a critical edition

This essay includes the critical edition of the *Entremés de la fregona*, a play attributed to the playwright Juan de Matos Fragoso in the volume *Rasgos del ocio* (1661) and to Jerónimo de Cáncer in *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo* (1675). The entremés has been the subject of a recent approach by Ferreira Barrocal (2025), who disassociated the piece from Cervantes' *La ilustre fregona*, studied the types on which some of its characters were based, and offered arguments that reinforced the attribution to Matos Fragoso. This article expands on that work by adding two new notes on the possible source of the work and its relationship to the subgenre of “entremeses de burlas” (García Valdés 2020). The article also offers the reader a critical edition of the entremés, preceded by a commentary on the most significant text variants. The edition is complemented by a set of philological notes, followed by a register of variants. The edition represents the first step in a larger project that aims to produce a complete edition of Matos Fragoso's short plays.

keywords: Spanish Golden Age, Matos Fragoso, short theatre, ecdotics, humor

*A Micaela Moya Cedrola,
ejemplo de sindéresis.*

El artículo ofrece una edición crítica del entremés barroco de *La fregona* a la que introducen dos notas que proponen una fuente y estudian los componentes genéricos, respectivamente. La pieza solo ha merecido un trabajo hasta la fecha. La desatención exegética no tendría que ver tanto con la calidad literaria o el valor estético, sino con una cuestión de otro calado que explicaría igualmente el olvido en el que han sido sepultadas numerosas piezas contemporáneas. Me refiero a la superproducción de obras teatrales en el Siglo de Oro, que ha supuesto, lamentablemente, que un sinfín de textos dramáticos siga todavía en un letargo hermenéutico y editorial.

Los aspectos elementales del *Entremés de la fregona*¹ han sido recientemente estudiados en un artículo mío de 2025. Ahí se demostraba que el entremés no tenía nada que ver con *La ilustre fregona* de Cervantes, que había sido elevada como la fuente del texto en otra oportunidad (Jurado Santos 2005: 205). En mi trabajo (Ferreira Barrocal 2025) estudiaba tres personajes al abrigo de tipos folklóricos, y aducía argumentos —radicados en afinidades temáticas y léxicas entre el texto dubitado y otros entremeses de Matos— que respaldaban la atribución al comediógrafo portugués. Asumiendo que la atribución es veraz, conviene señalar que la poesía dramática breve de Matos ha sido ignorada. De hecho, solo se ha examinado rigurosamente su faceta como dramaturgo colaborador, y aprecio un mínimo interés por su obra lírica, de la que Simón Díaz (1965) dio a conocer, en su momento, algunas muestras, a las que se han sumado ediciones recientes de dos fábulas mitológicas (Molina Huete 2010 y 2018) y de un poema conceptista inspirado en el motivo del reloj (Pecci Sánchez 2015). Sin embargo, urgen exámenes en el campo del teatro breve, pues no tenemos noticia de los temas sobre los que se jalonaron aquellas piezas cortas, las conductas que censuraban, las preferencias metrificadoras, las clases de mecanismos que se utilizaron para mover a risa, sus contextos editoriales, las fiestas teatrales a las que pudieron haber pertenecido, etc. Habida cuenta de la situación, creo que es oportuna la aparición progresiva de estudios que vayan paliando el desconocimiento, y también entiendo que es

Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de I+D+i «MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)» (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por mcin/aei/10.13039/501100011033 y por feder «Una manera de hacer Europa»).

1 Véase la recensión del teatro breve de Matos Frago en Vaiopoulos (2020: 103-111).

conveniente dar a conocer algunas de las piezas —como hicieron, verbigracia, Arellano y García Valdés (1997, 2001 y 2006) durante la preparación de la edición del teatro completo de Quevedo, publicada en 2011— para que los lectores puedan acceder directa y cómodamente a los entremeses del portugués, que ahora mismo solo pueden leerse en colectáneas estampadas en el Seiscientos.

Volviendo a mi artículo (Ferreira Barrocal 2025), cabe decir que el análisis ofrecía unas claves de lectura útiles, a las que se pueden añadir al menos un par más. No me extenderé mucho porque análisis más demorados deben emplazarse al estudio introductorio de la edición de la poesía dramática breve completa en la que trabajo actualmente. El artículo, por ejemplo, no formulaba una hipótesis sobre la fuente, ni tampoco razonaba sobre el subgénero en que podría inscribirse la pieza. Tratando de cubrir esa parcela, dedico la primera parte del trabajo a los dos asuntos referidos. Una nota propone que un segmento de la novela picaresca *Teresa de Manzanares*, de Castillo Solórzano, es el cañamazo del *Entremés de la fregona*, y en otra nota se arguyen unas pocas razones que hacen admisible ver una burla al cabo del entremés, y por tanto emparentarlo con los “entremeses de burlas” (García Valdés 2020). En la segunda parte edito críticamente el texto. A este respecto, y como cumple hacer en este tipo de oportunidades, presento unas glosas que analizan las variantes textuales de mayor interés. El texto crítico que propongo lleva un aparato de notas que, tratando de reflejar la confluencia de los códigos culturales, sociales y religiosos que solían darse cita en los textos dramáticos barrocos, tiene por objetivo principal facilitar su comprensión. Finalmente, se recoge un aparato de variantes. Empezaré recapitulando el argumento de la pieza².

El *Entremés de la fregona*, que consta de doscientos treinta y cinco versos³, dramatiza la desilusionante historia de una foránea recién llegada a la Corte. La mujer, llamada Casilda, es una joven de la población manchega del Horcajo que es llevada a Madrid por Pedro el Carretero, y se desplaza a la ciudad con el objetivo de mejorar su estatus. Nada más llegar, Casilda se cruza con Corruga, una vieja que se muestra afligida por la falta de trabajo. Cuando conversan, la villana finge un noble estatus que radica en ser hija de un veinticuatro granadino y en haber sido deshonrada por un marqués, y Corruga dice que ella es muy conocida en la ciudad. Terminado el diálogo, Corruga le da empleo a la joven en la hostería que regenta, indicándole que su primer desempeño será atender a Julio “el Geno-

2 Sigo lo dicho en Ferreira Barrocal (2025: 3-5).

3 La silva es el estuche métrico que domina el texto, aunque hay algunos versos sueltos (Ferreira Barrocal 2025: 20).

vés”, y Casilda expresa la decepción que le produce tener que efectuar esa tarea. Llega a la casa el ropero Segovia, al que Corruga solicita que haga un vestido de novia para la aldeana, pero el ropero le trae a la memoria a la vieja que debe varias ropas de sus trabajadoras, y Corruga pone algunas excusas para retrasar el pago. Mientras se produce esta situación tiene lugar esta situación, van dirigiéndose a la casa don Julio y don Blas, que hablan sobre la belleza de Casilda, y don Julio manifiesta querer tener una relación con ella nada más conocerla. Cuando tiene lugar la primera toma de contacto entre ambos, el Genovés le regala un diamante a la fregona, que acepta con mucho gusto. Luego aparece en la posada el ropero Segovia, que viene borracho, y empieza una discusión con Casilda que concluye con el hombre asegurándole a la mujer que la despojará de su atuendo. Después llega al mesón el carretero preguntando por el paradero de su amiga Casilda, quien, tras reconocerlo, simula no saber quién es y lo insulta. Despachado el problema de Pedro, Casilda va a una habitación con don Julio, en la que no entra por su mal olor. Al final, el ropero cumple con lo que había prometido, y se persona con un alguacil que decreta que Casilda se desnude. Todas las personas dramáticas quedan asombradas luego de descubrir la verdadera identidad de la mujer.

Por lo que respecta al texto en que puede inspirarse el *Entremés de la fregona*, veo un parangón entre la novela picaresca *Teresa de Manzanares*, firmada por Castillo Solórzano, y la historia que dramatiza nuestro entremés. Es preciso señalar que hay varios indicios que dejan en claro que la venta madrileña de *La fregona* es en realidad un prostíbulo⁴. En mi contribución, definía a Corruga como un descendiente dramático de la Celestina, en tanto echa mano de paremias, instruye a Casilda en las artes de la vida hampesca y desempeña el oficio de proxeneta (Ferreira Barrocal, 2025: 7-8). Para mis propósitos, me interesa especialmente el trabajo al que se dedica Corruga, deducible por ejemplo de esta locución inicial: “Corruga. Qué mala vida, / no hallo ya modo de ganar un cuarto. / Una mujer honrada y recogida, / porque aunque tenga muchos parroquianos, / no hay remedio (si a casa Amor no lleva) / que quieran ver, si no es comedia nueva” (vv. 24-29). Explico en mayor grado de detalle esta intervención a propósito de la ecdótica. Por el momento baste apuntar que el número de clientes ha decrecido, y ello acaso esté motivado por la edad longeva de sus empleadas. En mi opinión la referencia metateatral de la “comedia nueva” no es sino una manera más o menos elegante de aludir al problema de los años de las asalariadas. Como sabemos, Co-

4 Remito al análisis de González Cañal (2020) sobre el espacio de la venta en la poesía dramática del Siglo de Oro. Pasa revista a diferentes fragmentos que ponen de manifiesto que los mesones eran lugares en que proliferaban individuos del lumpen.

rruga dialoga con Casilda nada más expresar su queja. En dos apartes insinúa que la muchacha puede poner fin a sus dificultades: “(*Aparte*. ¡Jesús, qué linda cara de muchacha! [...] Yo he hallado puchero por este año)” (vv. 31 y 45). Después de conversar ambas sobre sus respectivos orígenes, entra don Julio a la casa, y la Corruaga le ordena a Casilda que lo atienda:

Casilda	¿Quién es este, señora?
Corruaga	Un caballero que te ha de remediar en una hora.
Casilda	¿Pues he de servir yo a ese, mi señora?
Corruaga	Calla, que has de ser tú.
Casilda	¿Qué dice, madre?
	¿Pues dónde están las galas y la casa?
Corruaga	Ahora verás, bobilla, lo que pasa. (vv. 62-67)

Casilda, vemos, se muestra reticente, y nos comunica abajo que ha caído en el engaño del que está siendo víctima: “(*Aparte*. ¡Jesús, las barahúndas que han fingido, ella me hace creer lo que he mentido!)” (vv. 68-69). En un coloquio que mantienen Blas y Julio de camino, se tocan temas que remiten al lupanar regido por la vieja Corruaga:

Julio	Don Blas, esta es la casa, y la Corruaga es el mejor hurón que hay en Castilla, la dama diz que es bella, y de Sevilla.
Blas	¿Qué intento traéis?
Julio	Si es tan bonita, dalla merienda por primer visita.
Blas	Yo tal no hiciera si no es dar dinero, porque da una merienda un majadero que cuesta veinte escudos a mujeres, que solo come su miseria escasa, rábanos y pasteles en su casa, y solo por fingir ostentaciones hacen ascos de pollas y capones. Mas aquí están, pongámonos a un lado. (vv. 94-106)

Don Julio elogia la capacidad que tiene Corruaga para encontrar mujeres bellas y alude a Casilda, poniendo el acento en la reciente incorporación. El caballero le declara a su amigo que quiere tener un encuentro con ella según la conozca, y Blas condena las acciones de algunos hombres pensadas para la galería. Una vez asentada en la casa, Corruaga le ofrece a la zagala un afrodisiaco bien conocido:

Corrugá Ya el chocolate está.
 Casilda De eso no trate,
 que ya me enfada tanto chocolate.
 A esa moza lo dad, que de esas cosas
 siempre son las criadas más golosas. (vv. 110-113)

En un momento del relato, es la propia Casilda la que, en presencia de Julio, se lamenta de que no le hayan traído buenos feligreses:

Julio ¡Quién se honrara de ser vuestro, señora!
 Corrugá Hacedle algún envite de buen modo.
 ¿No queréis merendar?
 Casilda Me cansa todo,
 y no han sabido hallarme perdigones. (vv. 120-123)

En fin, la labriega sirve en un mesón de Madrid como prostituta, y sus actividades son descritas con metáforas y perífrasis propias de la poesía erótica.

De lo que dice Hsu respecto de la *picaresca femenina*⁵ de Castillo Solórzano, se colige que Casilda es en realidad una cortesana: “there are many prostitutes among spinners, embroiderers, seamstresses, and servingmaids and often in the literature of the time women of these professions are used as synonyms of prostitute” (2002: 77). La estudiosa señalaba que las cortesanas, con el objeto de mantener unas apariencias respetables, “adopt high-sounding names, take up residences in exclusive and respectable neighborhood, dress up in expensive, luxurious yet respectable-looking clothes, and furnish their houses with beautiful paintings, musical instruments, and tapestries” (Hsu 2002: 184). A este gremio también pertenece la madre de *Teresa de Manzanares* (1632), cuyo periplo en los dos primeros capítulos de la novela es parecido al itinerario que sigue Casilda.

La madre de Teresa nació en una aldea de Galicia con el nombre de Catuja, que era el equivalente a Catalina en tierras castellanas según nos hace saber la instancia narradora (Castillo Solórzano 2012: 185). En su localidad se presentan un canónigo compostelano y su criado con motivo de las ferias que allí se celebraban, y Catalina, atraída por el contenido de las jácaras que cantaba Tadeo —así se llamaba el lacayo del religioso—, determina “ser cortesana” (Castillo Solórzano 2012: 188) y estar “en posesiones de dueña” (Castillo Solórzano 2012: 188). Luego de varios sucesos, Catalina pone rumbo a Madrid, y en la Cava de San Francisco tiene la posibilidad de ver cumplidos sus propósitos. Ahí una “hués-

5 Con este sintagma Rodríguez Mansilla (2012) aludía al ciclo que integraban *La garduña de Sevilla* y *Teresa de Manzanares*, y lo empleaba asimismo para titular su espléndido libro.

peda” —palabra empleada en la novela— también se fija en ella por su belleza, y le ofrece un trabajo: “en casa de una hija mía os acomodaré; que también tiene casa de posadas, y yo sé que no os descontentaréis de estar allí, que hay ocasiones de medrar las que la sirven y más vos que traéis lo más facilitado con la buena cara que tenéis” (Castillo Solórzano 2012: 193). Ese lugar en que atiende a los señores se llamaba el “Mesón de las hermosas” por el encanto de Catalina y de su compañera Aldonza, de la que la madre de la pícara solorzaniana “tomó [...] la lición” (Castillo Solórzano 2012: 194) sobre “cómo se había de portar en materia de amores” (Castillo Solórzano 2012: 194) con los clientes. Después de recibir las instrucciones, Catalina va con su ama a la calle de Toledo y a la plaza de la Cebada a comprar prendas suntuosas.

A mi juicio los caminos son paralelos. Dos mujeres del ámbito rural marchan a Madrid con la intención de mejorar su vida. A poco de la llegada, son captadas por dos alcahuetas que acuden a ellas por su físico, del que piensan obtener rédito. Las proxenetas visten a sus trabajadoras con ropas lujosas y las conducen a ventas o mesones que funcionan como burdeles. Nótese asimismo que sendas historias aparecen ligadas al espacio de la plaza de la Cebada, en la que no me consta que transitaran comadres. Cabe añadir que las fechas de las composiciones favorecen la hipótesis. *Teresa de Manzanares* fue publicada en el año 1632, y *El entremés de la fregona* no pudo haberse escrito antes del año 1636 porque cita la carriñana (v. 10), una prenda importada de Francia que debía su nombre a la princesa de Carignan, que entró en España el día 16 de noviembre de 1636 (*Diccionario de la lengua española*). En suma, Matos Fragozo pudo haber leído el texto de Solórzano y componer su piececita remedando un par de materiales de la novela que quizá le llamaron la atención.

En cuanto al género, pienso que el *Entremés de la fregona* ha de ser leído al arri-mo de los “entremeses de burlas” (García Valdés 2020) por la situación —a priori— ridícula con la que concluye. Podemos esgrimir precisiones sobre la manera en que ha de interpretarse la última escena a partir de un diálogo entre nuestro texto y el subgénero teatral aludido.

A los entremeses de burlas pertenecerían las veintidós piezas que García Valdés ha incluido en un libro titulado con dicha expresión. La introducción ilustra las propiedades del subgénero a partir de los mecanismos que se despliegan en los entremeses editados, cuyas diferencias le permiten a la investigadora establecer varios grupos, que reseñaré en breves instantes. La profesora aclara que la burla no es episódica en el entremés, sino que “constituye la esencia misma” (García Valdés 2020: 13). No motivan la burla el hambre o la pobreza, sino el ingenio.

Pero se refiere al ingenio tal y como lo entendían Covarrubias, Gracián o Saavedra Fajardo, es decir, como operaciones mentales reguladas por la inteligencia. De ahí que las burlas sean muy estimadas por los personajes que las presencian. Otra cualidad de la burla es su carácter inofensivo, atributo que se atiene a las teorías aristotélicas de la eutrapelia readecuadas por Santo Tomás a la ética cristiana (García Valdés 2020: 15). La estudiosa aduce varios ejemplos en que se ponen límites a las burlas. A mi juicio, las normas que consigna el burlador de *El vizcaíno fingido* reflejan bien su inocuidad: “esta burla no ha de pasar de los tejados arriba; quiero decir, que ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada; que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno” (2020: 107-108). García Valdés dice además sobre la construcción de la burla y su propósito último: “en su traza no ha habido intención vejatoria, ni deseo de humillar o destrozar al burlado: solo ha sido una burla que, una vez deshecha, no solo es aceptada por los burlados sino que la celebran y todos juntos se divierten en la fiesta o baile con que se cierra el entremés” (2020: 17). Luego de fijar las premisas del subgénero, la exegeta pasa revista a cinco clases que distingue por sus finalidades. Tendríamos “competiciones de burlas”, “burlas como satisfacción de burlas o burlas recibidas”, “burlas como reprensión”, “burlas en relaciones de pareja” y “burladores burlados”. El *Entremés de la fregona* se aproxima al tercer tipo, en que se encuentran los entremeses cuyas burlas obedecen a la censura de comportamientos, actitudes, etc. En los tres textos que aduce García Valdés puede verse que las burlas son escarmientos simpáticos dirigidos a tipos que representan malos hábitos. En *El licenciado Truchón* el protagonista es un viejo muy tacaño que alimentaba a su mula con pequeñas porciones de cebada que le daban sus vecinos, a los que mentía diciendo que las necesitaba para cocinar. Su cicatería era tal, que iluminaba la casa con los cabos de las velas que robaba de casas de conversación. Lo alecciona un grupo de amigos que le ofrecen un espectáculo por el que le piden al final cincuenta escudos. Los entrega el tacaño por miedo a que fueran ladrones, pero finalmente se le devuelve el dinero. En *Ir por lana y volver trasquilado* de Bernardo de Quirós, se castiga a un ropero avaricioso haciéndole creer que un cirujano y sus dos practicantes le sajarán diez ventosas. La burla va algo lejos porque el ropero es atado a una cama, pero finalmente no se le hacen los cortes, y acaba el entremés con un baile. En *La burla del miserable* la chanza se desarrolla en una casa de conversación, y el blanco es un viejo que no colabora en ninguno de los juegos que se realizan. Uno de los estudiantes idea una broma consistente en seguir jugando a oscuras una vez el viejo despierte. Cuando vuelve del sueño, piensa que ha quedado ciego, y el estudiante le comunica que le devolverá la vista con un emplasto a cambio de que

compre los ingredientes que necesita. El viejo da el dinero, se prenden las luces, y los cuartos se gastan en un almuerzo para todos. También acaba la pieza con un baile (García Valdés 2020: 26-28).

Es posible conceder que el *Entremés de la fregona* contiene una burla, pero no es estructuradora, ni constituye la esencia del texto dramático. De hecho, tendremos que esperar al v. 154 para verla asomar: “Segovia. Voto a Cristo que yo os quite la gala”. Esta promesa, que finalmente es cumplida, la hace el ropero cuando vuelve a la casa para cobrar el alquiler del vestido de Casilda. Segovia abandona el prostíbulo entre insultos, pero luego regresa acompañado de un alguacil que le ordena a la rústica que se desnude. La escena transcurre así:

Sale Segovia y un alguacil.

Segovia	Echad por medio, que esto me pasa.
Alguacil	¿Hay tal bellaquería? Yo os vengo a ejecutar, señora mía.
Corrugá	¿Qué es aquesto, Segovia?
Segovia	Dar castigo a su insolencia. Usted me la desnude.
Corrugá	Quedo, Segovia, yo daré el dinero.
Segovia	No me ablanda eso, mi vestido quiero.
Alguacil	Vuélvanle sus vestidos, y no quiera que las haga meter en la galera.
Casilda	No, señor, por Dios, que ya lo hago, que esto de la galera es muy mal trago.
<i>Vase desnudando como va diciendo hasta quedar desnuda como salió al principio.</i>	
Segovia	¿Mi vestido quería hacerme anoche?
Corrugá	¡Ay Dios, que viene el otro con el coche!
Alguacil	Desnúdese con brío.
Segovia	Y el guardainfante, que también es mío. Y el moño.
Casilda	Todo va. No me dé prisa.
Alguacil	(<i>Aparte.</i> El verla así me ha provocado a risa.)
Segovia	Vamos, miren quién era por la prisa la que antes parecía una duquesa. (vv. 178-196)

Tras intentar resistirse —sin éxito— a la autoridad, Casilda obedece y entrega las prendas. Tal y como suceden las cosas, todo parece indicar que nos las habemos con una venganza que ha perpetrado Segovia a resultas de los impagos. Podría

admitirse igualmente que el ropero acude a un ministro de la justicia para que se cumpla la ley. Se le debían unas cantidades que no tenía manera de percibir, y el alguacil consigue que se le devuelva lo que, en definitiva, era suyo. De cara a la reconsideración de la secuencia extractada como burla, se ha de prestar atención a las frases que pronuncia Casilda después de que la ropa le sea despojada:

Casilda	Yo quedé como pavo sin la rueda. <i>Sale don Blas y don Julio.</i>
Julio	Ya está aquí el coche.
Corruja	Ay Dios, ¿qué me sucede?
Casilda	Pues vuélvale vusted, que muy bien puede.
Julio	Y aquella mi señora, ¿dónde ha ido?
Casilda	Como hace tal calor, se ha derretido. (vv. 198-202)

La propia damnificada no se toma muy en serio lo que se acaba de suceder. Parodia su final con un chistecillo que estriba en la cultura emblemática y a continuación le responde jocosamente a Julio respecto a su cambio de apariencia. Del mismo modo, Casilda participa en el baile que cierra el entremés, que censura explícitamente a las criadas fastuosamente engalanadas. Incluso la labriega formula una de las preguntas que se van cantando: “¿Cómo muchas fregonas / pasan por damas?” (vv. 213-214). A mi entender, esta forma de terminar anula la carga seria que pudiera inferirse, pues la protagonista de la pieza no se siente humillada. De igual modo, no se pierda de vista que el oficial tiene que contener la risa cuando la fregona va entregando las prendas. Lo hemos podido leer en los vv. 193-194, que cito de nuevo: “Casilda. Todo va. No me dé prisa. / Alguacil. (*Aparte.* El verla así me ha provocado a risa.)” (vv. 193-194). Antonio Francisco de Zafra, editor del volumen coleccionado *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo* (1675), también debió interpretar jocosamente la secuencia del alguacil, pues compiló la piecicita con el título *La burla más sazónada* (pp. 357-364). El tipógrafo sí pudo atribuir al episodio del alguacil la condición de elemento vertebrador del poema dramático, o quizá decidió poner la rúbrica a resultados del final, que acaso vio como uno de los mayores atractivos de la pieza corta.

Sin embargo, no percibo que la burla sea la espina dorsal del texto que edito. Ese papel lo cumple la historia en sí misma, que es la del desengaño que vive una mujer rústica al darse de bruces con la dura realidad de la ciudad. El modo penoso en que Casilda pasa sus días en la corte encierra el mensaje aleccionador del entremés, enderezado a las mujeres humildes que querían cambiar de estado haciéndose pasar por mujeres de alta alcurnia. La burla sería el clímax de la vituperación, pero no se supedita a ella la inmensa mayoría de las secuencias del texto, requisito

indispensable para que una obra dramática corta pueda ser en rigor concebida como “entremés de burlas”. Por lo que respecta a la inteligencia que tendría que subyacer a la configuración de la burla, creo que el ropero no necesitó mucha agudeza para conseguir que el alguacil acudiera. Es un proceso de acción-reacción que no exige un diseño cuidado.

Conclúyase que *El entremés de la fregona* finaliza con una burla que zahiere el comportamiento de una criatura literaria, quien la sufre sin considerarla ofensiva. Se ha de precisar asimismo que la burla no es fruto de un plan finamente hilvanado, y que en todo caso ha de ser entendida como un elemento aledaño en la obra, no orgánico.

Glosas al texto

Para la edición crítica que ofrezco, he tenido en consideración los siguientes testimonios⁶:

Q. *Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Primera parte*, en Madrid, por María de Quiñones, a costa de Juan de Valdés, 1655. BNE, R/11381.

R. *Rasgos del ocio, en diferentes bailes, entremeses y loas de diversos autores*, en Madrid, por Josef Fernández de Buendía, a costa de Domingo de Palacio y Villegas, 1661. BNE, R/11566.

M1. *Entremés de la fregona*, BNE, ms. 14516²¹, con letra del siglo XVIII a juicio de Paz y Meliá (1934, 219). Los analistas de MANOS apuntan que la letra también podría ser de finales del siglo XVII⁷.

M2. *Entremés de la fregoncita*, ms.14516²², con letra del siglo XVIII según Paz y Meliá (1934: 219).

Los testimonios restantes que integran la tradición textual carecen de interés para la constitución del texto. *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo* (1675), editado por Antonio Francisco de Zafra y costado por el mercader Juan Fernández, sigue al pie de la letra el texto de Q. Tampoco tienen valor las tres copias, con letra del siglo XIX, que incluye el ms. 46926 de la BITB. Se trata, respectivamente, de copias de Q (el que consta de 15 cuartillas), de *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo* (el que tiene 5 cuartillas) y de M2 (el que dispone de 4 cuartillas) (Simón Palmer 1977: 10-11).

6 Véanse en Jurado Santos (2005: 205-211) las respectivas descripciones.

7 <https://manos.net/manuscripts/bne/14-516-21-fregona-la-entremes>

Comentaré a continuación errores comunes, singulares y algunas variantes que podrían considerarse adiaforas. Me fijaré igualmente en los cambios que introduce la tradición manuscrita, que añadieron modificaciones leves en el sentido del texto, la historia representada, etc⁸.

En el v. 9, Q y M2 hablan de una *punta de oro* que no se adecúa a la cultura de la vestimenta en el Siglo de Oro. Era habitual ver las medias adornadas con *puntas de oro*, como se especifica por ejemplo en la carta de dote del poeta Gabriel Bocángel a Eugenia Bolero (CORDE). El morfema de plural es un fino pero necesario detalle para referir acertadamente la costumbre, como hacen R y M1.

En los vv. 16-17 el Carretero le responde a Casilda la pregunta que le había hecho a propósito de un hipotético futuro encuentro, que en Q y M2 se resuelve de esta manera: *Si te remedias / más oyes, si te pones buenas medias*. Esta secuencia no tiene sentido, y la lectura adecuada es la de R y M1: *Si te remedias, mis ojos, y te pones buenas medias*. El segundo *si* de Q y M2 aparece por la atracción de la primera partícula conjuntiva.

En los vv. 28-29 Q y M2 leen *no hay remedio si acaso Amor los lleva*. M1 trae *no hay remedio si a casa Amor los lleva*, y R diverge un ápice de esta última lectura, pero de forma significativa, al leer *no hay remedio si a casa Amor no lleva*. La frase, que se enuncia como inciso (lo cual explicita gráficamente M2 al insertarla en un paréntesis), no exige el *acaso* de Q y M2, porque el sentido pide un lugar. El problema reside en la relación de la *casa* con Cupido. M1 quiere decir, entiendo, que el Amor impide que los parroquianos sigan solicitando el servicio de Corruga, mientras que de la lectura de R se barruntaría que Corruga lamenta que el Amor no haga llegar a los hombres a su casa. Me parece algo más pertinente la lección de R.

En el v. 31 Q y M2 introducen *Jesús, y qué bonita cara de muchacha*, oración que rebasa el cómputo silábico, pues el verso debería ser endecasílabo. R y M1 se ajustan bien a la métrica porque leían *Jesús, qué linda cara de muchacha*.

En el v. 56 R y M1 no se ajustan a la métrica con la variante *hija es de un adelantado*, verso octosílabo que disuena de la tónica general del entremés, cuyo esquema métrico integran en un alto porcentaje endecasílabos y heptasílabos. Q trae *hija en Sevilla de un adelantado*, verso impecable desde el punto de vista métrico.

Por lo que respecta a errores exclusivos, debe llamarse la atención sobre el v. 5. Q lee mal la localidad de la que vienen Casilda y el Carretero, a los que pone

8 Por lo que respecta a metodologías aplicadas en ecdótica aurisecular, véanse Cañedo y Arellano (1990), Ulla Lorenzo (2013), Rodríguez-Gallego (2012, 2020, 2025), Casariego Castiñeira (2024) o Ulla Lorenzo y Casariego Castiñeira (2025).

en *Lorcajo*, un lugar que no existe, y que en realidad debe leerse *Horcajo*, como rezan R y M1. Ese error acaso sea atribuible a la atracción de la última grafía de la contracción *del* que precede al topónimo. También el fallo podría explicarse por una mala separación de las palabras. En el v. 48, Q vuelve a reproducir el error del v. 5, pues alude a la población de *Lorcajo*, mientras que R, M1 y M2 hacen referencia, como cumplía, a la villa del *Horcajo*.

En el v. 7, Q lee *hoy que a toda España enseña el ajo*, cuando en el verso anterior incluía *que la Mancha*. La estructura sintáctica resultante de juntar ambas líneas sería: *que la Mancha hoy que a toda España enseña el ajo*, cuya sintaxis es peor que la de la oración de M1 y R: *que la Mancha es la que a toda España enseña el ajo*.

En el v. 57 tenemos este panorama en tres de los cuatro testimonios⁹:

trae muchas galas mozas, y no avarientas Q
 trae muchas galas, y mozas no avarientas M1
 trae muchas galas, moza no avarienta R

La descripción atinada es la de R, porque así la Corruja pondera los refinados vestidos que trae Casilda y su falta de interés en acumular riquezas. Q y M1 erraron en la segmentación de la cláusula, que los llevó a adjetivar a las galas por partida doble.

En v. 64 tenemos una cuádruple discrepancia:

¿Pues he de servir yo a aquella señora? Q
 ¿Pues he de servir a aquesa señora? M1
 ¿Pues he de servir a esa señora? R
 ¿Pues he de servir a ese, mi señora? M2

De lo que leemos a esa altura se desprende que Casilda ha estado escuchando la conversación de su ama y de Julio el Genovés, y al cerciorarse de que tendrá que atender al hombre con quien habla Corruja, formula una pregunta a la vieja para poner de relieve su indignación. El contexto de la obra precisa la lectura de M2, que incluye el deíctico *ese* seguido del vocativo *mi señora*.

9 En M2 la frase se omite, pero no se debe a un error, sino a una reformulación. Veamos los pasajes de M2 y de mi texto crítico —en el que coinciden los demás testimonios, salvo en las variantes comentadas en el cuerpo del trabajo— para refrendarlo: “La mejor moza que en Madrid ha entrado. / Hija en Sevilla de un adelantado. / Trae muchas galas, moza no avarienta, / y viene a un pleito aquí a mil y quinientas” (edición, vv. 55-58). “La mejor moza sí que habréis mirado, / que ahora en Valladolid muy poco ha entrado, / hija es de un 24 de Sevilla, / su cara, si por cierto, es maravilla” (M2, f. 2r). En resumidas cuentas, M2 elimina los versos que riman en *-enta(s)*, cambiándolos por un pareado que rima en *-illa*.

En v. 69, Q recoge *ella me hace traer lo que he mentido*, y M1, M2 y R leen *ella me hace creer lo que he mentido*. Nos las tenemos en la impresión a cargo de María de Quiñones con un verbo que corrompe la semántica de la oración.

En v. 99, Q introduce el dodecasílabo *Yo no tal hiciera si no dar dinero*, cuyo error estriba en la posición incorrecta del *no* reduplicado. Puede subsanarse con el endecasílabo de M1 y R: *Yo tal no hiciera, si no es dar dinero*.

En el v. 189, M1 omite el verso *¿Mi vestido quería hacerme anoche?*, con el que deja incompleto un pareado de endecasílabos. Rellenan la laguna Q, R y M2.

Por otra parte, hay casos de variantes adiaforas o equipolentes. En v. 91 nos encontramos con este par:

lo que con la sobrina del cochero Q y M2
lo que antes con la hija del cochero R y M1

En lo respectivo a la métrica, ambas lecciones encajan en la horma del endecasílabo. Los detalles que imprimen una y otra lectura no son determinantes en las circunstancias del relato, porque el ropero Segovia, que es quien pronuncia la frase, solo busca recordar un impago previo para sugerirle a Corruga que abone lo que le debe.

Otras variantes de este jaez aparecen en el v. 187:

No me hablen de eso, mi vestido quiero Q, M1 y M2
No me ablanda eso, mi vestido quiero R

El alguacil le está mandando desnudarse a Casilda, y Corruga intenta que dé marcha atrás ofreciéndole al ropero ejecutar el pago en el acto: “quedo, Segovia, yo daré el dinero” (v. 183). A mi juicio, Segovia debería responder con arreglo a la morfología de la lección de *Rasgos del ocio*, porque quiere mostrarse impertérrito ante la propuesta que se le hace *in extremis*, aunque podría ser también plausible *No me hablen de eso*, con lo que querría dar a entender que no había posibilidad alguna de que diera un paso atrás. Me parece sin embargo que la negativa de R es un poco más apropiada porque Segovia, como he indicado, querría mostrar sobre todo impasibilidad.

En el verso 194 observamos:

(*Aparte*. El verla así me ha provocado a risa.) R
¿Habeisle también dado la camisa? Q, M1, M2

En lo que toca a la superficie métrica, ambas cumplen con el paradigma. Forman versos endecasílabos que riman en pareado con el anterior: “Todo va. No me dé

prisa”. Tal vez la variante de Q, M1 y M2 buscó evitar la casi-autorrima en que R incurre al emparejar “risa” con “camisa”. Además, la pregunta del alguacil se acopla perfectamente al sentido del texto. Con ella trata de asegurarse de que Casilda entregue todo lo prestado. No obstante, y como indiqué a propósito del subgénero, es fundamental fijarnos en las sensaciones que tienen los personajes para poder apurar la recepción de los versos finales en su contexto contemporáneo. En R el personaje nos confiesa que el aspecto de la joven le causa gracia, lo cual concuerda con los chistes que hace Casilda a continuación. Es un contexto subordinado al humor eutrapélico en que el escarnio no tiene lugar, y ello me convence para editar el texto con la lectura de *Rasgos del ocio*, que, pese a no ser señalada como aparte en la impresión, a mi juicio sí lo es, y así lo hago constar.

M1 presenta alteraciones en el orden de las frases y versos propios que interesa comentar. En el v. 24 mutila el “Qué mala vida” que ahí tiene que decir Corruga para completar el endecasílabo, y lo que hace es transformar el verso en el heptasílabo “esta es muy mala vida”, colocándolo además entre “Una mujer honrada y recogida” y “porque aunque tenga muchos parroquianos”. Parecida es la modificación que se hace abajo, que afecta a la estructura de los dos siguientes versos, leídos prácticamente por igual en el resto de los testimonios: “A esta muchacha / me ha de poner hecha una novia”, que reescribe así: “como novia / me ha de poner usted esta muchacha”, cuando al principio había escrito “me ha de poner usted hecha una novia”, borrado en el código. Vemos que M1 asimismo introduce líneas de cosecha propia, como estas que atribuye a la Corruga: “Vamos, que de esta vez, si no me engaño, / quedaremos en paz de todo el año”. Amén de los aspectos señalados, cabe indicar que cancela las últimas líneas del canto, enjaulándolas:

Corros.

Carretero	¿Y qué medios aplican para hacer galas?
Casilda	Un vestido alquilado con que otro ganan. Ay andillo, vamos andando, que ellos son los corridos de lo alquilado. (f. 4v)

Se observan variantes en M2 que podrían deberse a circunstancias escénicas concretas. Creo que la compañía que manejó este código representó en el Patio de Comedias o Teatro de Comedias de Valladolid en el Setecientos. Invitan a pensar en ello varias menciones a la ciudad del Pisuerga: “Pedro. Niña, en Valladolid, que es otra Corte, / estamos, esta es la Rinconada [...] / Vieja. La mejor moza sí, que

habréis mirado, / que ahora en Valladolid muy poco ha entrado [...] María. Ya en la ciudad soy dama, y con parientes” (ff. 1r y 2r). También hace estos cambios el copista —¿de la agrupación de comediantes?— en los ff. 3r y 3v:

Cierto, que aquí no estoy muy bien hallada M2
 No estoy, cierto, en la Corte bien hallada Q, R, y M1
 Licencias son usadas, señora, aquí M2
 Licencias son usadas en la Corte Q, R y M1

El copista omitió también el “Madrid lo reza” del baile del final, que había sido escrito originalmente con la vista puesta en las gentes de la capital del reino. Dejando a un lado el trueque espacial Madrid-Valladolid y las elisiones que convenían, llama la atención el cambio que hace M2 en la identidad de Casilda, que pasa a llamarse María. Podemos aventurar que hubieran hecho el papel María Ladvenant o María Monteis, bien avanzado el siglo. La primera actriz se casó en Valladolid el 14 de junio de 1756 con el actor Manuel Rivas, y en ese año pudo haber estado enrolada en la *troupe* de Carlos Vallés, que representó en la ciudad entre el 28 de abril y el 16 de agosto, y entre los días 2 y 18 de octubre. La segunda estuvo haciendo de dama en la compañía de Joaquín Doblado en Valladolid en el año 1787 (Vallejo González 1983-1984: 146).

Esta edición

En conformidad con el estudio textual, R será el texto base de la edición, el más aceptable de entre los conservados. Modernizo la ortografía, preservando no obstante las grafías con valor fonético. Regularizo el uso de mayúsculas y minúsculas, la acentuación y la puntuación atendiendo a la norma actual. El texto presenta una anotación que tiene por objeto escoliar las agudezas o ingeniosidades, referir pasajes bíblicos, explicar sentidos simbólicos del repertorio emblemático, apuntar aspectos socioculturales o señalar referencias históricas. El texto crítico es sucedido por un registro que compendia las variantes, tanto las achacables al proceso de copia como aquellas presumiblemente debidas a la representación.

En el baile del final R y M1 presentan la didascalia común *corros* precediendo al v. 221; M1 indica a esa altura *repiten y bailan*; en la acotación al v. 228 R introduce *cruzados*, y también este impreso incluye, acabado el texto, la acotación final *Por de fuera*. He insertado todas las indicaciones escénicas con el objeto de reflejar la dimensión performativa del texto, consustancial al género dramático.

Por lo que respecta al caso concreto del v. 221, aúno las dos indicaciones, pues entiendo que se enriquecen y que no hay una razón para argüir la superioridad de una frente a la otra.

Bibliografía

- Anónimo, *Entremés de la fregona*, ms. 14516²¹. Madrid: BNE.
- Anónimo, *Entremés de la fregoncita*, ms. 14516²². Madrid: BNE.
- Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Primera parte* (1655), ed. María de Quiñones, a costa de Juan de Valdés, Madrid. BNE, R/11381.
- Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo, con sus loas y entremeses...* 1675, ed. Antonio Francisco de Zafra, a costa de Juan Fernández, Madrid.
- Arellano, Ignacio (2002), “Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel: Edition Reichenberger: 21-34. Vol. 2.
- Arellano, Ignacio; García Valdés, Celsa Carmen (1997), “El entremés «El marido fantasma», de Quevedo”, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 1: 41-70.
- Arellano, Ignacio; García Valdés, Celsa Carmen (2001), “«Entremés de la ropavejera», de Quevedo”, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 5: 25-38.
- Arellano, Ignacio; García Valdés, Celsa Carmen (2006), “«El Entremés de la venta», de Quevedo”, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 10: 345-60.
- Arellano, Ignacio; García Valdés, Celsa Carmen, eds. (2011), Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra.
- La Biblia* (2004), Versión del P. Serafín de Ausejo, Barcelona, Herder.
- Cañedo Fernández, Jesús; Arellano, Ignacio, eds. (1990), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Casariego Castiñeira, Paula, ed. (2024), “Introducción”, Pedro Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura*, Madrid / Frankfurt Am Main, Iberoamericana / Vervuert: 7-62.
- Castillo Solórzano, Alonso de (2012), *Teresa de Manzanares*, ed. Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid / Frankfurt Am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- Cervantes, Miguel de (2020), “Entremés de *El vizcaíno fingido*”, *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Entremeses de burlas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, New York, IDEA, 2.ª edición: 107-26.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Luis Sánchez, Madrid.
- Cull, John T. (2017), “El imaginario visual en la obra dramática de Álvaro Cubillo de Aragón”, *Criticón*, 130: 157-84. <<https://doi.org/10.4000/criticon.3496>>
- Ferreira Barrocal, Jorge (2025), “Consideraciones generales al entremés de *La fregona*:

- atribuido a Matos Fragoso y a Jerónimo de Cáncer”, *Diablotexto Digital*, 17, <<https://doi.org/10.7203/diablotexto.17.30516>>
- García de Paso, José Isidoro (2002), “El problema del vellón en *El chitón de las tarabillas*”, *La Perinola: Revista de investigación quevediana* 6: 323-62.
- García Valdés, Celsa Carmen (2020), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Entremeses de burlas*, New York, IDEA, 2.^a edición.
- González Cañal, Rafael (1991), “El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas”, *Criticón* 53: 71-96.
- González Cañal, Rafael (2020), “La venta como espacio dramático en el teatro español del siglo XVII”, *Criticón* 139: 141-156. <<https://journals.openedition.org/criticon/16656>>.
- Greer, Margaret R.; García Reidy, Alejandro. *Manos teatrales*. [14/01/2025] <<https://manos.net/>>.
- Hamilton, Earl J. (1934), *American treasure and the price revolution in Spain, 1501-1650*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Hsu, Carmen Y. (2002), *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*, Kassel, Reichenberger.
- Jurado Santos, Agapita (2005), *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII). Para una bibliografía*, Kassel, Reichenberger.
- Liñán y Verdugo, Antonio (2017), *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte*. ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir* 21: 119-250.
- Luna, Juan de (1979), *Segunda parte de la vida Lazarillo de Tormes*, ed. Joseph L. Laurenti. Madrid, Espasa-Calpe S. A.
- Matos Fragoso, Juan de (1661), “Entremés de la fregona”, *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses, y loas de diversos autores...*, ed. Josef Fernández de Buendía, Madrid: 58-69. BNE, R/11566.
- Molina Huete, Belén (2010), “De las rarezas y chanzas (I): La «Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe» por Juan de Matos Fragoso”, *Lectura y signo: revista de literatura*, 5/1: 189-210.
- Molina Huete, Belén (2018), “Sobre recepción y canon de la fábula mitológica del Siglo de Oro: «La Atalanta» de Juan de Matos Fragoso (1662)”, *Criticón*, 134: 159-93.
- Paz y Meliá, Antonio (1934), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Blass S. A. tipográfica.
- Pecci Sánchez, José (2015), “Estudio preliminar y edición de *Muestra del ingenio en la de un reloj* de Juan de Matos Fragoso”, *PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco)*: 1-24.
- Pellicer de Ossau Salas, José (2002), *Avisos*, eds. Jean-Claude Chevalier y Lucien Clare, París, Éditions Hispaniques.
- Quevedo, Francisco de (2020), *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano. Madrid, Real Academia Española-Espasa.

- Real Academia Española, *CORDE* [14/01/2025] <<https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>>
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española [15/01/2025] <<https://apps2.rae.es/DA.html>>
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española [15/01/2025] <<https://dle.rae.es/>>
- Rodríguez-Gallego López, Fernando, ed. (2012), “Introducción”, Pedro Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*, Madrid / Frankfurt Am Main, Iberoamericana / Vervuert: 11-138.
- Rodríguez-Gallego López, Fernando (2020), “El texto de la segunda parte de «Don Juan de Castro», de Lope: entre las «Partes XIX» y «XXV»”, *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura* 26: 548-575.
- Rodríguez-Gallego López, Fernando (2025), “La Cuarta parte de Calderón y el texto de Eco y Narciso”, *Castilla: Estudios de Literatura* 16: 543-571.
- Rodríguez Mansilla, Fernando (2012), *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: “Teresa de Manzanares” y “La Garduña de Sevilla”*, Madrid / Frankfurt Am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- Sanz Ayán, Carmen (2015), *Un banquero en el Siglo de Oro. Octavio Centurión, el financiero de los Austrias*, Madrid, La esfera de los libros S. L.
- Simón Díaz, José (1965), “Cuatro poemas de Matos Fragoso”, *Revista de literatura: España*, 55-56: 97-161.
- Simón Palmer, María del Carmen (1977), *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC.
- Ulla Lorenzo, Alejandra (2013), “Introducción”, Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Madrid / Frankfurt Am Main, Iberoamericana / Vervuert: 11-106.
- Ulla Lorenzo, Alejandra; Casariego Castiñeira, Paula (2025), “Identificación de ediciones y transmisión textual de «El imposible más fácil» de Calderón a Matos Fragoso”, *Boletín de la Real Academia Española*, 105, 332: 763-803.
- Vaiopoulos, Katerina (2020), *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Visor Libros.
- Vallejo González, Irene (1983-1984), “El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: autores y obras más representados”, *Castilla: estudios de literatura*, 6-7: 143-50.
- Vélez de Guevara, Luis (1988), *El Diablo Cojuelo*, eds. Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano, Madrid, Castalia.

Texto

*Entremés de la fregona*¹⁰

Casilda, fregona
 Segovia, ropero
 Corrua, vieja
 Pedro, carretero
 Don Julio
 Don Blas
 Un alguacil
 Una criada
 Músicos

Sale el carretero y Casilda.

Carretero

Casildilla, ya estamos en la Corte;
 la plazuela esta es de la Cebada¹¹.
 Aquí han entrado mozas de tu porte,
 que cama y sala tienen ya colgada.
 Pues ya estamos aquí, que del Horcajo
 vienes bien dotrinada, que la Mancha
 es la que a toda España enseña el ajo¹².
 No hay sino en quince días ponerte ancha,
 y hasta echar puntas de oro y guardainfante¹³,

5

10 Como indico en las notas introductorias, en el volumen *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo* el entremés era designado como *La burla más sazónada*. Su trama nada tiene que ver con la de *La burla más sazónada* de Luis Vélez de Guevara.

11 Se ubica en el actual barrio de la Latina. Señalaba Pellicer en los “Avisos de 24 de mayo de 1639” que en el lugar se celebraba tradicionalmente la festividad de los toros de San Isidro, que solían picar los labriegos. Luego se trasladó la fiesta a la Plaza Real, en donde empezaron a participar los caballeros (2002: 9). En lo que respecta a nuestra historia, tiene enjundia el capítulo décimo de la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (1620) de Luna, dado que el narrador conoce a la alcahueta en la plaza de la Cebada, y de ella nos brinda este primer esbozo: “una vieja rezadora con más colmillo que un jabalí” (1979: 59).

12 El poeta hizo aquí una diología, pues hace convivir el sentido de *ajo* como alimento (del que la región mencionada siempre ha sido una gran productora) y el sentido de *ajo* como ungüento: “metafóricamente se llama el afeite de que se sirven las mujeres para aderezar, blanquear, y componer el rostro, garganta y manos” (*Diccionario de Autoridades*).

13 *Guardainfante*: “artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura, y sobre él se ponían la basquiña” (*Diccionario de Autoridades*). Esta prenda fue uno de los ejes vectoriales de la polémica que hubo sobre la reforma de las vestimentas en la década de

	medias de pelo, cariñana ¹⁴ y manto,	10
	no desdeñar a paje ni estudiante,	
	que muchas chinas hacen más que un canto.	
	Adiós pues, y tratar de mudar traje,	
	y de honrar a tu patria y tu linaje.	
Casilda	Pedro, ¿pues ya te vas?	
Carretero	Me espera el carro.	15
Casilda	¿No nos hemos de ver?	
Carretero	Si te remedias,	
	mis ojos, y te pones buenas medias.	
Casilda	¿Qué puedo hacer? Advérteme los yerros.	
Carretero	Tener mucho cuidado con los perros. <i>Vase.</i>	
Casilda	¡Jesús, qué confusión, qué Babilonia ¹⁵ !	20
	¿Dónde iré yo? Que allá con mis frisones ¹⁶	
	ya sabía yo andar mis estaciones.	
	Mas esta vieja que aquí viene aparto,	
	y ella me informará.	
	<i>Sale Corruja, vieja, con su báculo.</i>	

los años treinta del siglo XVII. Sobresalió en ese contexto la *Reforma de trajes* (1638) de Bartolomé Jiménez Patón, un tratado moral que, reactualizando numerosas ideas de la *Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo cristiano con otros tractados muy provechosos* (ca. 1496) de fray Hernando de Talavera, censuró los usos licenciosos del guardainfante, que no pudo llevarse más desde el día 13 de abril de 1639, en que se publicó un decreto que así lo estipulaba (González Cañal 1991).

14 *Cariñana*: “Toca femenina del siglo XVII ajustada al rostro, como las que usan las religiosas” (*Diccionario de la lengua española*). Habida cuenta de lo que apunto en esta nota y la anterior, podrían situarse unas fechas tempranas de redacción en el periodo 1636-1639.

15 En el libro del *Apocalipsis* se describe a una mujer montada sobre una bestia roja que llevaba en la frente una inscripción que decía: “Babilonia la grande, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra” (17, 5). La ciudad simboliza ‘degradación’, ‘corrupción’, ‘pecado’, etc., y esta connotación negativa llegó a contaminar en la Edad de Oro a Madrid, nombrada *Babilonia* por diferentes autores. Leamos, por ejemplo, unas palabras que el Maestro encamina a los otros interlocutores en *La guía y avisos de forasteros* (1620): “fuera de esto, os vuelvo a decir que no los traigáis [en referencia a los hermanos de Diego], ni tengo por seguro camino que el forastero nuevo en Corte, si es casado y tiene hijos, los ponga en la mitad de esta Babilonia y los críe y enseñe a la licenciosa vida de las populosas permisiones en las cortes y repúblicas grandes, porque en ellas no se ve otra cosa sino desgracias de hijos perdidos y lástimas de hijas distraídas” (2017: 235).

16 *Frisón*: “se aplica a una especie de caballos, fuertes, muy anchos de pies, y con muchas cerneas. Llamáronse así por traerlos de Frisia” (*Diccionario de Autoridades*).

Corrugá	¡Qué mala vida!	
	No hallo ya modo de ganar un cuarto.	25
	Una mujer honrada y recogida, porque aunque tenga muchos parroquianos, no hay remedio (si a casa Amor no lleva) que quieran ver, si no es comedia nueva.	
Casilda	Madre, escuche.	
Corrugá	¿Es a mí?	
Casilda	Si no se empacha.	30
Corrugá	(<i>Aparte.</i> ¡Jesús, qué linda cara de muchacha!) ¿Qué buscas por aquí?	
Casilda	No sé, señora, soy forastera, y he llegado ahora.	
Corrugá	¿Pues de dónde has venido, niña mía?	
Casilda	Ay, señora, yo soy de Andalucía, hija de un veinticuatro de Granada, y un caballero me sacó robada.	35
Corrugá	¿De un veinticuatro? Grande desacierto.	
Casilda	Y aun no sé si era más, mas sé de cierto que me quitó mi honra y me ha dejado.	40
Corrugá	Ay, hija, ¿pues quién era ese menguado?	
Casilda	Marqués de no sé qué.	
Corrugá	Qué mal lograda.	
Casilda	Y yo quedé marquesa deshonrada.	
Corrugá	¿Querrás conmigo estar?	
Casilda	Con gusto extraño.	
Corrugá	(<i>Aparte.</i> Yo he hallado puchero por este año.) ¿Cómo es tu nombre?	45
Casilda	Ahora soy Rufina, mas antes era doña Catalina de Córdoba y Toledo y del Horcajo ¹⁷ .	

17 Es sabido que la España de los Siglos de Oro sufrió una verdadera obsesión por la acreditación de los nobles linajes, y Casilda acumula apellidos impostados intentado demostrar su ilustre progenie. En un soneto, Quevedo aconseja, mediante el caso ilustrativo de Faetón, a un amigo para que no se extralimitara en la certificación de su viejo abolengo: “Solar y ejecutoria de tu abuelo / es la ignorada antigüedad sin dolo; / no escudriñes al tiempo el protocolo / ni corras al silencio antiguo el velo. / Estudia en el osar d’este mozuelo, / descaminado escándalo del polo: / para probar que descendió de Apolo, / probó, cayendo, descender del cielo. / No revuelvas los huesos sepultados, / que

Corruga	La buena sangre se te ve en el ajo.	
Casilda	¿Y ella cómo se llama?	
Corruga	La Corruga,	50
	vuela mucho mi nombre.	
Casilda	Y más si es bruja.	
Corruga	Don Julio el Ginovés ¹⁸ por aquí pasa.	
	Citarele esta noche para casa.	
	¡Señor don Julio!	
	<i>Sale don Julio.</i>	
Julio	¿Qué hay, Corruga, amiga?	
Corruga	La mejor moza que en Madrid ha entrado.	55
	Hija en Sevilla de un adelantado.	
	Trae muchas galas, moza no avarienta,	
	y viene a un pleito aquí a mil y quinientas.	
	Lograd vos el primero sus favores,	
	porque otro día lloverán señores.	60
Julio	Yo seré puntual. <i>Vase.</i>	
Corruga	Y yo os espero.	
Casilda	¿Quién es este, señora?	
Corruga	Un caballero	
	que te ha de remediar en una hora.	
Casilda	¿Pues he de servir yo a ese, mi señora?	
Corruga	Calla, que has de ser tú.	
Casilda	¿Qué dice, madre?	65
	¿Pues dónde están las galas y la casa?	
Corruga	Ahora verás, bobilla, lo que pasa.	
Casilda	(<i>Aparte.</i> ¡Jesús, las barahúndas ¹⁹ que han fingido,	
	ella me hace creer lo que he mentido!)	
	<i>Sale Segovia, ropero.</i>	

hallarás más gusanos que blasones / en testigos de nuevo examinados, / que de multiplicar informaciones / puedes temer multiplicar quemados, / y con las mismas pruebas, Faetones” (núm. 51).

18 En el texto puede verse más abajo que don Julio es un hombre bien acaudalado. El tópico que presentaba a los genoveses como individuos con mucho dinero estribaba en la misma realidad, y es que genoveses fueron los grandes hombres de finanzas de los reinados de Felipe II y Felipe III. Véase, verbigracia, el libro de Sanz Ayán (2015) sobre el banquero Octavio Centurión.

19 *Barahúnda*: “Confusión grande, con estrépito y notable desorden” (*Diccionario de la lengua española*).

Segovia	¡Ah de casa!	
Corrua	¿Quién es? ¿Señor Segovia?	70
Segovia	¿Qué hay, señora Corrua?	
	A esta muchacha	
	me ha de poner usted hecha una novia.	
Segovia	(<i>Aparte</i> . Qué linda cara tiene.)	
Corrua	Pues despacha.	
Segovia	¿Qué vestido ha de ser?	
Corrua	De garapiña ²⁰ ,	
	y de los más fresquitos.	
Segovia	Entra, niña.	75
Casilda	Ya soy dama en Madrid, y con parientes,	
	que también hay acá migas ²¹ calientes. <i>Vase</i> .	
Corrua	Vaya presto, Segovia.	
Segovia	Oye, Corrua,	
	mire que allá me debe un mes corrido	
	del vestido que tiene Isabelilla,	80
	y veinte días del de Mariquilla,	
	y de aquel guardapiés ²² que está manchado	
	me ha de pagar Francisca el paño entero.	
Corrua	Que lo pague, que ya tiene dinero.	
Segovia	¿Pues de qué? Si no ha un mes que en cueros vino.	85
Corrua	Ya la ha dejado el hijo de vecino,	
	y tiene un ginovés casa y carroza,	
	que se le cae la baba por la moza.	
Segovia	¿Y esto va por su cuenta?	
Corrua	¿Pues hay duda?	
Segovia	Pues hablo claro, que tener no quiero	90
	lo que antes con la hija del cochero.	

20 *Garapiña*: “Análogicamente significa un género de tejido especial, en encajes y galones, dicho así por la semejanza a la garapiña de los licores” (*Diccionario de Autoridades*).

21 *Migas*: “Cierta guisado rústico de migas o pedazos de pan desmigajados” (*Tesoro de la lengua castellana* f. 549v).

22 *O Brial*: “Género de vestido o traje, de que usan las mujeres, que se ciñe y ata por la cintura, y baja en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo: por cuya razón se llama también guardapiés, o tapapiés, y de ordinario se hace de telas finas: como son rasos, brocados de seda, oro, o plata” (*Diccionario de Autoridades*).

Corrugá	Vamos, que de esta vez, si no me engaño, quedaremos en paz de todo el año. <i>Vanse, y sale don Julio y don Blas.</i>	
Julio	Don Blas, esta es la casa, y la Corrugá es el mejor hurón que hay en Castilla. La dama diz que es bella, y de Sevilla.	95
Blas	¿Qué intento traéis?	
Julio	Si es tan bonita, dalla merienda por primer visita.	
Blas	Yo tal no hiciera si no es dar dinero, porque da una merienda un majadero que cuesta veinte escudos ²³ a mujeres, que solo come su miseria escasa, rábanos y pasteles en su casa, y solo por fingir ostentaciones hacen ascos de pollas y capones. Mas aquí están, pongámonos a un lado.	100
	<i>Sale Casilda vestida de dama, con criada, y Corrugá delante.</i> (<i>Aparte.</i> Lindamente de todo la he industriado ²⁴ .)	
Corrugá	Señora, ¿habéis venido muy cansada?	
Casilda	No estoy, cierto, en la Corte bien hallada.	
Corrugá	Ya el chocolate está.	
Casilda	De eso no trate, que ya me enfada tanto chocolate. A esa moza lo dad, que de esas cosas siempre son las criadas más golosas.	110
Blas	¡Brava moza, por Dios! Y la criada	

23 Se abren en mi opinión dos posibilidades respecto a este pago. Bien, se trata de una exageración, con la que Blas querría condenar el despilfarro de ciertos señores. Bien, se trata de un servicio bastante costoso, y no sería una *merienda* en un sentido recto. En la introducción cité un trabajo de Hsu que postulaba que determinadas *fregonas* eran cortesanas o prostitutas de lujo. El abono en escudos —tal y como lo dice no parecen ser los de vellón— nos induciría a pensar que las actividades de las que se están hablando en el texto tienen un precio considerable, porque para el tiempo en que el entremés habría sido redactado —a partir del lapso 1636-1639, según lo que apunté antes— el mercado monetario estaba preñado de monedas de cobre, las cuales desplazaron a los numerarios de oro y plata del sistema de circulación (Ley de Gresham). Véase, a este respecto, la monografía del profesor Hamilton, el estudio más completo que tenemos sobre las mutaciones monetarias en la España de la Edad Moderna.

24 *Industriar*: “Enseñar, adestrar y instruir en alguna arte o otra cosa” (*Diccionario de Autoridades*).

	es muy capaz también de camarada.	115
Julio Bendiga	Dios tan bellas hermosuras.	
Casilda	¿Quién es, señora, aqueste caballero?	
Corruaga	Es el señor don Julio, un forastero a quien debo favor.	
Casilda	Sea en buen hora.	
Julio	¿Quién se honrara de ser vuestro, señora!	120
Corruaga	Hacedle algún envite de buen modo. ¿No queréis merendar?	
Casilda	Me cansa todo, y no han sabido hallarme perdigones ²⁵ .	
Corruaga	(<i>Aparte</i> . Lindamente ha tomado las liciones.)	
Julio	Si licencia me dais, pues que se trata de merienda, y aquí no puede habella, mandad a estos doblones, y id por ella.	125
Casilda	¿Con quién habláis?	
Julio	Licencias son usadas en la Corte.	
Casilda	Si es eso, a las criadas.	130
	Tomadlo luego al punto. Si es usado, no dejéis a ese hidalgo desairado.	
Julio	Hola, don Blas, ¿qué es esto? El juicio quita.	
Blas	Es dar merienda por primer visita.	
Julio	(<i>Aparte</i> . Temblando están por Dios mis faltriqueras.)	135
	Claro está que esto es hablar con las criadas, que a vos eran licencias muy usadas, mas con este diamante el yerro escuso.	
Casilda	Si es uso acá, le tomo por el uso. <i>Tómale, y sale Segovia muy alegre.</i>	
Segovia	¿Ah de casa! ¿Qué dice del vestido Corruaga? ¿La primera es que ha salido? ¿Jesús, y cuál está la picarilla, parece veinticuatro de Sevilla! ¿No dije yo que había de estar pintado, pues, niña, el alquiler adelantado?	140
Casilda	¿Este hombre con quién habla?	145

25 Los *perdigones* hacen referencia a los zagales que malgastaban su dinero con poca cordura (*Diccionario de Autoridades*).

Segovia	¡Cuál se entona!	
	¿Quién dirá que esta tarde era fregona?	
Casilda	Viene este hombre borracho.	
Segovia	Oiga la puerca,	
	¿con quién habláis?	
Casilda	Quitadle de delante,	
	echen por un balcón a ese bergante.	150
Segovia	¡Desvergonzada!	
Julio	¡Ah, pícaro atrevido!	
Blas	Borracho viene.	
Julio	Vaya noramala.	
Segovia	Voto a Cristo que yo os quite la gala. <i>Vase.</i>	
Casilda	¡Jesús! ¿Qué hombre es aqueste?	
Julio	Un majadero.	
Blas	Desde la puerta olía como un cuero.	155
	<i>Sale el carretero con su colete y su vara.</i>	
Carretero	Esta la casa es, según las señas,	
	mas... qué miro, ¡Casilda de mi vida!	
Julio	¡Desvergonzado, pícaro atrevido!	
Casilda	(<i>Aparte.</i> Qué presto el picarón me ha conocido.)	
Carretero	¿Qué es aquesto? ¡Que viven los cielos!, que han hecho con vinagre estos buñuelos ²⁶ .	160
	Señores, yo entré aquí a ver una criada, que hoy quedó en esta casa acomodada.	
Casilda	¿Pues no sabéis que no la he recibido?	
Carretero	Señores, yo entré ciego, perdón pido.	165
Casilda	Idos de ahí.	
Julio	Andad, bergantonazo.	
Carretero	(<i>Aparte.</i> Oliendo está, por Dios, con lo bizarro, al ajo que comimos en el carro.)	
Casilda	¡Jesús! ¿Esto sucede en vuestro cuarto?	
	No pondré en él los pies, pierdo el sentido, que tal cosa jamás me ha sucedido.	170

26 Según Covarrubias, los buñuelos se freían con aceite, y se comían con miel (*Tesoro de la lengua castellana*, f. 158v). La cocción a base de vinagre daría a entender que la comida sabría mal, porque *vinagre* se llamaba igualmente “lo que se muda, o trueca de bueno en malo” (*Diccionario de Autoridades*). Por consiguiente, Pedro usaría la metáfora culinaria para remarcar el cambio negativo de Casilda.

Julio	Tenéis mucha razón.	
Casilda	Salir quisiera,	
	porque me ha mareado esta quimera.	
Julio	Si queréis coche, le traeré al momento.	
Casilda	Me haréis merced, que yo estoy aturdida.	175
Julio	Yo voy. Venid, don Blas, por vuestra vida.	
	<i>Vase don Blas y don Julio.</i>	
Corrugá	Lindamente lo has hecho. Mi remedio	
	me ha venido en tu cara.	
	<i>Sale Segovia y un alguacil.</i>	
Segovia	Echad por medio,	
	que esto me pasa.	
Alguacil	¿Hay tal bellaquería?	
	Yo os vengo a ejecutar, señora mía.	180
Corrugá	¿Qué es aquesto, Segovia?	
Segovia	Dar castigo	
	a su insolencia.	
	Usted me la desnude.	
Corrugá	Quedo, Segovia, yo daré el dinero.	
Segovia	No me ablanda eso, mi vestido quiero.	
Alguacil	Vuélvanle sus vestidos, y no quiera	185
	que las haga meter en la galera.	
Casilda	No, señor, por Dios, que ya lo hago,	
	que esto de la galera es muy mal trago.	
	<i>Vase desnudando como va diciendo hasta quedar desnuda como salió al principio.</i>	
Segovia	¿Mi vestido quería hacerme anoche?	
Corrugá	¡Ay Dios, que viene el otro con el coche!	190
Alguacil	Desnúdese con brío.	
Segovia	Y el guardainfante, que también es mío.	
	Y el moño.	
Casilda	Todo va. No me dé prisa.	
Alguacil	(<i>Aparte.</i> El verla así me ha provocado a risa.)	
Segovia	Vamos, miren quién era por la prisa	195
	la que antes parecía una duquesa.	
	<i>Vanse con los vestidos.</i>	
Criada	Voyme también, que así mi ama queda.	

Casilda	Yo quedé como pavo sin la rueda ²⁷ . <i>Sale don Blas y don Julio.</i>	
Julio	Ya está aquí el coche.	
Corruja	Ay Dios, ¿qué me sucede?	
Casilda	Pues vuélvale vusted, que muy bien puede.	200
Julio	Y aquella mi señora, ¿dónde ha ido?	
Casilda	Como hace tal calor, se ha derretido.	
Julio	Qué miro, ¿vos desnuda?, ¿es sobre apuesta?	
Casilda	Desnuda estoy, que la verdad es esta.	
Julio	¿Cómo? ¿Pues qué ha sido esto?	
Casilda	¿No lo entiende?	205
Blas	Ella se nos volvió la dama duende ²⁸ .	
Casilda	Pues si lo ignora, escúchelo cantado.	
Blas	Y aun por saber, lo tomaré bailado. <i>Cantando. Salen todos.</i>	
Casilda	Desengaños del mundo.	
Todos	¿Qué queréis, sordos?	210
Casilda	Que salgáis a ser vistos.	
Todos	Ya vamos todos.	
Casilda	¿Cómo muchas fregonas pasan por damas? <i>Trocados de dos en dos.</i>	
Carretero	Como doblón que tiene de oro la capa ²⁹ .	215

27 El pavón y su rueda se instituyeron como un símbolo de la vanidad, dado que el animal recogería la espléndida cola cuando reparaba en la fealdad de sus patas (Arellano 2000: 29). La empresa 27 de las *Empresas espirituales y morales* (II) de Villava muestra dicha *pictura* con el lema *Deformes oblitera pedes*, y una *subscriptio* que dice: “Hace la rueda con gallarda pompa / la ave de Juno, y en soberbia se arde / igual quien oye belicosa trompa. / De su bello plumaje hace alarde, / mas mírese a los pies y el hilo rompa, / deshaga el cerco y su altivez retarde, / para que así se humille quien se ufana / viendo el remate de la vida humana” (tomo el texto del repertorio por la figura de Cull).

28 Referencia metaliteraria al título de la pieza de Calderón, escrita hacia el año 1629. Juega el autor con la capacidad que tenían los duendes de aparecer y desaparecer rápidamente. Covarrubias apunta que el proverbio *tesoro de duende* (que aludía a las haciendas que se gastaban en un visto y no visto) procede de una creencia por la que los tesoros custodiados por los trasgos se convertían en carbón cuando eran descubiertos por los hombres (*Tesoro de la lengua castellana*, f. 329v). En esta especie de sucesos mágicos se inspira la frase de Blas, que alude a la (re)conversión de Casilda deuntuosa fregona en humilde villana.

29 El doblón tenía tradicionalmente el valor de dos escudos. Aquí se esboza la trágica situación

Casilda	Ay andillo, vamos andando, que ellos sacan los fines con estos fallos.	220
	<i>Corros. Repiten y bailan.</i>	
Carretero	¿Y qué medios aplican para hacer galas?	
Casilda	Un vestido alquilado ³⁰ con que otro ganan.	
Carretero	Ay andillo, vamos andando, que ellos son los corridos de lo alquilado.	225
	<i>Cruzados.</i>	
Casilda	Yo lo digo cantado porque lo entiendan.	230
Carretero	Y cuando tú lo cantas, Madrid lo reza.	
Casilda	Ay andillo, vamos andando, nadie sienta la pulla, que es confesallo.	235
	<i>Por de fuera.</i>	

Variantes

Título

Entremés de La fregona] La fregoncita M1; *a la izquierda de la lista de dramatis personae una mano diferente de la que copia escribe* Baile de los vinos M

que vivía por aquel entonces el mercado monetario, en que el circulante labrado en metales nobles —oro y plata— había salido de las fronteras peninsulares por múltiples circunstancias, que desarrolla por ejemplo García de Paso (2002: 323-337).

30 Censuró esta práctica Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo*: “Por allí entra agora una fregona con un vestido alquilado, que la trae su ama a sacar de don, como de pila, para darla el tusón de las damas, porque le pague en esta moneda lo que le ha costado el crialla, y aun ella parece que se quiere volver al paño, según viene bruñida de esmeril” (1988: 108).

Dramatis personae

Casilda, fregona] Casilda M; Casildilla fregona Q; María fregona M1

Segovia, ropero] Segovia M

Corruja, vieja] la Corruja M

Pedro, carretero] un carretero M

Don Julio] don Grullo Q

Don Blas] M1 recoge *D. Julio y d. Blas* en la misma línea

Un alguacil

Una criada] *om.* Q, R y M1

Músicos] *om.* Q, R y M1

Texto

Acotación v.1 Sale el carretero y Casilda] Sale el gracioso y Casildilla Q; Sale el gracioso y Casilda R; sale Pedro, María de Fregona M2; *om.* M1

5 del Horcajo] Lorcajo Q

7 Es la que a toda España enseña el ajo] hoy que a toda España enseña el ajo Q

9 y hasta echar puntas de oro y guardainfante] y hasta echar punto de oro y guardainfante Q; el verse en punta de oro, guardainfante M2

16 ver] ver más R; *M2 recogía la lectura de R, que tacha*

17 mis ojos, y te pones buenas medias] más oyes, si te pones buenas medias Q, M2

Acotación v. 23 Sale Corruja, vieja, con su báculo] Sale la Corruja, vieja, con un báculo R; Sale la Corruja de vieja, con báculo M; Sale la vieja con báculo M2

28 no hay remedio (si a casa Amor no lleva)] no hay remedio si a casa Amor los lleva M1; no hay remedio si acaso Amor los lleva Q; (si acaso Amor los lleva) M2. *Llevo al verso de la edición el paréntesis de M2 (aplicado sobre la lección de R) a mi juicio oportuno*

31 *Aparte.* ¡Jesús, qué linda cara de muchacha!] ¡Jesús, y qué bonita cara de muchacha! Q, M2

39 Y aún no sé si era más, mas sé de cierto] Y aún no sé si son, mas esto es más cierto Q, M2

41 ese menguado] este Q

44 querrás] quieres M2

45 por este año] para este año M2

48 de Córdoba y Toledo y del Horcajo] de Córdoba, Toledo y el Lorcajo Q

- 50 Y] Ella Q, M2
- 55 La mejor moza que en Madrid ha entrado] La mejor moza que
sí habréis mirado M2
- 56 hija en Sevilla de un adelantado] que ahora en Valladolid muy
poco ha entrado M2
- 57 muchas galas, moza no avarienta] muchas galas mozas y no
avarientas Q; muchas galas, y mozas no avarientas M1
- 62 quién es este] quién es ese M2
- 64 a ese, mi señora?] a aquella señora Q; a esa señora R; a aquesa
señora M1
- 69 ella me hace creer] ella me hace traer Q
- Acotación v. 69 Sale Segovia, ropero] Sale Segovia R, M1
- 71 A esta muchacha] Esta muchacha R
- 72 ha de poner usted hecha] ha de poner hecha Q; ha de poner
vusted M2; M1 *reestructura este verso y el anterior del modo
siguiente*: como novia / me ha de poner usted esta muchacha
- 76 Ya soy dama en Madrid, y con parientes] Ya en la ciudad soy
dama, y con parientes M2
- Acotación v. 76 Vase] Vanse los dos Q
- 85 Si no ha un mes que en cueros vino] Si no ha un mes que vino
en cueros R
- 91 lo que antes con la hija del cochero] lo que con la sobrina del
cochero Q y M2
- Acotación v. 93 Vanse, y sale don Julio y don Blas] Salen R; Sale don Julio y don
Blas M1; Salen don Julio y don Blas M2
- 96 diz] dice R
- 99 Yo tal no hiciera si no es dar dinero] Yo no tal hiciera si no dar
dinero Q
- Acotación v. 106 Sale Casilda vestida de dama, con criada, y Corruja delante]
Casildilla vestida de dama, con criada, y Corruja delante Q;
Casilda vestida de dama, con criada, y la Corruja delante R y
M1; Sale María vestida de dama, y la vieja con criada M2
- 120 honrara de ser vuestro] holgara M1 y M2
- 124 (*Aparte*. Lindamente ha tomado las liciones.)) *om.* R, M1, M2
- 126 y aquí no puede habella] ya que no puede habella Q, M1, M2
- 133 Hola, don Blas, ¿qué es esto? El juicio quita] Hola, don Blas, el
juicio quita R

- Acotación v. 139 Tómale, y sale Segovia muy alegre] Sale Segovia M1; Sale Segovia muy alegre Q, M2
- 143 veinticuatra] veinticuatro Q, M2. *Interpreto que la lección veinticuatra es un neologismo orientado a generar un efecto cómico, que sería coherente dentro del contexto risible que domina el entremés*
- 149 *Después de ¿Con quién habláis?, M1 añade —con una mano diferente de la principal que copia el texto—* Gentil despacho
- Acotación v. 155 Sale el carretero con su colete y su vara] con colete y vara R; sale el carretero M1; sale Pedro carretero M2
- 160 ¿Qué es aquesto? Que viven los cielos] viven los cielos Q; oigan, viven los cielos M2
- 184 No me ablanda eso] No me hablen de eso Q, M1, M2
- 185 sus vestidos] su vestido R, Q, M2
- Acotación v. 188 Vase desnudando como va diciendo hasta quedar desnuda como salió al principio] Vase desnudando como va diciendo hasta quedar como salió al principio R; vase desnudando hasta que queda como salió M2
- 193 Todo va, no me dé prisa] voyme deprisa R; voyme de presto Q, M2
- 194 ([*Aparte*. El verla así me ha provocado a risa.]) ¿Habeisle también dado la camisa? Q, M1, M2
- 197 Voyme también, que así mi ama queda] Voyme, pues así mi ama queda M1
- 199 Ya está aquí el coche] Que está aquí el coche Q, M2
- 200 vusted] usted R
- 202 Como hace tal calor, se ha derretido] Como ha hecho tal calor, se ha derretido M2
- 208 Y aun por saber, lo tomaré bailado] Y aun por saberlo, tomaré bailado R; Y aun por saberlo lo haré bailado M2
- Acotación v. 208 Cantando. Salen todos] Salen todos R; Salen cantando los que pudieren M2
- 210-211 ¿Qué queréis, sordos? / Que salgáis a ser vistos] *Om.* Q; *aunque M2 no siga la pregunta-respuesta, podría haberse fijado en los dos versos para redactar lo que sigue: Ya vamos todos, / que a la voz que nos llama no somos sordos*

Jorge Ferreira Barrocal es actualmente Profesor Sustituto en la Universidad de Salamanca (Departamento de Lengua Española). Se ha especializado en la literatura española del Siglo de Oro, concentrándose en su poesía dramática. Por lo que respecta a los autores que ha explorado, destaca la figura de Andrés de Claramonte, pero también se ha interesado por Lope de Vega, Calderón de la Barca, Vélez de Guevara, Francisco de Quevedo, Matos Frago o León Marchante. Recupera y edita textos desatendidos, estudia el tratamiento poético de la crisis monetaria, intenta arrojar luz sobre problemas de autoría, y comenta poesías germanescas y sus versiones contrafácticas, entre otros asuntos.

jorgeferreira@usal.es