



## Il Baile del juicio de Paris di Juan Antonio Zamora (1716)

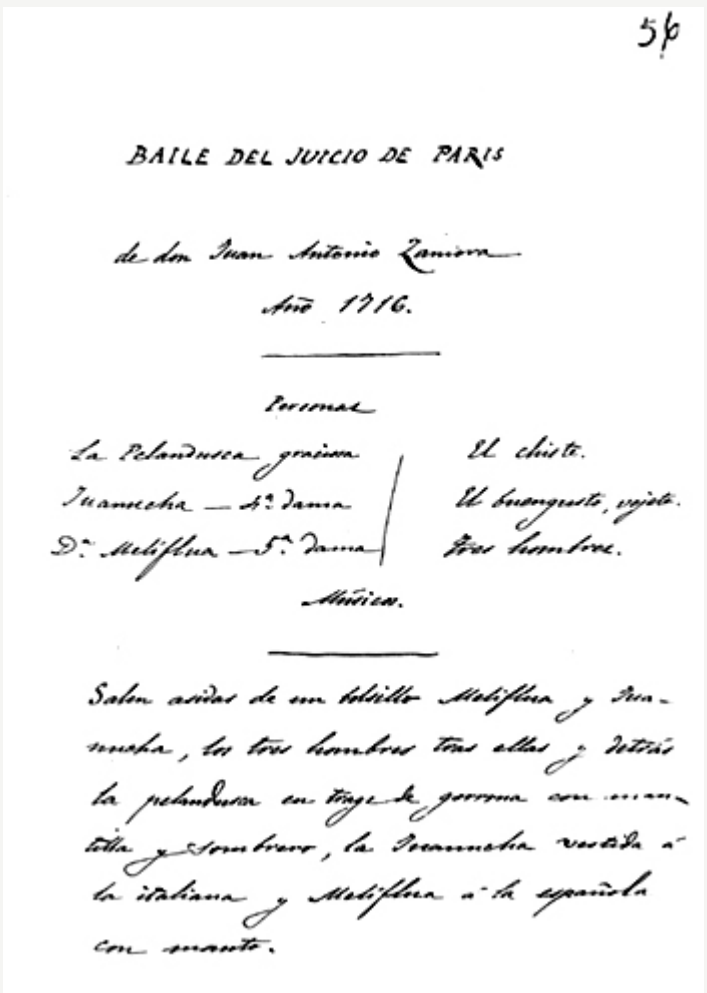
Daniela Pierucci

### 1. Il giudizio di Paride: dal «travestimento burlesco» alla «parodia mista»

Risale agli anni '70 un articolo di Raymond R. MacCurdy dedicato alle rivisitazioni comiche del celebre episodio mitologico del giudizio di Paride<sup>[1]</sup>. Si tratta di una rapida rassegna di testi che nel corso dei miei studi sulla *fábula burlesca*<sup>[2]</sup> ho avuto modo di esaminare più da vicino rilevandone il carattere prevalente di «travestimenti burleschi»<sup>[3]</sup>, riscritture deformanti del mitologema costruite sullo scarto tra il soggetto nobile, che si conserva inalterato, e un sistema di trasposizioni stilistiche e tematiche degradanti, dove il parodista sfoggia la propria abilità creando gustose variazioni sul tema. Spiccano a questo proposito i procedimenti parodici utilizzati da Antonio Pérez de Montoro<sup>[4]</sup>, Mariana de Caravajal<sup>[5]</sup> e Gabriel del Corral<sup>[6]</sup> nelle loro versioni dissacranti del giudizio.

La favola di Montoro è quella che a maggior diritto si iscrive in questa pratica ipertestuale poiché l'autore resta sostanzialmente fedele all'azione dell'ipotesto<sup>[7]</sup>, colorando situazioni e personaggi con tinte carnevalesche. In quest'ottica le nozze di Peleo e Teti si trasformano in un affollato banchetto pantagruelico, immerso in un'atmosfera da taverna, e i nobili commensali, dei e semidei, costituiscono una grottesca compagnia di popolani rissosi, sguaiati e avvinazzati che alternano scurrilità al registro colloquiale. Il risultato è un testo spassoso a cui l'imponente presenza del dialogo, spesso contrassegnato da battute rapide e salaci, imprime un carattere drammatico, conforme alla natura accademica della composizione<sup>[8]</sup>.

La Caravajal e Gabriel del Corral intervengono in varia misura anche sulla «storia»<sup>[9]</sup> al fine di *admirar* disattendendo le aspettative. La prima si limita a ricreare la situazione iniziale sostituendo le nozze con un quadretto *costumbrista* in cui le tre dee fanno merenda con *unos pasteles de a cuatro/ de la Puerta del Sol*, in compagnia di Mercurio lungo il *Manzanares del cielo*, allorché rotola ai piedi di Giunone il pomo dorato. Il procedimento adottato è più di una semplice attualizzazione di un dettaglio tematico; si ha infatti una sostituzione completa di tutto un campo semantico con la caduta totale del meccanismo scatenante della vicenda: la vendetta della Discordia. La volontà innovativa di



Gabriel del Corral si mostra molto più audace servendosi della favola classica come spunto per creare una favola inedita, dando vita a un *seguito*<sup>[10]</sup> bizzarro. Di ritorno dal monte Ida, luogo del giudizio, si scatena un violento tafferuglio tra Venere, Giunone e Pallade che non hanno accettato di buon grado il verdetto. Giove, destatosi infastidito, ascolta le lamentele della moglie Giunone e poi opta per una soluzione tanto banale quanto divertente: ripartire il pomo in tre parti uguali.

Al di là delle ingegnose trovate di questo o di quell'autore il travestimento burlesco del «Giudizio di Paride» è solitamente caratterizzato (ad eccezione dell'insolita riscrittura di Gabriel del Corral) da un elemento narrativo di cui ignoro l'origine ma che sembra essere estraneo alla favola classica (non è registrato neppure in Pérez de Moya<sup>[11]</sup>) e che costituirà un *topos* del suo trattamento parodico: Paride emette il giudizio solo dopo aver esaminato i corpi nudi delle dee. Tale invenzione narrativa permette al poeta di introdurre il classico rovesciamento burlesco della *descriptio puellae* petrarchista, che paradossalmente riduce le due dee perdenti ad un concentrato di difetti fisici (peli, grassezza, piedi grandi, testa calva) e il commento satirico sui «trucchi» femminili dell'epoca, con cui si celavano le magagne dietro ad attributi posticci (Castillo Solórzano).

Al fianco di tanti travestimenti solo recentemente ha attirato la mia attenzione un testo drammatico, già menzionato nel suddetto articolo, ma trascurato nei miei studi, finora condotti, sulla produzione poetica seicentesca. Mi riferisco al *Baile del juicio de Paris* composto da Juan Antonio Zamora<sup>[12]</sup> nel 1716 e conservato in un manoscritto di nove fogli della Biblioteca Nacional (n° 14088). A prima vista può apparire un testo di scarso interesse per la sua *llaneza*, specialmente se confrontato con i compositi testi barocchi, tra cui si collocano le favole precedentemente descritte. A prescindere dal personale interesse per il teatro musicale del XVIII secolo<sup>[13]</sup>, ciò che più mi ha incuriosito è stata la singolarità di questa scrittura parodica. La sua peculiarità consiste nel fatto che al posto di Venere, Pallade e Giunone figurano nel testo tre tipi femminili del primo Settecento, la cui storia, così com'è sviluppata nel *baile*, presenta una certa omologia con quella narrata dal mito: La Pelandusca, Juanucha e Doña Meliflua si contendono un borsellino che hanno ricevuto da un visconte a cui avevano chiesto soldi per comprare dolci. Il borsellino contiene anche un foglietto nel quale si dice che i soldi andranno alla più bella. Il compito di giudicare verrà affidato ad un vecchietto chiamato Buengusto che, dopo aver ascoltato il canto delle tre donne, sceglierà Pelandusca.

Si tratta dunque di una modalità di scrittura distinta dal travestimento che, come abbiamo visto, non mutava la condizione dei personaggi. Seguendo l'utile, seppur rigida, suddivisione tassonomica di Genette si registra l'esistenza di un nuovo genere comparso verso la fine del XVII secolo, essenzialmente praticato nel teatro e diffuso tra le compagnie popolari, specialmente italiane. Tale genere viene ribattezzato dallo studioso francese «parodia mista» per distinguerla dalla «parodia minimale» dove «la lettera dell'ipotesto si vede scherzosamente applicata a un oggetto che la svia e la sminuisce»<sup>[14]</sup>.

Pur accettando di ricorrere ai termini «travestimento» e «parodia mista» per designare queste due pratiche distinte e coerentemente all'uso finora fatto delle voci *parodia* e *parodico*, ritengo non si possa prescindere dal riconoscere nelle definizioni «accorgimento che percorre trasversalmente generi diversi»<sup>[15]</sup> e «strumento espressivo innestato nella scrittura in forme molteplici e sparse»<sup>[16]</sup> la categoria descritta e, quindi, considerare il *baile* e i travestimenti due distinte risorse tecniche della parodia in senso lato.

## 2. *El juicio de Paris: tipologia di un baile dramático*

Stando ai dati raccolti da G. Merino Quijano<sup>[17]</sup>, il testo di Zamora, con i suoi 250 vv., si configura come uno tra i *bailes* più estesi. La sinossi metrica riportata di seguito mostra la netta prevalenza di *romance* e *seguidillas*, rapidamente alternati nella parte centrale del testo, la cui

struttura metrica è in massima parte scandita da rime assonanti, secondo la tradizione del genere.

<i>Versi</i>	<i>Forma metrica</i>	<i>Numero di versi</i>
1-40	Romance á	40
41-64	Seguidillas	23
65-150	Romance á	85
151-156	Sextilla aguda	6
157-166	Romance á	9
167-174	Decasílabos	7
175-190	Romance á	15
191-198	Seguidillas	8
199-204	Romance á	5
205-212	Seguidillas	7
213-226	Romance á	13
227-250	Seguidillas	23

Attraverso l'attualizzazione burlesca dell'episodio mitologico si ripresentano i due nuclei tematici più rappresentativi del *baile*, l'amore e il denaro, quest'ultimo già evocato dall'avidità rivendicazione dell'incipit: «¡Mío es el bolsillo!». I personaggi, come avviene di solito in questo genere, sono carenti di tratti personali; sono «tipi» caratterizzati solo dagli indumenti che indossano (*vestida/o a/de*). Questo valore generico e rappresentativo traspare dallo stesso nome dei personaggi maschili, sia di quelli che fungono solo da contrappunto parallelistico alle donne e vengono identificati in quanto interlocutori (*hombre uno, hombre dos, hombre tres*), sia di quelli che rivestono una funzione allegorica oltre a rappresentare l'*alter ego* burlesco dei parodiati (da un lato vi è il giovane Paride, dall'altro il settantenne *Buengusto*). Il tutto è arricchito dalla presenza di una componente metanarrativa, seppur minima, che a tratti svela il carattere fittizio e scenico dell'azione rappresentata, insinuando l'esistenza di un *autor* che manovra i personaggi a suo piacimento (vv. 27-37) e di un *público* temuto in quanto esigente e tirannico (vv. 243-246).

L'opera è dunque il risultato di un *cruce* di due tradizioni letterarie aeree, il travestimento burlesco e il *baile dramático*, la cui fortuna si stava all'epoca esaurendo lasciando spazio a forme distinte: la «parodia mista» e i *sainetes costumbristas* dei quali questo *baile*, come testo di transizione, anticipa il sapore locale.

Continua



## Note

[1] «Parodies of the Judgment of Paris in Spanish Poetry and Drama of the Golden Age», *Philological Quarterly*, 51, 1, January, 1972, pp. 135-144.

[2] Da queste ricerche, iniziate con la tesi dottorale *Aspetti della parodia mitologica nella poesia del Secolo d'Oro*, Università degli studi di Pisa, AA. 1999-2000, sono finora scaturite due pubblicazioni: «Mentira pura de Baco y Erígone di Miguel Colodrero de Villalobos. Introduzione, testo e commento», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Pisa, V, 2002, pp. 75-111; «Il travestimento burlesco e le "forme libere" d'Accademia», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Pisa, VI, 2003, in corso di stampa.

[3] Come ho già spiegato nel primo degli articoli citati, l'adozione di questa categoria genettiana (cfr. G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al*

*segundo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 63-72) è subordinata a una «ridefinizione» più elastica del genere che, come ogni modalità parodica, ha «confini fluidi e permeabili» (P. Sartori, «Alcune note sui procedimenti e tecniche della parodia», *Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino*, AION, filol., XVIII, 1996, pp.169-183).

[4] *Juicio de Paris*, in *Obras póstumas líricas humanas I*, Madrid, Antonio Marín, 1736, pp. 282-291 (BN 7918-19).

[5] *Fábula del juicio de Paris*, in *Navidades de Madrid y Noches entretenidas en ocho novelas*, ed. Di Antonella Prato, Verona, Franco Angeli, 1988, pp. 231-238.

[6] *Fábula de las tres diosas*, in *La Cintia de Aranjuez*, ed. di Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1945, pp. 343-348.

[7] Nel nostro caso il concetto di ipotesto non è riferibile ad un testo specifico, difficilmente identificabile data la miriade di fonti mitografiche che circolavano all'epoca, quanto piuttosto ad un tema diventato patrimonio collettivo (cfr. "Introduzione" di P. Taravacci alla sua edizione di J. Cáncer, e J. Vélez de Guevara, *Los siete infantes de Lara*, Agua y Peña, Viareggio, Baroni editore, 1999).

[8] La rubrica dell'esemplare a stampa che ho consultato recita: «es assumpto que en una Academia dieron a Montoro, que le formó en este romance».

[9] Secondo la terminologia genettiana «storia» indica gli avvenimenti raccontati e «racconto» il discorso che li racconta (cfr. G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 73-80).

[10] «Il *seguito* -scrive Genette- differisce dalla continuazione in quanto non prolunga un'opera per portarla a compimento, ma al contrario per rilanciarla oltre quello che era inizialmente considerato il suo termine» (*Palinsesti*, cit., p. 238).

[11] J. Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. Di Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

[12] MacCurdy, anche sulla base di precedenti dati bibliografici (Paz y Meliá), ritiene che si tratti del celebre Antonio de Zamora.

[13] E' in corso di stampa la mia edizione de *La dicha en la desgracia y vida campestre*, zarzuela di Juan Marcolini (1771?).

[14] Genette, *Palinsesti*, cit. p. 29.

[15] Secondo parole di C. Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997, p.16.

[16] Per dirla con S. Blazina, «La parodia: fra i testi, il lettore», in *Lo specchio che deforma*, cit., p.35.

[17] *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid, Editorial de la Universida Complutense, 1981.





## CrITERI di edizione

Il testo presenta pochi arcaismi grafici. Mi limito a modernizzare  $g + e > j$  (*trage > traje*),  $q$  davanti ad  $u$  semiconsonante (*qual > cual*), e a regolarizzare l'alternanza  $v/b$  (*llebar > llevar; veca > beca*). Conservo invece le contrazioni (*desta; dellas*), talune forme rustiche (*andar per andad; usté per usted; viejesito per viejecito*) e la peculiare trascrizione grafica dei fonemi italiani. Segnalo in nota gli errori evidenti e le eventuali irregolarità metriche, e seguo le norme attuali per ciò che concerne punteggiatura e accenti. Numero i versi di cinque in cinque e ricostruisco la struttura metrica dei passi cantati eliminando le ripetizioni che ne caratterizzavano l'esecuzione.

### *Baile del juicio de Paris*

Juan Antonio Zamora

1716

#### *Personas*

*La Pelandusca*[18], *graciosa*

*Juanucha* 4<sup>a</sup> *dama*

*Doña Meliflua* 5<sup>a</sup> *dama*

*El Chiste*

*El Buengusto, vejete*

*Tres hombres*

*Músicos*

Salen asidas de un bolsillo Meliflua y Juanucha, los tres hombres tras ellas y detrás la Pelandusca en traje de gorrón[19] con mantilla y sombrero; la Juanucha vestida a la italiana y Meliflua a la española con manto.

JUANUCHA	¡Mío es el bolsillo!	
MELIFLUA	¡Suelta,	
	que yo me le he de llevar !	
PELANDUSCA	Sepamos cuál de las dos	
	vence esa dificultad	
	para quitársele luego	5
	a bofetadas.	
HOMBRE 1°	¡Andar !	[20]
HOMBRE 2°	¡Mirad!	
HOMBRE 3°	¡Ved !	
JUANUCHA	¡Ay la mujer !	
	¡Y qué colérica está !	
MELIFLUA	¡Que no respete este manto!	
JUANUCHA	¡Que en toda mi autoridad	10
	no tenga miedo a fontanche,	
	escusalí y falbalá!	[21]
PELANDUSCA	Señora italiana en cierne,	
	señora ninfa	[22]
	vamos dándome ese bolso	15
	antes que salga a campar	
	el mondadientes de acero	[23].

*Sale el Chiste, vestido de Mercurio con caduceo y talar en zapatos y su morrión.*

HOMBRE 1°	Quedo con eso.	
PELANDUSCA	Voto a...	
MELIFLUA	Por vida de...	
CHISTE	¿Qué es aquesto?	
	¿Quién alborota el corral a la hora del baile?	20
LOS TRES HOMBRES	Ahí es una cierta enemistad.	
CHISTE	Doña Meliflua, Juanucha, Pelandusca.	
LAS TRES MUJERES	¿Chiste, qué hay?	
CHISTE	¿Qué ha de haber? Venir a ver si os puedo poner en paz.	25
HOMBRE 1°	¿Qué es esto? ¿Pues cómo viene siendo Chiste con disfraz de Mercurio?	
CHISTE	Como quiso de caduceo y talar adornarme cierto ingenio que siempre sale a buscar maulas <sup>[24]</sup> de que hacen sainetes... Pero, pues lo hizo quizá para ajustar este duelo, sepamos qué novedad así os irrita.	30
PELANDUSCA	Dirélo en solfa por no cansar.	
LAS DOS MUJERES	Todas, pues tenemos boca, lo diremos.	
LOS TRES HOMBRES	¡Agua va! <sup>[25]</sup>	40
PELANDUSCA ( <i>canta</i> )	Las tres, como si fuesen bienes comunes, a un vizconde pedimos para unos dulces.	
JUANUCHA ( <i>canta</i> )	Díjonos que a una sola se los daría, aunque a tres en su afecto va la vencida <sup>[26]</sup> .	45
MELIFLUA ( <i>canta</i> )	Conque a la rebatiña <sup>[27]</sup> tiró este bolso porque es peor un necio que un real de a ocho.	50
PELANDUSCA ( <i>canta</i> )	Destá vendimia pido yo la banasta <sup>[28]</sup> .	
JUANUCHA ( <i>canta</i> )	Yo no quiero que el caldo se haga tajadas <sup>[29]</sup> .	55
MELIFLUA ( <i>canta</i> )	Yo en fin que antes que ambas le alcé del suelo no sufro que ninguna...	
CHISTE ( <i>canta</i> )	Ya estoy en ello, y juez yo he de ajustarlo. Lo que es preciso que lleve la justicia gástese en vino.	60
LOS TRES HOMBRES	¿Qué intentas pues?	
CHISTE	Lo primero es saber la cantidad que hay dentro del bolso.	65

LAS TRES MUJERES	Bien ¿Adónde irá esto a parar?	
<i>Abre el bolsillo y saca algunas monedas y una cedulilla.</i>		
CHISTE	Veinte ochavos segovianos hay y un papel.	
PELANDUSCA	¡Gran caudal!	70
MELIFLUA	¡Qué exorbitancia!	
JUANUCHA	El tal hombre es dadivoso hacia atrás.	
HOMBRE 2°	¿Y qué dice el papelillo?	
CHISTE	Reyes, todo se andará[30].	
LAS TRES MUJERES	Leedle pues.	
CHISTE	<i>Detur pulchriori,</i> con que está ajustado ya.	75
HOMBRE 3°	El mote es de la manzana de la discordia que allá litigaron Venus, Juno y Palas.	
LAS TRES MUJERES	Así es.	
CHISTE	Pues zas[31]: <i>fábula me fecit illos.</i>	80
TODOS	¿Cómo?	
CHISTE	Como para dar el premio a quien la merezca será preciso buscar al Buen gusto, que es un viejo de setenta años de edad según su fe de bautismo, para que Paris bestial sentencie el pleito.	85
MELIFLUA	A este garbo de tapujo[32] ¿quién podrá competir?	90
JUANUCHA	Ya es lo extranjero mejor que lo natural.	
PELANDUSCA	En terciando yo esta beca[33] y escorzando el ademán ruedan todos.	
HOMBRE 1°	Pues, señoras, a la experiencia y callar.	95
LAS MUJERES (cantan a cuatro)	<i>Pasando unas a un lado y otras a otro como buscándole.</i> Paris de medio mogate[34], que en el Ida de un desván oráculo eres burlesco de cualquier duda local, sal a mi voz y oye a compás tas tas por aquí, tas tas por acá.	100

*Al paño el Buen gusto, vejete en traje de pastor con báculo.*

EL GUSTO	¡Que no le baste a un Buen gusto vivir en un arrabal del mundo, porque no le hallen o petardo[35] o necedad entierros ni misas nuevas para no dejarle en paz!	105
LAS MUJERES (cantan)	Sal a mi voz y oye a compás tas tas por aquí, tas tas por acá.	110

EL GUSTO	Ya no hay resistencia. Juicio, bien puedes irte a espulgar al sol; pero ¿qué se ofrece?	
EL CHISTE	Dirélo con brevedad.	
EL GUSTO	Mas ¿quién son estas señoras?	115
JUANUCHA	Yo la Juno de Milán.	
MELIFLUA	Yo la Palas de Sevilla.	
PELANDUSCA	Y yo, hablando en realidad, soy la Venus del Barquillo[36].	
EL GUSTO	Más que en la tentación cay, vejez, con alguna destas costillas vivas de Adán.	120
CHISTE	Si a una de las tres hubieras tú estos cuartejos de dar, ¿a cuál dellas los darías?	125
EL GUSTO	¡Horrible dificultad! Porque si miro al fontanche de aquella italianidad ve el alma que en cada rizo me ha mordido un alacrán. El tapadillo destotra es un diablo porque trae colgado al manto en cada ojo un candil como un volcán, y para echarlo a perder, mirando a lo criminal, la otra concubina[37] con su manto capitular me joroba la paciencia, me jiba la voluntad.	130 135 140
TODOS	¿Qué respondes?	
EL GUSTO	Que cada una para haber de sentenciar diga sus gracias.	
JUANUCHA	Mi herida al clavicordio[38] es cantar una arieta de Escarlati[39].	145
EL GUSTO	Aun siendo de tafetán[40] es fiera cosa.	
JUANUCHA	Oiga usted.	
PELANDUSCA	Buena fresca es, voto a San, venirse con cantinelas[41] de la otra parte del mar.	150

*Siéntase y toca si supiere en una espineta y si no supiere hará que toca.*

JUANUCHA ( <i>canta</i> )	Del ochi e de la vita con bárbara ferita la sorti me privó, ma vita per penare, oqui por lagrimare la cruda mi lachó.	155
HOMBRES	Viva, Viva.	
EL GUSTO	Tú has cantado con tal primor que allá va con mil demonios la mosca[42].	
MELIFLUA	¿Cómo es eso de llevar ( <i>destápase</i> ) alhaja que es pan para mí?	160
EL GUSTO	Quedóse de par en par otro cielo con narices.	
MELIFLUA	Venga un sombrero	



HOMBRE 1°	Aquí está.	
MELIFLUA	Cuidado con esta entrada.	165
PELANDUSCA	Hecha estoy un rejalgar[43].	
<i>Canta Meliflua. Arroja el manto y puesto el sombrero baila la entrada de la españoleta[44] cantando al mismo tiempo.</i>		
	Arrojóme el señor Cupidillo las saetas que flecha veloz, arrojómelas y arrojóselas y venimos a amar los dos.	170
<i>Canta el Gusto. Baila con ella.</i>		
PELANDUSCA	Si con ese ademán me enamoras, niña mía de mi corazón, toma el bolso que en Dios y en conciencia no puedo negarte que me has hecho choz[45]. ¿Qué haces, vejete? ¿No miras por más? Que engañado te ha el cantoneo[46], que todo es primor artificial y lo verdadero es esto.	175
<i>Saca un panderillo que lleva oculto.</i>		
HOMBRE 2°	¿Qué haces?	
PELANDUSCA	Allá se verá. Seor Chiste, sírvase usted de repicarme a compás aquesa panza de oveja.	180
HOMBRE 2°	¿Para qué?	
PELANDUSCA	Para bailar. De somonte y rusellazo[47] tiene su misterio acá conmigo, señor vejete.	185
EL GUSTO	De ésta vuelas libertad.	
JUANUCHA	Hermoso dengue[48] de estraza.	
MELIFLUA	No vi cosa más trivial.	190
PELANDUSCA	Cuando a las Maravillas[49] ( <i>canta</i> ) sube mi guapo con su colete[50] nuevo, su estoque largo, ¡ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio[51]!	195
<i>Tocando el Chiste baila ella con castañetas.</i>		
EL GUSTO	¡Cielos, que Betulia[52] llora!	
PELANDUSCA	¿Os gusta?	
EL GUSTO	¿No ha de gustar si repiqueteas esos almendrones de nogal?	200
PELANDUSCA	Sí, pues vaya otra coplilla.	

EL GUSTO	Vaya para descansar.	
PELANDUSCA ( <i>canta</i> )	¡Cómo soy tan maldita que quiso el diablo darme unos pensamientos desesperados! ¡Ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio!	205     210
EL GUSTO	Muchacha toma el bolsillo, el capacete[53], el gabán, el báculo, el barbuquejo y toma, si quieres más, el braguero de Ruy Díaz y la espada de Roldán[54].	215
PELANDUSCA	¿Conque en efecto he vencido?	
EL GUSTO	¿No has de vencer, pesia tal, si te he cobrado un cariño que es una bestialidad? Pero has de darme la cinta.	220
HOMBRE 2°	Eso el baile lo dirá.	
JUANUCHA	¡Qué agravio!	
MELIFLUA	¡Qué desvergüenza!	225
PELANDUSCA	¡Qué está antigua!	
EL GUSTO	¡Qué beldad!	
PELANDUSCA ( <i>canta</i> )	Viejesito del alma, toma ese lazo que es divisa del tercio de mis cuidados. ( <i>Dale el lazo.</i> ) ¡Ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio!	230
JUANUCHA ( <i>canta</i> )	Cuando con él le vean dirá en barrio : «De esos amarillotes échame un cuarto». ¡Ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio!	235     240
CHISTE ( <i>canta</i> )	De este juicio de Paris ¿qué dirá el patio?	
MELIFLUA	Que lo que es muy de juicio no es de porrazo[55]. ¡Ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio!	245     250

*Pondrán las mudanzas que sean más del caso y daráse fin echando por de fuera.*

## Note

[18] *Pelandusca*: «La mozuela perdida y que anda por las calles. Pudo llamarse así porque las pelan por castigo» (*Aut.*).

[19] *gorrona*: «ramera» (*Léxico*).

[20] «-mirad + andar».

[21] *fontanche*, *escusalí*, *falbalá*: elementi caratteristici della moda femminile dell'epoca. *Fontanche*: «moño alto sobre la frente adornado con cintas, de que usaban las mujeres» (*Aut.*) (questa pagina del manoscritto riportava *fontache* ma, poiché nel testo coesistono le due forme ho deciso di omologarle); *escusalín* (per ragioni metriche *escusalí*): «lo mismo que delantal pequeño. Es voz francesa nuevamente introducida» (*Aut.*); *falbalá*: «adorno compuesto de una tira de tafetán u de otra tela que rodea las basquiñas y briales de las mujeres toda alechugada y cosida por el canto superior y suelta por el inferior: y se suelen echar no sólo uno sino dos, tres y aun cuatro. El uso de este adorno es moderno en España» (*Aut.*).

[22] *ninfa*: «prostituta tributaria de un rufián» (*Léxico*).

[23] *mondadientes de acero*: all'epoca lo stuzzicadenti era uno strumento d'oro, argento o altro metallo che veniva di solito appeso al petto. Il termine potrebbe però avere qui essere usato in senso figurato come 'pugnale'.

[24] *maulas*: «mal pagador, tramposo y poco legal» (*Aut.*)

[25] *Agua va*: «señal o palabra con que se avisa a los que pasan por la calle que se arroja por las ventanas o canalones alguna agua o inmundicia» (*Aut.*). L'espressione viene usata in senso metaforico con tono dispregiativo.

[26] *a tres va la vencida*: «frase con que se aconseja a alguno no desista del intento que tiene por no haberle conseguido con los primeros medios, que había tomado; pero que no sea tan terca la porfía que llegue a ser exceso» (*Aut.*).

[27] *rebatiña*: «la acción de recoger arrebatada y presurosamente alguna cosa entre muchos que la pretenden agarrar» (*Aut.*).

[28] *banasta*: cesta grande.

[29] *que el caldo se haga tajadas*: «frase familiar y jocosa que vale dividir o repartir alguna cosa entre muchos porque se excusan de hacerlo o porque es dificultoso» (*Aut.*).

[30] *todo se andará*: «frase con que se da a entender al que advierte alguna cosa creyendo que está olvidada o no advertida que no es así y que se ejecutará en tiempo oportuno» (*Aut.*).

[31] *zas*: «voz que significa el sonido del golpe u el golpe mismo» (*Aut.*).

[32] *tapujo*: si allude all'usanza di *taparse de medio ojo*: «se dice de las mujeres cuando se tapan la cara con el manto, sin descubrir más que un ojo, para poder mirar cuando andan: lo que es costumbre en Toledo y Andalucía» (*Aut.*).

[33] *beca*: *becas* «se llaman en algunas partes las vueltas que se ponen como de terciopelo, raso, damasco o estameña en las delanteras de las capas o capotes para mayor ornato o abrigo y bajan pegadas y cosidas desde el cuello hasta las extremidades de las capas» (*Aut.*).

[34] *de medio mogate*: «con descuido u poca advertencia en lo que se ejecuta o sin la perfección debida» (*Aut.*).

[35] *petardo*: «estafa o engaño que se hace, pidiendo prestado y no volviéndolo» (*Aut.*).

[36] *Barquillo*: quartiere popolare madrilenno abitato dai *majos*.

[37] Nel manoscritto *coscubina*.

[38] *clavicordio*: il clavicordo era uno strumento a tastiera a corde percosse, di forma generalmente rettangolare. Conobbe la sua massima diffusione in Europa nel sec. XVI per poi essere a poco a poco soppiantato dal clavicembalo. Rimase, tuttavia, come strumento domestico per eccellenza grazie al basso costo e alle modeste dimensioni. Questo spiega evidentemente la sua presenza nel contesto popolareggiante del baile.

[39] *arieta de Escarlati*: *aria* o *arieta* è una «composición, música que consta de dos estancias, que la segunda se contiene en la misma clave de la primera, que es sólo la que se repite, en que de los compases graves y recitativos muda método la armonía, aun en lo patético, a compases más cortos y a gran variedad de notas que no tiene el recitado. Algunos separan las estancias con dos puntos, y otros con medio. Es voz italiana y nuevamente introducida» (*Aut.*). Domenico Scarlatti (Napoli 1685- Madrid 1757) fu uno dei massimi compositori di musica clavicembalistica. Le sonate sono spesso caratterizzate da ritmi e movenze di danza di origine spagnola e da un gusto per il popolare.

[40] *tafetán*: il riferimento alla stoffa potrebbe derivare da un gioco verbale tra *Escarlati* e *escarlata*, «pañó y tejido de lana, teñido de color fino carmesí, no tan subido como el de la púrpura o grana» (*Aut.*).

[41] *cantinelas*: «lo mismo que cantilenas» (*Aut.*).

- [42] *va con mil demonios la mosca*: *mosca* «se toma metafóricamente por desazón picante que inquieta y molesta: y así se dice ir con mosca».
- [43] *rejalgar*: «arsénico» (*Aut.*).
- [44] *españoleta*: antica danza spagnola.
- [45] Verso irregolare. *Choz* «equivale a golpe. Díjose así por el sonido que resulta» (*Aut.*). Qui è un'evidente accezione metaforica.
- [46] *cantoneo*: «el meneo afectado y grave para ostentar la gentileza del cuerpo y hacerse reparar de todos» (*Aut.*).
- [47] *somonte y rusellazo*: i dizionari storici registrano solo *somonte* come «lo basto, burdo, áspero, al natural y sin pulimento: como paño de Somonte» (*Aut.*). Che si tratti di due passi di danza?
- [48] *dengue*: «cierto género de mantilla nuevamente introducida por las mujeres tan estrecha que apenas cubre la media espalda pero muy larga de puntas» (*Aut.*).
- [49] *Maravillas*: altro quartiere popolare.
- [50] *coletto*: «vestidura como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas y sirven a los soldados para adorno y defensa, y los que son de hechura de jubón se usan también para la defensa y abrigo» (*Aut.*). Era un indumento molto usato dai guappi e soldati per difendersi dalle coltellate.
- [51] *gabio*: il termine non è registrato in alcun dizionario.
- [52] *Betulia*: potrebbe trattarsi di un riferimento alla città giudaica assediata da Oloferne, capo dell'esercito del re assiro Nabucodonosor, e poi liberata da Giuditta. L'episodio viene narrato in AT: Gdt 1-15. Di difficile interpretazione è il nesso tra l'episodio biblico e questo contesto anche se sembra evidente che l'espressione manifesta lo stupore del Buengusto di fronte all'esecuzione di Pelandusca.
- [53] *capacete*: «casco de hierro hecho a la medida de la cabeza, para cubrirla y defenderla de los golpes y cuchilladas» (*Aut.*).
- [54] *el braguero...de Roldán*: se è evidente il secondo riferimento alla celebre spada di Orlando, la Durlindana, è più difficile identificare che cosa sia il *braguero* del Cid. Sembra un termine figurato per indicare un elemento specifico dell'armatura.
- [55] *porrazo*: allude forse al classico finale «a manganellate» di alcuni *sainetes* di stampo carnevalesco.

