

# Eugenio

ÉTIENNE JODELLE

EDICIÓN BILINGÜE  
INTRODUCCIÓN Y NOTAS  
SILVIA HUESO  
TRADUCCIÓN SILVIA HUESO  
Y EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ

**EMOTHE** BIBLIOTECA  
DIGITAL

VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA



**ÉTIENNE JODELLE**

*L'EUGÈNE*

*EUGENIO*

Introducción y notas de Silvia Hueso Fibla

Traducción de Silvia Hueso Fibla y Evelio Miñano Martínez

**EMOTHE** BIBLIOTECA  
DIGITAL



UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

## Licencia y copyright

Esta edición ha sido posible con el apoyo del Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación; FEDER/ERDF, a través del proyecto de investigación “Teatro español y europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos” (EMOTHE), PID2019-104045GB-C54.

Attribution NonCommercial No Derivatives / Reconeixement-NoComercial- SenseObraDerivada (CC BY-NCND)

© de la introducción y notas, Silvia Hueso Fibla, 2022

© de la traducción al español, Silvia Hueso Fibla y Evelio Miñano Martínez, 2022

© de esta edición, Universitat de València, 2022

Diseño de portada: Cristina Maestre

ISBN : 978-84-9133-441-5

DOI : <http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-441-5>



Aquesta obra està sota una Llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional.

## Esta edición digital

Esta edición digital en PDF contiene la traducción de *L'Eugène* publicada también en edición hipertextual en la Biblioteca Digital EMOTHE, disponible desde 2021 en acceso abierto en [https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0657\\_EIEugenio.php](https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0657_EIEugenio.php)

La codificación del texto electrónico ha sido llevada a cabo por Silvia Hueso Fibla a través de la plataforma de edición del proyecto EMOTHE que genera un archivo en formato XML siguiendo el estándar del Text Encoding Initiative. Este proceso ha contado con la revisión de Jesús Tronch Pérez. El enlace de los textos para su visualización en paralelo ha sido llevado a cabo por Silvia Hueso Fibla.

Esta visualización está disponible en <https://emothe.uv.es/biblioteca/textosParalelo/EM0479/>

## La Biblioteca Digital EMOTHE (Early Modern European Theatre)

La Biblioteca Digital EMOTHE <<https://emothe.uv.es/biblioteca-digital/>> ofrece en acceso abierto un repertorio de clásicos de la edad temprana del teatro moderno europeo, principalmente de los siglos XVI y XVII, con obras pertenecientes a cinco tradiciones teatrales básicas de este periodo, la italiana, la inglesa, la francesa, la portuguesa y la española. El repertorio también incluye una selección de traducciones (disponibles en visualización en paralelo con el original) y adaptaciones a estos idiomas. Esta Biblioteca es uno de los resultados más visibles del proyecto EMOTHE, acrónimo de "Early Modern Theatre". Los textos electrónicos están inicialmente codificados en XML-TEI y transformados después a HTML-PHP para su publicación en la web <<https://emothe.uv.es/biblioteca/recordlistphp?-max=25&-skip=0&-link=Record%20List>>.

El proyecto EMOTHE: THE CLASSICS OF EARLY MODERN EUROPEAN THEATRE, con sede en la Universidad de Valencia y dirigido por el catedrático Joan Oleza, supone una expansión significativa, en dirección europea, de la vasta experiencia en la investigación sobre el teatro clásico español y las nuevas herramientas y estrategias de investigación, cuyo eje fue la creación de ARTELOPE, una potente base de datos de las obras de Lope de Vega (incluidos sus argumentos), publicada en web en 2011 <<http://artelope.uv.es>>.

Para la Biblioteca Digital (en sus inicios llamada "Colección de teatro clásico europeo"), la edición de cada obra debe contener al menos dos versiones, una en el idioma original y la otra en un idioma traducido. Sin embargo, el objetivo es presentar cada obra en el idioma original y en tres traducciones. Pero puede haber más versiones. La estructura está concebida como una galaxia de textos, como un conjunto de sistemas planetarios, en los que cada estrella/obra es el centro alrededor del que orbitan sus planetas/textos, que son traducciones de una obra original a otros idiomas, o diferentes versiones en el mismo idioma original de esa obra, o adaptaciones sucesivas en el mismo idioma o en otros, etc. La base de datos, por ejemplo, ofrece espacio a otros textos de la misma obra que corresponden a diferentes testimonios tempranos en su idioma original. Además, es posible insertar adaptaciones posteriores, incluidas esas versiones en diferentes idiomas (por ejemplo, el caso de la comedia italiana *Gl'Ingannati, de Intronati di Siena*, adaptada (no traducida) al español por Lope de Rueda como *Los engañados*). Algunos casos excepcionales que muestran la circulación europea de un tema incorporarán más adaptaciones y derivados que traducciones en sí: obras sobre las figuras de Don Juan o Fausto, por ejemplo.

Los textos originales consisten en ediciones académicas fiables. El equipo cuenta con la colaboración de prestigiosos editores de las diferentes tradiciones teatrales. En el caso de las traducciones, intentamos utilizar traducciones con valor histórico que muestren la circulación europea de los textos. Si no las podemos encontrar, utilizamos traducciones hechas por expertos asociados al equipo que nos transfieren sus derechos, o bien traducciones encargadas y subcontratadas a especialistas. Se utiliza una traducción en prosa cuando no se puede encontrar una traducción en verso ya existente o cuando una nueva traducción en verso no es factible.

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

## Índice

1. París en 1500	4
2. Panorama teatral hacia 1530	9
3. La comedia: artes poéticas y prólogos	12
4. La comedia <i>Eugenio</i>	17
5. Valoraciones críticas	34
6. La gramática de Jodelle	38
7. Cronología del autor	43
8. Sobre la presente edición	45
9. Bibliografía	47
10. <i>Eugenio</i> , Étienne Jodelle	51

## 1. París en 1500

Para una familia burguesa de 1530, la ciudad de París se presenta a la vez como el lugar ideal en el que desarrollar sus actividades económicas y un peligroso enclave de criminalidad donde no es difícil que te corten la bolsa. Después de las 7 de la tarde, salir a la calle es más que arriesgado, pues al amparo de la nocturnidad la tasa de criminalidad aumenta. Las tabernas se convierten en refugio de gentes sin oficio (confesable) ni beneficio que beben, juegan y se agreden por cualquier puntillosa cuestión de un honor que, sin duda, no poseen. París es, según algunos, la capital del vicio y la prostitución<sup>1</sup>.

A pesar de sus calles embarradas, la mayoría sin pavimentar, que arrastran hasta el Sena los detritos de la población, a pesar del ganado que es conducido hasta los mataderos en pleno centro urbano, a pesar de las tintorerías con sus hediondos líquidos, del Mercado lleno de rateros y de la prisión de *Châtelet* rebosante de delincuentes, la gran urbe parisina no deja de maravillar a los numerosos viajeros que atraviesan sus puertas y cruzan sus puentes: no sólo los visitantes de provincias que llegan a la capital quedan sorprendidos por la ingente cantidad de personas que pasean por sus calles y por la propia extensión de la urbe, sino que incluso los visitantes viajados y cultivados la consideran fuera de lo común, única en el mundo conocido<sup>2</sup>.

París es una de las ciudades más pobladas de la Europa renacentista: ciudad de ricos y pobres que inaugura el siglo XVI con la construcción del enorme Pont Notre-Dame<sup>3</sup> bajo el reinado de Louis XII y lo cierra con la del amplio y despejado Pont-Neuf, ya con Henri III y Henri IV. Si bien a la monarquía y al cabildo no les es posible realizar grandes reformas estructurales a nivel urbanístico a causa de la alta densidad de población, se realizan innovaciones a nivel

---

<sup>1</sup> Este es el apelativo que utiliza Diane Roussel para referirse a la ciudad (2012: 40), mientras que Jean Pierre Babelon da una descripción detallada de las que simpáticamente llama *rues chaudes* (1986: 191). Según el historiador, a raíz de la miseria urbana y de la relajación de costumbres en la Corte de los Valois que comienza a aposentarse en la capital, la cantidad de prostitutas y celestinas aumenta, sobretudo en la propia Cité, desde Saint-Landry hasta el puente Notre-Dame con tanta afluencia en la calle Glatigny que la reina Claude solicita a su esposo la destrucción de los burdeles de dicha calle en 1518. Cerca del Louvre y de la calle Austria, había varios burdeles en los que “*s’y retiroient ruffiens, paillards, larrons et aultres mauvais garçons dont plusieurs meurtres, batteries, pilleries, scandales et autres inconvenients*” como cuenta Nicolas de Villeroy (Babelon, 1986:192). Cerca de los monasterios de las Filles-Dieu, de las Penitentes y de la Universidad, pero sobre todo detrás de Saint-Merry donde reinaba Jeanne Belle-Fille en la calle Huleu con provechosos beneficios económicos. Tras 1961 se decreta el cierre de estos burdeles como consecuencia del puritanismo reformista pero el trabajo sexual se redistribuirá en los barrios vecinos.

<sup>2</sup> En 1575, el cosmógrafo André Thevet que había viajado a Italia, al Oriente y hasta Brasil evoca el sentimiento que le provoca la gran urbe en los siguientes términos: “*Un homme ne sauroit contempler Paris sans esbahissement, pour estre la chose la plus à admirer qui soit au monde. Je ne dy pas du tout pour sa grandeur (car j’en ay veu d’autres qui l’esgalent enendue), mais pour l’abondance du peuple qui y est, puis confesser n’avoir veu ville si peuplée ès quatre parties de l’Univers, où j’ai esté*” (Thevet, *apud*. Roussel, 2012: 23).

<sup>3</sup> El derrumbe del antiguo Pont Notre-Dame en 1499 y la construcción del Nuevo marcan el inicio de una nueva moda arquitectónica venida de Italia en la villa de París. Una comisión con jefes de obra, miembros del Parlamento, de la Cámara de Cuentas y del ayuntamiento se reunió en 1500 para decidir cómo iba a ser este nuevo puente más bello y más sólido que el anterior. En la comisión se hallaba el ilustre veronés Fra Giocondo, gran estudioso de la obra de Vitruvio y Plinio el Joven, conocido por los humanistas y que había seguido a Charles VIII a Francia en 1495. El dominico trazó los planos del nuevo puente, elevado sobre seis grandes arcos con una doble hilera de casas (34 por lado) de ladrillo y piedra sobre arcadas para albergar los negocios de los comerciantes. El puente, de un equilibrio y regularidad sorprendentes, fue terminado de construir en 1512 (Babelon, 1986:111-114).

arquitectónico en grandes palacios tanto públicos como privados (Hôtel de Ville, Hôtel de la duchesse D'Étampes, Nouveau Louvre...), en fuentes públicas como la de los Saints Innocents, en claustros de conventos como el de los Celestins o en iglesias que serán rematadas siguiendo el nuevo estilo en el último tercio de siglo como Saint-Étienne du Mont, cuyo coro y grandes pilastras responden innegablemente a la estética renacentista.

La corte de los Valois, que solía habitar en los castillos del Loira, comienza a mirar hacia la capital desde los años 1530 trasladándose cada vez más cerca del Sena (si no durante todo el año, al menos durante períodos cada vez más largos): si François I fija su atención en Fontainebleau, Henri III cerrará la dinastía siendo el más parisino de los Valois. Una corte de tradición nómada, compuesta por más de 6000 personas que se dedican a intrigar y celebrar grandes fiestas, en la que la moda italiana está cada vez más presente<sup>4</sup> y la elección de favoritos genera luchas intestinas de trágico final<sup>5</sup>.

La monarquía va a comprender que para tener sujeto al reino, debe tener sujeta y bien controlada la capital del mismo, de ahí las sucesivas reformas en el castillo de Louvre realizadas por Henri II y Catherine de Médicis<sup>6</sup>, hasta que Henri III haga del palacio el centro del poder monárquico. Por un lado, los parisinos son consultados sobre asuntos de interés nacional, por otro lado, apoyan a la monarquía en sus solicitudes de levas de soldados y contribuciones económicas para la guerra o para saldar deudas con países extranjeros<sup>7</sup>... París va a verse como un microcosmos cuyo pulso tomarán los monarcas para comprobar cómo respira todo su reino.

La capital se encuentra dividida en dos partes de diferente tamaño por el Sena, con su gran isla central, sede de los poderes religioso y civil. A la derecha aparecen trece barrios que constituyen la propia villa y que presentan un fuerte contraste, ya que los centrales gozan de una floreciente economía mientras que los periféricos son extremadamente miserables,

---

<sup>4</sup> La moda italiana no sólo va a influenciar la pronunciación francesa, sino que el léxico se va poblar de italianismos. La moda de la peluca rizada, el uso del pañuelo y las danzas entrarán en los salones de la nobleza. El refinamiento de las ciudades estado italianas es admirado por los viajeros franceses, los importantes intercambios culturales entre ambos países, los conflictos bélicos con el norte de la península italiana, la procedencia florentina de la reina Catalina de Médicis... hacen que la corte se vaya italianizado poco a poco a lo largo del siglo XVI. Cuna del Renacimiento, Italia será un espejo en el que los países europeos se miran para ir refinando sus costumbres: *Il libro del cortegiano* de Castiglione (1528) será un modelo a seguir. No olvidemos que François I invitó a Leonardo da Vinci a su corte durante los últimos años de vida del artista italiano, queda como testimonio la maravillosa escalera a doble hélice del palacio de Chambord.

<sup>5</sup> Sólo recordar a los *mignons* de Henri III que prácticamente constituían su guardia personal, dos de los cuales perecieron en 1578 como consecuencia de un duelo con la facción adversa (Muchembled, 1995: 43).

<sup>6</sup> Según Robert Muchembled (1995: 27), París es a mediados de siglo el centro del poder, pero resulta un centro todavía imperfecto. El autor cita la correspondencia de Catherine de Médicis, según la cual, de 2534 noches, la reina sólo habría pasado 570 en París; si se añaden las residencias de Saint-Germain en Laye, Fontainebleau y Vincennes, ascienden a 1582 (47% de su tiempo). La reina visita 220 residencias diferentes, pasa más de 30 días en Blois, Orléans, Angers, Amboise y otras residencias del Loira, mientras que apenas visita Lyon, Avignon, Moulins y Toulouse (12,6%).

<sup>7</sup> Por ejemplo, en 1506, la villa de París solicitó a Louis XII que casase a su hija Claude de France con su sobrino François d'Angoulême, para asegurarlo como heredero al trono; en 1508 participó en la financiación de un navío para dar ejemplo al reino y que se financiase la marina de guerra; 1522, François I pide 500 voluntarios para seguir la guerra; en 1524 una nueva contribución económica para la guerra; en 1530, se pidió a la villa una suma de 150.000 libras para liberar a los infantes, que habían sido intercambiados por el propio monarca y seguían en manos de Carlos V... (Babelon, 1985: 47).



llegando a vivir de la limosna pública como en el caso de Saint-Martin (Babelon, 1986:233). A la izquierda aparecen los dos barrios de la Universidad y los colegios, los grandes conventos, las imprentas y librerías. En Sainte-Geneviève, encontramos muchos estudiantes miserables y turbulentos que se codean con otros de familias ricas y poderosas, además de numerosos colegios, algunos de los cuales más parecen salas de tortura que de estudio, como el terrorífico Colegio de Montaigu donde murieron muchos jóvenes en la indigencia.

Unos 350.000 habitantes pululan por las callejuelas todavía enrevesadamente góticas de la capital hacia mediados de siglo, población que aumenta en épocas de conflictos o de carestía, haciendo que la mendicidad, ya de por sí elevada, se convierta en un problema para la capital en forma de robos y motines. La falta de higiene, los lodos infectos y los vertidos nauseabundos en el Sena hacen de esta ciudad de reyes una “cloaca nauseabunda” (Muchembled, 1995: 219) donde ricos y pobres se amontonan en 439 hectáreas con elevado índice de mortandad.

A pesar de ello, París se va a convertir en una capital intelectual, donde el humanismo va a ir permeando sobre todo en los Colegios, ya que la Sorbona se encuentra anquilosada en un testarudo rechazo de la modernidad<sup>8</sup> y en la escolástica más rancia. Un humanismo que penetra en la capital a través de Lyon, ciudad cosmopolita que queda a mitad de la ruta entre los dos focos culturales del momento: Italia y Flandes. Su proximidad con la frontera de Saboya, la censura más relajada y la importante presencia de la imprenta, hacen de Lyon un importante foco reformista. Humanistas como Étienne Dolet o Bonaventure des Périers y poetas como Maurice Scève o Louise Labé, verán sus días en la ciudad del Rône que hace de puente con la Italia Renacentista.

Más allá de Lyon y París, la “República de las letras” existente en los años 1520 tiene su centro en el pensamiento de Erasmo, cuyos intercambios epistolares con intelectuales de toda Europa crean una red de ideas humanistas de diverso cariz que forma la ilusión de una posible nueva Edad de Oro (Muchembled, 1995: 96). Esta ilusión se verá truncada por el cisma luterano y la violenta respuesta de la Iglesia católica que desencadenará ocho guerras de religión en suelo francés desde los años 1560.

El humanismo tiene su punto fuerte en la filología: el estudio de las lenguas griega, latina y hebrea, la traducción y el análisis en profundidad de las civilizaciones y los textos de la Antigüedad Clásica serán fundamentales en los programas de estudio que renovarán el pensamiento escolástico. Los estudiosos de la época van a promover el desarrollo de un espíritu crítico que atañe también la reivindicación del estudio de los Evangelios, de ahí la inicial vinculación del humanismo con la Reforma en aras de la libertad espiritual, pues pretendía extraer de los textos antiguos una filosofía del hombre que conciliara con el cristianismo

---

<sup>8</sup> Babelon habla del rechazo de la Universidad hacia el pensamiento, la ciencia experimental y el derecho civil modernos. Como consecuencia, las universidades italianas, inglesas, flamencas y las del sur de Francia tomarán el testigo de la otrora célebre Universidad de París. Para más inri, la Facultad de Teología se va a instituir como epítome de la autoridad moral cristiana en la persecución de las ideas reformistas, en la resolución de conflictos teológicos europeos, e incluso creando un Índice de libros prohibidos en 1545. Felizmente, los Colegios darán entrada a las nuevas ideas y serán focos del pensamiento humanista (Babelon, 1986: 79-84).

(Bonnot, 1959: 31). Visto el lamentable estado de la institución eclesiástica en la época, no es de extrañar que desde esta visión crítica se evidencie la necesidad de una renovación de la Iglesia, lo cual no significa que todos los humanistas sean adeptos de la Reforma, pero sí que hay verdaderos defensores como Henri Estienne y muchos espíritus tolerantes como Étienne Pasquier.

El entusiasmo humanista por el estudio de la antigüedad, lleva aparejado el rechazo de la literatura y filosofía medievales. “Góticos”, “bárbaros” o “sofistas” son algunos de los calificativos con los que intelectuales como Rabelais tildan a los autores medievales y a los teólogos que perpetran el pensamiento escolástico (Bonnot, 1959: 53). Será, pues, en los Colegios donde la renovación teórica pueda permear, dada la oposición de la Sorbona, siempre adicta a la teología medieval. De hecho, los grandes humanistas de mediados de siglo como Jean Dorat o Marc-Antoine Muret, van a ocupar la dirección de los colegios de Coqueret y Boncourt respectivamente, donde unos jóvenes Ronsard, Du Bellay, Baïf, Jodelle, Belleau y la Pérouse realizarán sus estudios.

Imprenta y pedagogía son los medios de difusión de esta nueva filosofía. Gracias a la imprenta, el acceso a las ideas se hace más sencillo y alcanza un público más amplio (de privilegiados y letrados de las urbes). París y Lyon, junto con Venecia, son los grandes centros de difusión del libro. En los colegios donde se difunde la nueva filosofía, la vida es, al parecer, bastante similar al régimen monástico, con clases desde las 5 de la mañana a las que siguen discusiones y argumentaciones en latín, lecciones públicas, recapitulaciones y cuestiones a diario. Los colegios de la capital francesa están dedicados al estudio de las artes y la mayoría de sus estudiantes son internos, mientras el resto está en pensión o vive con su propia familia, con un lacayo... y se les conoce como estudiantes libres o *martinets* (Babelon, 1986: 84). Encontramos pequeños colegios en los que sólo se imparten algunas de las materias, mientras que los de mayor envergadura llegan incluso a enseñar excepcionalmente la teología, con cinco o seis clases de diferente edad y nivel impartidas por un pedagogo con el que el alumnado mantiene fuertes vínculos intelectuales. La idiosincrasia de cada establecimiento es bien diferente: el Colegio de Navarra, por ejemplo, de corte elitista y con una floreciente biblioteca, acoge a lo más florido del reino, incluidos los futuros monarcas Henri III y IV; el Colegio de Presles dirigido a intervalos por el excepcional humanista y maestro Petrus Ramus hasta su muerte en la Masacre de Saint-Barthélemy será en la segunda mitad de siglo un verdadero ejemplo de la reforma pedagógica.

Como explica Eugenio Garin (1968: 160), el método de estudio de Ramus y de los Colegios que abrazan la nueva pedagogía se encuentra bien detallado en la defensa que el intelectual escribe en 1550 ante los ataques de la Universidad. Durante los tres primeros años, los estudiantes aprendían gramática latina y griega a través de la lectura de Virgilio, Homero, alguna comedia de Terencio, Cicerón y Aristófanes. El cuarto año se consagraba a la retórica y se añadía la lectura de Demóstenes. El quinto año se dedicaba al estudio de la dialéctica que estaría también presente en los estudios filosóficos posteriores. Matemática, geometría y aritmética ocupaban el sexto curso a través de los textos de Euclides, Apolonio, Arquímedes y

Teodosio para pasar a la física de Aristóteles y los estudios de óptica de Euclides en el séptimo año.

Son los *studia humanitatis* basados en el *trivium* y *quadrivium* que, como explica Ramus, no se desarrollaban de forma excluyente, pues a lo largo de todo el *cursus* se relacionaban las nuevas enseñanzas con los textos estudiados con anterioridad. Así, en cada una de las disciplinas se partía de una explicación teórica de una hora a la que seguían otras cuatro en las que el alumno se ejercitaba discutiendo las problemáticas que conllevaba el texto, cómo eran utilizadas las reglas (gramaticales, retóricas...) por un autor determinado, tras lo cual pasaba a imitarlo y podía llegar a crear de forma autónoma una pieza original (génesis).

En el oscuro Colegio de Coqueret, Jean Dorat destaca por su método de gramática comparada para enseñar griego y latín, ya que, gran helenista, considera que la cultura griega es muy superior a la latina. Consciente de que la cultura latina, imitando a la griega, alcanzó un esplendor innegable, considera que el francés, imitando a los antiguos, también puede enriquecerse (Chamard, 1961: 104). De hecho, los alumnos de Dorat que conformarán el núcleo de la futura *Pléiade* — Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay y Jean-Antoine de Baïf — van a aunar el saber de la antigüedad y la expresión francesa, a diferencia de sus maestros que todavía escribían la mayoría de sus obras en latín (lengua que utilizarán ellos mismos en bastantes ocasiones).

En los tiempos del Colegio de Coqueret (1549), este grupo de estudiantes se hace llamar *Brigade*. No será hasta cuatro años después, tras los logros de Étienne Jodelle en el campo de la tragedia, cuando el grupo llegue al número de siete y sea rebautizado como *Pléiade* al unirse Pontus de Tyard, Guillaume des Autels (que en 1555 cede su lugar a Jacques Peletier) y Jean de la Péruse (a cuya muerte lo sustituirá Rémy Belleau). Ronsard será sin duda el cabecilla de este grupo de poetas que abraza la erudición humanista, la poesía neolatina y la filosofía neoplatónica en una obra de expresión francesa que se desarrolla en la Corte.

La temática de los *Canzoniere* de Petrarca es muy influyente en la primera poesía lírica amorosa de la *Pléiade* y los sonetos que conforman sus abundantes *Amours*, de cierta tendencia epicúrea. Por otro lado, el pensamiento de Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola, de fuerte carga neoplatónica, les aporta tanto una visión del amor de corte espiritual como la idea del furor poético (Bonnot, 1959: 87). Su concepción de la poesía parte de la imitación de los textos de la antigüedad para devenir una asimilación creativa fundada en el equilibrio y la armonía entre la admiración de la antigüedad y la nueva sensibilidad. La belleza equilibrada, la sensibilidad por encima de lo vulgar y el impulso de enriquecimiento lingüístico para hacer del francés una lengua a la altura del latín y griego son los fundamentos de la *Pléiade*<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> En este sentido, es fundacional la *Deffence et illustration de la langue françoise* de Du Bellay (1549) donde defiende la idea de enriquecer la lengua francesa a través de la creación de neologismos y la recuperación de antiguas voces. Se trata de un manifiesto en favor de un Humanismo en lengua francesa, para superar la mera imitación en lengua latina de los textos clásicos y para que el francés alcance el mismo esplendor que el italiano que viene produciendo grandes obras literarias desde dos siglos atrás (Chamard, 1961, I: 185 y ss.). La *Deffence* formula un arte de escribir a través de la asimilación del estilo de los antiguos y los italianos, la imitación de géneros como la epístola, la sátira, la égloga, la oda, la epopeya o el soneto, el destierro de la farsa y la moralidad

Su inicial desprecio por los poetas cortesanos (que hasta los años 1550 son los discípulos de Marot) cambiará de signo al convertirse ellos mismos en los preferidos de la Corte, al igual que disminuirá cierto tono combativo y se abrirá paso una poesía de corte más filosófico. A partir de los años 1560, en que Du Bellay deja este mundo, las relaciones que han establecido en la Corte les hacen tomar partido en las guerras de religión poniendo su pluma al servicio del bando católico, sobre todo en el caso de Ronsard al que se considera “Príncipe de los Poetas”. Tal título casa bien con un grupo poético caracterizado por su aristocratismo, que considera la inspiración como un don divino, desprecia lo vulgar (y al vulgo) y dirige su producción poética a una élite de letrados y cortesanos.

A través de una abundante producción de versos de circunstancias, podemos comprobar cómo la Pléiade siguió de cerca todos los acontecimientos de la Corte: matrimonios, defunciones, mascaradas, entradas y recepciones reales, triunfos bélicos... disputándose incluso el lugar de primeros poetas para organizar celebraciones cortesanas como en el caso de Jodelle y Ronsard cuando, tras el fiasco del primero en la *Mascarada de los Argonautas* celebrada en el Carnaval del año 1558, el segundo regresa a la Corte con una serie de poesías marciales bajo el brazo para ocupar el puesto de poeta oficial (Burton, 1997: 353).

## 2. Panorama teatral hacia 1530

Para un espectador burgués de 1530, el panorama teatral resulta de lo más rico y variado: en las ferias de Saint-Germain y de Saint-Laurent, puede acercarse a uno de los numerosos *jeu de paume* para hartarse de reír viendo una farsa, una *sottie* o ponerse un poco más serio con una moralidad; todos los domingos y fiestas de guardar, habrá organizados misterios y milagros de santos o de la virgen, monopolio de la Cofradía de la Pasión<sup>10</sup>, representados en el Hospital de la Trinidad; en días de mercado puede ver a un cómico itinerante recitar, a cambio de unas monedas, un sermón jocoso o un monólogo paródico en un podio improvisado; si asiste a un colegio el día del santo patrón, podrá ver interpretadas en el patio piezas en latín a imitación de Plauto o Terencio; en las entradas y cortejos reales, puede acercarse a contemplar los fastos y las mascaradas de temas alegóricos o mitológicos; si pertenece a la alta burguesía, puede participar en una representación privada en el salón de un gran hotel...

---

en aras de la recuperación de la tragedia y la comedia. Desde un punto de vista estilístico, Du Bellay propone utilizar ciertos giros que den esplendor y distinción al lenguaje como el uso de adjetivos sustantivados o de sustantivos deverbales, de mayor cantidad de figuras retóricas o la armonía en el ritmo y rima del poema. Considera que un poeta necesita tanto de su propensión natural como la técnica artística para producir una buena obra (Du Bellay, 2007: 117 y ss.).

<sup>10</sup> La Cofradía de la Pasión ejercía un monopolio bastante tiránico, llegando a cobrar impuestos abusivos y persiguiendo a compañías itinerantes que llegaban a la capital, muchas de las cuales huían rápidamente tras realizar su representación antes de que los Cofrades pudieran atraparlos (Macgowan & Melnitz, 1966: 187). A partir del 1540 abandonaron la Trinidad para realizar una breve escala en el Hotel de Flandes, hasta llegar al célebre Hotel de Bourgogne, manteniendo el monopolio, pero viendo su repertorio limitado a piezas de temática profana, aunque honestas y lícitas (Cheymol, 1983: 164).

Tanto los géneros como el público, en la primera mitad de siglo, suelen estar mezclados. Por ejemplo, durante las pausas de los milagros se representan piezas breves de carácter jocoso y éstos, aunque de propósito “serio”, suelen contener personajes que hacen reír al público. También podemos encontrar una pieza de colegio de carácter serio seguida de otra cómica. En el Hospital de la Trinidad, por ejemplo, cuando el hartazgo del público por los milagros comienza a hacerse patente, los Cofrades de la Pasión se asocian con los Enfants sans souci para que varíen el programa añadiendo moralidades, *sotties* e incluso farsas (Cheymol, 1983: 164). Eso sin contar el carácter netamente híbrido de muchas piezas, como moralidades cercanas a las *sotties*, farsas que incluyen monólogos jocosos... Por otro lado, toda la sociedad acude a las representaciones, en lo que André Tissier llama un “público global” formado por burgueses, gente del pueblo, del ámbito eclesiástico y nobles (Freeman, 1992:60), tanto para ver milagros como farsas. Si el espectáculo tiene lugar en el patio de un colegio u hospital, el público se ordena por rango desde el propio patio ocupado por el pueblo o los estudiantes en los colegios hasta los balcones o miradores más elevados ocupados por la nobleza, alta burguesía o autoridades eclesiásticas.

Además de los Cofrades de la Pasión y los Enfants sans souci, existen numerosas agrupaciones que se dedican a la representación de piezas teatrales: desde los Basochiens que son asociaciones de estudiantes de derecho que interpretan farsas y *sotties*, hasta actores amateur que se dedican a la representación de algunos roles en los grandes misterios, pasando por tropas itinerantes de titiriteros que hacen equilibrios y acrobacias, representan farsas o moralidades u otras tropas como la del piemontés Jehan Antoine que desde 1544 se presenta en París para contratar actores y actrices que interpreten “*anticques, moralités, farces, et autres jeux rommains et françoys*” (Mazouer, 2013: 22).

Las representaciones de misterios llegarán al agotamiento en la capital hacia mediados de siglo (no así en provincias), a pesar del fervor popular por las obras hagiográficas o del Antiguo Testamento que tenían una importante carga espectacular tanto por el lujoso vestuario como por la puesta en escena: diablos, diluvios, apariciones celestes, visiones sobrenaturales, decapitaciones, efectos de luces y sonido, etc... A pesar de que la Iglesia estuviera muy pendiente de la organización de estas obras religiosas, siempre se colaban fragmentos de carácter cómico o alusiones y gestos obscenos que hacían las delicias del público a la vez que despertaban la ira de las autoridades que los interpretaban como una profanación<sup>11</sup>.

La temática bíblica da paso a la alegórica en el género de la moralidad, muy importante desde el punto de vista filológico porque hace de puente entre los géneros medievales “serios” y la tragedia a la antigua (Mazouer, 2013: 64). En su mayoría son piezas breves de corte didáctico y carácter religioso, aunque otras basculan hacia una temática más cercana a la sátira. El público las disfruta enormemente porque suelen presentar personajes muy verosímiles con los que identificarse y porque siempre incluyen un personaje cómico como el loco o el bromista

---

<sup>11</sup> Las prohibiciones de la iglesia tanto reformista como católica por la falta de moralidad del teatro popular van a ocupar todo el siglo. Si los reformistas veían en la espectacularidad y comicidad de ciertos fragmentos de los misterios un ataque a la espiritualidad interiorizada que fomentaba su iglesia, los católicos temían que estas representaciones dieran ganas al pueblo de leer la Biblia editada por los protestantes (Mazouer, 2013:53).

que da el contrapunto jocoso. Este es el tipo de personaje presente en la *sottie* que se dedica a la crítica del poder establecido a través de la opinión del loco y ya se amalgama prácticamente con la sátira, aunque dejará de estar en boga hacia 1540, mientras que la moralidad seguirá hasta la década de 1570.

Más puramente cómicos son los monólogos dramáticos, sermones jocosos y farsas, teniendo en cuenta la mezcla que presentan lo serio y lo cómico en la época y la disociación entre lo sacro y lo profano que se opera en el teatro a lo largo del siglo XVI. Los sermones son interpretados a una sola voz, desacralizando los sermones de las celebraciones católicas a través de groserías y de la inversión de valores sociales, con una retórica paródica y un latín macarrónico realmente risibles y con un intérprete que interpela y amonesta de forma chistosa al público. Las mismas dotes interpretativas a través del uso de la voz y la gestualidad que el intérprete de sermones tiene el monologuista dramático, que suele escoger personajes risibles como el petimetre o el soldado fanfarrón procedente del *Miles gloriosus* de Plauto, muy a la moda en la época a causa del odio popular por los *franc-archers*, soldados rasos insolentes, lascivos y bastante incompetentes, equipados por el pueblo.

La farsa ocupa el lugar privilegiado del teatro cómico a pesar de ser el género más detestado tanto por los humanistas, que sólo ven en ella la superviviente obscena de las demonizadas formas teatrales medievales, como por las Iglesias católica y reformada, que la consideran una práctica impía e inmoral. El público adora esta forma teatral realista que muestra la vida privada de tipos sociales totalmente familiares como charlatanes, hombres de Iglesia, campesinos, soldados fanfarrones o gentilhombres, que privilegia las escenas domésticas y conyugales, pero que sobre todo se divierte en mostrar los juegos del triángulo amoroso entre marido cornudo, mujer adúltera y eclesiástico lujurioso.

Esta forma teatral cuenta con un dispositivo escénico muy simple (tablado al aire libre, a lo sumo con una cortinilla) que se compensa con un juego actoral rico en movimiento, mímica con bastantes tintes groseros y pocos accesorios. La versificación en octosílabos de rima pareada también opera en el realismo de la farsa, además de dar un ritmo saltarín y alegre acompañado muchas veces de canciones. La comicidad verbal se consigue a través de numerosos recursos: lenguaje obsceno, insultos, enumeraciones, hipérboles, neologismos divertidos y chistes, además de jerga de diferentes oficios, utilizada para ridiculizarlos.

Pero, aunque da lugar a una risa amplia y vigorosa y realiza una profunda sátira de la sociedad de la época (la crítica contra los Iglesia y la soldadesca se ven claramente vehiculadas), la farsa no es un género subversivo porque, como los *fabliaux* medievales, el mundo que durante el juego teatral ha sido puesto al revés vuelve al orden tradicional sin sufrir ningún cambio estructural. A pesar de ello, va a ser un género en boga hasta bien entrado el siglo XVII (incluso más tarde en provincias) que tendrá una importante influencia en el nacimiento de la comedia regular francesa.

También va a tener muchísimo que ver en la aparición de la comedia regular el teatro escolar porque, como hemos visto, el marco de los *studia humanitatis* tanto el alumnado como el

profesorado escribe piezas teatrales en latín a imitación de las de la antigüedad clásica<sup>12</sup>. Más allá de las competencias desarrolladas a través de la imitación y composición escrita de las obras, el ejercicio de interpretación hace trabajar tanto la memoria como la modulación de la voz, el mantenimiento del cuerpo y el control de la gestualidad. Estos elementos son en ocasiones utilizados a propósito por los alumnos con una intención satírica que llega a molestar al parlamento generando prohibiciones y censura, pues el alumnado puede interpretar sus piezas en hoteles privados o incluso en la plaza pública, llegando a un público mucho más variado y numeroso (Mazouer, 2013: 157).

El teatro neolatino suele aparecer en forma de comedia moralizante y alegórica (cerca de la moralidad en francés) con uso de la mitología y de elementos de la antigüedad que la tiñen totalmente de humanismo, como las comedias de Ravisius Textor del primer cuarto de siglo<sup>13</sup>. Las situaciones, los personajes y la temática proceden habitualmente de Terencio y Plauto, aunque beben enormemente de los géneros populares como la farsa o la *sottie* y muchas de ellas presentan una fuerte sátira política y religiosa: Ravisius, por ejemplo, ataca los vicios de la nobleza y el clero (Lazard, 1980a:82).

Como cuenta Madeleine Lazard (1991:37), el año 1548 marca un antes y un después en la concepción teatral renacentista debido a la famosa prohibición del Parlamento de París a la Cofradía de la Pasión de seguir interpretando misterios de temática religiosa (las moralidades quedan exentas de prohibición). Según la estudiosa, este hecho evidencia tanto un cambio en las mentalidades como el divorcio entre teatro culto y popular que va a terminar dando carpetazo a las formas teatrales de tradición medieval.

### 3. La comedia: artes poéticas y prólogos

Para un estudiante burgués de 1550, la llegada de las primeras piezas teatrales italianas va a resultar realmente edificante. En el territorio vecino, desde el siglo anterior se han venido representando las que se conocen como *commedia sostenuta* o *erudita* y el teatro popular de la *commedia dell'arte*<sup>14</sup>. Ariosto, Machiavelo, el Aretino o Bibbiena, son sólo algunos de los autores que se han dedicado a escribir comedias eruditas para ser representadas ante un público

---

<sup>12</sup> Desde el siglo X existen comedias en latín escritas por clérigos, que no fueron descubiertas hasta el siglo XV, imitando tanto a Terencio como a Plauto (menos conocido por aquel entonces). En los siglos XII y XIII, clérigos como Vital de Blois o Mathieu de Vendôme escriben obras en dísticos elegíacos que se interpretan en la época en forma de lecturas dramatizadas destinadas a la enseñanza o a la distracción y que no trascienden al círculo de los letrados. Desde el siglo XIV, en muchos lugares de Europa la producción teatral en latín se extiende, tomando como referencia tanto las formas dramáticas de la antigüedad como las contemporáneas, pero al ser en latín sólo los letrados pueden acceder a ellas. Así llegamos al siglo XVI, que ve pocas representaciones de este tipo en Francia (Terencio puesto en escena en el palacio episcopal de Metz en 1502 o en 1514 en Verdún, por ejemplo) (Lazard, 1980a: 77).

<sup>13</sup> De hecho, la primera tragedia escrita en francés por Théodore de Bèze en 1550 surge de este contexto, aunque desde el lado protestante. Pero no es la primera tragedia regular, pues incorpora un tema del Antiguo Testamento y termina de forma feliz, además de no estar dividida en actos, así que habrá que esperar a la *Cléopâtre captive* de Jodelle en 1553, para inaugurar el género de la tragedia regular en lengua francesa.

<sup>14</sup> La *commedia dell'arte* no se propaga realmente en el sur de Alemania, Francia e Inglaterra hasta 1570, cuando las compañías italianas comienzan a interpretar sus piezas improvisadas, a las que suelen añadir pastorales, comedias eruditas y tragicomedias (Lebegue, 1550:12).

popular, burgués, noble o ante la corte papal: León X asistió a la representación de *I Suppositi* de Ariosto en 1519 (Lebègue, 1972:77) que fue traducida en verso por J. Bourgeois en 1545.

Este teatro sigue la división en cinco actos precedidos de un prólogo a modo de *captatio benevolentiae* como en las obras latinas<sup>15</sup>, aunque pasa a la prosa para mayor efecto de realidad. El legado de Plauto y Terencio también es evidente en esos personajes arquetípicos como el *miles gloriosus* (que ya encontramos en los monólogos jocosos tardo-medievales), la cortesana, los enamorados, el parásito glotón, el viejo avaro... y en las intrigas sobre secuestros y reencuentros, con la omnipresente temática amorosa. Éstas suelen seguir la estructura tripartita clásica que comienza con la prótasis en la que se presenta a los personajes principales y se pone en situación al espectador y que suele ocupar el primer acto (y a veces al principio del segundo); epítasis que presenta los obstáculos que encuentran los amantes y las peripecias que tienen lugar para superarlos (gracias a sus criados); y finalmente, la catástrofe en el quinto acto que da lugar al final feliz y suele presentar el procedimiento del *deus ex machina* (Labègue, 1972: 71).

La *commedia erudita* tiene una fuerte influencia del *Decamerón* de Bocaccio (1349) en tramas sobre la seducción de mujeres casadas, celestinas, maridos cornudos y frailes lujuriosos. La intriga suele ir condimentada con numerosos quiproquos, engaños y disfraces que dan lugar a la comicidad de situación, acompañada siempre de vivaces diálogos que llevarán al típico *happy end* en forma de matrimonio. Recupera algunos personajes de la comedia antigua, pero los sitúa en la Italia contemporánea y moderniza sus costumbres, presentando profesores, estudiantes, campesinos o médicos cuyo lenguaje se adecua al medio del que proceden (Labègue, 1972:81). También se utilizan dialectos o términos extranjeros para la caracterización de ciertos personajes (los *miles gloriosus* italianos suelen venir de España).

En París, van a conocerse poco a poco las piezas traídas de Italia a través de traducciones como la de *Gli Ingannati* realizada por Charles Estienne (1542) o de viajeros que trajeron de vuelta ediciones impresas y que habían asistido a las representaciones como Rabelais, du Bellay y más adelantado el siglo Montaigne o Henri III (Lebègue, 1950: 6). Las compañías venidas de Italia representaron ya en 1548 en Lyon *La Calandria* de Bibbiena ante la Corte, en 1554 los *Lucidi* de Firenzuola ante el rey, en 1555 la *Flora* de Alamani en Fontainebleau... sin hablar de las tropas de titiriteros italianos cuya presencia en provincias está atestiguada desde 1549.

Para los eruditos humanistas estas piezas evidencian que una renovación del teatro desde el molde clásico y en lengua vernácula es posible y que deben abandonar las formas del teatro medieval para conseguirlo, como ponen de manifiesto en *Artes poéticas* y prólogos que muestran su incondicional adhesión por la Antigüedad Clásica y su conocimiento tanto de las obras teatrales como de la preceptiva de Horacio, Diomedes y Donato (Labègue, 1972:68). El *Arte poético* de Horacio recomienda el orden y unidad temática de las obras literarias,

---

<sup>15</sup> Cabe subrayar el hecho de que, para los escritores de la península itálica, la recuperación del teatro antiguo no queda tan lejos como para los autores del resto de Europa. Sólo han tenido que salvar esos siglos de supuesto “oscurantismo” medieval para devolver a escena a Plauto y Terencio que siempre formaron parte de su tradición propia.



escultóricas y pictóricas, considerando que la poesía debe hacer lo mismo que la pintura (*ut pictura poesis*). La obra de arte ha de presentar un equilibrio formal entre sus partes para no desentonar y ser aborrecible al ojo humano, debe buscar la naturalidad y la mimesis. En cuanto a los géneros dramáticos, Horacio recomienda los zuecos para lo cómico y los coturnos para lo trágico<sup>16</sup>, el decoro y la adecuación de los personajes. El decoro manda que no haya asesinatos en escena, ni acciones que puedan molestar a la moral del auditorio, mientras que la adecuación manda que un personaje utilice un lenguaje y unos gestos adecuados a su estado: el anciano debe ser respetable, el campesino debe diferenciarse del burgués, etc. La obra debe ser dividida en cinco actos y no presentar más de cuatro personajes en escena y el coro debe ser protector de la virtud y estar acorde con la moral de la época.

El *Arte poético* de Horacio era bien conocido en lengua original por los colegiales humanistas, aunque Jacques Peletier du Mans lo tradujo en 1541, con una dedicatoria al Senescal de Maine a modo de prólogo en la que animaba a practicar el francés en detrimento de las lenguas antiguas (aunque afirma que es necesario conocerlas para expresarse correctamente) como ya hicieron Petrarca y Bocaccio, Dante y Sannázaro. Peletier afrancesa ciertos detalles al nombrar a Marot, Alain y otros poetas recientes, así como al sustituir al latín por el griego como fuente de neologismos. En este sentido, el empeño humanista por enriquecer el francés para que esté al mismo nivel que las lenguas antiguas es evidente, como ya menciona en el prólogo donde también augura que, bajo el reinado de François I, el francés superará en esplendor al español e italiano como ya lo hace en asuntos de religión y buenas maneras (Peletier, 2011:100).

Un año después, Charles Estienne traduce la comedia *Andria* de Terencio, a cuya edición antepone una *Epistre du translateur au lecteur, en laquelle est déclarée la manière que les Anciens ont observé en leurs comédies* donde explica en qué consistía la comedia nueva latina y cómo se representaba. La comedia, declara, se dedicaba a mostrar personajes de baja condición y tenía una temática amorosa, con “*mots pour rire, sentences joyeuses, argument bien disposé et conduyt, reformation des moeurs corrompues et lascives*” (Estienne, 1542). Retoma la idea de Cicerón de la comedia como espejo de las buenas maneras y espejo de la realidad y subraya que lo que al principio son impedimentos, se convierten en un final feliz. Esta introducción resulta muy rica en detalles sobre los distintos tipos de actores, ornamento escénico, tipo de edificio, vestuario... tanto de la comedia como de la tragedia, lo cual evidencia las impecables referencias de cierta intelectualidad humanista.

Dicho lo cual, resulta curioso que Joachim du Bellay en su *Deffence* (1549) se limite a realizar una mención superficial de la poesía dramática<sup>17</sup>, demonizando el teatro medieval y subrayando que debe escribirse en lengua francesa. Sin embargo, en el segundo libro del *Arte*

---

<sup>16</sup> La mención al tipo de calzado en la comedia o tragedia es simbólica, pues muestra los personajes, el lenguaje y los gestos que se deben utilizar en cada género (aunque Horacio admite que en una tragedia pueda haber un personaje que utilice un lenguaje más bajo y en la comedia otro que lo haga de modo algo elevado, de forma excepcional). Así, lo trágico se dedicará a los asuntos elevados con expresión lamentable, mientras que lo cómico utilizará versos simples y vulgares expresiones.

<sup>17</sup> “*Quant aux comédies et tragédies, si les rois et les républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité, qu’ont usurpée les farces et moralités, je serais bien d’opinion que tu t’y employasses, et si tu le veux faire pour l’ornement de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes*” (Du Bellay: 2007:137-138).

*poética* de 1555 de Jacques Peletier du Mans encontramos un breve capítulo dedicado a la comedia y la tragedia, en el que define la primera (retomando a Donato) como “espejo de la vida” (Peletier, 2011: 369) con personajes populares que deben mantener el decoro, adecuándose a su condición; así pues, el viejo será avaricioso, la celestina deshonesto, el soldado fanfarrón, las madres indulgentes, etc. Define las partes en que ésta se debe dividir (prótasis, epítasis, catástrofe) y recomienda el estilo sutil y elegante de Terencio, aunque es consciente de la superioridad de los escritores de la Grecia Clásica. Reconoce que la comedia debe complacer al pueblo, como las creadas por Plauto, otro gran escritor que fue poco o nada apreciado por los teóricos antiguos como Horacio o Quintiliano. Peletier subraya que hasta ese momento no se han escrito comedias en francés siguiendo esta fórmula<sup>18</sup>, pues olvida mencionar el *Eugène* de Jodelle, en cuyo prólogo encontramos toda una declaración de intenciones en cuanto a la dramaturgia.

\*\*\*\*\*

El estudiante burgués de 1550, hijo de una familia burguesa de 1530 y espectador de teatro entre 1530 y 1550 al que queremos hacer referencia aquí es Étienne Jodelle, *parisien* —como le gustaba recalcar—, a quien también acompañaba del título nobiliario *Sieur de Limodyn* que su padre había adquirido pocos años antes y que, a decir verdad, no le correspondía<sup>19</sup>. Descendiente de una familia burguesa acomodada dedicada al comercio de paños, estudia en el colegio de Boncourt con Belleau y La Péruse donde reciben clases de Muret<sup>20</sup>, especialista en la literatura elegíaca latina y en la obra de Horacio. Poco antes de la fecha que nos interesa (1552-1553) parece haber pasado un breve período de tiempo en Lyon, donde simpatiza con los círculos reformistas como atestigua su amistad con Guillaume Guérault.

Antes del éxito de la representación de *Cleopatra cautiva* que unirá su camino al de los escritores de la Pléiade, Jodelle frecuenta el círculo literario del intelectual y mecenas Jean Brinon al que también estaban vinculados Nicolas Denisot, Thomas Sébillet, Claude Colet... En los años tempranos, su admiración por la poesía de Marot se hace patente en tres epitafios dedicados al poeta (Balmas, 1962: 109); por otro lado, las extensas bibliotecas de su tío y su primo, a las que siempre tuvo acceso y que contenían numerosas obras de los clásicos griegos,

---

<sup>18</sup> ¿No conocía la obra de Jodelle representada en 1552-1553? ¿No le agradaba a causa de su inmoralidad final y aspectos farsescos? En cualquier caso, el olvido del *Eugène* parece mostrar cierto desprecio de la intelectualidad por la comedia, no así por la tragedia, ya que, unas líneas después, va a mencionar la *Cleopatra cautiva* de Jodelle.

<sup>19</sup> No le correspondía porque, según explica Emanuel Buron, si bien la adquisición de un título por parte de una familia burguesa acomodada era el primer paso para acceder a la nobleza, dicha familia debía “vivir noblemente” durante tres generaciones y en el caso de Jodelle solamente fue su padre quien lo adquirió. Otra opción era el “*annoblissement par prescription*”, que implicaba que hubieran pasado de cuarenta a sesenta años desde la adquisición del título, pero cuando Jodelle lo reivindica, el *Limodyn* sigue perteneciendo a su madre. El propio padre del autor, jamás se presentó como otra cosa que “*marchand et bourgeois de Paris*” (Buron, 1997:35). Todos estos argumentos son bastante decisivos para afirmar que era un título que se arrogó sin que todavía le correspondiera hacerlo.

<sup>20</sup> Según Balmas, durante unos meses de 1551, antes de que Muret partiera hacia Toulouse en 1553, acusado de sodomía y de allí a la península Itálica (Venecia, padua y Ferrara) para terminar sus días en la gran Roma (Balmas, 1962: 245-253).

latinos, de teatro antiguo y moderno<sup>21</sup>, dejan constancia de una cultura amplia, de la curiosidad y del eclecticismo de los familiares heredados por Jodelle.

El prólogo a la comedia *Eugène*, como muchos prólogos del teatro humanista, puede ser tomado como un manifiesto literario. Jodelle retoma la idea de insertar un prólogo de las comedias clásicas y eruditas, aunque lo hace con fines distintos pues, si anteriormente se utilizaba para ofrecer un resumen, él lo hace para justificar la novedad de su obra. Evoca a Horacio en su definición de la comedia en contraste con la tragedia al hablar del “*humble argument [...] / les vers demis, les personnages bas*” (v.2-3) frente a la seria tragedia, para personas altaneras amigas del furor (v. 7, 13) y de escritura noble y grave (v. 15, 16). También comenta que su utilidad es reprender las malas costumbres (v. 4) y reivindica su dignidad al declarar que el honor del antiguo escritor de comedias (seguramente Menandro) no era menor al del autor trágico (Esquilo, Sófocles o Eurípides). Por otra parte, subraya su propia originalidad al haber compuesto por primera vez una comedia con personajes, estilo y lengua francesas, como en la comedia erudita italiana: “*rien d'étranger on ne vous fait entendre, / le style est nostre, et chacun personnage / se dit aussi estre de ce langage*” (v. 34-36).

El posicionamiento humanista del autor también aparece en el comentario negativo de las formas teatrales medievales como la farsa (v. 37) y la moralidad (v. 39-40) y la admiración por los autores de la antigüedad que, sin embargo, no debe traducirse en esclavitud (v.50) pues la nueva literatura puede rivalizar con la antigua. Si bien declara dirigirse a un público popular<sup>22</sup>, no deja de desdeñar al populacho (v.56), pues en la pieza se ven representados pequeños burgueses y no gentes rústicas (v.60) con lo que quiere recalcar la dignidad de la comedia y del público presente (que, según Olivier Millet sería más bien “letrado y snob”, 2001:454). En cuanto al espacio escénico, plasma su conocimiento de los teatros semicirculares antiguos, quizás gracias a las obras de Vitruvio y Serlio de la biblioteca familiar, y se excusa por la exigua puesta en escena, nada comparable a la riqueza de las representaciones ante la realeza (v. 67-68)<sup>23</sup>. En los prólogos de las comedias antiguas solía darse una breve presentación de la pieza,

---

<sup>21</sup> Para hacernos una idea del amplio espectro de lecturas al que tuvo acceso Étienne Jodelle, podemos nombrar algunos de los títulos presentes en la biblioteca de su tío Jean de Passavant que su primo Étienne de Passavant aún amplió con más obras: la biblioteca inicial se componía de una parte filosófica en griego con numerosos volúmenes de Aristóteles; poesía latina de Virgilio, Horacio y Ovidio; historia de Roma de la mano de Tito Livio, Valerio Máximo y Aulo Gelio; el teatro de Terencio, Séneca y el neo-latino de Ravisius Textor; además de algunas obras clásicas de edificación cristiana, de las epístolas de San Pablo y del *Paraphraseon* de Erasmo. El primo de Jodelle enriqueció los fondos con historiadores modernos como Froissart y Enguerrand de Monstrelet, obras de crónicas de diversos autores, literatura clásica con Homero y Apuleyo, Esopo y Luciano, Catulo, Tibulo y Propertio, además de Marcial. El estoicismo de Catón se hace un hueco en esta biblioteca, así como la ciencia de Tolomeo, Euclides, obras de astronomía, geometría, medicina (Galeno y Jean Fernel), la arquitectura de Vitruvio, la obra de Serlio. Literatura francesa como el *Roman de la Rose*, Guillaume Coquillart, las obras completas de Marot, un Petrarca en italiano, un Castiglione y un Boccaccio traducidos... (Balmas, 1962: 41-44).

<sup>22</sup> Jodelle declara escribir “*ne dédaignant le plus bas populaire*” (v.20); siguiendo a Michael J. Freeman, en el siglo XVI “popular” indica la cultura de todo el mundo, tanto un burgués como un noble o un campesino, y no se utiliza en contraposición a “letrado”: los letrados disfrutaban igualmente de los artefactos culturales populares, pero tenían acceso a esa segunda cultura también (Freeman, 1996: 55).

<sup>23</sup> Por ejemplo, en 1548, la colonia de banqueros y comerciantes italianos de Lyon ofreció al rey Henri II y a Catherine de Médicis la representación de *La Calandria* de Bibbiena durante los festejos de la entrada real a la ciudad, para lo cual fueron contratados cantantes, músicos, comediantes, un escultor, un decorador y un director de escena florentinos que trajeron los decorados en perspectiva y la maquinaria escénica que en su país llevaba

mientras que aquí, Jodelle lo sustituye por la sola presentación de los personajes principales dispuestos a ocupar el espacio escénico, prueba de que, contra la opinión de muchos estudiosos del teatro humanista que consideran que sólo estaba destinado a la lectura, fue llevado a escena y disfrutado por un público letrado de humanistas y estudiantes.

#### 4. La comedia *Eugenio*

Para el estudiante burgués parisino que se declara *Sieur de Limodyn* y se llama Étienne Jodelle, los años de formación en el Colegio de Boncourt parecen haber sido sumamente fructíferos porque su entorno intelectual anterior a 1553 lo tiene por un gran poeta<sup>24</sup>. Sin duda alguna, la gran biblioteca familiar y las enseñanzas de Muret han tenido algo que ver en la formación del que será declarado el *Daimon* de la Pléiade<sup>25</sup> y cuya escritura aparece siempre asociada a la espontaneidad y la improvisación: “*tout ce que l'on voit et que l'on verra composé par Jodelle n'a jamais este faict que promptement, sans estude et sans labeur*” (*Oeuvres*, 1573: prólogo). El daimon jodeliano que podemos asociar al furor poético teorizado por Ficino relaciona la inspiración poética con una revelación divina que afectaría a la fantasía y que sería, en la concepción del parisino, como una “exaltación intelectual permanente” (Buron, 1997: 780).

Bajo ese furor demoníaco, compone Jodelle a los veinte años su comedia *Eugène* “*en quatre traittes*” como declara su amigo de la Mothe (*Oeuvres*, 1573: prólogo) en una fecha temprana que la crítica se disputa entre septiembre de 1552 y febrero de 1553<sup>26</sup>, para ser representada en el Hotel de Reims y en el Colegio de Boncourt, según declara Étienne Pasquier:

---

tiempo de moda, para gran admiración del público. La representación tuvo lugar en la sala del palacio del arzobispo y la pieza duró cuatro horas por los numerosos intermedios, en los que se desplegó toda la suntuosidad del aparataje escénico (Mazouer, 2013: 396).

<sup>24</sup> Tanto las cartas de despedida de sus amigos de Lyon al regresar a París, como las dedicatorias de numerosos poemas de su círculo de amistades, lo presentan como “*excellent poète*”: Guéroult, Sapet, Cappel, Magny... (Balmas, 1962: 76-130). Además, en el prólogo a la compilación de sus *Oeuvres et meslanges poetiques...* (1573), su amigo Charles de la Mothe declara que “*dès l'any 1549 l'on a veu de lui plusieurs Sonnets, Odes & Charontides [...] faites par l'auteur aux plus tendres ans de sa jeneusse*” (de la Mothe, 1973: prólogo). A pesar de ello, la consagración vendrá tras el estreno de su obra *Cléopâtre captive* (1553), cuando Ronsard lo sumará a las filas de los siete de la Pléiade.

<sup>25</sup> En los *Regrets* de du Bellay (2002: 134), encontramos la impresión que causa en el poeta el Daemon jodeliano:

Mais je ne sçay comment ce Daemon de Jodelle  
(Daemon est il vrayment, car d'une voix mortelle  
Ne sortent point ses vers) tout soudain que je l'oy,  
M'aiguillonne, m'espoint, m'espouante, m'affolle,  
Et comme Apollon fait de sa prestresse folle,  
A moymesmes m'ostant, me ravit tout à soy.

<sup>26</sup> En efecto, para Enea Balmas, la obra habría sido compuesta muy rápidamente y por encargo en la segunda mitad de septiembre de 1552 para conmemorar la vuelta a París de algunos ex-colegiales de Boncourt, dedicados ya a las armas y que habrían participado en la campaña alemana de Henri II, lo cual explicaría el poco éxito de la pieza (ninguna alusión coetánea) que sólo se representó en el colegio (Balmas, 1962: 228). Emmanuele Buron, en cambio, refuta la hipótesis de Balmas y propone que *Cléopâtre captive* y *Eugène* fueron estrenadas en febrero de 1553 tanto ante el rey como en el colegio y que se conserva la tragedia con el prólogo de la primera representación y la comedia con el de la segunda (Buron, 1997:106). A día de hoy, ambas propuestas siguen siendo hipótesis, pues Balmas se centra en las alusiones históricas de la pieza y Buron en la confusión entre *La Rencontre* y *l'Eugène* que aparece en las páginas de Étienne Pasquier.

*Il fit deux tragédies, la Cleopatre et la Dion [sic.] et deux comédies, la Rencontre et l'Eugène. La Rencontre ainsi appelée, parce qu'au gros de la meslange, tous les personnages s'estoient trouvez pesle-mesle casuellement dedans une maison, fuzeaus qui fut fort bien par luy demeslé par la closture du jeu. Ceste comédie et la Cleopatre furent représentées devant le Roy Henri à Paris en l'Hostel de Reims, avec grand applaudissement de toute la compagnie: Et depuis encore au College de Boncourt, ou toutes les fenestres étoient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la Cour pleine d'escoliers que les portes du collège en regorgeaient. Je le dis comme celui qui y estoit present, avec le grand Tornebus dans une mesme chambre. Et les entreparleurs estoient tous hommes de noom: Car mesme Remy Belleau, et Jean de la Peruse, joüoient les principaux roullets. Tant estoit la reputation de Jodelle envers eux (Pasquier, 1621: 618).*

Si aceptamos la hipótesis de que *L'Eugène* y *La Rencontre* son la misma obra<sup>27</sup>, podemos hablar de la doble representación de la tragedia *Cléopâtre captive* y la comedia que tuvo lugar en febrero de 1553 (el año litúrgico antiguamente comenzaba después de Pascua, por eso De la Mothe habla de 1552) primero en el Hôtel de Reims<sup>28</sup> y después en el Colegio de Boncourt, resultando un éxito rotundo porque se trató de las primeras tragedia y comedia regulares en lengua francesa. Ante un público cortesano, letrado y humanista, la originalidad de Jodelle se hace patente al haber seguido los preceptos horacianos --división en actos, adecuación...-- en una comedia en lengua vernácula, situada en París<sup>29</sup>, con una trama totalmente verosímil cercana a la temática farsesca nacional y escrita en octosílabos.

La primera representación de la comedia, en el Hôtel de Reims debió tener lugar en uno de los salones o en el propio patio central, ricamente decorado como merecía una puesta en escena ante los monarcas, aunque todo son hipótesis: los humanistas conocían las obras de Vitruvio y Serlio sobre los teatros de la Antigüedad y los decorados en perspectiva; Leonardo da Vinci a su paso por Francia había dejado numerosos esbozos de maquinaria teatral (Pedretti, 1963: 25); también tenemos testimonios de la gran riqueza de vestuario que ofrecían las representaciones ante la corte; se podía utilizar la fachada interior de los palacios como fondo de escena o pagar a un pintor para realizar un decorado (Lebègue, 1963: 352); los viajes a Italia habían permitido a muchos intelectuales contemplar la riqueza de las puestas en escena en el país vecino... dicho lo cual, el estudio realizado por Emmanuel Buron sobre la división en escenas de la comedia,

<sup>27</sup> En su edición de *l'Eugène*, Enea Balmas (1955: 8) considera que no son la misma pieza porque el resumen de ambas no coincide y culpa de la confusión a los hermanos Parfaict que declararon en su *Histoire du Théâtre français* de 1745 que se trataba de un fallo de memoria de Pasquier. Emmanuel Buron va más allá y realiza un análisis gramatical exacto del fragmento que revela que, si eliminamos la aposición sobre *La Rencontre* (líneas 2 y 3), el demostrativo “*ceste*” (línea 4) se refiere efectivamente a *l'Eugène* y que la distancia de cincuenta años desde la representación hacen que Pasquier haya confundido *La Rencontre* con *La Tresorière* de Grevin (Buron, 2002: 139-140).

<sup>28</sup> Al parecer, el propio Henri II solicitó a Charles de Guise, Cardenal de Lorraine y Arzobispo de Reims que realizase una fiesta para celebrar la política real, tras la victoria de Metz por parte de François de Guise. Al ser los Guise duques de Lorraine y compartir Lorraine el vasallaje tanto hacia el Emperador Carlos V como al rey de Francia, escoger su Palacio arzobispal para rendir homenaje al rey era una estrategia diplomática que simbolizaba la sumisión voluntaria de toda la familia al rey de Francia y la victoria de éste sobre la región de Lorraine (Buron, 1997:99).

<sup>29</sup> Como observa Madeleine Lazard (1980b: 316) las comedias de la Pléiade hacen sobre todo alusión a París y se sitúan concretamente en el Barrio Latino, con enamorados procedentes de medios eclesiásticos, jurídicos o universitarios y otros personajes del mundo del comercio.

parece indicar que se representó en el patio tanto del Colegio (como testimonia Pasquier) como del Hôtel, sin ningún estrado sino sobre el propio suelo del patio y con las salidas hacia las “casas” de los personajes, en andamios o en las propias habitaciones que dan al patio y que no se comunican entre sí (Buron, 2002: 142). En el Hôtel se representó ante la nobleza, con un decorado y un vestuario sin duda más suntuosos, mientras que en el Colegio se hizo con una puesta en escena muy pobre (de lo cual se excusa Jodelle en el prólogo que, según Buron, corresponde a esta segunda representación<sup>30</sup>). A decir de Pasquier, como hemos visto, el Colegio estaba abarrotado de gente: en el patio los colegiales y en las salas las gentes de honor de la Corte.

La doble representación, celebra, según Buron (1997:105), la victoria de Henri II en Metz aunque el tiempo de la acción puede situarse, por las numerosas alusiones históricas a la campaña militar de Alemania, en septiembre de 1552. Este elemento, a la vez que supone un homenaje del propio autor a la gloria victoriosa de Henri II (que se celebra grandemente en el prólogo de *Cléopâtre*<sup>31</sup>), da a la obra una verosimilitud adecuada al género cómico, que también se subraya a través de las numerosas alusiones a París, a través del lenguaje y de las tonalidades adecuadas a las situaciones y tipologías de los personajes.

En la comedia, Eugenio que es un abad lujurioso al estilo de las farsas medievales, está enamorado de Alix, una joven coqueta a la que ha dado en matrimonio al inocente Guillermo para poder gozar impunemente de ella, mientras el marido sigue convencido de su buena conducta (acto I). El problema es que ha regresado a la ciudad el soldado Florimón, antiguo amante de la coqueta que también fue pretendiente de la hermana del abad y que ahora quiere volver a gozar de Alix (acto II). Cuando ambos pretendientes se enteran de la existencia del rival, se lamentan de su suerte y el soldado va a casa de la coqueta a vengar su infidelidad y recuperar sus muebles (acto III). Los lamentos de Guillermo, acosado por su prestamista, de Eugenio y de Florimón, decepcionados por la fortuna (acto IV) preceden la solución final que ha encontrado el tramposo abad: quitar del medio al soldado ofreciéndole a su hermana, venderle un beneficio al usurero para saldar la deuda del cornudo y anunciarle que, desde entonces, quiere gozar impunemente de su mujer (acto V).

La llegada a París de Florimón y Arnaldo, otro soldado al servicio del primero, da lugar a toda una serie de reflexiones sobre la campaña en la que están tomando partido y sobre algunos acontecimientos militares en particular, para gloria del monarca. La expedición de la que regresan tuvo lugar de abril a julio de 1552 y se retomaron las armas a principios de invierno, como cuentan las crónicas de Rabutin y Saul-Tavannes (Saulnier, 1951: 148). En la primera escena del segundo acto, Florimón hace referencia a los rumores que corren sobre la muerte de

---

<sup>30</sup> ¿Se refiere entonces Jodelle, cuando habla en el prólogo de “*l'exquis de ce vieil ornement / ore se vouë aux princes seulement*” (v. 67-68) a su anterior representación del *l'Eugène* en el Hôtel de Reims con riqueza de decorado y vestuario o, como afirma Luigia Zilli, se refiere a *La Calandria* de Bibienna, cuya representación sin duda conoció el autor?

<sup>31</sup> En efecto, en el prólogo que conservamos de la primera representación de *Cléopâtre captive*, Jodelle realiza un gran elogio del rey Henri II al que declara gran vencedor de Carlos V, temido por todos los soberanos del orbe, prácticamente divino y cuyas proezas cantan mares, tierras y cielos. Tal prólogo pone en evidencia que la obra fue representada ante el soberano para celebrar la victoria militar de Metz.

Carlos V — que sólo supusieron un momento de calma mientras conseguía reclutar soldados alemanes para reconquistar Metz (v. 637) —, al inminente regreso de las tropas a la guerra (v. 720-721) y a las inmensas penurias pasadas durante la primera parte de la campaña debidas al hambre, la enfermedad, las malas condiciones meteorológicas y la dureza del terreno:

*Endureriez-vous seulement  
les maux qu'eusmes dernièrement,  
par trois jours le deffaut de pain,  
maint facheux mont, aspre et hautain,  
ces gros brouillars, ceste gelee,  
et puis ceste pluye escoulee  
qui souvent servoit de breuvage* (vv. 645-651)

Por su parte, Arnaldo habla de la ira del emperador y de que ya ha atravesado el Rin (v. 735) lo cual según las crónicas tuvo lugar el 14 de septiembre de 1552 (momento en que se sitúa la acción). Más tarde, Florimón va a mencionar las victorias de Damvillers e Ivoy, enclaves situados en la frontera de Luxemburgo: el primero cayó tras un sitio de ocho días, el segundo tras seis días. Eran dos lugares bien conocidos por la opinión pública, ya que marcaban los últimos grandes logros de la guerra (Saulnier, 1951: 151), a los que el soldado yuxtapone el nombre de dos héroes vencidos en la misma campaña: “*D’Estauge et son frère d’Angluse* [sic.]” (v. 1847). Para empezar, se trata de los hermanos Saladin y Antoine d’Anglure d’Estauges, hijos de François d’Anglure, vizconde d’Estauges que además, murieron uno en Montmédy y otro delante de Trélon. Parece que Jodelle no ha retenido exactamente los acontecimientos históricos, sino que hace uso de ellos de forma simbólica como “paradigma de la muerte gloriosa” (Buron, 1997: 108), ante el mismísimo monarca que dirigió la campaña.

Un segundo elemento que va a conferir verosimilitud a la comedia humanista, básicamente urbana, es la localización exacta de los hechos en la ciudad de París que cumple la función emblemática de aportar prestigio a la obra y una dimensión realista a las intrigas amorosas porque, como hemos visto, era considerada la “Babilonia” europea (Ternaux, 2011: 72). La mala reputación de París casa perfectamente con la inmoralidad de los personajes de la comedia que Jodelle viene a criticar: la disoluta vida parisina, los abusos del clero, la presunción de los petimetres, el conformismo del marido cornudo, la doble moral... para ellos, la ciudad es un paraíso en el que pueden disfrutar impunemente.

En dos ocasiones se utiliza el sustantivo “*pisseuses*” para aludir a la mujeres que satisfacen con facilidad los deseos eróticos de los hombres y, de hecho, Alix representa esa ligereza moral (aunque con ciertos matices) sobre todo a través de los juicios que se hacen sobre ella — el Padre Juan la llama la “*plus grand putain*” (v. 384) — y de los dobles sentidos de algunos pasajes, como su peregrinaje por los edificios religiosos de la ciudad, algunos de los cuales estaban situados en las lindes de barrios dedicados a la prostitución<sup>32</sup>, donde su marido cree que ella va a rezar, cuando en realidad se dedica a comercios ilícitos que implican de nuevo la

---

<sup>32</sup> La abadía de Saint-Magloire estaba al lado del Champ Huleu, señalado en 1553 como espacio de prostitución (Ternaux, 2011: 73).

lujuria del clero. El pasaje subraya también la glotonería de los eclesiásticos, a la que sumamos la inmoralidad del abad que da nombre a la pieza y a la venta de cargos eclesiásticos que realiza en su provecho al ofrecer un beneficio al usurero Matías.

Para el guerrero Florimón, la gran urbe supone un lugar de reposo tras las penurias de la guerra, pero también observa la decadencia y la superficialidad de las costumbres de hombres y mujeres: éstas, infieles y deshonestas, aquellos, ociosos y presumidos<sup>33</sup>. Los hombres concretamente, abusan de los perfumes, y...

*Tirent les dames aux devis,  
qui presque y courent aux envis,  
au velours, ou satin, à l'or,  
et aux broderies encor,  
Nonobstant tout edict donné* (v. 608-613)

Así, siguen con lo suyo, haciendo caso omiso de las ordenanzas reales con lo que se asocian con la decadencia italiana corruptora de costumbres: no en vano en boca del soldado aparece la comparación con la ciudad de Capua que, según la historiografía romana, vino a terminar con los hombres de Aníbal (v. 629-631).

Si observamos el contraste entre el estado en el que se encuentran los soldados en la urbe parisina — capaces de vender su equipamiento para gozar de los placeres que ésta ofrece, abandonados a la molicie y a la pereza en detrimento de los valores militares y haciendo caso omiso de las ordenanzas reales — con el simbolismo del héroe a través de los d'Anglure, podemos decir que a través de la crítica a la ciudad de París, Jodelle exalta la grandeza del monarca y el oficio de la guerra (Ternaux, 2011: 81). Al mismo tiempo, aparece una sexualización de la ciudad por parte del soldado Arnault que hace de eco amplificador de las palabras de Florimón, pues identifica París con la debilidad femenina y lo ero-tanático que se opone a la fortaleza masculina en el campo de batalla (Oiry, 2015: 407). Así, la ambigüedad de la urbe se da en el doble punto de vista de los soldados al pasar de ser un lugar positivo de goce y reposo a uno negativo de flaqueza y envilecimiento.

El espacio del goce epicúreo entronca totalmente con el de las farsas<sup>34</sup>. De hecho, para Michael J. Freeman *l'Eugène* es una “farsa disfrazada de comedia” (1992: 59) porque considera que los

---

<sup>33</sup> Luigia Zilli explica en su edición de la obra que hubo desde tiempos de François I, pero sobre todo de Herni II, diversas ordenanzas para controlar los excesos en las costumbres vestimentarias del pueblo de París. Por ejemplo, en 1547 hubo una primera *Ordonnance [...] sur la reformation des habillements de draps d'or et de soye* que no fue observada, por lo que en 1949 las recomendaciones se repitieron en la *Ensemble de l'ordonnance du Roy Henri II par laquelle toutes les personnes, tant nobles que non nobles et roturiers, sont reglez de leurs habits et accoustrements qu'ils doivent porter*. Las ordenanzas recomiendan evitar el uso en exceso de cordones, satines y tafetanes cubiertos de oro y plata u otros elementos superfluos (Jodelle, 2009:61).

<sup>34</sup> Algunos versos de la obra se hacen eco de títulos farsescos, como *Les femmes qui se font rembourrer le bas* retomado por el Padre Juan (v.697) para aludir a la lascivia de las parisinas; la *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse de Pernet qui va au vin* en la que el mismo personaje se refiera a la infidelidad de Alix con el abad al hacer alusión al vino que el marido cornudo va a buscar en la farsa (v. 570); el refrán “*de la grâce de Dieu*”, citado de *Colin qui loue et dépite Dieu*. En *Caquet des bonnes Chambrieres* ¡, *declairant aulcunes finesses dont elles usent envers lerus maistres et maistresses* la que las relaciones adúlteras se esconden tras la falsa relación de



elementos tomados de la comedia antigua como la división en 5 actos y escenas precedidos de un prólogo, el aumento de número de personajes con mayor trabajo de caracterización y el calco de la fórmula final latina *valete et plaudite*, no impiden que el peso de los elementos farsescos ponga la balanza de su parte. La obra respeta la unidad de tiempo — la acción no dura más de una jornada —, de lugar — todo ocurre en una calle del Barrio Latino — y de acción — resolver el regreso del soldado —, pero carece de intención didáctica, tiene un lenguaje plagado de alusiones obscenas y presenta una escena de golpes (de Florimón contra Alix) que llama más bien a la risa grosera que al *docere et delectare* horaciano. Además, presenta el típico triángulo amoroso entre marido cornudo, eclesiástico lujurioso y mujer infiel, el marido que admira la falsa virtud de su mujer, los nombres de muchos personajes recuerdan los tipos farsescos<sup>35</sup>, el *happy end* de corte inmoral se aleja de las obras de la Antigüedad Clásica — donde no aparecían mujeres casadas, sino *meretrix* —, en una celebración del adulterio consentido y del incumplimiento de los votos eclesiásticos.

Lo que resulta interesante en esta pieza y en el primer teatro renacentista procede, de hecho, de esos vasos comunicantes entre las formas vivas en la calle y las formas vivas en las aulas que los primeros autores van a fusionar. En el clima intelectual de los años 1540, la moda en torno a los géneros populares se hace fuerte, lo cual explica el auge de la farsa incluso en círculos intelectuales<sup>36</sup>. Unos años más tarde, se generará una brecha entre los intelectuales burgueses y el pueblo que, en el momento de composición de *l'Eugène*, todavía es inexistente: todos gustan de las bromas groseras de las farsas y de sus historias salaces (Freeman, 1996: 75).

Otro aspecto importante del realismo de la pieza es el lenguaje utilizado que comparte rasgos con la farsa pero también se utiliza para jugar con la adecuación horaciana de los personajes a su entorno<sup>37</sup>, por una parte, y de la creación de una comedia nacional como empeño humanista,

---

parentesco como primos de los personajes, igual que en *Eugène*. El motivo del marido cornudo y contento es un clásico de la literatura medieval, del que fabliaux y farsas usan y abusan: tanto en la *Farce du cuvier* como en *Messire Jean* los maridos muestran una moral pragmática similar a la de Lázaro de Tormes: qué más da si alguien goza de la propia esposa, mientras el interesado consiga tener la panza llena, después de todas las miserias que ha sufrido. También es un clásico de la farsa la sátira eclesiástica contra la concesión de beneficios, como en *La farce nouvelle à quatre personnages, c'est assavoir Science, son Clerc, Asnerye et son clerc qui est badin*; contra la lascivia de los hombres en los conventos y la aidez sexual de las mujeres, como en ciertos pasajes de la *Confession Margot*. Por último, la moral de las farsas se retoma directamente en los versos del abad “*son honneur ne sera foulé / quand l'affaire sera celé / entre quatre ou cinc seulement*” (v. 1607-1609) que retoma la idea de que el pecado, si se esconde, queda siempre perdonado, como en la *Farce moralisée à quatre personnages*. Las ediciones de Enea Balmas, Michael J. Freeman y Luigia Zilli se hacen eco de muchas más de estas similitudes a las que aquí sólo aludimos.

<sup>35</sup> Salvo Eugenio (el bien nacido) y Florimón (la flor del mundo), muchos personajes de la obra tienen nombres que se relacionan con el universo farsesco, como argumenta Michael J. Freeman (1992: 62): Guillaume es el típico nombre del marido cornudo o del tonto; Alix corresponde a menudo al personaje de la coqueta y Messire Jean, como en la farsa homónima, es un cura deshonesto.

<sup>36</sup> Colet reedita a Coquillart en 1553, Estienne cita la *Farce de maistre Pathelin* como comedia digna de interés en el prólogo a sus *Abusez*, Marot dedica baladas a los Enfants sans souci y al comediante Jehan Serre y critica en sus epigramas a curas y monjes lascivos como en “*Monsieur l'abbé et monsieur son Valet*” o “*Messire Jan*” que recuerdan demasiado a la comedia de Jodelle. Además, muchos de estos poetas pasaron por cofradías y asociaciones jocosas, además de interpretar en los colegios piezas que muchas veces llevaban al ridículo, como evidencian las numerosas ordenanzas contra el teatro (Freeman, 1992: 64).

<sup>37</sup> Unos personajes pertenecen a la burguesía (o incluso a la baja nobleza) como Florimón, Eugenio y Elena, otros pertenecen al pueblo llano como Alix o Guillermo. En cuanto a los personajes que Tilde Sankovitch llama

por otra parte. Además del uso del octosílabo, metro típico de la farsa y que confiere proximidad con el lenguaje hablado, la obra utiliza un vocabulario propio de las clases populares de la época con exclamaciones, palabras malsonantes y alusiones obscenas y por momentos un tono más elevado, lo cual le confiere ese “estilo propio” al que alude en el prólogo (v. 35) que por momentos roza lo patético, lo hiperbólico o lo lírico.

Algunas expresiones muestran vivamente el lenguaje de la época: las blasfemias de Eugenio “*ha, maugrebieu de la putain! [...] c’est bien chié*” (v. 984 y 988), Arnaldo “*ha, charbieu qu’il la fera belle*” (v.1070) y Florimón “*sang bieu*” (v. 1097), etc.; los insultos que utilizan los personajes para definirse unos a otros, como el padre Juan que tilda al abad de “*fol masqué d’un visage grave,/ ce sot, ce messer coyon*” (v. 412-413), Arnaldo que lo llama “*ladre Abbé, meurdrer de vertu*” (v. 1059), y Florimón “*trasitre Abbé, Abbé meschant,/ moyne punais, ladre, marchand/ de tes refrippez benefices,/ a a puant sac tout plein de vices*” (v. 1119-1122). Para definir a Guillermo, los personajes no se ahorran las injurias, la propia Alix lo llama “*mon badault*” (v. 467) y Eugenio “*le bon lordaut*” (v. 351); a ésta, Elena la llama “*ceste maraude, ceste caigne*” (v. 920), Arnaldo “*pute*” (v. 1044) y Florimón “*faulse et trop faulse putain*” (v. 1118); para definir al Padre Juan, Arnaldo lo llama “*un gros maroufle, un gros briffaut*” (v. 1102), etc.

Otro logro del estilo de la nueva comedia es la introducción de ciertos regionalismos que dan verosimilitud, como en el caso del gascón para los soldados, pues el grueso de la armada de la campaña alemana estaba compuesta por gentes de Languedoc, Provenza y Aquitania: “*estocades,/ Caps de dious, ou estaphilades*” (v. 1525-1526). La obra está plagada de máximas, como “*Patience est d’Honneur la porte*” (v. 561) o “*qui se fait compagnon de l’heur, / se la face aussi du malheur*” (v. 1193-1194) y refranes, como “*qui ne sçai bien sa pratique,/ voise ailleurs ouvrir sa boutique*” (v.429-430); dobles sentidos sexuales y groseros como “*planter en son jardin la quille*” (v. 274), “[*hocher le vin*] *trois ou quatre fois tous les jours*” (v. 573), o hipérboles como “*plus grande putain qu’on puisse voir en aucun lieu*” (v. 384-385) en boca del padre Juan para referirse a Alix o las típicas de los soldados fanfarrones en boca de Arnaldo “*je conçoÿ de fureur,/ je suis gros de donner des coups*” (v. 1142) que encuentran respuesta en la cobardía exagerada del Padre Juan : “*sentit on jamais frayeur telle/ que ce brave nous donnoit?*” (v. 1149).

En cuanto al contraste de tonos que aparecen en la obra y que generan gran parte de su comicidad, procede ora de la yuxtaposición de diferentes puntos de vista de dos personajes, ora de la disparidad entre las palabras de un personaje y su verdadera intención o su estado. En este sentido, el diálogo inicial entre Eugenio y el padre Juan, dos hombres de Iglesia cuyos votos de pobreza, castidad y obediencia deberían ser observados estrictamente, deja bien claro a los espectadores que su único principio es el egoísmo y el goce de los placeres, pues como dice el abad:

---

“satélites” (1973:129), resultan difíciles de definir: el Padre Juan está más cerca de la picaresca de las clases bajas, como Arnaldo que es el servidor de Florimón. Se juega con la adecuación horaciana porque los personajes no cumplen en todo momento con los ideales amorosos y caballeresco que se espera de ellos (*vide. infra.*)

*En tout ce beau rond spacieux,  
 qui est environné des Cieux,  
 nul ne garde si bien en soy  
 ce bonheur comme moy en moy:  
 [...] Tousjours Monsieur, moy je serai,  
 en tous mes ennuis chasseray.  
 [...] Je ne vouûray jamais à rien,  
 sinon au plaisir, mon estude. (vv. 113-127)*

La repetición de los pronombres personales y posesivos de primera persona de singular subraya el significado egocentrado del mensaje emitido por el personaje que no abandona en sus primeras intervenciones cierto tono filosófico (epicúreo) al hablar de los duros trabajos de reyes, nobles, comerciantes y campesinos que contrastan con la dulce vida de los eclesiásticos dedicados al cultivo de los placeres. Aquí el tono filosófico sí que se corresponde con el estado del personaje, pero su mensaje está en total disonancia con sus votos. Sin embargo, encontramos yuxtapuesta la tirada del Padre Juan en la que los placeres teóricos aludidos por el abad cobran la forma de “*linge blanc*” (v. 184), “*eaux de senteurs*” (v. 187), “*le meilleur vin*” (v. 190), “*molles viandes*” (v. 207) y, para rematar “*la chatouillante amourette [...] par ces pisseuses de Paris*” (v.217-220). Aparece así un contraste entre la visión teórico-filosófica del abad y la pragmática del otro hombre de Iglesia que se encuentra a su servicio, cuyo discurso está plagado de alusiones sexuales y aparece como un eco del primer personaje (Sankovitch, 1979: 42). Así, desde la primera escena se pone sobre la mesa la hipocresía del clero a través del diálogo cómico de estos dos personajes.

Para seguir con los contrastes tonales cómicos, la escena III del mismo acto presenta los dobles apartes de Guillaume y Alix que muestran la falsa buena impresión que tiene el inocente de su mujer (típico de la farsa) y el carácter burlón de ésta, cuyo verdadero juego es revelado al público a través de alusiones picantes. La comicidad deriva del contraste entre los sentidos rectos utilizados por Guillaume y el tono jocoso que adoptan los apartes de Alix al visitar en sentido figurado las palabras de su marido. Al tono de plegaria religiosa y agradecimiento del uno, responde la burla y el insulto de la otra; lo que para uno es una peregrinación religiosa, para la otra es sexual; cuando él piensa que ella gime de dolor y se va sola a acostar, ella gime de placer con otro hombre; cuando él se siente culpable por haberse ausentado demasiado, ella lo anima a que llegue aún más tarde y así poder holgarse con su amante.

Tampoco el tono amoroso y el lenguaje petrarquista utilizado por algunos personajes puede ser tomado en serio al compararse con sus verdaderas intenciones meramente sensuales, ni con el lenguaje en otras ocasiones sumamente vulgar. Así, Florimón espera que:

*Je veux récompenser le peu  
 par l'accroissement de mon feu,  
 qui ja me rend mort en vivant.  
 Mais Arnault, compte moi devant  
 que vers ma mignonne je voise*

[...] *Songois tu ainsi seul à part*  
*A l'outrageux amour qui m'ard?* (vv. 761-772)

El fuego del ardiente amor típico de la retórica petrarquista y los contrastes entre vida y muerte aparecen en boca del soldado que, si ahora la llama “*ma mignonne*”, poco después dudará de su fidelidad<sup>38</sup> para terminar llamándola “*pute*” en el siguiente acto. A través de estos personajes, también aparece a continuación una parodia de la tragedia de tono patético al lamentarse de la infidelidad de la supuesta dama, pues Arnaldo se queja a los dioses, maldice a Himeneo, pone a cielos y tierra por testigos de lo ocurrido con términos como “*Dieux Celestes [...] voulez-vous ores vous garder/ de vostre foudre en bas darder?*” (v. 1035-1036) que contrastan con los insultos con que se dirige a la mujer a quien “*le nom de dame n’y convient*” (v. 1043); después se parodia la típica escena trágica del anuncio de una desgracia por parte de un mensajero<sup>39</sup> y Florimón pasa del tono trágico a la patética expresión de la cólera y a la bravata hiperbólica del *miles gloriosus*: “*si je devois fendre la porte / j’irai j’iray de telle sorte / que le mur tremblera d’horreur*” (1139-1141).

La paleta tonal con que se pintan estos contrastes cómicos muestra cómo se ha jugado con el decoro horaciano, pues los personajes que deben mostrar un lenguaje adecuado a su estatus

---

<sup>38</sup> En efecto, Florimón le dice a Arnaldo:

*...il vaut mieux que par toi*  
*soit faite l’entrée avant moi,*  
*pour veoir si tu surprendras point*  
*quelque muguet, qui se soit joint*  
*a mon Alix par mon absence* (vv. 871-875)

<sup>39</sup> En el acto III (escena I) Arnaldo anuncia a Florimón que su antigua amante está casada con otro mientras es amante del abad, tras lo cual Florimón (acto IV, escena III) pronuncia las típicas imprecaciones utilizando un vocabulario elevado que encontramos en las tragedias de la época:

*O Ciel gouverneur, quel edict*  
*dresses tu au pauvre inerdit*  
*de sa liesse coustumiere!*  
*Ou quelle ordonnance meurdriere,*  
*quelle bourelle destinée*  
*a ce jour pour moi ramenee!* (vv. 1433-1438).

En el acto III (escena II) es el Padre Juan quien le explica al abad la llegada de los soldados a casa de Guillermo y poco después (acto IV, escena IV) tenemos el lamento de Eugenio, en el mismísimo tono que el del soldado:

*Non, non, la douleur qui m’atteint*  
*toutes mes puissances esteint,*  
*et l’air ne veut point s’estonner,*  
*de crainte de m’empoisonner*  
*du deuil en ma poitrine enclos* (vv. 1499-1503).

Los anuncios de los personajes satélites y los discursos trágico-paródicos de ambos “galanes” están contruidos en total paralelismo y no solamente resulta cómica la inserción de estos discursos elevados en una pieza de tema jocoso, sino que también lo resulta por la causa del lamento: en lugar de la muerte de un personaje noble, la pérdida se refiere al amor de una mujer bastante casquivana que poco antes ha sido golpeada (acto III, escena III) como en la farsa medieval. El punto paródico se puede completar con el lamento de la propia Alix que en la última escena del acto III, también lanza una imprecación contra la Fortuna en los siguientes términos:

*O que je suis au monde née*  
*pour estre au malheur destinée!*  
*Quel malheur auroit bien envie*  
*sur le grand malheur de ma vie?*  
*A a faulse maratre nature*  
*pourquoi m’ouvrais tu ta closture?* (vv. 1335-1340)

social, lo hacen pero sin dejar de utilizar injurias, blasfemias y palabras malsonantes (como sucede con Florimón), ni de pasar de un tono a otro con rapidez o de incumplir las normas morales que la sociedad de la época asociaba a su estado (como en el caso del abad); otros personajes pertenecientes al pueblo llano, salpimentan su discurso de alusiones religiosas y expresiones populares (como Guillaume<sup>40</sup>). Estos elementos muestran lo que, para Olivier Millet (2001) es una parodia de los géneros literarios de la época que va desde la tragedia al petrarquismo, pasando por el discurso teórico-filosófico del Renacimiento.

Pero este contraste no es el único elemento que aporta comicidad a la pieza, pues las propias incongruencias de los personajes, las repeticiones, hipérboles y el tópico del mundo al revés muestran el conocimiento de algunos procedimientos cómicos por parte del joven Jodelle. Esas incongruencias de carácter afectan, como hemos ido viendo, ante todo a los enamorados Eugenio y Florimón: el primero esconde tras su discurso filosófico hedonista un único deseo de acostarse con Alix sin que su marido los moleste; lo elevado de sus palabras no casa con este ser dominado por las pasiones, mezquino y aprovechado. En cuanto a Florimón, a través de su discurso se muestra despreciativo con los soldados que se abandonan al vicio en la ciudad meretriz, pero poco después comprobamos que su verdadera intención es reunirse con su antigua amante para hacer precisamente lo que estaba despreciando: el goce carnal. Observamos cómo la comicidad pasa por la deformación e incongruencia entre discurso y realidad de los dos “galanes” de la comedia (Sankovitch, 1973: 79).

Ambos personajes tienen satélites que repiten sus discursos generando un eco cómico, ora por su hipocresía, en el caso del Padre Juan, ora por la incidencia hiperbólica en los rasgos principales del personaje tipo, como Arnaldo, segundo *miles gloriosus* de la obra. Si bien el Padre Juan es el doble grosero del discurso hedonista del abad, bajando a lo tangible y realista sus ideas y resultando también cómico en su servilismo (acto I, escena I), su hipocresía se hace evidente al considerar que Eugenio es un “coyon” por estar enamorado de una mujer infiel como Alix (acto I, escena II). Doble grotesco abocado a los bajos instintos, el Padre Juan sólo sigue la lógica egoísta del provecho y contrasta en ello con Arnaldo que es fiel a Florimón y jamás pronuncia una palabra negativa hacia él. Además, el soldado segundo amplifica los discursos del primero, tanto en sus consideraciones sobre la ciudad de París, como en sus bravatas (v. 1052-1070; 1142-1145...).

A decir de Tilde Sankovitch (1973), esto también influye en el juicio que el público se construye de los personajes principales: el odioso eclesiástico es castigado con un segundo hipócrita, mientras que su antagonista el soldado Florimón, valiente hombre de guerra, tiene un camarada leal que atrae la simpatía del público porque ambos son bastante simples en su inocencia (¿quién esperaría la fidelidad de Alix...?). Sólo que, como en la lógica de la farsa, a pesar de la simpatía que pueda generar el antagonista, sólo vencen la mentira y el engaño en esta nueva Babilonia.

---

<sup>40</sup> Es notorio cómo en su plegaria de agradecimiento por la supuesta bondad de su mujer, Guillaume pasa del tono piadoso al vulgar en lo que resulta un ejemplo claro de esa mezcla típica en la literatura tardo-medieval y renacentista: “*nostre chair est vile et infame: ces actes sont vilains et ords [...] je me mets en prière et lui tourne le cul arriere*” (v. 458-462).

El espejo deformado del soldado en su segundo también aparece en las amenazas que después se desvanecen. A la hipérbole del soldado primero “*le mur tremblera d’horreur*” (v. 1141), el soldado segundo responde amplificando que “*je conçoys de fureur, / je suis gros de donner des coups, / si je ne les eschine tous / je veux estre frotté pour eux*” (vv. 1142-1145), todo lo cual se limita a golpear a una mujer sola, mientras los otros dos hombres que estaban con ella (Guillermo y el Padre Juan) salen corriendo, con lo cual, absolutamente todos los personajes masculinos de la comedia dan muestra de cobardía (incluido el abad, que es capaz de servirse de su hermana para esconder su lascivia).

Todo forma parte de la lógica del mundo al revés en el que las normas morales se ven invertidas: los personajes eclesiásticos no responden a los preceptos de su fe, sino al provecho y hedonismo; los enamorados esconden tras su discurso idealista la única intención de acostarse con la “dama” que resulta ser infiel y burlona; los maridos no defienden su honra, sino que la venden de forma pragmática; la capital del reino no alberga personas respetables que puedan simbolizar un microcosmos del mismo, sino que se describe como el centro del vicio y la depravación. Así pues, es un mundo al revés hiperbólico y absurdo.

En este mundo ficcional, los personajes presentan una filiación bien diversa que responde a los múltiples intertextos de la comedia jodeliana y se construyen a través de una red de relaciones mucho más compleja que en las farsas de la época, lo cual también contribuye a la renovación genérica inaugurada por el autor parisino. El protagonista que, como en muchas obras de la época, da nombre a la comedia no es el típico “joven enamorado” de la tradición terenciana, sino más bien el “abad lujurioso” de las farsas y *fabliaux* medievales que también aparece en las novelas italianas. Las situaciones de infidelidad conyugal también proceden de los géneros medievales, aunque en esta tradición el obstáculo suele ser el marido mientras que en Jodelle encontramos un marido que consiente felizmente al arreglo del abad porque el verdadero problema es la propia infidelidad de la mujer que tiene diferentes amantes.

No tenemos una caracterización física del personaje, ni conocemos su edad, aunque por las circunstancias que lo rodean, podemos colegir que no se trata de un “joven amante”, sino de un hombre de mediana edad que ya puede ejercer su título eclesiástico. El amor es para él puro placer sensual como en la tradición antigua e italiana, pero el hecho de que goce con tranquila conciencia a pesar de su estado viene de la tradición medieval. Como hemos visto anteriormente, desde su primera intervención se muestra como un personaje egoísta, abocado al hedonismo y al goce tranquilo de los placeres (acto I, escena I), pero también es contradictorio en sí, porque su discurso es elevado, mientras que sus pasiones son bajas y los actos que realiza para lograr su placer son totalmente mezquinos. Se sirve de una lógica utilitarista de lo más burguesa al amañar con dinero lo que puede, ofrecer beneficios inmerecidos, arreglar matrimonios según su conveniencia, prostituir a su hermana... sólo para lograr su bienestar.

También es un doble paródico de los héroes trágicos al culpar a Fortuna de sus desgracias, cuando sólo es una mujer que ha tenido varios amantes la culpable de sus preocupaciones. La

diosa Fortuna de la tragedia se trivializa (Sankovitch, 1973: 56) a través de un personaje que se vuelve odioso a ojos del público, pero que al mismo tiempo le hace reír por su discurso incongruente y paródico. A través de su lenguaje, capaz de alcanzar el discurso elevado de la tragedia en los lamentos (de nuevo paródicos) por su amarga suerte (acto IV, escena IV) , podemos entender que se trata de un burgués con educación, pero de nuevo el contraste aparece al pronunciar blasfemias y vulgaridades tras conocer el regreso de su rival (acto II, escena IV) y, sobre todo desde el inicio, al ver que se trata de un sucio libidinoso en la descripción que realiza de su relación con Alix<sup>41</sup>.

El personaje que cumple la función de rival a la vez que de joven enamorado (Lazard, 1978: 31) es el soldado Florimón, cuyos orígenes sí que se remontan a la antigüedad, concretamente a la figura del *miles gloriosus* (como en la comedia homónima de Plauto): el soldado fanfarrón, en el fondo un cobarde que teme hasta su propia sombra y que también aparece en la *commedia erudita* como el *capitano spagnolo*. La tradición medieval tiene numerosos monólogos y farsas que retoman la figura del soldado como el *Franc archer de Baignolet* (1470), el *Monologue des perruques* de Guillaume Coquillart (1490) o la farsa de *Maître Mimin qui va a la guerre*. Pero aquí el soldado no aparece tan ridiculizado como en las piezas medievales, pues sirve de excusa para narrar las proezas de la campaña real en Alemania y para criticar la presunción de los parisinos bien perfumados<sup>42</sup>. En este sentido, sirve para anclar la pieza en la realidad militar de su tiempo homenajando al monarca para el cual se representa (si aceptamos la hipótesis de la doble representación de Buron, *vide. supra.*).

Aunque en su agresión a Alix se muestra realmente cobarde y sus amenazas se desvanecen a la hora de la verdad<sup>43</sup>, no tiene la hiperbólica pusilanimidad de los soldados tradicionales que exageran este rasgo hasta lo grotesco: es él quien golpea a Alix y no al contrario, como sucedía en las farsas. De hecho, Madeleine Lazard (1978:240) lo considera más cercano al caballero medieval que al soldado antiguo porque su valor militar es indiscutible, pero subraya al mismo tiempo que el personaje inaugura en escena las *gasconnades* de los capitanes franceses con sus fanfarronadas y regionalismos. En su nombre también resuenan ciertos ecos medievales que nos harían pensar en un caballero, si no fuera porque, como Eugenio, también se trata de un

---

<sup>41</sup> La comedia fue interpretada por estudiantes del Colegio de Boncourt, así que ya podemos pensar los gestos de los jóvenes intérpretes al pronunciar las siguientes palabras:

*Et folastrant elle rempoigne  
mes levres, qui font une trogne,  
à fin que d'elle elles soyent morses:  
et quant este des autres amorces,  
pense que peut en cela faire  
celle qui se plaist en l'affaire (vv. 315-320)*

<sup>42</sup> Freeman se pregunta si no será una provocación a los espectadores, escolares parisinos que no pertenecen al mundo de las armas, por lo que cita el ejemplo de Arnaldo, que al parecer fue a la escuela, pero la abandonó para devenir soldado. La oposición entre los soldados y los *badauts* parisinos, sin embargo, pasa a un segundo plano ante la verdadera oposición de la comedia entre hombres de Iglesia y hombres de guerra (1992:272)

<sup>43</sup> Recordemos el miedo que tiene a que le persiga la justicia y le arrebaten sus bienes si emprende la venganza:

*La justice est d'autre costé,  
Qui ja, ce me semble, me chasse,  
Et mes biens et mon chef menasse (vv. 1456-1459).*

personaje incongruente<sup>44</sup> que tiene un discurso ideal sobre el amor y los valores militares, y es capaz de anunciar sus castas intenciones — “*quittons l’amour, laissons le bal, / oublions ces molles rencontres, / faisons tournois, faisons des monstres*” (v. 632-634) — aunque en el fondo sólo quiere “*aller avec ma bonne Alix / esprouver le bransle des lits*” (vv. 671-672). El conocimiento que posee el soldado del discurso amoroso de corte petrarquista (acto II, escena II) y de la retórica trágica en su hiperbólico y ridículo lamento (acto IV, escena III), también hablan de su posición social de gentilhomme, aunque esconda un doble juego igual que el otro “galán”; resulta curioso y ridículo cómo al final de la pieza su alegría es notoria pues con Elena “*je souperai: / nous coucherons tous deux ensemble*” (1834-1835) lo que muestra que cualquier objeto del deseo es bueno, siempre y cuando termine con él en la cama. Todo idealismo se desmorona.

Ambos “galanes” se disputan a la joven Alix, personaje que no tiene demasiadas intervenciones en la comedia y que presenta una filiación ambigua entre la *meretrix* de la comedia antigua y la mujer casada de la farsa medieval. Mientras que las jóvenes doncellas aparecían muy poco en escena tanto en el teatro antiguo como en el neo-latino (en la vida real no salían apenas de casa), las meretrices ocupaban ese espacio por su libertad de movimientos; por otro lado, las farsas presentaban numerosas mujeres casadas a las que sí se les permitía salir de casa y tener cierto comercio en el exterior.

Alix encarna el amor venal y el interés porque a través de su relación con el abad intenta alcanzar una posición que sin duda antes no poseía; pasaría de ser una *pisseusse* a una mujer dignamente casada y a recibir cierta ayuda económica por parte de su amante. Según Sankovitch (1973: 102) el personaje se aleja de la farsa para acercarse en su desvergüenza a la criada de la comedia burguesa que gozará de la simpatía del público. Lazard (1978: 114), sin embargo, sí que la encuentra realmente anclada en el universo de la farsa en sus engaños y su liviandad que parece justificada, porque hasta los hombres de Iglesia son inmorales en este micro-universo creado por Jodelle.

El personaje aparece casi en su totalidad construido a través del discurso de los demás: unos la idealizan, como Eugenio que la llama “*mignarde et jolie, / bague fort bonne et polie*” (vv. 239-240), Guillermo que la considera una “*chaste femme*” (v. 443) y que “*sa beauté tout le monde enflamme*” (v. 444) o Florimón que la llama “*ma mignonne*” (v. 723); otros descubren su doble juego al llamarla “*pute*” como el Padre Juan, Elena y más tarde, Arnaldo. Pero es la escena del doble aparte que comparte con Guillermo en la que se muestra ella misma a través de sus propias palabras y sus mañas, pues se esconde de su marido para escuchar lo que dice de ella, evidenciando su curiosidad, su cinismo y mala fe. La parodia de la dama trágica también se puede observar en Alix a través del cómico contraste que la hace pasar de ser golpeada por el

---

<sup>44</sup> Este personaje despierta en la crítica opiniones bastante diversas, desde la de Freeman (1992) que lo considera un hipócrita ridículo vencido por Eugenio al que los parisinos escolares toman como portavoz dándole su simpatía, hasta la de Sankovitch (1973) que considera que el público detesta al abad vicioso y considera a Florimón un tipo decente e inocente, un instrumento de la fortuna para molestar los malos designios del abad, con un segundo que le es fiel y leal (no como sucede con el segundo de Eugenio que lo vendería por cuatro monedas).



soldado en un juego farsesco a quejarse de su destino con elevadas y dignas palabras (acto III, escena III).

El otro rol femenino corresponde a Elena, hermana del abad, que se presenta a través de un soliloquio (acto II, escena III) con la imagen ideal de una doncella a la que Florimón renunció por su intachable castidad, soliloquio que marca también la importancia del personaje y que puede ser un indicio de cierta autonomía. Parte de la crítica ha querido ver en ella un personaje original marcado por la bondad, la dedicación a su hermano, capaz de sacrificarse por él (Balmas, Lazard...), aunque Tilde Sankovitch y Madeleine Kern subraya la doblez del personaje basándose en la interpretación de sus intervenciones. En efecto, mientras que se muestra casta y dócil al principio, no duda en utilizar un lenguaje vulgar y obsceno para referirse a Alix; aunque se la relaciona con la joven enamorada de la comedia antigua, no tiene ya edad de serlo porque es mayor que Eugenio y se dedicada a cuidarlo; en principio, muestra su poder en el conocimiento que tiene de los amores de su hermano y en el regreso de Florimón: ella es el personaje que observa, que sabe y predice. Además, utiliza en su propio beneficio los proyectos de su hermano, se construye una coartada para salvar su honor, mostrando su perfecto conocimiento de los códigos burgueses que, sin embargo, también ella va a mancillar al terminar sometiéndose a la misma filosofía epicúrea del abad (Kern, 2009: 397).

Su pose de doncella idealizada contrasta vivamente con el pragmatismo de las soluciones que propone a su hermano y con la aceptación de la decisión final de devolverla al soldado (mera moneda de cambio). Sankovitch (1973: 117) observa un cambio sustancial en el personaje, entre la hermana que domina dando soluciones y la que se somete mostrándose desamparada; ve en ella a una manipuladora que en el fondo sólo quiere gozar con Florimón. Su lenguaje toca diferentes registros y tonos, dibujando un personaje rico en matices: los insultos a Alix muestran sus celos y rompen con su autoimagen idealizada (acto II, escena III), las reprimendas a su hermano y sus imperativos marcan su autoridad y cierta superioridad (acto III, escena IV), las quejas de heroína trágica con las que se lamenta de su incierto futuro la devuelven al plano de lo ideal dando al tiempo un contraste cómico (acto III, escena II), el plano ideal es totalmente abandonado en su preocupación burguesa por el qué dirán y el pragmatismo final con el que se desvincula de la culpa (acto V, escena II). Este pragmatismo la lleva a esconderse en la debilidad de la mujer típica de la norma del amor cortés para gozar de su sexualidad como marca la tradición farsesca (Sankovitch, 1973:121) mostrando la dualidad del personaje.

Al igual que en la comedia antigua, los enamorados se van a servir de otros personajes para comunicarse con sus amadas y llevar a cabo todo tipo de comisiones: el Padre Juan es el factótum de Eugenio y el soldado Arnaldo está al servicio de Florimón. El primero procede por una parte del parásito de la comedia antigua, que no se encontraba en la farsa, pero sí en la comedia erudita, caracterizado por la fijación de llenarse la panza; por otra parte, comparte la rapacidad del alcahuete “*pour attraper quelque poisson/ en la grand’mer des benefices*” (vv. 426-427) y retoma de ambos la falta de escrúpulos y el cinismo. El segundo personaje aparece como un eco de Florimón, procedente por tanto del *miles gloriosus* pero de manera atenuada: bravatas y léxico gascón esconden a dos hombres de armas que no carecen de valor en combate.

El Padre Juan presenta al inicio el rol de doble del abad, pero se declara en seguida un hipócrita aprovechado e inmoral capaz de darle la espalda si encuentra una mejor ocasión. Su finalidad es el disfrute en compañía --"on rit, on boit [...] on se met en jeu/ et puis on sent venir le feu/ de la chatouillarde amourette" (vv. 213-217)-- y lo declara con un lenguaje vivaz<sup>45</sup>, que se acerca al de las clases populares, pero que también comparte rasgos con un lenguaje más elevado que deja ver en su trágico lamento contra la Fortuna que lo aboca a perder su acomodada posición con el abad<sup>46</sup> o en sus consideraciones sobre la mudable suerte (vv. 1222-1225) que resultan sumamente paródicas en boca de un personaje completamente exento de escrúpulos y cínico. Tras la llegada de los dos soldados declara que "*encore tant esmeu je suis/ que presque parler je ne puis*" (v. 1153) verbalizando una cobardía que lo ha hecho huir dejando sola a Alix y, temblando, termina de relatar los sucesos al abad.

En segundo soldado es un eco exacto del primero que resulta cómico al hiperbolizar las emociones de éste: ambos le sirven al autor para anclar la pieza en el presente histórico y alabar las proezas del rey en la campaña alemana; ambos aborrecen a los blandos parisinos que se dedican a perfumarse en lugar de dedicarse a los hechos de armas; aparecen juntos en casa de Alix y llegan a la vez a cenar con el abad y la feliz banda... sólo se separan en una ocasión: Florimón va a hacer tiempo a Notre-Dame mientras su segundo averigua si Alix le ha sido infiel. Ambos son contradictorios en la condena de los vicios parisinos que después abrazarán y ambos sirven de instrumento a la Fortuna para que la estabilidad del abad se desequilibre por un momento.

El personaje de Guillaume es totalmente medieval. Como explica Madeleine Lazard (1978: 163) la comedia antigua no tenía maridos cornudos porque los maridos eran los únicos que tenían la posibilidad de ser adúlteros y las matronas sólo podían ponerlos en ridículo si eran ricas y tiránicas, poco más... El patriarcado romano jamás hubiera consentido verse burlado por una mujer a través del adulterio femenino. En cambio, tanto en los *fabliaux* como en las comedias neo-latinas del siglo XII, las farsas, las novelas y la comedia erudita muestran a estos maridos que casi se merecen las infidelidades por lo despreciablemente tontos que muestran ser. Pero Guillaume es más complejo que los maridos de las farsas, pues se acomoda a la situación tramada por el abad para saldar sus deudas, ya que el juego y la bebida son su única

---

<sup>45</sup> Su lenguaje está cargado de máximas — "*qui veut aimer, ne face/ aux parisinnes la chasse*" (v. 409,410) —, alusiones eróticas — "*planter la quille*" (v. 274) —, dobles sentidos — "*se bastir aux Cieux une porte,/ par l'amour qu'è tous elle porte*" (v. 387-388) —, palabras groseras y blasfemias — "*putain*" (v. 384), "*ventrebieu*" (v. 264), "*Tu Dieu*" (v. 1147) —.

<sup>46</sup> Siguiendo con los lamentos trágicos de los personajes principales, el satélite del abad pronuncia un discurso que resulta cuasi grotesco por su pragmatismo burgués y su completa inmoralidad en contraste con los ideales de los personajes trágicos:

*O esperance tromperesse!  
Pourquoy m'avois tu jusques ici  
allaicté de ton laict ainsi,  
pour tout soudain t'évanouir? [...]   
Adieu les complots et finesses,  
Adieu adieu larges promesses,  
Adieu adieu gras benefices,  
Adieu douces meres nourices,  
en l'abbé je n'ai plus d'espoir* (vv. 1170-1191).

obsesión: aunque su mujer le ponga excusas para no compartir el lecho, él es feliz si tiene dinero con que apostar.

Lo que sí aparece en los demás maridos cornudos es el desprecio que siente por ellos su propia mujer, compartido con el público y que fomentará su risa grosera. Guillermo está muy orgulloso de que su mujer sea linda y admirada por todos y se muestra seguro de su castidad, lo cual genera todavía más la risa y el desprecio del auditorio. El personaje pertenece a la categoría de villano y es a raíz de la ignorancia asociado a su estado que Eugenio puede aprovecharse de él y convertirlo en una criatura sujeta a sus deseos. Su filiación de clase aparece a través de diferentes elementos: en primer lugar, una religiosidad inocente y pueril que se manifiesta en su agradecimiento a la divinidad y su intención de poner velas a la virgen (v. 435 y ss.); en segundo lugar, en la utilización de términos religiosos en sentido recto pero que esconden un doble sentido sexual que su inocencia no llega a comprender (acto I, escena III)<sup>47</sup>; en tercer lugar, el personaje utiliza un lenguaje popular lleno de máximas — “*cil qui veut à Dieu se voüer/ ne sera jamais indigent*” (v. 478) —, exclamaciones e interrogaciones retóricas que responde él mismo; por último, se dirige al Padre Juan como “*Monsieur*” (v.574), a Florimón como “*Monsieur le gentilhomme*” (v. 1365) y considera al abad “*un homme tant saint*” (v. 1652) al que también llama “*Monsieur*” (v. 1797). Observamos que no dice palabras malsonantes ni cuando está en peligro y que huye cobardemente del mismo, nueva prueba de su estulticia y cortedad de miras que se viene a confirmar en la aceptación final de la propuesta del abad:

Eugène: *J'aime ta femme, et avec elle  
je me couche le plus souvent.*

*Or je veux que doresnavant  
j'y puisse sans souci coucher.*

Guillaume: *Je ne vous y veux empescher,  
Monsieur je ne suis point jaloux,*

*Et principalement de vous:*

*Je meure si j'y nuy en rien (v. 1804-1807).*

---

<sup>47</sup> No podemos dejar de comentar estos dobles sentidos porque generan una de las escenas más picantes y cómicas de la obra, ya que el propio público conoce la verdad del personaje femenino que el marido cornudo ignora insistentemente (¿por inocencia o por hipocresía?): Alix no quiere acostarse con él y se excusa en el ejemplo de San José que jamás tocó a la virgen María (v. 456); el marido considera que “*elle est à chacun charitable*” (v. 473) cuando la caridad que ejerce son favores sexuales; ella le da dinero para que vaya a jugar, pero en realidad lo hace para quitarlo de en medio mientras se acuesta con otro hombre (que no tiene por qué ser siempre el abad...); “*Alix a toujours de l'argent*” (v. 480) y el idiota no se pregunta de dónde lo saca; “*elle est sainte de ce bas lieu*” (v. 481) y el “*bas lieu*” se refiere también a los genitales; cuando se ausenta varios días, en lugar de reprenderlo, ella le dice cínicamente “*je voudrais qu'y fussiez encores,/ mon ami, c'est vostre santé*” (v. 496) pues ella seguiría holgándose con los demás; cuando él está enfermo, ella “*s'en court par ces convents*” (v. 502) en un peregrinaje sexual donde no va precisamente a rezar sino a apagar la fiebre amorosa de los frailes; cuando él se enferma, ella aprovecha para recibir al amante en otra habitación, pues una vez el inocente marido escuchó un fuerte ruido en lo alto de la casa, y pensó que era “*un esprit qui fort rabastoit*” (v. 527); ella finge enfermedad para no tener que sufrirlo en su cama y los gemidos que él cree provienen del dolor, en realidad son de placer al recibir a otro hombre “*elle souffre peine:/ car la nuict fort bien se demaine*” (v. 539).

La respuesta final es tan sorprendente que hasta hace dudar de la inocencia del personaje, por lo cual, parte de la crítica se ha decantado por considerarlo un hipócrita que se acomoda perfectamente a la propuesta del abad porque sus intereses están en otra parte: juego, vino y otras mujeres (Lazard, 1978:166; Balmas en Jodelle, 1955: 18); mientras que otros lo ven como una mera víctima de un sistema social injusto y opresivo que somete a los menos favorecidos (Sankovitch, 1973:164).

Por último, el personaje del prestamista Matías sirve para anclar la comedia en el medio burgués y urbano y para crearle a Guillermo una situación de dependencia que el abad pueda asumir para tenerlo a su servicio. Al encontrarnos en una sociedad burguesa fundada sobre los aspectos económicos, su aparición encarna esa norma a la que todos se deben someter, ya que si no lo hacen se pueden encontrar con los huesos en la terrible prisión de Châtelet, amenaza que utiliza en su soliloquio (*“s’il ne vouloit estre arresté/ dedans l’enfer du Chastelet”* v. 1384). Su lenguaje es correcto, burgués, marcado por el campo semántico del dinero (*“frauder”*, *“crediteurs”*, *“execution”*, *“vendition”*, *“biens”*, *“argent”*, *“payer”*, *“payra”*, acto IV, escena II), máximas y refranes de tipo económico (*“le corps est de l’argent le pleige”* v. 1423; *“depuis que l’on prend la toison/ il convient au mouton se prendre”* v. 1380), y un mecanicismo con el que habla de la deuda que también tiene su contraparte en la corruptibilidad: a cambio de un beneficio, saldará la deuda del marido cornudo en provecho de Eugenio. Así, toda la pandilla se reúne feliz nadando en inmoralidad (salvo el lacayo Pierre, que sólo pronuncia cuatro frases en toda la comedia).

En este atípico *happy end* convergen y se resuelven las tres problemáticas mayores de la comedia: Florimón se queda contento al volver con su primera amante con la que por fin se va a acostar (y ella, contenta de hacerlo); Guillermo ve su deuda saldada y el prestamista obtiene un beneficio para uno de sus hijos; Eugenio tiene vía libre para acostarse con Alix con el consentimiento de su propio marido. Si el esquema de la trama de la comedia antigua consistía en una situación inicial con dos jóvenes cuyo amor era obstaculizado por un antagonista hasta que se resolvían los problemas en un final feliz, observamos que aquí dicho esquema ha sido reducido al absurdo y los principios morales, totalmente pervertidos (Sankovitch, 1973:178). El amor de Eugenio y Alix es obstaculizado por la llegada del ex-amante, pero ya partimos de una situación adúltera fuera del esquema tradicional, porque Alix forma otra pareja con Guillermo y formaba otra anteriormente con Florimón... demasiadas parejas para una sola comedia y demasiado mayores para retomar el esquema de los “jóvenes amantes”.

Lo que queda al final de la comedia es la falta de honestidad de todos y cada uno de los personajes, que muestran tener una doble faz, ya que si dejaran ver sus verdaderos deseos a la sociedad burguesa en la que viven, serían directamente repudiados: Eugenio y el Padre Juan por incumplir sus votos, Alix por ser adúltera, Guillermo por consentirlo, Elena por acceder a yacer con Florimón antes del matrimonio... sólo los soldados parecen exentos de este universo de inmoralidad (a pesar de su doblez al rechazar los placeres que después van a abrazar), lo cual hace pensar que, aunque los deseos iniciales del personaje son vencidos por las artimañas de Eugenio, había en el autor una intención de homenaje hacia los militares vencedores de la Campaña de Alemania y, en definitiva, a su rey.

Por otra parte, podemos observar cierto anticlericalismo a través de la figura de Eugenio y de la peregrinación de Alix por los conventos que muestra la concupiscencia y glotonería de los monjes. El abad, en lugar de dedicarse al estudio y la contemplación, pasa el tiempo dedicado a las actividades físicas, al adulterio, la venta de beneficios e incluso de la honra de su propia hermana. Quizás sería aventurado hablar de una crítica a la Iglesia católica de parte de un simpatizante de la Reforma como fue Jodelle de joven, porque la risa grosera elimina prácticamente toda lectura crítica, ya que el mal funcionamiento del sistema no se castiga, como debería mostrarse si tuviera esa finalidad moral. No existen en el universo de la comedia de Jodelle las normas morales, sólo queda la carcajada del goce hedonista que desestabiliza las normas impuestas por la sociedad burguesa sin poner en duda los fundamentos de la misma.

## 5. Valoraciones críticas

Para un espectador de la representación del *Eugène* de 1553 en el Collège de Boncourt — llevada a cabo por el autor y sus amigos (La Pérouse, Belleau...) en los roles principales — acostumbrado a las farsas, milagros, *sotties* y monólogos, al teatro latino y neo-latino de los colegios y a las primeras comedias eruditas llegadas de Italia, la primera comedia regular en francés escrita y representada por Jodelle debió resultar sorprendente por trasladar al formato clásico una temática jocosa medieval, por realizar una pintura de caracteres bastante más compleja que lo acostumbrado, retomando algunos elementos de la tipología pero enriqueciéndolos con giros y dobleces inusuales, por enraizar la acción en la urbe parisina y servirse del abanico lingüístico diastrático y diatópico para nacionalizar el género y por mostrar una desvergüenza en los personajes tal, que más de una y dos personas saldrían indignadas de la sala.

La comicidad de la pieza no se funda en los quiproquos, travestismos y disfraces (que no hay), no hay situaciones que puedan resultar jocosas, más allá de los apartes dobles en la escena del marido cornudo o de la paliza a la mujer adúltera, escenas ambas de filiación farsesca. Se basa más bien en los contrastes que presentan los caracteres, la complejidad de los mismos, la renovación de los tipos y su anclaje en la realidad burguesa cotidiana. No en vano, Madeleine Lazard sitúa el nacimiento del teatro costumbrista en la comedia humanista (1978: 443).

En los días que siguieron a la doble representación que, como hemos comentado, se celebró con el patio del colegio lleno hasta la bandera, se habla sobre todo del éxito de *Cléopâtre captive*. Al parecer, fue esta representación la que valió a Jodelle la consagración literaria y la acogida de Ronsard en el seno de los siete de la Pléiade, grupo en el que sería considerado el renovador del teatro antiguo pues, como celebra el propio Príncipe de los poetas:

*Jodelle, le premier d'une plainte hardie  
Françoisement chanta la Grecque Tragedie,  
Puis, en changeant de ton, chanta devant nos Rois  
La jeune Comedie en langage François,  
Et si bien les sonna, que Sophocle & Menandre,*

*Tant fussent-ils sçavans, y eussent peu apprendre*  
(Ronsard, *Elégie a J. Grévin*, vv. 128-132)

Fue con gran alborozo como los siete jóvenes escritores y hasta cincuenta otros amigos y conocidos fueron a festejar el triunfo de esta renovación literaria en un banquete campestre en el albergue d'Arcueil, al que la posteridad bautizó como la Pompe du Bouc porque le regalaron un chivo de cuernos dorados con guirnaldas de flores (como en los concursos de tragedias de la Antigüedad) para celebrar el éxito de las representaciones<sup>48</sup>. Tras ello, la gloria literaria de Jodelle es cosa pública, aunque nunca publicó su obra en vida (salvo el *Recueil des inscriptions*<sup>49</sup>) y no existen opiniones críticas contemporáneas sobre la comedia *Eugène*, que no vio la luz hasta la edición póstuma de Charles de la Mothe veinte años después de la representación. Según su editor y amigo, Jodelle “*estoit grand Architecte, tresdocte en la Peinture, et Sculpture, tres eloquent en son parler, et de tout il discouroit avec tel jugement, comme s’il eust esté accompli de toutes cognoissances*” (de la Mothe, 1573: prólogo).

En 1621, Estienne Pasquier publica *Les Recherches de la France*, donde recuerda la época en que vio sobre las tablas la obra de Jodelle (con la susodicha alusión a *La Rencontre*) y reflexiona sobre los poetas de la época para los que “*Jodelle en estoit le Daimon*” ya que “*rien ne semblait lui estre impossible, où il employoit son esprit*” (Pasquier, 1621: 619). No encontramos una verdadera opinión crítica sobre su obra en general ni su comedia en particular hasta la *Vie d’Estienne Jodelle* de Guillaume Colletet (1598-1659) donde declara de forma implacable que:

*Je me suis quelques fois contrainct à le lire et j’ai taché de trouver quelque chose d’agréable en ses écrits pour ne le pas tant mépriser comme je le fais, ou du moins, n’en avoir pas tant d’aversion, mais comme après l’avoir lu la première fois, je ne l’ai jamais aussi quitté qu’avec plaisir* (Colletet, *apud*. Van Bever, 1907: 34-35).

Para pasar a comentar sobre l’*Eugène* que “*le style est plat et les termes transposés et les longues traînées de vers tantost tous feminins tantost tous masculins n’ont pas ces agrements ni ces naivetés que demande le poème comique*” (*op.cit.* 42-43). Esta opinión de un clásico toca ante todo a la composición y versificación, sin hacer alusión al final de la obra o a su filiación

---

<sup>48</sup> Esta circunstancia que fue celebrada en sendos ditirambos de Ronsard y Baïf, fue aprovechada por los protestantes años después, durante las guerras de religión, para acusar a los escritores de la Pléiade y, sobre todo, a Ronsard de impiedad y ateísmo porque pensaron que el chivo había sido realmente sacrificado en honor del dios Baco, cuando en realidad fue sólo un símbolo de celebración inspirado en la Antigüedad Clásica (Buron, 1997:165).

<sup>49</sup> En efecto, esta obra fue publicada tras el fiasco que resultó la *Mascarada de los Argonautas* del 17 de febrero de 1558, en la que Jodelle se excusa del terrible resultado citando toda una serie de circunstancias atenuantes para exculparse y conseguir así de nuevo el favor real. Pero ya no contarán con él para las fiestas de los esponsales del delfín con María Estuardo. A decir de Buron (1997) la carrera literaria de Jodelle está completamente sometida al único objetivo de obtener el favor real y convertirse en primer poeta e historiador del reino, pero sus costumbres, enfermedades y fracasos literarios no le permitieron acceder a ello, quedando relegado a un papel muy secundario y al práctico olvido de su obra tras su muerte. No ayudó el hecho de que se negara a publicar un sólo poema en vida, lo que Buron achaca a su actitud aristocrática y su orgullo de clase (a la que no pertenecía), una pose según la cual sólo la nobleza podía disfrutar de sus versos que eran declamados al momento y no publicados. Si la tesis de Buron es cierta, su aristocratismo absurdo le ha valido el olvido; si no es cierta, sólo se debe a la mediocridad que la crítica achaca a sus versos.

farsesca que parecen preocupar a los críticos ulteriores. De hecho, los hermanos Parfaict ya dan un siglo más tarde una opinión mucho menos desfavorable de la reforma teatral de Jodelle en su *Histoire du théâtre français...* (1735) donde le consideran casi un héroe por haber restaurado el teatro de la Antigüedad en un entorno tan poco favorable a dicha empresa: “*Ce projet étoit digne d’un homme d’esprit, mais il fallait en même temps avoir le courage de s’élever contre un spectacle accrédité, autant par un dévotion mal entendue que par une longue habitude*” (Parfaict, *apud.* Buron, 1997: 660).

A partir del siglo XIX, las opiniones críticas van a subrayar ante todo la inmoralidad: Emile Chasles, Henri Chamard, Enea Balmas, Barbara Bowen, Raymond Labègue... califican su final de odioso, cínico e inmoral. Ya en 1862, Chasles subraya la falta de decoro y de ligazón entre algunas escenas, pero en general alaba los logros de la pieza que para él está “felizmente conducida” pero que, por desgracia, estropea su “odioso final” (1862:24). Los personajes que hasta el quinto acto podían parecer simpáticos, según Chasles se vuelven repugnantes, defecto que achaca a la tradición farsesca que parece haberse adueñado de la intención inicial del autor y que convierte la pieza en una transición entre farsa y comedia regular, lo cual el autor podría haber remediado de haber continuado escribiendo comedias, cosa que su carácter ambicioso y sus costumbres disipadas impidieron (Chasles, 1862:25). A pesar de ello, la opinión de Chasles es bastante más favorable que la de otros críticos que niegan cualquier tipo de originalidad a la pieza limitando su valor al de mera evolución de la farsa<sup>50</sup>.

Chamard, por ejemplo, comienza considerando el prólogo “mal escrito” (1939, II:12), la obra mal construida porque las escenas carecen de ilación y los personajes realizan sus entradas y salidas al azar, además de que abusan de los monólogos. En fin, habla de un estilo literario mediocre, lleno de asperezas y de falta de claridad. A pesar de ello, no puede evitar reconocer los logros que el autor realiza en el camino hacia una comedia nacional, con su tendencia a la sátira, pues realiza una pintura de la vida clerical, militar y civil, utilizando un lenguaje pintoresco y con alusiones a la realidad de la época que resultan el verdadero punto fuerte de la comedia.

Sin embargo, otra parte de la crítica ha sabido ver en la obra de Jodelle una innovación en los procedimientos cómicos que la alejan de las formas medievales, como Pierre Toldo, que considera que supo hacer una obra de teatro con las consideraciones formales del teatro de la antigüedad, allá donde anteriores autores no habían llegado más que a escribir una farsa o un *fabliau* (Toldo, *apud.* Jodelle, 1955:19). En este sentido, el gran estudioso de Jodelle, Enea Balmas, considera la obra plenamente Moderna porque, como comenta en el prólogo de *l’Eugène* siente respeto por los antiguos, pero no está dispuesto a dedicarles una admiración ciega, ni a imitarles sino a captar el espíritu clásico; por tal motivo la obra capta la diversidad francesa, pero con una forma perfectamente clásica (Balmas, 1962: 239). Balmas subraya el valor de la obra como producto realmente nacional: no sólo dirigido a la aristocracia sino a todo el pueblo y con la intención de *delectare*.

---

<sup>50</sup> En su edición de la comedia, Balmas cita los casos de C.Lenient (1886) y E. Lintilhac (1906) que consideran la obra como una farsa renovada que muestra la vida de manera deformada (Jodelle, 1955: 18).

Madeleine Lazard destaca en Jodelle la intención de refundar un género que en la época era considerado menor, muy por debajo de la tragedia y de hacerlo tan sólo con la “*langue foiblette*” que tenía a su disposición (Lazard, 1978: 14), además de renovar ciertos personajes mezclando las figuras convencionales de la farsa con ciertos elementos del teatro de la antigüedad (Lazard, 1980a: 179). Pese a ello, la estudiosa no deja de relacionar la temática de *l'Eugène* con la de la farsa en la sensualidad, anticlericalismo, venalidad y cinismo final; la base de muchos personajes como el marido cornudo sigue siendo de tradición farsesca, así como el uso del octosílabo y el lenguaje crudo y a veces obsceno. Finalmente, su análisis resulta bastante objetivo porque concluye que la obra es un primer paso hacia la comedia nacional que ya instaura cierto interés en la construcción de los caracteres y, sobre todo, hacia la comedia de costumbres típicamente francesa.

También encontramos un análisis centrado en los personajes pero de orientación estructuralista en el trabajo de Tilde Sankovitch (1973) que valora los aspectos positivos de la obra, resaltando la comicidad de incongruencia en los caracteres como el mayor logro porque representa al cambiante hombre del Renacimiento, en pleno proceso de transformación, y sobre todo, porque es la novedosa creación de un joven estudiante que conoce igualmente la farsa, las comedias italianas y las obras de Plauto y Terencio, lo cual se muestra en la amalgama de elementos de las diferentes tradiciones que reúne.

Las investigaciones más recientes tienden a la misma revalorización, centrándose en aspectos más concretos como el estilo de Jodelle, o las circunstancias de la creación de la obra para establecer las bases de una poética del autor. Así, Michael J. Freeman resalta la originalidad de Jodelle al haber sabido entremezclar aspectos farsescos y de comedia antigua, realizando así una pieza totalmente moderna, dirigida tanto al público letrado como popular y con un lenguaje que refleja perfectamente la oralidad. Emmanuel Buron dedica una extensa tesis doctoral a refutar muchas de las hipótesis de Balmas sobre la biografía de Jodelle y, sobre todo, a establecer los principios de su estilística, basada en una pose aristocrática y en su furor poético. En cuanto a *l'Eugène*, obra de la primera juventud del autor, Buron destaca la intención de elevar la comedia a la misma altura que la tragedia, pero escogiendo unos personajes y un registro lingüístico acordes con el estilo bajo que el género debe presentar, aunque la lengua francesa sea todavía “*foiblette*” para poder expresarse en tan bajo estilo; bajos personajes exigen acciones sin nobleza que, como manda el género, terminan en un cínico final feliz.

Mientras Buron no relaciona en absoluto la comedia de Jodelle con la farsa, Charles Mazouer lo hace “*héritier inconscient de la farce médiévale*” (2013:322) al pintar a un abad cínico y tranquilamente epicúreo. El crítico considera que la factura de la pieza es totalmente innovadora, aunque el tema no lo sea: los cinco actos, el giro de la Fortuna que debe solucionar el abad para recuperar su cínica tranquilidad inicial y la intriga en la que intervienen personajes secundarios para poder avanzar, son indicios de la comedia antigua. El octosílabo y el trío formado por la esposa, el amante y el marido cornudo proceden de la farsa. Pese a utilizar el metro dinámico de la farsa, el estilo de Jodelle se caracteriza por cierto enrevesamiento que lo hace más pesado, además de utilizar un lenguaje crudo y violento que, por momentos, recuerda



a la tragedia. Mazouer concluye citando la fórmula de Freeman que define la pieza como una “farsa disfrazada de comedia” (Freeman, 1996:59).

En esta breve panorámica de las ideas que la crítica ha expresado sobre la obra, observamos una evolución desde las valoraciones más corrosivas del estilo del autor, hasta una revalorización que pretende situar *l'Eugène* en el contexto de la comedia renacentista y que también responde a una tendencia de la crítica en las últimas décadas del siglo XX por legitimar el teatro del siglo XVI frente al borramiento que el clasicismo había operado. Los últimos estudios tienen en cuenta la doble filiación de la obra de Jodelle y subrayan la modernidad y los logros de su comedia, a la vez que no dudan en señalar algunos desaciertos estilísticos de la misma.

## 6. La gramática de Jodelle

Para un lector actual de la obra teatral de Jodelle existen ciertas dificultades lingüísticas relacionadas con la gramática del francés renacentista que, a decir de G. Gougenheim (1974:9), se caracteriza principalmente por su falta de unidad, a pesar de que en su estructura ya es bastante similar al francés actual. Existen muchas diferencias tanto regionales como entre los distintos periodos del siglo, aunque la importante presencia de la Pléiade hacia 1550 va a imponer una nueva visión de la lengua literaria que dará lugar al uso moderno de ciertos elementos gramaticales como la anteposición del artículo y del pronombre sujeto o el uso de la partícula *pas* tras la negación, mientras que impondrá novedades que posteriormente se revelarán caducas. En tiempos de Jodelle, sin embargo, esta modernización todavía no ha tenido lugar y observamos una marcada inestabilidad en el sistema lingüístico<sup>51</sup>.

A nivel morfológico, cabe señalar en primer lugar la inestabilidad ortográfica que provoca la aparición de una misma palabra con diferentes grafías (*paour* v. 120, *peur* v. 196), la utilización mal determinada de i/y (*moindre* v. 21, *moins* v. 369), s/c (*face* v. 351, *chasse* v. 1420), u/eu (*sur* v. 354, *seur* v. 1992) o s/z (*ozer* v. 45, *chose* v. 6)... La ortografía falsamente etimológica da lugar a *sçavoir* (de *sapere*) por analogía con *scire* que presenta el mismo significado en latín (*sçache* v. 324, *sçait* v. 428, *sceu* v. 913...), mientras que se mantienen las grafías latinas en las voces *nopces* (de *nuptiae*, v. 1030), *sainct* (de *sanctus* v. 37), *monstrer* (de *monstrare* v. 73), *aureille* (de *auricula* v. 85), *submise* (de *sub mittere* v. 159)... La desaparición frecuente de la -s- implosiva no se ha realizado todavía a nivel gráfico (Huchon, 1988: 94), para marcar la longitud vocálica, mientras que había desaparecido de la pronunciación desde el siglo XII, como en *estre* (v. 321), *esprouvé* (v. 348), *maistre* (v. 1058) y un largo etcétera.

En lo referente al género gramatical, numerosos sustantivos presentan en el siglo XVI diferente género que hoy en día, o que se utilizan en ambos géneros. Gougenheim (1974:40) lo achaca a diversas razones: la vocal inicial que hace dudar del género, la -e muda final que suele indicar género femenino o la influencia del latín. En la comedia, encontramos ciertos sustantivos que

---

<sup>51</sup> Los comentarios de J.D. Beaudin (Jodelle, 1990: XXV) sobre las particularidades lingüísticas de la tragedia *Cléopâtre Captive* y las notas de Lagarde & Michard (1993) y Walter von Wartburg (1993) sobre la gramática renacentista van a servir de base a estas notas sobre la lengua del *Eugène*.

han sufrido un cambio de género, como *amour*, hoy masculino, que es utilizado en femenino en las ocurrencias *mon amour est douteuse* (v. 284), *l'outrageuse amour* (v. 772), *une amour éternelle* (v.1880) pero en masculino en *faux amour trop incertain* (v. 1117), y en el plural<sup>52</sup> en *mes amours a pourchassés* (v. 968). Nombres como *affaire* aparecen en masculino (v. 1608) y en femenino (v. 325, 888, 1310), mientras que otros han cambiado de género como *populace* que aparece en masculino (v. 56), *exemple* o *poison* que lo hacen en femenino (v. 456 y 1464). La terminación femenina -esse aparece en ciertas ocurrencias ya en desuso como *tromperesse* (v. 1170) que hoy día ha dado *trompeuse*, y otras que se han mantenido como *maistresse* (v. 399) o *vengeresse* (v. 1169).

El sistema de los demostrativos, por un lado, sigue conservando formas antiguas como *cestuy* (v. 1625), por otro lado, no realiza distinción entre adjetivos y pronombres: *cet-* y *cel-* son utilizados indistintamente (*en celle dance* v. 732; *en ceste ville* v. 280) y *ce* tiene un uso mucho más extendido que en la actualidad, utilizado también como pronombre tónico (*ce vous est un parti heureux* v. 1709). Los adjetivos posesivos *mien*, *tien*, *sien*, *nostre*, *vostre*, *leur* pueden ir acompañados de otro determinante funcionando como epítetos, tanto antepuestos como pospuestos al nombre: *ce mien maistre gracieux* (v. 1051), *ceste amour mienne* (1451). En cuanto a los indefinidos, *aucun* aparece con valor positivo<sup>53</sup> (*en aucun lieu* v. 385; *aucun effort* v. 1124) y, hasta mitad de siglo, *chacun* puede utilizarse tanto como adjetivo que como pronombre, precedido de artículo indefinido (*chacun jour* v. 272; *un chacun advertir* v. 82).

Los calificativos también presentan usos especiales, como *grand* que se considera a menudo epiceno (*grand'peur* v. 261; *grand'mer* v. 427; *grand malheur* v. 1338) o *vieil* que aparece incluso ante sustantivos que empiezan por consonante (*vieil Menandre* v. 33). Pueden aparecer sustantivados (*l'exquis de ce vieil ornement* v. 67, *le penser de son maistre* v. 782) como recomienda du Bellay en la *Déffence...* para el lenguaje poético: “uses donques hardiment de l'Infinitif pour le nom” (Du Bellay, 2007: 159).

Muchos adverbios compuestos pueden ser utilizados en función preposicional, como *dedans* (*dedans mes yeux* v. 314), *dessus* (*dessus moy* v. 236) o *dessous* (*Accablé dessous sa vertu* v. 449). *En* es la preposición más utilizada hasta 1550 para expresar la interioridad, ya que *dans* apenas empieza a utilizarse en la época y sólo encontramos una ocurrencia en la obra (*dans ceste ville* v.1633). Además de sus usos habituales, *de* puede aparecer con valor de agente (*qu'estant vaincu de l'audace* v.398) y de causa (*je suis abbatu / bien souvent de sa chasteté* v. 450-451). Finalmente, muchos términos invariables ya han desaparecido o se consideran arcaicos, como *onques* (v. 106), *ains* (v. 371), *combien que* (v. 675)... y algunas innovaciones propuestas para enriquecer la lengua por Du Bellay que no se llegan a imponer como el citado uso indiscriminado del infinitivo en función de nombre o los diminutivos en -ette como *foiblette* (v. 1734), *tendrelette* (v. 183), *chambrette* (v. 533)...

---

<sup>52</sup> La regla académica actual distingue el singular en masculino (*un amour éternel*) y el plural en femenino (*les amours éternelles*), aunque como el uso no está fijado, se admiten ambos géneros en plural (Grevisse, 1964: 191).

<sup>53</sup> Actualmente encontramos la forma *d'aucuns* en lenguaje culto con el significado de “algunos” (Grevisse, 1964: 495).

En lo referente a la morfología verbal, encontramos infinitivos que han desaparecido como *s'acquerre* (v. 1346) que ha dado lugar por cambio analógico de conjugación, a la forma moderna *acquérir*; el presente de indicativo presenta cierta alternancia vocálica en el radical, como en el verbo *trouver* que alterna las formas *treuve* (v. 499) y *trouve* (v. 154) y en la primera persona del singular se extiende el uso de la -e muda final en los verbos del primer grupo (*je sonde* v. 1078) y una -s final para el resto de verbos (*je me tiens* v. 243), aunque se admite la terminación i / y en *j'ay* (v. 329), *je croy* (v. 70), *je voy* (v. 655). La ortografía moderna ha conservado -e, -s, (*j'ai* es la excepción).

A partir del siglo XVI, la forma *aller* + infinitivo, además de su uso obvio como verbo de movimiento, se convierte en semi-auxiliar para dar lugar al futuro próximo perifrástico (*Je vais donc là prendre le frais* v. 579), mientras que permanece la perífrasis aspectual durativa menos usual hoy en día: *Allez donc, je vous vais suivant* (v. 1644), *Quand tu vas ainsi contestant* (v. 849).

En cuanto al subjuntivo, como explica Jacques Chaurand (1969: 49), al extenderse la -e final en la primera persona singular del presente del modo hipotético y para diferenciarse del presente de indicativo, se normaliza paulatinamente el uso de la conjunción *que* en proposiciones independientes y se limita la diferenciación a las personas primera y segunda del plural (*si nous estions* v. 956 ; *qu'y fussiez encores* v. 496).

A nivel sintáctico, el artículo suele ser omitido en esta época en diferentes casos: ante un sustantivo abstracto (*Fortune assez d'heur me rassemble* v. 134, *quant à Justice* v. 151; *que deuil se tourne en rage* v. 1553); en ciertas locuciones verbales (*feist ou tort ou diffame* v. 1659; *tenir prison* v. 1667...); en expresiones negativas (*ne sera jamais indigent* v. 479; *sans espargner soldat ne prince* v. 653; *Non pas seul maistre des amours* v. 404...); cuando el sustantivo viene precedido de adjetivo (*fera beau mesnage* v. 1160; *triste et malheureux soing* v.1551) o por un indefinido (*toutes bravades* v. 837; *telle cruauté* v. 1455...); ante un superlativo relativo (*plus grand putain* v. 385; *plus brave* v. 839); delante de atributo (*Eugene en est principale personne* v. 32; *c'est chose terrible* v. 779) o en caso de coordinación de varios sustantivos, el primero de los cuales sí va precedido de artículo (*l'equipage, harnois, chevaux et attelage* v. 601).

En cuanto a las particularidades sintácticas en el uso del sustantivo, aparece en función de objeto directo entre el auxiliar *avoir* y el participio pasado, con el que concuerda --*Les Dieux ont promesse tenue* (v. 1222), *Il a déjà le Rhin passé* (v. 735)-- cuando actualmente se postpone al participio pasado.

Los adverbios *or/ore/ores* y *encor/encore/encores* son utilizados indistintamente por los poetas para adecuarse al cómputo silábico, como *mais je vois ore l'accoster* (v. 544) / *d'avoir demeuré jusqu'à ores* (v.495) y *je soustien encor ces travaux* (v. 1519) / *et ceux qui sont encore offerts* (v. 1646) / *et pendons encores les prix* (v. 635). Hoy en día, salvo en la expresión *d'ores et déjà*, la primera serie está en desuso.

En lo referente a los pronombres personales, es bastante habitual la omisión del pronombre en función de sujeto en diferentes casos: cuando es el mismo sujeto de la oración coordinada adyacente o subordinada (*je suis allé à la maison / de vostre Alix, où l'ay trouvee*, v. 1088-89); cuando la desinencia verbal evidencia la persona gramatical (*que suis excité* v. 452); o en algunas oraciones impersonales (*escouter ici me le faut* v. 468), aunque en general suele aparecer. En función de complemento o de sujeto de un infinitivo, el pronombre personal suele aparecer ante el verbo conjugado del que depende el infinitivo (*luy voulant couvrir son honneur* v. 248) mientras que actualmente aparece pospuesto; además, los pronombres complemento átonos pueden presentar cierta confusión entre acusativo y dativo (*a luy voir ses gestes tenir* v. 666). Los reflexivos *soy* y *soymesme* se pueden referir a sujetos particulares y determinados (*la langue encor foiblette de soymesme* v. 53; *à mignarder soymesmes* v. 161) cuando hoy día se refieren exclusivamente a sujetos generales.

Los pronombres demostrativos también presentan usos particulares a nivel sintáctico, como por ejemplo *ce*, cuando representa en inciso lo dicho en estilo directo (*j'en serai moyen, ce me semble* v. 1712); en su forma compuesta, puede ser el antecedente de una oración de relativo (*ceux ci dont on verra* v. 55; *cela qu'aujourd'hui* v. 756); ante un verbo impersonal, el pronombre neutro *ce* también puede omitirse (*tant que soit que* v. 117).

Los pronombres relativos se pueden situar lejos del antecedente, lo cual sumado a las licencias poéticas, hace que ciertos fragmentos de la obra resulten algo oscuros: *Il faut que chacun pense / Que tousjours telle recompense / Suit chacun des forfaits, qui traine / Pour s'acquerra sa propre peine* (vv. 1343-1346); *où* tiene un uso mucho más extendido que en la actualidad y puede ser equivalente de *a qui*, *auquel* en ciertos contextos (*des maux où nous estions appris* v. 778), además puede ser sustituido por *dont* con el sentido de “de dónde” (*Mais qu'est-ce ci ? Dont vient l'estonnement* v. 73); el indefinido *un*, *une* puede aparecer a veces en lugar de “un hombre/una mujer cualquiera” (*comme un qui frissonne* v. 770).

En lo referente a las formas verbales, tanto el infinitivo como el participio pueden aparecer sustantivados (*au penser de son maistre* v. 782; *d'un vouloir immuable* v. 1046) mientras que el gerundivo puede ser utilizado sin preposición (*Oublians leur face guerriere* v. 592; *Faisant la cour à mes pensees* v. 893) con cierto matiz de simultaneidad o manera para no confundirlo con el participio presente que puede aparecer en función de adjetivo (*son presque mourant Eugène* v. 1559). También aparecen estructuras infinitivas situadas tras un verbo declarativo o de voluntad procedentes del latín como *chacun personnage / se dit aussi estre de ce langage* (v. 35-36).

En cuanto a las formas personales, la concordancia del *passé composé* precedido del verbo *avoir* ya había sido establecida por Marot (Goughenheim, 1974: 252) a pesar de lo cual, muchos escritores del siglo XVI no siempre la realizan, como Jodelle en *tant que les avez tenu closes* (v. 988) o *quelle faveur trop grande/ vous m'avez fait* (v. 1894-1895). El modo subjuntivo está muy presente en la época, de forma autónoma (como en latín, sin depender de la conjunción *que*) y presenta algunas particularidades: el pluscuamperfecto puede marcar irrealidad en el pasado en las construcciones como *il eust voulu que sa santé/ eust en la seule mort esté* (v.

1589-1590); también el imperfecto de subjuntivo en *n'eusses-tu pas trouvé bon maistre* (v. 1180) que equivaldría a “no hubieras podido encontrar...”. En las construcciones que marcan deseo, el subjuntivo no siempre es precedido de la conjunción: *je perisse/ tu seras tant et tant de moi battue* (v. 1314). Gougenheim (1974: 122) señala usos diferentes en verbos como *souvenir* que aparece de forma impersonal en la oración *m'est à ceste heure souvenu* (v. 224) o *supplier* que presenta el objeto directo en forma de completiva y el indirecto precedido de la preposición *à* (*Il faut supplier au grand Dieu / que par lui soit remedié* v. 986-987).

La negación en la época se expresa sólo a través de la partícula *ne* (*il ne faut delayer* v. 1627, *il ne le faut laisser* v. 1552...), aunque empiezan a aparecer las formas *pas* y *point* como refuerzos (*il ne souffriroit pas* v. 1658; *Florimond ne me despleust point* v. 912). La forma restrictiva *ne... que* puede aparecer reforzada por la partícula *point* (*ne cherchent point que chose serieuse* v. 6) aunque este uso será eliminado desde el clasicismo (Gougenheim, 1974:246). *Pas* aparece también en la interrogación negativa sin necesidad del adverbio de negación (*vois tu pas bien les mines?* v. 673) en concurrencia con la forma moderna (*n'aimez vous pas?* v. 959).

La afirmación se expresa a través del adverbio *si*, partícula que, además de los usos conjuntivos condicional e intensivo más extendidos, puede significar *ainsi* (*Et si estois des mieux appris* v. 853), *donc* (*Et si serez bien frotez ores* v. 1137), *pourtant* (*Et si je luy devray ma vie* v. 1567); además, en concurrencia con otros adverbios de cantidad, presenta en la comedia la forma intensiva *il aime si tres tant ma femme* (v. 1660). El adverbio temporal *ja* aparece constantemente, a veces incluso en forma de refuerzo duplicado (*je suis ja de retour* v. 888; *ja ja marchant* v. 81); también encontramos los temporales *paravant* (v. 392) y *pendant* (v. 892).

La conjunción de coordinación *ains* se utiliza para marcar la oposición, como rectificación de una idea expresada, con el valor de “más bien” (*son frère, ains son paillard* v. 1127); también *mais* puede tener valor de rectificación (*ne sera point : mais tant ne soit vantee* v. 14) así como *que* (*et qui nous damne, que le corps ?* v. 460) equivalente a *sinon*. La alternativa positiva aparece expresada con la fórmula *soit que* (*soit que le vent s'emeuve / ou bien qu'il gresle* v. 117-118).

Las locuciones conjuntivas de subordinación pueden aparecer separadas por varios términos (*se vange ainsi de mon maistre / que...* v. 1277) o simplemente por un espacio en blanco (*puis que l'amour est passible* v. 941; *lors que laissant le jaune lict* v. 1442). *Avant que* y *plutôt que* se pueden construir directamente con infinitivo, sin la preposición *de* (*avant que monter à cheval* v. 199) y *tant que* puede equivaler a *si bien que* (*tant que je suis du dueil épris* v. 1448) o a *jusqu'à ce que* (*Tant que vous les avez tenu closes* v. 958) indistintamente.

Así pues, a pesar de haber marcado algunas de las diferencias que aparecen en el texto de Jodelle con respecto a la gramática actual, cabe señalar que en términos generales resulta muy comprensible, habida cuenta de las variaciones ortográficas que pueden dificultar una primera aproximación.

## 7. Cronología del autor

1532 ?	Nacimiento de Étienne Jodelle en la ciudad de París, en el seno de una familia burguesa adinerada, dedicada al comercio y con dos viviendas en la ciudad de París, otra en Bourg-La-Reine, unas viñas en Bagneux y las tierras de Lymodin en Brie, adquiridas por el padre del poeta.
1532-47	Años oscuros.
1547	Emmanuel Buron aventura la hipótesis de que Jodelle habría dejado la ciudad de París hacia 1547, a causa del endurecimiento de la represión contra los protestantes al inicio del reinado de Henri II, con los que el poeta simpatizaba en su juventud. Muchos de ellos partieron a Ginebra donde también considera que viajó el poeta parisino, como también hizo Denis Sauvage cuyas trayectorias analiza en paralelo.
1549	Según su editor póstumo Charles de la Mothe, la carrera literaria de Jodelle se inicia en estas fechas con diferentes “ <i>Sonnets, Odes et Charontides</i> ” (1974, I: 72)
1550	Posible viaje de Jodelle a Italia, según Enea Balmas, que Emmanuel Buron desestima completamente. Balmas supone que en su regreso de Italia, Jodelle se para en Lyon.
1551	Estancia en Lyon, cuya fecha de inicio exacta se desconoce (hacia 1550) y donde frecuenta los círculos reformistas de Guérout, Gruget, Boujou, D’Espence, Cappel... En el mes de agosto abandona la ciudad del Rhône.
1552	Amistades parisinas con Nicolas Denisot y el círculo de Jean Brinon (Charles Fontaine, Thomas Sébillet, Claude Colet...). Balmas considera que Jodelle prosigue sus estudios en el Colegio de Lisieux y no en el de Boncourt, como considera la práctica totalidad de la crítica. Buron es el único que defiende la idea de que no estuvo inscrito en ningún colegio ya que había salido huyendo de París.
1553	Representación de la <i>Cléopâtre Captive</i> y <i>Eugène</i> en el Colegio de Boncourt y en el Hôtel de Reims. Éxito literario celebrado por los intelectuales del momento y festejo conocido como La Pompe du Bouc. Constitución del grupo literario de la Pléiade.
1553-55	Jodelle compone numerosas piezas liminares para las obras de sus amigos y conocidos. Se manifiesta lo que Buron considera el poder de legitimación literaria de un grupo de poetas conocidos.
1555-58	Apoyo de Margarita de Francia que lo consagra como poeta de Corte, perteneciente a un círculo humanista elitista. En este período es una autoridad literaria reconocida y parece mantener excelentes relaciones con Ronsard, el Príncipe de los Poetas. Composición de diversas comedias y

	<p>tragedias que se han perdido; sólo se conserva <i>Didon se sacrifiant</i>.  <i>Les Contr'Amours</i> también pertenecen a este período, así como numerosos versos de circunstancias de mediana importancia.  Jodelle se endeuda gravemente, lo cual demuestra el tren de vida cortesano muy por encima de sus posibilidades que llevaba.</p>
1558	<p>17 de Febrero: Jodelle prepara la <i>Mascarada de Jason y los Argonautas</i> en el Hôtel de Ville para celebrar la reconquista de Calais por parte del duque de Guisa, pero la fiesta es un verdadero fiasco tras el cual cae enfermo.  Para intentar salvar su dignidad como autor y organizador de festejos reales, escribe el <i>Recueil des Inscriptions</i>.  También compone sonetos encomiásticos para diversos amigos.  Jodelle se retira en Verneuil, en casa de su amigo el Conde de Dammartin.  Buron aventura que en esta fecha el poeta es acusado de un crimen (robo y asesinato) y condenado a muerte, mientras que Balmas considera que fue en 1564: los documentos parecen indicar que el inicio del proceso se remonta a 1558 mientras que su condena definitiva data de 1563.  En todo caso, el poeta huye de París para evitar la sentencia.</p>
1559	<p><i>Epithalame de Madame Marguerite</i> (inacabado) en el que Jodelle se declara inocente de los crímenes de los que le acusan.  Muerte de Herni II durante las justas que festejaban el matrimonio de Margarita de Francia.  Estancia del poeta en Poitou.</p>
1560	<p><i>Ode à la Noblesse</i> en la que celebra la superioridad de la nobleza a la que los poetas-daemonos dedican sus cantos.  Jodelle compone algunos de sus conocidos sonetos <i>Contre les ministres de la Nouvelle opinion</i>, poemas de temática anti-reformistas que forman parte de la guerra ideológica entre católicos y protestantes, preludio de las guerras civiles que asolarán el país.  Muerte de François II.</p>
1561	<p>Año oscuro</p>
1562	<p>Enfermedad infecciosa y febril.  Nuevos sonetos <i>Contre les ministres de la Nouvelle opinion</i>.  Estado semi-depresivo del poeta en verano.  <i>Discours de Jules Cesar avant le passage du Rubicon</i> (inacabado) dedicado a Charles IX, para aconsejarle sobre distintos temas desde el punto de vista del personaje histórico y el suyo propio.  Vuelta a la corte a finales de año: Jodelle parece haber ganado en parte el favor real.</p>
1563	<p><i>Ode de la chasse</i>, en la que también intenta aconsejar al monarca.  Según Emmanuel Buron, a finales de año los bienes del poeta son confiscados y es condenado a muerte pero sólo lo ejecutan en efigie.</p>
1564	<p>Rivalidad con Ronsard para la organización de las fiestas de Fontainebleau.  Versos de circunstancias.  En marzo comienza el viaje de Charles IX y la reina madre por toda Francia</p>

	que durará dos años, en el que la corte participa, pero no así Jodelle.
1564-67	Posible exilio del poeta. Años oscuros.
1567-1570	Guerra Civil. El poeta participa como soldado (porque carece de protector noble) en la Segunda y Tercera guerras de religión, aunque se desconoce cómo y cuándo. Compone sonetos de temática bélica para exaltar a las tropas.
1570	Jodelle vuelve a la corte, escribe algunos poemas amorosos cuya destinataria se desconoce y que seguramente fueran escritos por encargo. Participación en la organización de los festejos del matrimonio entre Charles IX y Elisabeth de Austria. Jodelle vuelve a ser poeta de Corte.
1572	La defensa que algunos atribuyen a Jodelle de la masacre de San Barthélemy es rechazada por Buron, quien sitúa los panfletos cuya composición se le había atribuido unos cuantos años antes.
1573	Muerte por enfermedad de Jodelle, totalmente arruinado por los excesivos gastos en la corte hasta el último momento de su vida. Ningún miembro de la Pléiade escribe un poema de homenaje a su antiguo compañero. Agrippa d'Aubigné se queja de que nadie participe en el <i>tombeau littéraire</i> del gran poeta (sin duda aún no conoce los sonetos anti-protestantes que había escrito Jodelle en la década de 1660).
1574	Edición póstuma de las <i>Oeuvres et mélanges poétiques d'Estienne Jodelle, Sieur du Limodin</i> por su amigo Charles de la Mothe

## 8. Sobre la presente edición

Esta edición reproduce el texto original de la obra de Jodelle compilado por Charles de la Mothe en la primera edición póstuma de las *Oeuvres et mélanges poétiques*, editada en París en 1574 con Privilegio real para el impresor Nicolas Chesneau y con una fe de Erratas que ha sido tenida en cuenta, como realizan otras ediciones recientes, concretamente las de Michael J. Freeman para la Universidad de Exeter en 1987 y la de Luigia Zilli para la colección Clásicos Garnier en 2009.

La traducción ha sido realizada en el marco del proyecto EMOTHE entre el dr. Evelio Miñano y la dra. Silvia Hueso que forman parte del Departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universidad de Valencia. Se dirige tanto a un público relacionado con el ámbito de la filología (profesorado y alumnado universitario) o de las artes escénicas (el texto es perfectamente apto para una puesta en escena), como a un público más general, ya que la intención de la edición es fundamentalmente divulgativa.

Para la traducción se ha mantenido el octosílabo del original por ser el metro utilizado comúnmente en la comedia española clásica y porque, tal y como se consideraba en las piezas



cómicas anteriores y contemporáneas a Jodelle (las farsas en concreto), resulta el metro más cercano a la lengua hablada. Al ser las palabras francesas, por lo general, más cortas que las españolas, es frecuente que el metro francés no encaje totalmente en el español (salvo excepciones). Por tal motivo, hemos optado en ciertas ocasiones por suprimir o compensar con una traducción oblicua partes del verso francés, cuidando de no omitir nada esencial. Por otra parte, teniendo en cuenta la distancia entre los contextos de origen de la obra y de recepción de nuestra traducción (para las expresiones, refranes, groserías, etc.), hemos optado por traducciones oblicuas cuando la traducción directa nos parecía poco comprensible, pero en la mayoría de los casos hemos respetado todo lo que hemos podido del original. Con ese procedimiento, hemos intentado que la vivacidad de la lengua hablada que quería plasmar el autor en el original no resultase perjudicada, aunque a veces choque con nuestra actual sensibilidad.

Tanto la introducción crítica como las notas al original y a la traducción han sido realizadas por Silvia Hueso manteniendo esa finalidad divulgativa y teniendo en mente, ante todo, a un público de jóvenes estudiantes de literatura. Las notas al texto original tratan de dar cuenta de ciertos elementos morfológicos y gramaticales que también son explicados en la introducción, así como de ciertas expresiones que tenían razón de ser en el original pero que han sido sustituidas por equivalentes en la traducción por carecer de sentido en la lengua meta. Las notas de la traducción se refieren ante todo a elementos contextuales e intertextuales para llegar a una mejor comprensión de la obra de un autor humanista como Jodelle. Las ediciones críticas previas de Enea Balmas, Micheal J. Freeman y Luigia Zilli que aparecen en la bibliografía han servido de base para la composición de ciertas notas de la edición, como queda indicado.

La presente introducción pretende realizar un itinerario deductivo, desde el contexto cultural de 1500, pasando por la vida teatral y las teorizaciones sobre la comedia, hasta la obra *Eugenio* de Jodelle (1553): su comicidad, personajes y la lengua literaria utilizada. No pretende realizar un análisis de lo que será el resto de la producción poética del autor, sino dar a entender lo que estaba ocurriendo en el panorama teatral de la época y en los círculos humanistas para dar lugar al nacimiento de la comedia regular francesa y de qué elementos estaba bebiendo el autor que la compuso.

Se ha incluido una breve cronología del autor, basada en dos fuentes principales (Enea Balmas y Emmanuel Buron) que admiten que sus hipótesis son a veces algo aventuradas porque no se conservan demasiados testimonios fehacientes de la vida de Jodelle, ni dejó obra publicada en vida, ni documentos para la posteridad.

En la bibliografía, se indican todas las ediciones que contienen la comedia *Eugène* de Jodelle: tanto las obras completas como las ediciones separadas. A continuación, se indican las obras que han sido consultadas para realizar esta edición crítica.

## 9. Bibliografía

### Ediciones de las Obras completas de Jodelle:

- JODELLE, Étienne (1574): *Oeuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle Sieur du Limodin. Premier volume* (edición de Charles de la Mothe). París: Nicolas Chesnau. Edición digital: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k719395?rk=21459;2>
- JODELLE, Étienne (1583): *Oeuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle Sieur du Limodin. Reveües et augmentees en ceste derniere edition* (edición de Charles de la Mothe). París: Chesnau, Patisson.
- JODELLE, Étienne (1583): *Oeuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle Sieur du Limodin. Reveües et augmentees en ceste derniere edition* (edición de Charles de la Mothe). París: Le Fizelier. Edición digital: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626361p/fl.item>
- JODELLE, Étienne (1597): *Oeuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle Sieur du Limodin. Reveües et augmentees en ceste derniere edition*. Lyon: Benoist Rigaud.
- JODELLE, Étienne (1868-1870): *Oeuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Limodin* (edición de Marty-Laveaux). Ginebra: Slatkine. Edición digital: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4470p?rk=21459;2>
- JODELLE, Étienne (1965-68): *Oeuvres complètes* (edición de Enea Balmas). París: Gallimard.

### Ediciones de l'Eugène:

- JODELLE, Étienne (1854-1857): *L'Eugène en Ancien Théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille* (edición de Violet Le Duc). París: P. Jannet.
- JODELLE, Étienne (1871): *L'Eugène en Le Théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* (edición de Fournier). París: La Place, Sánchez y cía.
- JODELLE, Étienne (1955): *L'Eugène* (edición de Enea Balmas). Milano: Cisalpino.
- JODELLE, Étienne (1978): *L'Eugène en Four French Renaissance Plays* (edición de Arthur P. Stabler). Washington: Washington State University Press.
- JODELLE, Étienne (1987), *L'Eugène* (edición de M. J. Freeman). Exeter: University of Exeter.
- JODELLE, Étienne (1994), *L'Eugène en Théâtre français de la Renaissance, La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. Première série, volume 6 (1541-1554)* (edición de Anna Bettoni). París- Florencia: PUF- Olschki.
- JODELLE, Étienne (2009): *L'Eugène en Théâtre complet*, tomo I (edición de Luigia Zilli). París: Classiques Garnier.

### Otras obras literarias consultadas:

- DU BELLAY, Joachim (2002): *Les Regrets. Les Antiquités de Rome. Le Songe*. París: Le livre de poche.

- DU BELLAY, Joachim (2007): *Deffence et illustration de la langue française. L'Olive*. Ginebra: Droz.
- HORACIO (2000): *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Cátedra.
- JODELLE, Étienne (1990): *Cléopâtre captive* (edición de Françoise Charpentier, Jean-Dominique Beaudin y José Sánchez). Mugron: José Feijóo.
- PASQUIER, Estienne (1721): *Les recherches de la France*. París: Laurens Sonnius. Edición digital: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109174w.texteImage>
- PELETIER DU MANS, Jacques (2011): *Oeuvres complètes I* (ed. Michel Jourde, Jean-Charles Monferran, Jean Vignes et Isabelle Pantin). París: Honoré Champion.

### Obras críticas y diccionarios consultados:

- AULOTTE, Robert (1984): *La comédie française de la Renaissance et son chef d'oeuvre "Les contens" de Turbèbe*. París: Sedes.
- BALMAS, Enea (1962): *Un poeta del Rinascimento francese. Etienne Jodelle. la sua vita, il suo tempo*. Firenze: Leo Olschki.
- BONNOT, Jacques (1959): *Humanisme et Pléiade*. París: Hachette.
- BABELON, Jean-Pierre (1986): *Nouvelle Histoire de Paris au XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Hachette.
- BURON, Emmanuel (2002): « Qu'est-ce qu'une scène au XVI<sup>e</sup> siècle ? La dramaturgie des comédies d'Étienne Jodelle et de Jacques Grévin », en *Du Spectateur au Lecteur, imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque tenu à l'Université de Chicago et à la Newberry Library de Chicago (marzo 2001). Paris-Fasano: PUF-Schena. Pp. 133-156.
- BURON, Emmanuel (1997) '*Dessous un silence obstiné*': *Histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Tours.
- CAPITANI, Patrizia de (2005): *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI<sup>e</sup> siècle-milieu du XVII<sup>e</sup> siècle)*. París: Honoré Champion.
- CHAMARD, Henri (1961): *Histoire de la Pléiade* (Tomos 1-4). París: Didier.
- CHASLES, Émile (1862): *La comédie en France au seizième siècle*. Tesis doctoral. París: Librería académica Didier. Edición digital : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5328224v?rk=21459;2>
- CHAURAND, Jacques (1969) : *Histoire de la langue française (Que sais-je ? n°167)*. París : PUF.
- DAUZAT, Albert; Dubois, Jean & Henri Mitterrand (1988): *Dictionnaire étymologique et historique*. París: Larousse.
- FERRAND, Mathieu (2009): « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles » en *Camenuae* n° 3- juin. París: Sorbonne. Edición digital: <https://lettres.sorbonne-universite.fr/camenuae-ndeg3-juin-2009>
- FREEMAN, Michael J. (1992): « Florimond face aux badauds parisiens : l'Homme d'armes dans *L'Eugène* de Jodelle », en *L'Homme de guerre au XVI<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque de l'Association RHR, (Cannes, 1989). Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne. Pp. 267-276.

- FREEMAN, Michael J (1989): “Jodelle et le théâtre populaire: les sabots d’Hélène” en *Aspects du Théâtre populaire en Europe au XVIe siècle*. Paris: CDU-SEDES. Pp. 55-68.
- FREEMAN, Michael J. (1996): « “Le style est nostre” : langage et fonction comique dans l’*Eugène de Jodelle* » en *Studi francesi*, n° 118, pp. 71-75.
- GARIN, Eugenio (1968): *L’éducation de l’homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*. Paris: Fayard.
- GOUGENHEIM, Georges (1974): *Grammaire de la langue française du seizième siècle*. Paris: Picard.
- GREVISSE, Maurice (1964): *Le Bon usage*. Paris-Gembloux: Hatier- Duculot.
- GREIMAS, Algirdas Julien & Teresa Mary Keane (1992): *Dictionnaire du moyen français*. Paris: Larousse.
- HUCHON, Mireille (1988) : *Le français de la Renaissance (Que sais-je ? n° 2389)*. Paris : PUF.
- KERN, Madeleine (2009): *Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*. Ginebra: Slatkine.
- LAGARDE, André & Laurent Michard (1993): *XVIe siècle: Les Grands Auteurs Français du Programme- Anthologie et Histoire Littéraire*. Paris: Bordas.
- LAZARD, Madeleine (1978): *La Comédie humaniste au XVI<sup>e</sup> siècle et ses personnages*. Paris: PUF.
- LAZARD, Madeleine (1980a): *Le Théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris: PUF.
- LAZARD, Madeleine (1980b) : « Paris dans la comédie humaniste » en *Études seiziémistes offertes à M. Le professeur V.-L. Saulnier*. Ginebra : Droz.
- LAZARD, Madeleine (1991): “Le théâtre français de la Renaissance. État des questions” en *Théâtre et spectacles hier et aujourd’hui. Moyen âge-Renaissance*. Actes du 115e congrès national des sociétés savantes (Avignon, 1990). Paris: CTHS.
- LEBÈGUE, Raymond (1950): “La comédie italienne en France au XVIe siècle” en *Revue de littérature comparée* n° 24, pp. 5-24.
- LEBÈGUE, Raymond (1963): “Unité et pluralité de lieu dans le théâtre français (1450-1600)” en *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Paris: CNRS, p.347-355.
- LEBÈGUE, Raymond (1972): *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*. Paris: Hatier.
- LEBÈGUE, Raymond (1981): “L’ancien répertoire de l’Hôtel de Bourgogne” en *Revue d’Histoire littéraire de la France* n° 81, pp. 3-10.
- MACGOWAN, Kenneth & William Melnitz (1966): *La escena viviente. Historia del teatro universal*. Buenos Aires: Eudeba.
- MAZOUER, Charles (2002): *Le Théâtre français de la Renaissance*. Paris: Honoré Champion.
- MÉNARD, Philippe (1983): *Fabliaux, contes à rire du Moyen Âge*. Paris: PUF.
- MILLET, Olivier (2001): « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », en Fraisse, Luc (dir.): *L’Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats*. Ginebra: Droz. Pp. 449-466.
- MUCHEMBLED, Robert (1995): *Cultures et société en France du début du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*. Paris: Sedes.
- OIRY, Goulven (2015): *La comédie française et la ville (1550-1650). L’Iliade parodique*. Paris: Garnier.

- PEDRETTI, Carlo (1963): “Dessins d’une scène, exécutés par Léonard de Vinci pour Charles d’Amboise” en *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Paris: CNRS. Pp. 25-34.
- ROUSSEL, Diane (2012): *Violences et passions dans le Paris de la Renaissance*. Seyssel: Champ Vallon.
- SANKOVITCH, Tilde (1979): *Jodelle et la création du masque: étude structurale et normative de L’Eugène*. York, S.C. : French Literature Publications Co.
- SAULNIER, Verdun, L (1951): “L’actualité militaire dans l’Eugène de Jodelle” en *Revue Universitaire*, n° XL, p. 147-153.
- SOUTET, Olivier (1980): *La littérature française de la Renaissance (Que sais-je? n° 1880)*. Paris: PUF.
- TERNAUX, Jean-Claude (2011): « La Ville dans la comédie humaniste : l’exemple de *L’Eugène de Jodelle* », en *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*. Berna: Peter Lang. Pp. 67-82.
- WARTBURG, Walter von (1993): *Evolution et structure de la langue française*. Berna: Francke.

Étienne Jodelle  
*L'Eugene - Eugenio*

## Personnages de la comédie d'Eugene

Eugene, Abbé.  
Messire Jean, Chappelain.  
Guillaume.  
Alix.  
Florimond, Gentilhomme.  
Arnault, Homme de Florimond.  
Pierre, Laquais<sup>54</sup>.  
Hélène, Sœur de l'Abbé.  
Matthieu, Créancier.

### Prologue

Assez assez le Poëte a peu voir  
L'humble argument, le comique devoir,  
Les vers demis, les personnages bas,  
Les mœurs repris, à tous ne plaire pas :  
5 Pource qu'aucuns<sup>55</sup> de face sourcilleuse  
Ne cherchent point que chose serieuse<sup>56</sup> :  
Aucuns aussi de fureur plus amis,  
Aiment mieux voir Polydore à mort mis,  
Hercule au feu, Iphigene à l'autel,  
10 Et Troye à sac, que non pas un jeu tel  
Que celui-là qu'ores<sup>57</sup> on vous apporte.  
Ceux là sont bons, et la memoire morte  
De la fureur tant bien representee  
Ne sera point : mais tant ne soit vantee  
15 Des vieilles mains l'escriture tant brave,  
Que ce Poëte en un poëme grave,  
S'il eust voulu, n'ait peu représenter  
Ce qui pourroit telles gens contenter.

---

<sup>54</sup> Las ediciones antiguas confunden los roles de Pierre y Arnault en la lista inicial de personajes, intercambiándolos.

<sup>55</sup> El pronombre tiene aquí un valor positivo, equivalente a *quelques uns*.

<sup>56</sup> El uso de *point* en este contexto restrictivo será eliminado a partir del período clásico.

<sup>57</sup> Nótese la alternancia en la pieza de *or/ore/ores* adaptándose al cómputo silábico necesario en cada verso.

## Personajes de la comedia *Eugenio*

Eugenio, Abad.  
Padre Juan, Capellán.  
Guillermo.  
Alix.  
Florimón, Caballero.  
Arnaldo, Ayudante de Florimón.  
Pedro, Lacayo.  
Elena, Hermana del abad.  
Matías, Prestamista.

### Prólogo

¡Basta ya, basta ya! Ha visto el poeta  
que tema humilde, cómico deber,  
versos vulgares, personajes bajos,  
y censurar costumbres<sup>58</sup>, no complace  
5 a todo el mundo, pues del arrogante  
sólo lo serio mueve el interés.  
También hay quien, amigo del furor,  
prefiere a Polidoro ejecutado,  
Hércules entre llamas, Ifigenia  
10 sacrificada y Troya saqueada<sup>59</sup>  
al recreo que ahora les traemos.  
Grandes temas son, y nunca morirá  
de ese furor tan bien representado  
la memoria, mas no se alabe tanto  
15 de antiguas manos la noble escritura  
pues, si hubiera querido este Poeta  
habría contentado a esa gente  
con lo que gusta en un poema grave<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Como argumenta Luigia Zilli (Jodelle, 2009:30) estos son los elementos que Horacio asocia a la comedia y que se van a contraponer a los principios de la tragedia: tema elevado, versos elegantes y personajes nobles. Recordemos que en la época el género cómico se va a definir siempre en oposición a la tragedia y que, además de conocer la *Epístola a los Pisones*, los humanistas habían podido acceder a la traducción al francés de Peletier du Mans (1541) y que Charles Estienne había recuperado las teorías de la antigüedad en el prólogo a su edición de *Andria* de Terencio (1542).

<sup>59</sup> Enea Balmas describe todas las alusiones que se realizan en este breve pasaje (v. 7-10): el furor trágico de las obras *Hécuba* e *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, *Hércules Eteo* y *Las Troyanas* de Séneca (Jodelle, 1955: 88). Michael J. Freeman, se pregunta si Jodelle tiene en mente las traducciones de dichas obras clásicas o las representaciones escolares de las mismas, ya que no se poseen testimonios de la época ni en un sentido ni en el otro (Jodelle, 1987:73).

<sup>60</sup> Si fue en efecto la comedia *Eugenio* representada justo después de la *Cleopatra cautiva* en el Hôtel de Reims (1553) como sugiere Emmanuel Buron (1997), ya queda claro que Jodelle era capaz de escribir tales versos trágicos, recogiendo el guante lanzado por du Bellay en su *Deffence* (1549).



20 Or pourautant<sup>61</sup> qu'il veut à chacun plaire,  
 Ne dédaignant le plus bas populaire<sup>62</sup>,  
 Et pource aussi que moindre on ne voit estre  
 Le vieil honneur de l'escrivain adextre,  
 Qui brusquement traçoit les Comedies,  
 Que celui là qu'ont eu les Tragedies.  
 25 Voyant aussi que ce genre d'escrire  
 Des yeux François si longtemps se retire,  
 Sans que quelqu'un ait encore esprouvé  
 Ce que tant bon jadis on a trouvé,  
 A bien voulu dépendre ceste peine,  
 30 Pour vous donner sa Comedie Eugene ;  
 A qui ce nom pour ceste cause il donne,  
 Eugene en est principale personne.  
 L'invention n'est point d'un vieil Menandre,  
 Rien d'estranger on ne vous fait entendre,  
 35 Le style est nostre<sup>63</sup>, et chacun personnage  
 Se dit aussi estre de ce langage :  
 Sans que brouillant avecques nos farceurs  
 Le saint ruisseau de nos plus saintes Sœurs,  
 On moralise un conseil, un escrit<sup>64</sup>,  
 40 Un temps, un tout, une chair, un esprit,  
 Et tels fatras, dont maint et maint folastre  
 Fait bien souvent l'honneur de son theatre.  
 Mais retraçant la voye des plus vieux,  
 Vainqueurs encor' du port oblivieux,  
 45 Cestuy-ci donne à la France courage  
 De plus en plus ozer bien d'avantage :  
 Bien que souvent en ceste Comedie  
 Chaque personne ait la voix plus hardie,  
 Plus grave aussi qu'on ne permettroit pas,

---

<sup>61</sup> *Pour autant que* es una locución conjuntiva muy utilizada en la época para introducir oraciones subordinadas causales (Gougenheim, 1974: 220).

<sup>62</sup> Como comenta Michael J. Freeman (1996:55), la palabra *populaire* en la época se refiere a cualquier persona del pueblo, no utilizándose como oposición al término letrado. Según el crítico, Jodelle afirma su voluntad de dirigirse a un público amplio (popular) pero no *rude populace* (v. 56): burgueses y estudiantes que se encontraban en la sala del Collège de Boncourt en el momento de la representación a la que, según Buron (1997:106), correspondería este prólogo.

<sup>63</sup> El lenguaje utilizado por Jodelle corresponde al más común del pueblo, la voz de las gentes de esta nueva Babilonia que es la ciudad de París. Aunque por momentos aparecen elementos de la farsa, el tono de la comedia varía llegando a ser más elevado (patético, lírico, hiperbólico...). Para Freeman este estilo propio corresponde a la mezcla de lo culto y popular y, sobre todo, al uso de la lengua hablada de la época (1996: 74).

<sup>64</sup> La primera edición de Charles de la Mothe presenta una errata en esta palabra, al transcribir "erscit".

Mas, como a todos quiere complacer,

20 no despreciando, pues, al pueblo bajo  
 como se ve que antaño no fue menos  
 el honor recibido por la pluma  
 diestra y rauda escritora de comedias<sup>65</sup>  
 que el recibido por la de tragedias;

25 como ve que esa forma de escribir  
 es ignorada en Francia tanto tiempo<sup>66</sup>  
 y nadie ha vuelto a intentar hacer  
 lo que el pasado tanto valoró,  
 el poeta ha empeñado aquí su esfuerzo

30 para ofrecernos su comedia *Eugenio*:  
 Que ha decidido así llamar por ser  
 Eugenio personaje principal.  
 No es de un viejo Menandro esta invención,  
 nada extranjero en ella escucharéis<sup>67</sup>.

35 Nuestro el estilo, cada personaje  
 utiliza también este lenguaje;  
 Y, sin enturbiar, como hacen las farsas,  
 el santo arroyo de las santas Musas  
 que moralizan un consejo, un escrito

40 un tiempo, un todo, una carne y espíritu<sup>68</sup>:  
 enredos de que muchos alocados  
 hicieron el honor de su teatro.  
 Mas, por la senda de los más antiguos,  
 vencedores del puerto del olvido<sup>69</sup>,

45 este poeta anima aquí a Francia  
 para que a mucho más aún se atreva,  
 aunque en esta Comedia, con frecuencia,  
 cada cual tenga la voz más audaz,  
 y más grave de lo que se debiera

---

<sup>65</sup> Mientras que Balmas se pregunta si el aludido no fuera Menandro (Joelle, 1955: 89), tanto Freeman como Zilli lo dan por supuesto: el primero alude a una referencia simbólica porque sólo se conservaban en la época fragmentos de sus obras (Jodelle, 1987: 74) y la segunda también cita las refacciones realizadas por Terencio en la *Andria*, las *Adelfas*, etc. (Jodelle, 2009:31).

<sup>66</sup> El desprecio de los humanistas por las formas teatrales medievales es evidente en prólogos y artes poéticas, como los de Charles Estienne o Thomas Sébillot. Farsas y moralidades van a ser denostadas en pro de una renovación teatral que retome las reglas de la comedia y la tragedia clásicas.

<sup>67</sup> La intención de Jodelle de crear una comedia nacional es evidente: con el ejemplo de la *commedia erudita* italiana, integrará situaciones, espacios y personajes parisinos en esta obra considerada la primera comedia regular francesa (Zilli, *ibid.*).

<sup>68</sup> Jodelle hace referencia a las moralidades y sus personajes alegóricos que aparecen, por ejemplo, en *Le Petit, Le Grand, Justice, Conseil, Paris; La venue et Résurrection de Bon-Temps; Chacun, Plusieurs, le Temps qui court, le Monde ; Tout, Rien et Chacun ; La Chair et l'Esprit...* (Zilli, en Jodelle, 2009: 32) innumerables obras en las que se dan cita los personajes mencionados que el autor va a menospreciar tildándolos de *fatras* (v.41).

<sup>69</sup> Referencia a Leteo, el río del olvido de la mitología clásica.

50 Si l'on suyvoit le Latin pas à pas.  
 Juger ne doit quelque severe en soy,  
 Qu'on ait franchi du Comicque la loy,  
 La langue encor foiblette<sup>70</sup> de soymesme  
 Ne peut porter une foiblesse extreme :

55 Et puis ceux ci dont on verra l'audace,  
 Sont un peu plus qu'un rude populace<sup>71</sup> :  
 Au reste tels qu'on les voit entre nous.  
 Mais dites moy, que recueilleriez-vous,  
 Quels vers, quels ris, quel honneur, et quels mots,

60 S'on ne voyoit ici que des sabots ?  
 Outre, pensez que les Comicques vieux  
 Plus haut encor ont fait<sup>72</sup> bruire des Dieux.  
 Quant au theatre, encore qu'il ne soit  
 En demi-rond, comme on le compassoit,

65 Et qu'on ne l'ait ordonné de la sorte  
 Que lon faisoit, il faut qu'on le supporte :  
 Veu que l'exquis de ce vieil ornement  
 Ore se voüe aux Princes seulement :

70 Mesme le son qui les actes separe,  
 Comme je croy, vous eust semblé barbare,  
 Si l'on eust eu la curiosité  
 De remouller du tout l'antiquité.  
 Mais qu'est-ce ci ? dont<sup>73</sup> vient l'estonnement  
 Que vous monstrez ? Est-ce que l'argument<sup>74</sup>

75 De ceste fable encore n'avez sceu ?  
 Tost il sera de vous tous apperceu,  
 Quand vous orrez ceste première Scène.

---

<sup>70</sup> Se refiere aquí a la inexistencia de un lenguaje cómico a la altura de los de las comedias antiguas y eruditas italianas, pus hasta el momento sólo las farsas, monólogos satíricos etc... han utilizado el lenguaje cómico, pero de tipo sumamente grosero.

<sup>71</sup> *Populace* sería en este contexto el campesino ignorante que para Jodelle no sería capaz de apreciar su obra. La voz procede de una traducción de la italiana *popolaccio*, como argumenta M.J. Freeman (Jodelle, 1987: 74). Está en la línea de la reivindicación de la dignidad del género cómico.

<sup>72</sup> Las primeras ediciones presentan *on fait*, la crítica está de acurdo en sustituirlo por *ont fait*.

<sup>73</sup> *Dont* puede ser utilizado en la época como pronombre interrogativo con el valor de *d'où* (Gougenheim, 1974: 101).

<sup>74</sup> Enea Balmas defiende la idea de que Jodelle conocía bien a los autores clásicos (frente a una parte de la crítica que ha querido ver en el autor un mero improvisador de versos, frente a los muy estudiosos compañeros de la Pléiade Ronsard et Du Bellay) y cita para ello la definición de la *Rethorica ad Herennium* de la que se hace eco en el prólogo: "argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum" (Balmas, en Jodelle, 1955:91). Zilli habla más bien de la versión de la palabra que da Charles Estienne en el prólogo a su *Comédie du Sacrifice* (1543), diciendo que no necesitaba conocer a los clásicos para saber qué uso se le daba en la época (Jodelle, 2009:35).

50 si al Latino imitásemos fielmente<sup>75</sup>.  
 Y no piense ningún severo que hemos  
 eludido las leyes de lo cómico:  
 la lengua, aún tan floja de por sí,  
 sufrir no puede una flojera extrema,  
 55 y, además, los que aquí muestran su audacia  
 son algo más que el rudo populacho,  
 pues cual los vemos son, entre nosotros.  
 Mas, decidme, ¿con qué os quedaríais  
 qué verso, risa, qué honor y palabras  
 60 si solo aquí sonaran unos zuecos<sup>76</sup>?  
 Los Cómicos antiguos, no olvidéis,  
 gritar más alto hicieron a los dioses.  
 Y en cuanto a los teatros, aunque ahora  
 no tengan semicircular la forma<sup>77</sup>  
 65 como antes y de otro modo que antaño  
 se disponga, tendremos que aceptarlo,  
 pues lo exquisito de este viejo ornato  
 ahora se dedica sólo a príncipes<sup>78</sup>;  
 ¡hasta el sonido que en actos separa  
 70 bárbaro os habría parecido  
 si hubiéramos tomado buen cuidado  
 de imitar en todo a los antiguos!<sup>79</sup>  
 Pero, ¿qué ocurre aquí? Pero, ¿a qué viene  
 tanta sorpresa? ¿Acaso no sabéis  
 75 aún el argumento de esta fábula?  
 Pues al instante todos lo veréis,  
 cuando escuchéis esta primera escena.

---

<sup>75</sup> Así declara Jodelle no querer imitar ciegamente a los autores antiguos, sino buscar su propio estilo inspirándose en ellos, pero sin copiarlos: Jodelle es un Moderno. Se refiere además a la mezcla de lo audaz y lo grave que no estaría presente en el autor latino (Terencio, sin duda) porque al lenguaje estrictamente hablado yuxtapone tonos más elevados y a ciertas alusiones vulgares de tipo sexual, otras elevadas a la campaña militar en Alemania de Henri II. Según Freeman, en este oscuro pasaje Jodelle parece defenderse de quienes puedan acusarlo por mezclar los géneros (Jodelle, 1987: 74).

<sup>76</sup> Por metonimia, son los zapatos de los rústicos que no constituyen el público ideal para su comedia.

<sup>77</sup> Los humanistas conocían las obras de Vitrubio, con su descripción del teatro clásico, Serlio, que ilustra el decorado de la tragedia, la sátira y la comedia, Treschel, con la reproducción de la escena de las obras de Terencio en su edición de las mismas (1493) y Alberti que describió la arquitectura de la escena antigua. La forma semicircular de los teatros también es aludida por Charles Estienne en el prólogo de *Andria*. Jodelle conoció sin duda alguna de estas obras (en la biblioteca familiar había un ejemplar de Vitruvio) pues sus traducciones al francés estuvieron disponibles a mediados de siglo (Balmas en Jodelle, 1955: 90).

<sup>78</sup> Si se trata del prólogo a la representación en el Collège de Boncourt que siguió a la de *Cleopatra*, la alusión a una puesta en escena más cuidada y exquisita puede hacer referencia a la primera representación ante el Rey en el Hôtel de Reims con mayor aparato o a la de *La Calandria* de Bibbiena que tuvo lugar en Lyon ante los monarcas en 1548. En todo caso, Jodelle se excusa por la simpleza de su puesta en escena.

<sup>79</sup> Como documenta Luigia Zilli (Jodelle, 2009: 34), los intermedios que separaban los actos de la comedia antigua fueron recuperados por la comedia erudita italiana y serán introducidos también en Francia como testimonia la representación de *Brave* de A. de Baif en 1567 ante Henri II en el Hôtel de Guise.

Je m'en tairay, l'Abbé me tient la réne,  
Qui là dedans devise avec son prestre  
80 De son estat qui meilleur ne peult estre.  
Ja ja<sup>80</sup> marchand, enrage de sortir,  
Pour de son heur un chacun advertir :  
Et se vantant, si<sup>81</sup> sa voix il deboûche :  
De vous brider desire par la bouche :  
85 Et qui plus est sous la gaye merveille  
De dérober vostre esprit par l'aureille.

---

<sup>80</sup> La reduplicación intensiva del adverbio temporal *ja* es comúnmente usada en la época, conviviendo con la forma *déjà* e incluso con *jà déjà* (Gougenheim, 1974: 205).

<sup>81</sup> En numerosas ocasiones equivale a *ainsi* (Gougenheim, 1974: 211).

Callaré, que el Abad lleva mis riendas.  
Ahí dentro está, charla con el cura  
80 sobre su estado, que es inmejorable;  
Camina impaciente por salir a escena  
para contar su buena dicha a todos.  
Jactándose, a su voz da rienda suelta  
de echaros el lazo con la boca  
85 y con esta alegre maravilla  
robaros la mente por la oreja<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Modo de entrar en materia típico de la comedia erudita como en *La Mandragora* de Machiavelo o *La Lena* de Ariosto (Zilli, en Jodelle, 2009: 35).

## ACTE I

### SCÈNE I

Eugene, *Abbé*. Messire Jean, *Chapelain*.

*Eugene*

La vie aux humains ordonnee  
Pour estre si tost terminee,  
Ainsi que mesme tu as dit,  
90 Doit elle, pour croire à credit,  
Se charger de tant de travaux ?

*Messire Jean*

Le seul souvenir de nos maux,  
Qui ja vers nous ont fait leur tour,  
Ou de ceux qui viendront un jour,  
95 L'apprehension incertaine  
Empoisonne la vie humaine :  
Et d'autant qu'ils la font plus grieve,  
Ils la font aussi bien plus brieve.  
Mais qui sçait<sup>83</sup> mieux en ce bas ci<sup>84</sup>  
100 Que vous, Monsieur, qu'il est ainsi ?

*Eugene*

Il ne faut donc que du passé  
Il soit apres jamais pensé,  
Il faut se contenter du bien  
Qui nous est present, et en rien  
105 N'estre du futur soucieux.

*Messire Jean*

O grand Dieu, qui dist onques<sup>85</sup> mieux !

---

<sup>83</sup> La ortografía falsamente etimológica da lugar a *sçavoir* (de *sapere*) por analogía con *scire* que presenta el mismo significado en latín.

<sup>84</sup> La expresión completa sería “en ce bas monde-ci”, pero Jodelle sólo guarda el epíteto para adaptarse a la métrica.

<sup>85</sup> *Onques* se utiliza en frases negativas, como en la Edad Media, para hablar del pasado, mientras que *jamais* se utiliza para el futuro. A o largo del XVI estos usos se verán mezclados (Gougenheim, 1974: 198).

## PRIMER ACTO

### ESCENA I

Eugenio, Abad. Padre Juan, Capellán.

*Eugenio*

Con lo pronto que termina  
la vida que han concedido,  
como bien dices, al hombre  
90 ¿debemos padecer tanto  
para creer sin razón?

*Padre Juan*

El recuerdo de los males  
que pasaron por nosotros  
o aún tendrán que pasar,  
95 nuestra falta de certezas  
nos envenena la vida,  
y cuanto más dolorosa  
tanto más breve la vuelven.  
Mas, ¿quién lo sabe mejor  
100 que vos, señor, en el mundo?

*Eugenio*

Nunca se debe pensar,  
por lo tanto, en el pasado;  
hay que saber contentarse  
con los bienes del presente  
105 y no temer al futuro.

*Padre Juan*

¡Nadie mejor lo diría!



*Eugene*

Comment donc ne consent on point  
De s'aimer soymesme en ce poinct,  
De se flater en son bon heur,  
110 De s'aveugler en son malheur,  
Sans donner entree au souci ?

*Messire Jean*

C'est abus, il faut faire ainsi.

*Eugene*

En tout ce beau rond spacieux,  
Qui est environné des Cieux,  
115 Nul ne garde si bien en soy  
Ce bon heur comme moy en moy :  
Tant que soit que le vent s'emeuve,  
Ou bien qu'il gresle, ou bien qu'il pleuve,  
Ou que le Ciel de son tonnerre  
120 Face paour à la pauvre terre,  
Tousjours Monsieur moy je serai,  
Et tous mes ennuis chasseray.  
Car serois-je point malheureux  
D'estre à mon souhait plantureux,  
125 Et me tourmenter en mon bien ?  
Je ne voûray jamais à rien,  
Sinon au plaisir, mon estude.

*Messire Jean*

Ce seroit une ingratitude  
Envers la fortune autrement,  
130 Qui vous pourvoit tant richement :  
Car qui est mal content de soy  
Il faut qu'il soit, comme je croy,  
Mal content de fortune ensemble.

*Eugenio*

¿Por qué no querrá la gente  
amarse tal y como es,  
disfrutando de su dicha,  
110 sin mirar a su desdicha  
ni ceder a los cuidados?

*Padre Juan*

¡Craso error no obrar así!

*Eugenio*

Nadie en esta bella esfera  
rodeada de los Cielos  
115 guarda tan bien para sí  
su dicha como hago yo:  
Ya puede el viento soplar,  
ya caer granizo o lluvia,  
ya atronar desde la altura  
120 para espanto de la tierra  
yo siempre seré yo mismo  
y apartaré mis enojos.  
¿No sería una desgracia  
que me torturara yo  
125 teniendo cuanto deseo?  
Yo solo he de dedicarme  
a gozar, y con esmero.

*Padre Juan*

Ingrato, de lo contrario,  
seríais con la Fortuna  
130 que tan ricamente os dota,  
pues quien está descontento  
consigo, también lo está,  
yo creo, con la Fortuna.

*Eugene*

- Fortune assez d'heur me rassemble  
135 Pour me plaire en ce monde ici,  
Esclavant en tout mon souci :  
Sans travail les biens à foison  
Sont apportez en ma maison,  
Biens, je dy, que jamais n'acquirent  
140 Les parens qui naistre me feirent,  
Et qui ainsi donnez me sont  
Qu'à mes héritiers ne revont,  
Ains<sup>86</sup> pour rendre ma seule vie  
En ses delices assouvie,  
145 Ce que nous pratiquons assez,  
Tant qu'il semble que ramassez  
Tous les plaisirs se soyent pour moy.  
Les Rois sont sujets à l'esmoy  
Pour le gouvernement des terres :  
150 Les Nobles sont sujets aux guerres :  
Quant à Justice en son endroit,  
Chacun est serf de faire droict.  
Le marchant est serf du danger  
Qu'on trouve au païs estranger :  
155 Le laboureur avecque peine  
Presse ses bœufs parmi la plaine :  
L'artisan sans fin molesté,  
À peine fuit sa pauvreté.  
Mais la gorge des gens d'Eglise  
160 N'est point à autre joug submise,  
Sinon qu'à mignarder soymesmes,

---

<sup>86</sup> En francés renacentista, a menudo se utiliza *ains* en concurrencia con *mais*, en este caso con el sentido latino original *magis* con el sentido de “más bien” (Gougenheim, 1974: 148).

*Eugenio*

- Fortuna colma mi dicha<sup>87</sup>  
135 para gozar de este mundo  
y somete mis cuidados  
Sin trabajo alguno, bienes  
cuantiosos colman mi casa,  
bienes que jamás ganaron  
140 los que me hicieron nacer<sup>88</sup>,  
bienes míos que no irán  
después a mis herederos,  
pues no tienen más objeto  
que el disfrute de mi vida;  
145 y en esto somos tan duchos,  
que es como si los placeres  
todos fueran para mí.  
Los reyes están inquietos  
por gobernar bien sus tierras<sup>89</sup>;  
150 los nobles sirven la guerra,  
los que imparten la Justicia,  
esclavos son del derecho;  
los mercaderes que viajan  
esclavos son del peligro;  
155 el labrador con trabajo  
consigue arrastrar sus bueyes;  
el artesano, agobiado,  
no escapa de pobreza;  
pero los hombres de Iglesia  
160 sólo padecen del yugo  
de bien mimarse a sí mismos.

---

<sup>87</sup> La tonalidad filosófica de esta apología de los placeres hedonistas va a contrastar con la intervención siguiente del Padre Juan que baja el discurso teórico a los placeres materiales. Tanto uno como otro van a representar al tipo de eclesiástico que ya satirizaba la literatura popular medieval y que sigue siendo un rasgo de la farsa en la comedia humanista de Jodelle (el resto de comedias humanistas no van a presentar esta sátira eclesiástica). En su edición de la comedia, Enea Balmas cita alguna de las numerosas farsas, *sotties* y moralidades que presentan esta crítica: *La Nouvelle farce à deux personnages du gaudisseur... et ung sot*, la *Sottie à cinq personnages de sots fourrez de malice*, la *Sottie des sots ecclésiastiques qui jouent leurs benefices au content...* en esta última, que aparece en el *Recueil Trepperel*, los eclesiásticos son «serviz, honnorez/ bien nourris, remplis, gros et gras» (Jodelle, 1955: 92).

<sup>88</sup> También era típico en estas farsas señalar el origen campesino de la mayoría de eclesiásticos, dedicados a las labores del campo y a la caza antes de devenir hombres de Iglesia (*ibid.*).

<sup>89</sup> Este repaso de la incierta Fortuna que a todos los estados toca, ciertamente pasado por el tamiz medieval, procede de la Antigüedad, pues ya aparece en los *Carmina* y las *Sátiras* de Horacio. Michael J. Freeman se pregunta si Jodelle no está recordando un pasaje de *Gargantua* en que Rabelais satiriza la vida monástica y la gran ociosidad de unos monjes que son de todos detestados porque no hacen absolutamente nada en comparación con campesinos, médicos, soldados, pedagogos... aunque aquí la perspectiva no parece ser anti-religiosa (Jodelle, 1987: 75).

N'avoir horreur de ces extremes,  
 Entre lesquels sont les vertus :  
 Estre bien nourris et vestus,  
 165 Estre curez, prieurs, chanoines,  
 Abbez, sans avoir tant de moynes  
 Comme on a de chiens et d'oiseaux,  
 Avoir les bois, avoir les eaux  
 De fleuves ou bien de fontaines,  
 170 Avoir les prez, avoir les plaines,  
 Ne recognoistre aucuns seigneurs,  
 Fussent ils de tout gouverneurs :  
 Bref, rendre tout homme jaloux  
 Des plaisirs nourriciers de nous.  
 175 Mais que serviroit t'expliquer  
 Ce que tu vois tant pratiquer,  
 N'estoit que je me plais ainsi  
 En la memoyre de ceci,  
 Voulant les plaisirs faire dire  
 180 OÙ d'heure en heure je me mire ?  
 Au matin, quoy ?

*Messire Jean*

Le feu leger,  
 De peur que le froid outrager  
 Ne vienne la peau tendrelette,  
 Le linge blanc, la chausse nette,  
 185 Le mignard pignoir d'Italie<sup>90</sup>,  
 La vesture à l'envi jolie,  
 Les parfums, les eaux de senteurs,  
 La court de tous vos serviteurs,  
 Le perdreau en sa saison,  
 190 Le meilleur vin de la maison,  
 A fin de mettre à val vos flumes<sup>91</sup> :  
 Les livres, le papier, les plumes,  
 Et les breviaires ce pendant

---

<sup>90</sup> Se trataba de una moda que trajeron los Médici desde Italia, consistente en una larga bata utilizada sobre los hombros mientras uno se peinaba. Enea Balmas comenta que la moda del peinado era eminentemente italiana y que Charles VIII a su regreso de Nápoles trajo consigo a Francia varios *parfumeurs* dedicados a este oficio (Jodelle, 1955: 93-94).

<sup>91</sup> Responde a la teoría de los cuatro humores medievales: sanguíneo, colérico, melancólico y flemático, que deben mantenerse en equilibrio para gozar de buena salud. Como dice Luigi Zilli, la adecuada alimentación puede ayudar a que el humor frío y húmedo sea fácilmente expulsado (Jodelle, 2009: 40); Freeman añade que un hombre vigoroso como Eugène, necesita expulsar una flema que lo volvería sosegado para conservar su naturaleza (Jodelle, 1987: 75).

no temiendo los extremos  
de virtudes como éstas:  
comer y vestir a gusto;  
165 ser abad, cura, prior  
canónigo sin más monjes  
que perros o aves se tienen;  
ostentar la propiedad  
de bosques, ríos y fuentes;  
170 tener prados, tener llanos,  
no reconocer señores,  
aunque todo lo gobiernen;  
en fin, que todo es envidia  
de nuestros grandes placeres.  
175 Mas, ¿de qué sirve explicarte  
lo que me ves practicar,  
si no fuera por el gusto  
que tengo yo en recordar  
y que me cuenten también  
180 los placeres que disfruto?  
¿Las mañanas?

*Padre Juan*

Buena lumbre  
para que el frío no corte  
la fina piel que tenéis;  
muda blanca, calzas limpias,  
185 la linda bata de Italia,  
un traje bello a porfía,  
perfumes, agua de rosas,  
la corte de vuestros siervos,  
perdices si es temporada,  
190 el mejor vino de casa,  
para quitarse las flemas.  
Los libros, papeles, plumas  
y breviarios, mientras tanto,

- Seroyent mille ans en attendant  
 195 Avant qu'on y touchast jamais,  
 De peur de se morfondre<sup>92</sup> : mais  
 Au lieu de ces sots exercices,  
 De la musique les delices  
 Avant que monter à cheval,  
 200 Et puis et par mont et par val  
 Voler l'oiseau, se mettre en queste  
 Bien souvent de la rousse beste<sup>93</sup> :  
 Ou bien par les plaines errant  
 Suivre le lievre bien courant,  
 205 Pendant que moy Messire Jean  
 Je suë auprès le feu d'ahan<sup>94</sup>,  
 De taster les molles viandes,  
 Pour vous les rendre plus friandes :  
 Vous arrivez tous affamez,  
 210 Les chaudes sont soudain humez,  
 De peur de vicier nature :  
 On fait aux tables couverture,  
 On rit, on boit, chacun fait rage  
 De babiller du tricotage<sup>95</sup>.  
 215 On est saoul, on se met en jeu,  
 Et puis s'on sent venir le feu  
 De la chatouillarde<sup>96</sup> amourette,  
 Soudain en la queste on se jette,  
 Tant qu'on revienne tous taris  
 220 Par ces pisseuses de Paris<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> Tanto Balmas como Freeman citan la ignorancia del clero como un lugar común en la literatura satírica de la época. El primero cita la farsa *Science et Anerie*, en la que el propio clérigo admite su ignorancia (Jodelle, 1955: 94); el segundo alude al doble sentido de la palabra *morfondre*: helarse de frío, muy común en la época, y aburrirse, menos común pero que aparece ya en Rabelais (Jodelle, 1987: 76). Utilizada en este contexto por Jodelle, la voz puede significar tanto “enfermar de frío” como “de aburrimiento”.

<sup>93</sup> Se refiere al ciervo (presa preferida por los reyes de Francia).

<sup>94</sup> Como aducen Greimas y Keane, *ahan* procede probablemente de la voz latina *afannare*; la colocación intensificadora *suër d'ahan* equivale a “realizar algo muy penoso” (1992: 16).

<sup>95</sup> Se trata de un eufemismo para hablar del acto sexual a través de la imagen de la aguja que va y viene para formar el tejido.

<sup>96</sup> Aquí con el sentido de “excitante”.

<sup>97</sup> La lujuria de los eclesiásticos es uno de los motivos más utilizados en la literatura popular medieval: por ejemplo, muchos *fabliaux* presentan el típico triángulo amoroso compuesto por el marido cornudo, la mujer y su amante que es un hombre de Iglesia. En su clásico estudio, Philippe Ménard (1983) comenta que es importante que el amante sea un hombre que pueda disponer de su tiempo para saltar a la cama de la esposa en cuanto el marido sale de casa. En la época los miembros del clero secular tenían esa libertad de movimiento, además de que no era considerado inmoral que se quedaran a solas con una mujer. Numerosas piezas medievales muestran también esta situación, como citan Balmas y Zilli: *Les gens Nouveaux, la Farce du Muyner, la Sottie des rapporteurs...*

195 pueden esperar mil años  
a que los toquen, del miedo  
a enfermarse. Y en lugar  
de esos necios ejercicios:  
las delicias de la música,  
para montar a caballo,  
200 y por montes y por valles  
volar el halcón, cazar  
el pelirrojo animal  
o, corriendo por el llano,  
perseguir la rauda liebre.  
205 Y mientras, el Padre Juan,  
Sudando junto al hogar  
mientras prueba tiernas viandas  
Para hacerlas más gustosas.  
Y cuando llegáis hambrientos,  
210 el caldito ya está hirviendo  
para que no siente mal<sup>98</sup>  
y se ponen los manteles;  
se ríe, se bebe, se habla  
de la jodienda a porfía,  
215 se embriagan unos, se animan.  
Y cuando sienten el fuego  
del cosquilleo amoroso  
todos salen a buscar  
a las golfas de París  
220 hasta volver agotados.

---

<sup>98</sup> Era una creencia médica de la época el considerar que los alimentos fríos podían ser perjudiciales para la salud (ed. Zilli, Jodelle, 2009: 41).



*Eugene*

Tout beau<sup>99</sup> Messire Jean, tout beau,  
Demoure là, d'un cas nouveau,  
Puisqu'à l'amour tu es venu,  
M'est à ceste heure souvenu<sup>100</sup>,  
225 Pour lequel appelé t'avois.

*Messire Jean*

Quoy ? Comment ? d'où vient telle voix ?  
Avez-vous receu quelque offense ?

*Eugene*

Non non, tout beau, seulement pense  
De me prester ici tes sens.  
230 Tu sçais bien que depuis le temps  
Que Henry magnanime Roy,  
A mené ses gens avec soy  
Jusques aux bornes d'Alemagne,  
Amour qui se meist en campagne  
235 Pour faire queste de mon cœur,  
S'est rendu dessus moy vainqueur,  
Me venant d'un trait enflammer<sup>101</sup>,  
Pour me faire ardemment aimer  
Ceste Alix, mignarde et jolie,  
240 Bague fort bonne et bien polie,  
Pour qui, ô serviteur fidelle,  
Tu me vaux une maquerelle.

*Messire Jean*

---

<sup>99</sup> Esta expresión significa “calma, tranquilidad”.

<sup>100</sup> Construcción impersonal del verbo usada en la época (Gougenheim, 1974: 122).

<sup>101</sup> Nótese el uso de la retórica amorosa de tinte petrarquista del abad (el tópico de la militia amoris, las voces *enflammer*, *ardemment aimer* y los adjetivos aplicados a la amada *mignarde et jolie*), en contraste con la última palabra de su intervención (*maquerelle*), las alusiones sexuales del Padre Juan y la completa inmoralidad de ambos personajes.

*Eugenio*

Despacito, Padre Juan  
¡Basta! y hablando de amor,  
me ha hecho recordar  
el caso por el que hoy  
225 te he mandado yo llamar.

*Padre Juan*

¿Por qué ponéis esa voz?  
¿Os han ofendido acaso?

*Eugenio*

¡Tranquilo! Tú solo piensa  
en prestarme tus sentidos.  
230 Sabes que desde que el Rey,  
nuestro magnánimo Enrique  
llevó con él sus soldados  
a la frontera alemana<sup>102</sup>,  
Amor, que salió de campaña  
235 en pos de mi corazón  
se hizo de mí vencedor  
clavándome un dardo en llamas  
por el que amo ardientemente  
a la bella y linda Alix,  
240 esa gentil buena moza  
para la que en fiel servicio  
tú me sirves de alcahuete.

*Padre Juan*

---

<sup>102</sup> El tratado secreto de Friedwald del 5 de octubre de 1551, renovado en el Tratado de Chambord del 15 de enero de 1552, estipulaba la obligación por parte del Rey de Francia de apoyar con 50.000 soldados y 20.000 caballos a la Liga de Esmalcalda formada por los príncipes luteranos contra Carlos V a cambio de las ciudades de Metz, Toul y Verdún. Cuando a principios de abril de 1552 el Rey de Francia comienza a marchar hacia Austrasia, el emperador Carlos V queda sumamente sorprendido. El 5 de abril las tropas dirigidas por el Condestable de Montmorency toman la ciudad de Toul y el día 10 entran en Metz. El día 18 tiene lugar la entrada real en Metz, tras la cual el monarca sigue su camino hasta Attenstadt, donde llega el 11 de mayo. Ya de regreso, el 20 de mayo ocupa Verdún y en julio licencia a las tropas (hasta que Carlos V decide asediar Metz en el mes de octubre). Los amores del Abad y Alix, por tanto, sólo llevan cuatro meses al inicio de la obra: desde que la soldadesca parte a la campaña hasta que las tropas son licenciadas en Etréaupont el 26 de julio, fecha a partir de la cual Florimond puede regresar a París. La acción tiene lugar en septiembre. Tanto en su edición crítica de *Eugène* (1955) como en su tesis doctoral publicada con el título *Un poeta del Rinascimento francese. Étienne Jodelle. La sua vita, il suo tempo* (1962), Enea Balmas analiza pormenorizadamente las alusiones históricas que Jodelle realiza en la pieza y que sintetizamos aquí.

O que je me tiens en repos,  
Pour voir où cherra ce propos.

*Eugene*

245 Jusqu'ici tant bien m'a servi,  
Que du tout en elle je vi :  
Et pour estre bon guerdonneur  
Luy voulant couvrir son honneur,  
Comme tu es bien adverti,  
250 Luy ay trouvé le bon parti  
De Guillaume le bon lourdaud,  
Qui est tout tel qui<sup>103</sup> nous le faut,  
Et les ay mariez ensemble.

*Messire Jean*

O fort bien fait.

*Eugene*

Mais que te semble ?  
255 J'ay feint que c'estoyt ma cousine.

*Messire Jean*

La parenté est bien voisine,  
Il n'y falloit espargner rien,  
Ce sont trois cents escus : et bien  
Qu'est-ce pour vostre dignité,  
260 Sinon qu'œuvre de charité ?

*Eugene*

Mais maintenant j'ay si grand'peur<sup>104</sup>,  
Que Guillaume sente mon cœur  
Avec les cornes de sa teste.

---

<sup>103</sup> Freeman corrige *qu'i*, pues la aparición de *i* en lugar de *il* era todavía corriente en la época y considera que se trata de un pequeño error en el texto original (Jodelle, 1987: 76).

<sup>104</sup> El francés medieval tenía una serie de adjetivos epicenos que poco a poco fueron abriendo la flexión al femenino en -e por analogía. Entre estos, *grand* fue uno de los que más tiempo permaneció invariable; aquí el apóstrofe marca probablemente la elisión de la -e final del femenino (Gougenheim, 1974: 46).

¡Oh! Mantengamos la calma  
a ver dónde va a parar.

*Eugenio*

245 Tan buena ha sido hasta ahora  
que vivo solo por ella;  
y para recompensarla  
y salvaguardar su honor,  
como muy bien sabes tú,  
250 le he hallado un buen partido  
en el necio de Guillermo,  
que es lo que necesitamos,  
y juntos los he casado.

*Padre Juan*

¡Bien hecho!

*Eugenio*

¿Qué te parece?  
255 he dicho que era mi prima<sup>105</sup>.

*Padre Juan*

Mucho parentesco es ese:  
no tocaba escatimar.  
Fueron trescientos escudos,  
una obra de caridad  
260 para vuestra dignidad.

*Eugenio*

Mas mucho me temo ahora  
que los cuernos de Guillermo  
sientan lo que hay en mi pecho.

---

<sup>105</sup> También es un lugar común de la literatura satírica la excusa del parentesco entre los amantes, como explican Freeman y Zilli. En numerosas obras aparece esta circunstancia: *Farce du Meunier*, *Farce nouvelle tres bonne et fort joyeuse de Pernet qui va au vin*, *Caquet des bonnes Chambrières...*, *L'avocat des dames de Paris...* incluso se llega a denunciar el uso de las Iglesias como lugar de comercio amoroso entre los “primos” (Jodelle, 1987:77 y Jodelle, 2009: 44).

*Messire Jean*

- Ha ventrebieu<sup>106</sup> il est trop beste,  
265 Son front n'a point de sentiment,  
Ny son cœur de bon mouvement :  
Ho ho, quoy ? Craignez-vous en rien  
En cela un Parisien ?  
Le bon Guillaume sans malice  
270 Vous est couverture propice,  
Pour seurement brider l'amour.  
Si fussiez allé chacun jour  
Ce pendant qu'Alix estoit fille,  
Planter en son jardin la quille<sup>107</sup>,  
275 À l'envi chacun eust crié :  
Mais depuis qu'on est marié,  
Si cent fois le jour on s'y rend,  
Le mary est toujours garend :  
On n'en murmure point ainsi.  
280 Et puis en ceste ville ci  
On voit ce commun badinage<sup>108</sup>,  
De souffrir mieux un cocuage,  
Que quelque amitié vertueuse.

*Eugene*

- 285 Apres, mon amour est douteuse<sup>109</sup> :  
Et je crains que ceste mignarde  
D'aller autre part se hasarde.  
Car ses femmes ainsi friandes,  
Suivent les nouvelles viandes.  
Et puis qui ne seroit jaloux  
290 D'un entretien qui m'est tant doux ?  
Dés lors que jay chez elle entree,  
Je la trouve exprés apprestee,  
Ce semble, pour me recueillir :

---

<sup>106</sup> Esta blasfemia construida como eufemismo de *ventre de dieu*, y otras similares sobre la base *bieu* (*dieu*) como *maugré bieu* (v. 984), *vertu bieu* (v. 988), *mort bieu* (v. 1042, 1084), *sang bieu* (v. 1097), *par bieu* (v. 1722), *charbieu* (v. 1070) eran de uso común en la época y, como explica Balmas, resultan violentas en la boca de eclesiásticos, aunque era común en las farsas que los hombres de Iglesia se expresaran de tal modo (Jodelle, 1955: 97).

<sup>107</sup> Esta metáfora sexual es muy utilizada en la literatura satírica de la época, como en este ejemplo de los *Droits nouveaulx establis sur les femmes* que aporta Luigia Zilli, donde una burguesa propone pícaramente “et puis nous deux jouons aux quilles” (Jodelle, 2009: 45).

<sup>108</sup> Aquí con el significado de *niaiserie*, *sottise*.

<sup>109</sup> Nótese la vacilación entre el femenino y masculino para el sustantivo *amour* a lo largo de la pieza que, en principio, sigue siendo femenino en el siglo XVI.

*Padre Juan*

¡Ah, pardiez! ¡qué necio es!  
265 Tiene la frente insensible  
y el ánimo abotargado.  
¿Qué? ¿Teméis en un asunto  
como este a un parisino?  
El buenazo de Guillermo  
270 es la mejor tapadera  
para esconder vuestro amor.  
Si os hubierais dedicado  
cuando Alix era soltera  
a plantar en su jardín  
275 habría sido escandaloso.  
Mas, en jardín de casada,  
se puede sembrar cien veces  
que el marido es garantía:  
y nadie murmurará.  
280 Además, en esta villa  
es común la necesidad:  
de soportar más los cuernos<sup>110</sup>  
que cualquier amor virtuoso.

*Eugenio*

Amén de que dudo de ella  
285 y temo que esta coqueta  
lo intente en otros lugares.  
Que estas mujeres golosas  
gustan de nuevas viandas.  
Y ¿quién no tendría celos  
290 de nuestros dulces encuentros?  
Siempre que acudo a su casa  
la encuentro, o eso parece,  
dispuesta para acogerme:

---

<sup>110</sup> Típica figura de la farsa: el marido cornudo y contento como ejemplo de moral pragmática (ed. Zilli, Jodelle, 2009: 45).

Elle me vient au col saillir,  
295 Elle me lace doucement,  
Et puis m'estreint plus fortement,  
J'entens si Guillaume est dehors,  
Bon jour mon Tout, dit elle alors :  
Mais si quand elle entend ma voix,  
300 Elle sent le cocu au bois<sup>111</sup>,  
Ou bien en quelque lieu voisin,  
Bon jour (dit elle) mon Cousin.

*Messire Jean*

Et quoy plus ?

*Eugene*

Nous entrons dedans,  
Et ja d'un desir tous ardents<sup>112</sup>  
305 Nous mirons nos affections  
Au miroir de nos passions,  
Qui sont les faces de nous deux :  
Souvent mollement je me deulx  
Du temps, elle se complaint  
310 Que l'amour assez ne m'attaint.

*Messire Jean*

O dueil heureux !

*Eugene*

Elle s'appaise,  
Elle accourt, et plus fort me baise :  
Puis s'arrestant elle se mire  
314 Dedans mes yeux.

*Messire Jean*

O doux martyre !

---

<sup>111</sup> En este verso se juega con la ambivalencia entre las palabras *coucou* y *cocu*: el ave y el cornudo. El cuco (*cuculus*) pone sus huevos en nido ajeno, por eso se debería llamar así al que causa la infidelidad en lugar de al que la sufre (ed. Zilli, Jodelle, 2009: 45).

<sup>112</sup> De nueva la retórica amorosa de corte petrarquista.

me echa los brazos al cuello,  
295 se abraza muy dulcemente  
y me ciñe aún más fuerte.  
Si no está Guillermo, dice:  
“Buenos días, vida mía”;  
Mas si cuando oye mi voz,  
300 ve que hay ropa tendida  
o que el cornudo está cerca  
dice: “Buenos días, primo”.

*Padre Juan*

¿Y después?

*Eugenio*

Pues vamos dentro,  
y ardiendo ambos de deseo,  
305 reflejamos en los rostros,  
espejo de nuestro afecto,  
la pasión irrefrenable.  
Yo me quejo suavemente  
del tiempo, y ella a su vez  
310 de que no la amo bastante.

*Padre Juan*

¡Felices quejas!

*Eugenio*

De pronto,  
calla, se lanza, me besa,  
y se sosiega mirándose  
en mis ojos.

*Padre Juan*

¡Qué martirio!



*Eugene*

315 Et folastrant elle rempoigne  
Mes levres, qui font une trongne,  
A fin que d'elle elles soyent morses :  
Et quant est des autres amorces,  
Pense que peut en cela faire  
320 Celle qui se plaist en l'affaire.

*Messire Jean*

Qui pourroit estre homme tant froid,  
Qui ne s'émeust en cest endroit ?

*Eugene*

Mais où me suis je promené ?  
Où l'amour m'a il ja trainé ?  
325 Ore donc sçache en cest affaire<sup>113</sup>  
Comment il te faut me complaire  
Au long discours de ceste chose.  
Deux poincts tous seuls je te propose :  
La peur que j'ay que ce sottard  
330 Decœuvre la braise qui m'ard :  
Et la peur que j'ay qu'en ma Dame  
Ne s'allume quelque autre flamme.  
Au premier tu remediras,  
Quand ce lourdaut gouverneras,  
335 L'asseurant que j'ay bonne envie  
De luy<sup>114</sup> aider toute sa vie :  
Quand tu le meneras au jeu,  
Quand l'amadouant peu à peu,  
Tu le rendras ami de toy,  
340 Autant que sa femme est de moy,  
Afin qu'ayez l'entree seure<sup>115</sup>.  
Quant est du second, je t'assure  
Qu'il te faudra prendre cent yeux,  
A fin de me la garder mieux :  
345 Qu'on espie, que lon regarde,

---

<sup>113</sup> Utilizado en masculino pero femenino en la actualidad (Gougenheim, 1974: 42).

<sup>114</sup> El pronombre utilizado corresponde al objeto indirecto en lugar del al objeto directo para hablar de la persona ayudada (Gougenheim, 1974: 158)

<sup>115</sup> Según Balmas, este verso se le debe adjudicar a Messire Jean que realiza una réplica irónica a lo dicho por el abad. Así el verso cobra sentido (Jodelle, 1955:97).

*Eugenio*

315 Y retozando, me agarra  
los labios y los aprieta  
para morderlos mejor.  
Imagínate, si puedes,  
con qué otro cebo me tiente  
320 ducha como es en el tema.

*Padre Juan*

¡Qué frialdad la del hombre  
que no se enardezca entonces!

*Eugenio*

¡Ay! ¡Se me fue el santo al cielo!  
¿Dónde me ha llevado Amor?  
325 Te diré, pues, cómo debes  
complacerte en este asunto  
que es una historia tan larga.  
Fíjate solo en dos cosas:  
temo yo que el papanatas  
330 se entere de mi pasión,  
y también el que a mi dama  
prenda en el pecho otra llama.  
Remediarás lo primero,  
cuando te ganes al necio<sup>116</sup>  
335 y le asegures que quiero  
ayudarle de por vida.  
Os vais a echar la partida,  
y, de camelo en camelo,  
te haces buen amigo suyo  
340 como yo de su mujer  
y tener entrada libre.  
En cuanto al segundo asunto,  
necesitarás cien ojos  
para guardármela bien:  
345 que se espíe, que se mire,

---

<sup>116</sup> La ambigüedad del personaje ha sido señalada, entre otros, por Madeleine Lazard (1978:166) que no sabría si calificarlo de necio o de astuto al acomodarse cínicamente a su condición en el desenlace final. Lo que sí es cierto, como señala Balmas (Jodelle, 1955:97) es que el autor traza un personaje con una psicología algo más compleja que la de los maridos cornudos de las farsas, con sus propias preocupaciones, sus problemas económicos, de pareja y su vicio capital, el juego, como se verá en su ulterior intervención.

Qu'on s'enquiere, qu'on prenne garde  
De n'estre en embusche trouvé,  
Après avoir bien esprouvé.  
Pour le loyer de ton office  
350 Je te voüe un bon benefice.

*Messire Jean*

Grand mercy Monsieur, c'est de grace :  
Ne vous souciez que je face,  
N'ayez de ces deux poincts esmoy,  
Dés ores je pren tout sur moy.

## SCÈNE II

*Messire Jean*

355 Ainsi, Dieu m'aime, on voit ici  
Maints aveuglez, qui sont ainsi  
Que les flots enflez de la mer,  
Qu'on voit lever, puis s'abysmer  
Jusques au plus profond de l'eau.  
360 Ceux-ci se fichans au cerveau  
Un contentement qu'ils se donnent,  
Dessus lequel ils se façonnent  
Le pourtrait d'une heureuse vie,  
Voyent soudain suivre l'envie  
365 Du sort bien souvent irrité,  
Rabbaissant leur felicité.  
Songez à celuy qu'avez veu,  
Ce brave Abbé tant bien pourveu  
Moins en l'Église qu'en follie :  
370 Songez dis-je, au mal qui le lie,  
Ains l'estrange tant doucement  
D'un follastre contentement :  
Il se fait seul heureux, en tout

que se pregunte y se cuide  
de no caer en celadas  
después de haberlo intentado.  
Y en pago de tus servicios,  
350 te prometo un beneficio<sup>117</sup>.

*Padre Juan*

¡Señor, cuánto os lo agradezco!  
no tengáis ningún cuidado  
por esas cosas, que ahora  
ya me encargo yo de todas.

## ESCENA II

*Padre Juan*

355 ¡Válgame Dios! Cuántos ciegos  
hay en este mundo nuestro  
que, como olas encrespadas,  
tras levantarse, se abisman  
en las aguas más profundas.  
360 Solo tienen en la mente  
el contento que disfrutan,  
con que pintan el retrato  
de una vida regalada,  
cuando, de pronto, la envidia  
365 irritada del destino  
les arrebató la dicha.  
Pensad en ese Abad, menos  
dotado para la Iglesia,  
que para tanta locura<sup>118</sup>.  
370 Pensad en el mal que lo ata,  
o que más bien lo estrangula  
con un contento insensato.  
Se considera feliz,

---

<sup>117</sup> La cuestión de la venta de beneficios es una de las luchas mayores de la Reforma pues los abusos de la Iglesia católica eran escandalosos. En el Concilio de Letrán (1512-1517) ya se intentó frenar esta situación, pero aun así no se pudo evitar la Reforma. En la literatura satírica de la Edad Media era un elemento criticado de forma habitual, como por ejemplo en la *Farce Nouvelle à quatre personnages, c'est assavoir Sciene, son Clerc, Asnerye et son clercq qui est badin*.

<sup>118</sup> Michael J. Freeman hace un interesante comentario al respecto de estos versos, pues sugiere que el autor parece señalar la pertenencia del abad a una cofradía de *fous*, de los que actuaban en las festividades del carnaval, simbolizando (como en efecto hace toda la obra) el mundo al revés (Jodelle, 1987: 78-79). Es una clave de interpretación de la pieza, en la que al final vence la inmoralidad del abad.

Il n'imagine point de bout,  
 375 Il ne prévoit, et ne prévient  
 Au malheur, qui souvent advient :  
 Et qui pis est, voir il n'a sceu  
 Qu'il est journellement deceu.  
 L'aveuglement est le moyen  
 380 De tourner un beaucoup en rien.  
 Il est si fol, comme je voy,  
 De penser, Alix est à moy,  
 Et me tient seul ami certain :  
 Alix dy-je plus grand putain  
 385 Qu'on puisse voir en aucun lieu,  
 Et qui veut sans crainte de Dieu  
 Se bastir aux cieux une porte,  
 Par l'amour qu'à tous elle porte  
 Exerçant sans fin charité.  
 390 Assez long temps elle a esté  
 À un Florimond, homme d'armes,  
 Qui paravant sous les alarmes,  
 Par qui son amour l'asservit,  
 Long temps à Helene servit,  
 395 Sœur de ce bel Abbé mon maistre,  
 Sans par son pourchas jamais estre  
 Receu au dernier poinct de grace<sup>119</sup>.  
 Tant qu'estant vaincu de l'audace  
 De sa maistresse impitoyable ;  
 400 Pour passer l'amour indomptable,  
 Et amortir sa fantaisie,  
 Fust par luy ceste Alix choisie,  
 Laquelle il entretint tousjours,  
 Non pas seul maistre des amours,  
 405 Jusques à ce camp d'Allemagne,  
 Pour lequel se mist en campagne :  
 Mesmes on m'a dit qu'un grand zele  
 Florimond avoit envers elle.  
 Mais qui veut bien aimer, ne face  
 410 Aux Parisiennes la chasse :

---

<sup>119</sup> Freeman cita el epigrama de Marot "Les cinq poinctz en amours", según el cual el último punto corresponde, de forma subyacente, al coito (Jodelle, 1987: 79).

y no recela de nada  
 375 ni de la cruel desgracia  
 que a menudo se presenta.  
 Y peor aún: no advierte  
 que lo engañan cada día,  
 pues la ceguera convierte  
 380 en nada lo que es un mundo.  
 Está tan loco, a fe mía,  
 que piensa: Alix es mía  
 y soy su único amigo.  
 Alix, ¡venga!, la más puta<sup>120</sup>  
 385 que se pueda uno encontrar,  
 que, sin temor de Dios, quiere  
 hacerse, a base de amor  
 caritativo por todos,  
 su propia puerta en los cielos.  
 390 Perteneció mucho tiempo  
 al soldado Florimón  
 que, anteriormente, turbado  
 por un tiránico amor  
 sirvió largo tiempo a Elena,  
 395 hermana de este Abad,  
 sin que lograra su gracia  
 por mucho que lo intentara.  
 Y tanto hubo, que vencido  
 por sus crueles desdenes,  
 400 para olvidar ese amor  
 y distraerse la mente,  
 acabó en brazos de Alix  
 de la que siempre gozó  
 sin ser el único dueño,  
 405 hasta marchar en campaña  
 a luchar en Alemania<sup>121</sup>.  
 Muy enamorado estaba  
 Florimón, por lo que oí.  
 ¡Ay, quien quiera bien amar,  
 410 no busque a las Parisinas!<sup>122</sup>

<sup>120</sup> Obsérvese cómo es descrito el personaje de Alix a través de la voz de los demás y los contrastes entre los puntos de vista de Eugenio y el Señor Juan acerca de ella: pasa de *mignonne* a *pute* en tan sólo una escena.

<sup>121</sup> Gracias a este soliloquio del Señor Juan podemos averiguar los antecedentes de la pieza, así que cumple las funciones de toda escena de apertura, mientras que la primera sirve más bien para dibujar el carácter del personaje principal y su hedonismo idealista en contraste con el materialismo del segundo.

<sup>122</sup> No sólo las parisinas, sino las mujeres de las grandes urbes en general eran consideradas en la época libertinas y venales: Lyon, Rouen, Paris.... A la imagen de la *meretrix* se yuxtapone la de la ubre *meretrix*, como señala en su obra Goulven Oiry (2015). Por su parte, Madeleine Lazard señala que las parisinas son banco de grandes críticas

Et puis nostre Abbé, nostre brave  
 Fol masqué d'un visage grave,  
 Ce sot, ce messer coyon<sup>123</sup> pense  
 Avoir eu seul la jouissance,  
 415 Et l'a mise en son mariage  
 À fin qu'il feist un cocuage  
 De mary et d'ami ensemble.  
 Mais, je vous prie, que vous semble  
 Des morgues, que je tiens vers luy ?  
 420 S'il dit ouy, je dis ouy :  
 S'il dit non, je dis aussi non :  
 S'il veut exalter son renom,  
 Je le pousseray par ma voix  
 Plus haut que tous les cieux trois fois.  
 425 Ainsi je fais un ameçon  
 Pour attraper quelque poisson  
 En la grand'mer des benefices,  
 Sont mes estats, sont mes offices,  
 Et qui n'en sçait bien sa pratique,  
 430 Voise ailleurs ouvrir sa boutique.

### SCÈNE III

Guillaume. Alix. Messire Jean.

*Guillaume*

He Dieu quelle heureuse fortune  
 M'eust esté plus heureuse qu'une,  
 Ou quelle plus douce rencontre  
 En toute la terre se monstre,  
 435 Que celle là qu'ores j'ay faite  
 De ceste femme tant parfaite,  
 A qui Dieu m'a joint pour ma vie ?  
 Hé mon Dieu que j'ay bonne envie  
 De t'en rendre grace à jamais !  
 440 Ah ! Je t'en iray desormais  
 Souvent presenter des chandelles,

---

por llevarse la palma en lo que a corrupción de costumbres se refiere; son seductoras, coquetas y frívolas, suelen salir a la puerta de sus casas y andar por la calle sin vergüenza ninguna y su virtud es más bien reducida (Lazard, 1980b: 322).

<sup>123</sup> *Coyon* (del latín *coleus*, o sea, testículo) es un insulto que significa “tonto, blando, sin energía” en la época.

Y este loco y buen Abad,  
que tan grave finge ser,  
este señor mentecato<sup>124</sup>,  
que piensa haberla gozado  
415 él solito, la ha casado  
para ponerles los cuernos  
al esposo y al amante.  
¿Qué os parece, por favor,  
la cara que yo le pongo?  
420 Si dice que sí, digo sí  
si dice que no, digo no.  
Si quiere exaltar su fama  
con mi voz lo haré subir  
más arriba de los cielos.  
425 Así pongo yo el anzuelo  
para atrapar un buen pez  
del mar de los beneficios.  
Así soy, este es mi oficio;  
y el que no entienda el asunto,  
430 se vaya para otro lado.

### ESCENA III

Guillermo, Alix, Padre Juan

*Guillermo*

¡Señor! ¿Hay mejor fortuna  
para mí que esta mujer?  
¿Hubo un encuentro más dulce  
alguna vez en el mundo  
435 como el que tuve con ella,  
tan perfecta como es,  
y con la que Dios me ha unido?  
¡Señor, qué ganas inmensas  
de darte gracias eternas!<sup>125</sup>  
440 ¡Ah! Desde ahora por siempre,  
os pondré velas a tí

---

<sup>124</sup> A pesar de ser su segundo, el Padre Juan no duda en insultar al abad, lo cual nos da muestra de su hipocresía y mala fe; este parásito sólo se mueve por el interés y nos dice mucho del propio abad: a mal amo, mal servidor (Sankovitch, 197: 130 y ss.).

<sup>125</sup> El marido cornudo es un personaje típico de la tradición farsesca. Enea Balmas relaciona el discurso de agradecimiento de Guillermo con el del marido inocente de *la Farce nouvelle très bonne et très joyeuse de la Cornette* de Jehan d'Abundance, en la que también se alude a lo caritativa que es la esposa con todos (Jodelle, 1955:100).



Et à la Roine des pucelles,  
 Qui m'a donné si chaste femme,  
 Sa beauté tout le monde enflamme :  
 445 Car je voy bien souvent passer  
 Maints amourets que trespasser  
 Elle fait en les regardant :  
 Mais aucun n'y va pretendant,  
 Accablé dessous sa vertu :  
 450 Moymesme je suis abbatu  
 Bien souvent de sa chasteté.  
 Car alors que suis excité  
 De faire le droit du mesnage.,  
 Elle me dit d'un saint courage,  
 455 Escoute mon mignon, contemple  
 Du bon Joseph la sainte exemple,  
 Qui ne toucha sa sainte Dame.  
 Nostre chair est vile et infame :  
 Ces actes sont vilains et ords :  
 460 Et qui nous damne, que le corps ?  
 Alors je me mets en priere,  
 Et luy tourne le cul arriere :  
 Car hélas (bon Dieu) tu ne veux  
 Que lon blesse les chastes vœus.

*Alix*

465 Qui est celui j'oy compter,  
 Et tellement se contenter ?  
 Ha mananda<sup>126</sup>, c'est mon badault,  
 Escouter ici me le faut<sup>127</sup>,  
 Pour sçavoir qu'il dira de moy.

*Guillaume*

470 Bon Dieu, je suis tenu à toy !  
 Outre cela elle est tant douce,  
 Jamais ses amis ne repousse :  
 Elle est à chacun charitable,  
 Et envers moy tant amiable  
 475 Que le monde en est estonné.

<sup>126</sup> Maldición utilizada en el siglo XVI.

<sup>127</sup> Oración impersonal en la que se ha omitido el pronombre sujeto *il*, uso corriente en la época.

y a la Reina de las vírgenes  
por darme mujer tan casta.  
Su belleza abrasa a todos:  
445 que a menudo veo pasar  
muchos amantes, que mueren  
de los ojos que les pone:  
pero nadie intenta nada,  
vencidos por su virtud.  
450 Cuántas veces me ha abatido  
A mí tanta castidad:  
pues si quiero consumir  
el débito conyugal  
me dice, como una santa:  
455 “Fíjate, amor, en el santo  
ejemplo del buen José<sup>128</sup>  
que jamás tocó a su esposa.  
Infame y vil es la carne;  
sucios y bajos, sus actos.  
460 Sólo el cuerpo no condena”.  
Me pongo a rezar, entonces  
girando el culo hacia ella,  
por respetar, como mandas  
Dios mío, los santos votos.

*Alix*

465 ¿A quién oigo murmurar  
y ponerse tan contento?  
¡Carajo, es mi papanatas!  
Voy a escuchar desde aquí,  
a ver qué dice de mí.

*Guillermo*

470 ¡Oh, señor, cuánto te debo!  
Pues, además, es tan dulce  
que nunca rechaza a amigo:  
es compasiva con todos,  
y tan amable conmigo,  
475 que se sorprende la gente.

---

<sup>128</sup> Se mezclan las alusiones a los textos sagrados con la obscenidad, al igual que ocurría en el teatro popular: farsas y sermones jocosos están plagadas de dobles sentidos y alusiones licenciosas entre lo sagrado y lo profano que dan un aire grotesco a las piezas. Nótese en todo el pasaje el contraste entre las palabras del marido y el giro irónico que le dan a las mismas los apartes de su mujer.

Quantesfois m'a t elle donné  
De l'argent pour m'aller jouer ?  
Cil qui veut à Dieu se voïer  
Ne sera jamais indigent.

480 Alix a tousjours de l'argent,  
Elle est sainte dés ce bas lieu<sup>129</sup> :  
Car c'est de la grace de Dieu<sup>130</sup>,  
Que cest argent luy vient ainsi.

*Alix*

Je suis en paradis aussi,  
485 D'avoir un mary tel que j'ay :  
Par ainsi sainte je seray.

*Guillaume*

Mesme quand je me vais esbatre,  
Si j'y estois trois jours ou quatre,  
Elle n'en dit rien au retour  
490 Non plus que d'un seul demi jour :  
Et quand je me veux excuser,  
Et de tels mots vers elle user,  
Pardon je vous suppli, ma femme,  
Vrayment ce m'est un grand diffame  
495 D'avoir demouré jusqu'à ores :  
Je voudrois qu'y fussiez encores,  
Mon ami, c'est vostre santé.

*Alix*

Hé benest, que c'est bien chanté.

*Guillaume*

Et quand je me treuve en mal-aise,

---

<sup>129</sup> *Bas lieu* hace referencia al sexo femenino y se yuxtapone de forma licenciosa a la santidad. Freeman en su edición de la obra, señala la relación de este juego de palabras con la *Farce de Martin de Cambray* (Jodelle, 1987: 80).

<sup>130</sup> Balmas comenta que este refrán pertenece a la *Farce de Colin qui loue et despite Dieu en ung moment à cause de sa femme*, en la cual el tal Colin regresa a su casa tras una larga ausencia y la encuentra nuevamente pertrechada; al preguntarle por los nuevos muebles y cacharros, la mujer responde repetidas veces con el refrán “de la grace de Dieu”, incluso cunado el marido le pregunta de dónde ha salido el niño que está con ella (Jodelle, 1955:100-101). ¿No encontramos en la liturgia cristiana la célebre frase *Ave Maria gratia plena*?

¿Cuántas veces me habrá dado  
dinero para ir al juego?  
¡A aquel que se entrega a Dios,  
nunca ha de faltarle nada!  
480 Siempre tiene Alix dinero  
es santa de abajo arriba,  
pues por la gracia de Dios  
dispone de ese caudal.

*Alix*

485 En la gloria misma estoy  
teniendo un marido así...  
así de santa seré.

*Guillermo*

Si he vuelto de divertirme  
a los tres o cuatro días,  
los mismos reproches me hace  
490 que si volviera a la hora.  
Y si quiero disculparme  
diciéndole estas palabras:  
“Perdón, os suplico, esposa,  
cuán avergonzado estoy  
495 por haber tanto tardado”  
“Ojalá tardarais más  
eso es salud para vos”

*Alix*

¡Pero mira qué inocente!

*Guillermo*

Y cuando me encuentro mal

500 Je sens que sa priere appaise  
La maladie que je sens,  
Elle s'en court par ces convents  
De saint François, saint Augustin,  
De l'abbaye saint Martin,  
505 De saint Victor, de saint Magloire<sup>131</sup>,  
Pour faire prier.

*Alix*

Voire voire,  
On y prie à deux beaux genoux.

*Guillaume*

Elle m'apporte à tous les coups  
De ces saints convents quelques choses :  
510 Ou bien de quelque pain de roses,  
Ou bien des eaux, ou bien du flanc<sup>132</sup>,  
Aucunesfois de leur pain blanc,  
Et me dit que par les merites  
Du bon saint, ces choses petites  
515 Ont pouvoir de guarir la fièvre.

*Alix*

Seroit perte s'il était lievre,  
Les cornes lui sient<sup>133</sup> fort bien.

*Guillaume*

Elle ne me moleste en rien,  
Mesme quand malade je suis

---

<sup>131</sup> Zilli comenta que no es sencillo identificar la localización de estos conventos en el París renacentista porque las fundaciones religiosas se multiplican. San Francisco debe hacer referencia al convento situado cerca de los agustinos, en el muelle homónimo; en la orilla derecha, estaba el barrio de los Santos Inocentes, en torno al cementerio, donde se situaba la abadía de San Víctor; en el barrio del Santo Sepulcro, se situaba la abadía de Saint-Magloire y en el de San Martín, el priorato benedictino homónimo (Jodelle, 2009:55). Freeman alude muy acertadamente a la cercanía entre varios de estos conventos y los lugares importantes de prostitución en el París renacentista, pues al lado de San Víctor, se encontraba el Champ Gaillard del que habla la literatura cómica, mientras que cerca de Saint Magloire se encontraba el Huleu (1987: 81).

<sup>132</sup> Jodelle ha añadido una *c* a la palabra *flan* para favorecer la rima. Este tipo de torpezas son las que la crítica achaca a sus versos. En su edición *Théâtre français au XVIe et XVIIe siècle ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* (1871: 19), Fournier aventura que se trata del pastel popular y muy antiguo, llamado en realidad *flaon* o *flao*.

<sup>133</sup> Ya en la *Errata* de la edición de 1574, esta forma verbal se sustituye por *séent*, tal y como aparecerá en todas las ediciones posteriores.

500 siento que su rezo alivia  
la enfermedad que yo siento:  
va de convento en convento,  
San Francisco y Agustín,  
la abadía de San Martín,  
505 San Víctor y San Magloire  
para que recen<sup>134</sup>.

*Alix*

Bien, bien...  
¡se reza con dos rodillas!

*Guillermo*

Y cada vez me trae algo  
de esos santos conventos:  
510 un trozo de pan de rosas,  
agua bendita, un flan  
o incluso pan blanco, a veces<sup>135</sup>.  
Y me dice que los méritos  
del santo hacen que esas cosas  
515 me pueden curar la fiebre<sup>136</sup>.

*Alix*

¡Qué pena si fuera liebre:  
le sientan tan bien los cuernos!

*Guillermo*

No me da ningún pesar,  
pues, cuando yo estoy enfermo,

---

<sup>134</sup> Este peregrinaje sospechoso no sólo alude a la voracidad sexual de la mujer, sino a los vicios carnales de los eclesiásticos, siendo motivo de sátira en otros textos medievales: en la *Confession de Margot*, el cura para absolver a la mujer de sus pecados amorosos le pone la penitencia de visitar los conventos de diferentes órdenes y también su propia parroquia, para ofrecer su cuerpo, en caso de menester. Asimismo, la *Farce du Povre Jouhan* presenta un personaje femenino bastante odioso que va en peregrinaje por Iglesias y conventos para practicar “la besogne/ quand ils se trouvent a l’escart” (ed. Balmas, Jodelle, 1955:102).

<sup>135</sup> Se resalta de este modo otro de los grandes defectos de los eclesiásticos como es la gula, dada la alta calidad de los alimentos aludidos.

<sup>136</sup> ¿Fiebre de amor o enfermedad? El pasaje puede esconder un doble sentido, referente a la calentura de los monjes que Alix viene a aliviar, por un lado, y a la enfermedad que, según las supersticiones de la época, los objetos bendecidos por un santo pueden curar.

520 Elle ferme soudain mon huis,  
Et de crainte de me fascher  
En autre lieu s'en va coucher :  
Mais bien souvent je sens de peur  
Dedans moy debatre mon cœur,  
525 Quand ma partie me deffaut,  
Car j'entendy un jour d'enhaut  
Un esprit qui fort rabastoit,  
Lorsqu'en mon lict elle n'estoit.

*Alix*

Je retien d'un sermon ces mots,  
530 Qu'un esprit n'a ny chair ny os.

*Guillaume*

Puis quand elle est malade aussi,  
Vrayment je lui fay tout ainsi  
Et me couche en quelque chambrette :  
Mais hélas ! Elle est tant flouette,  
535 Qu'elle est bien souvent en malaise,  
Ou elle feint, ne luy deplaise,  
Pour accomplir en sainteté,  
Quelque beau vœu de chasteté :  
Non fait non<sup>137</sup>, elle souffre peine :  
540 Car la nuict bien fort se demaine.

*Alix*

O que je sens un doux martyre !  
Je creve ici quasi de rire,  
Je ne sçauerois m'y arrester :  
Mais je vois ore l'accoster.

*Guillaume*

545 Mon Dieu que je serois marry.

*Alix*

De quoy parlez-vous mon mary ?

---

<sup>137</sup> Forma reforzada de la negación.

520 Cierra de pronto la puerta  
y, para no molestarme,  
se va a dormir a otra parte.  
Pero, a menudo, me siento  
acongojado de miedo  
525 cuando me falta mi esposa,  
pues una vez escuché  
que alborotaba un espíritu  
cuando en mi cama no estaba.

*Alix*

530 Dijo un sermón que el espíritu  
no tiene carne ni huesos.

*Guillermo*

Y cuando la enferma es ella,  
pues lo mismito hago yo  
yendo a dormir a un cuartucho.  
¡Ay!, es tan poquita cosa,  
535 que a menudo está indispuesta,  
o -con perdón- finge estarlo,  
para cumplir santamente  
un voto de castidad.  
¡No, que no!, mucho padece:  
540 que por la noche no para.

*Alix*

¡Ah, qué martirio más dulce!  
Casi reviento de risa,  
no me podré contener.  
Pero me voy a acercar.

*Guillermo*

545 ¡Ay, cuánto me apenaría!

*Alix*

¿De qué habláis, esposo mío?



*Guillaume*

Ha nostre femme, Dieu vous gard.  
Je meure si vostre regard  
Ne m'a servi d'allegement  
550 Contre mon facheux pensement.

*Alix*

Quel pensement ?

*Guillaume*

Le creancier  
M'a faict ore signifier  
Qu'il veut que je paye aujourd'hui.

*Alix*

Aujourd'hui : c'est un grand ennuy,  
555 C'est donné bien peu de respit,  
Il n'en faut point estre despit,  
Il faut prendre patiemment  
Ce que nostre Dieu justement  
Pour nos commises<sup>138</sup> nous envoie.

*Guillaume*

560 Il est vray, c'est la droite voye.  
Patience est d'Honneur la porte.

*Alix*

Patience est toujours plus forte.

*Guillaume*

Ses dons sont à tous bien seans.  
Mais comment ? qui entre ceans ?  
565 Avez-vous laissé l'huis ouvert ?

---

<sup>138</sup> Se sobreentiende *fautes*.

*Guillermo*

¡Ah, mi mujer!, ¡Dios os guarde!  
Muera yo, si vuestros ojos  
no han traído un buen alivio  
550 a mi triste pensamiento.

*Alix*

¿Qué pensamiento?

*Guillermo*

He sabido  
que mi prestamista quiere  
que le pague hoy sin falta.

*Alix*

¿Hoy? ¡Pues menudo fastidio!  
555 El plazo ha sido bien corto  
pero no nos enojemos  
y aceptemos con paciencia  
lo que, con justicia, Dios  
envía por nuestras faltas.

*Guillermo*

560 Cierto, es el buen camino:  
Paciencia es puerta de Honor

*Alix*

La paciencia siempre vence

*Guillermo*

Sus dones siempre son justos  
mas, ¿cómo? ¿quién entra en casa?  
565 ¿dejasteis la puerta abierta?

*Alix*

Tout beau tout beau, j'ay découvert  
Un des plus grands de nos amis,  
C'est le Chappelain, le commis,  
Le fac totum de mon cousin.

*Messire Jean*

570 Et puis quoy ? comment ? vostre vin  
Est-il ja là bas<sup>139</sup> mis en broche<sup>140</sup> ?

*Alix*

Il est trouble, car on le hoche<sup>141</sup>  
Trois ou quatre fois tous les jours.

*Guillaume*

Monsieur faites deux ou trois tours  
575 Par le jardin en attendant :  
M'amie envoye ce pendant  
Au meilleur sans craindre les frais.

*Messire Jean*

Je vay donc là prendre le frais.

---

<sup>139</sup> Nueva alusión al sexo femenino.

<sup>140</sup> Freeman señala la relación de este pasaje con la *Farce tres bonne et joyeuse de Pernet qui va au vin*, donde el marido es enviado a buscar vino mientras la mujer goza con su amante (1987:81).

<sup>141</sup> Este verbo, utilizado en un contexto sexual, hace referencia al coito.

*Alix*

Tranquilo, tranquilo, veo  
que es un buen amigo nuestro:  
es el Capellán, correo  
y factótum de mi primo.

*Padre Juan*

570 ¿Qué hay de nuevo? ¿Y vuestro vino?  
¿podemos meterle mano?

*Alix*

Turbio está de los meneos  
que le damos cada día...<sup>142</sup>

*Guillermo*

575 Señor, pasead un rato  
Esperando en el jardín.  
Mientras tanto, haz que traigan  
el mejor sin mirar gastos.

*Padre Juan*

Salgo a tomar, pues, el fresco.

---

<sup>142</sup> El doble sentido sexual que tienen estos versos para Alix y el Padre Juan, no es captado por Guillermo que se queda con el sentido recto de las palabras.

## ACTE II

### SCÈNE I

Florimond, *Gentilhomme*. Pierre, *Laquais*.

*Florimond*

- 580 Ores que je suis de retour,  
J'ay consumé quasi ce jour  
A contempler en ceste ville  
De plusieurs la pompe inutile :  
Ceux qui n'agueres en la guerre  
Faisoyent leur chevet d'une pierre,  
585 Et qui du long chemin grevez  
Avoient leurs harnois engravez  
A longues traces sur le dos,  
A qui presque on voyoit les os,  
Ayans une face despite,  
590 Du Soleil quasi demi cuitte,  
Meslee en sueur et poudriere,  
Oublians leur face guerriere  
Se sont parez si mollement,  
Qu'ils semblent venir proprement  
595 Des nopces<sup>143</sup>, et non de la guerre :  
Mesmes aucuns vendent leur terre,  
Les autres engaigent leur bien,  
Les autres trouvent le moyen  
De recouvrer quelques deniers  
600 Pour enrichir les usuriers :  
Les autres vendent l'equipage,  
Harnois, chevaux, et attelage,  
Et tout pour despendre en delices :  
Et au lieu des bons exercices  
605 Pour tousjours asseurer leur main<sup>144</sup>,  
Le palais muguet en est plein,

---

<sup>143</sup> Obsérvese el mantenimiento de la grafía latina en muchas voces del francés renacentista (*nuptiae*).

<sup>144</sup> Por metonimia, la mano con que sujetan la espada o la pistola, para no perder la maestría.

## SEGUNDO ACTO

### ESCENA I

Florimón, *Gentilhombre*. Pedro, *Lacayo*.

*Florimón*

Ahora que estoy de vuelta<sup>145</sup>,  
580 casi se me pasa el día  
contemplando en esta villa  
cuánta pompa inútil hay.  
Los que hace poco en la guerra  
dormían sobre las piedras,  
585 y, exhaustos de caminar,  
castigaban sus espaldas  
con el peso del arnés,  
se quedaban en los huesos  
con cara de sufrimiento,  
590 abrasada por el sol,  
sucia de sudor y polvo,  
ya no parecen guerreros,  
pues visten tan elegantes  
que de unas bodas, diríase  
595 que vienen, no de la guerra.  
Algunos venden sus tierras  
otros empeñan sus bienes,  
otros encuentran el medio  
de cobrar algún dinero  
600 que acaba en los usureros,  
otros venden su equipaje,  
caballo, arreos, arnés,<sup>146</sup>  
para gastarlo en placeres.  
Y en lugar de ejercitarse  
605 para mantenerse en forma,  
llenan los lindos palacios<sup>147</sup>,

---

<sup>145</sup> Sobre la pausa de finales de julio a septiembre de 1552, tras el licenciamiento de las tropas y antes del asedio de Metz, Balmas cita las crónicas de Rabutin y Vieilleville que testimonian cómo los soldados y los príncipes, exhaustos por una campaña en la que no habían permanecido más de cuatro noches en el mismo lugar, se dispersaron a derecha e izquierda para buscar buenos alojamientos en lugares que no hubieran sido ya devastados por la armada (ed. Balmas, Jodelle 1955: 104).

<sup>146</sup> El equipamiento de un gentilhomme para la guerra era en la época costosísimo: una armadura tradicional con casco cerrado, coraza, protecciones en brazos y piernas, lanza e incluso una pistola. Solían tener cuatro caballos, mientras que los arqueros sólo tenían dos y llevaban una armadura más ligera (*ibid.*).

<sup>147</sup> Como comenta Madeleine Lazard, el palacio es el centro de la vida urbana de la época, donde se desarrollan tanto actividades culturales como económicas: comercio de artículos de lujo, lugar de encuentro de banqueros, abogados y burgueses, etc. (1980: 317).

Où leurs parfums, et leurs civettes<sup>148</sup>,  
 Chose propre à leurs amourettes<sup>149</sup>,  
 Tirent les dames aux devis<sup>150</sup>,  
 610 Qui presque y courent aux envis,  
 Au velours, au satin, à l'or,  
 Et aux broderies encor,  
 Nonobstant tout edict donné,  
 Il est autant peu pardonné  
 615 Qu'il seroit mesme entre les Princes ;  
 En pleine paix de leurs provinces.  
 Mais quoy ? comment ? où est l'enseigne,  
 Où est la bataille qui saigne  
 De tous costez en sa fureur ?  
 620 Où sont les coups, où est l'horreur,  
 Où sont les gros canons qui tonnent,  
 Où sont les ennemis qui donnent  
 Jusques aux tentes de nos gens ?  
 Ha nous deviendrons negligens,  
 625 Et chasserons hors de memoire  
 Le desir qu'avons de la gloire.  
 Je confere ceste Cité,  
 A ce que lon m'a récité  
 Jadis de l'antique Capuë :  
 630 Car sa friandise nous tuë,  
 Comme les soldats d'Hannibal.  
 Quittons l'amour, laissons le bal,  
 Oublions ces molles rencontres,  
 Faisons tournois, faisons des monstres,  
 635 Et pendons encores les prix  
 Pour guerdonner les mieux apris.  
 Estimez-vous l'ennemi mort ?  
 Sçachez que pour un temps il dort,  
 Pour veiller plus long temps apres :  
 640 Mesmes de jour en jour plus pres

<sup>148</sup> De las glándulas anales de este pequeño animal se extraía uno de los más preciados perfumes de la época.

<sup>149</sup> Este tipo de diminutivo que aconseja Du Bellay en la *Déffence* no permanecerá en el sistema lingüístico después del Renacimiento.

<sup>150</sup> Con el sentido de “conversación”.

donde perfume y almizcle,  
 de sus amores atraen  
 damas a sus parloteos  
 610 que se lanzan sin querer  
 al terciopelo, al oro,  
 al raso y a los bordados,  
 y a pesar de los edictos<sup>151</sup>  
 ellas perdonan aún menos  
 615 que perdonarían los príncipes  
 con sus provincias en paz.  
 ¡Ay!, ¿dónde quedó el estandarte,  
 y la batalla que sangra  
 por doquier en su furor?  
 620 ¿Y dónde, el horror, los golpes,  
 el cañón atronador,  
 los enemigos que cargan  
 contra nuestras propias tiendas?  
 ¡Ay, qué indolentes seremos!  
 625 ¡Cómo nos olvidaremos  
 de los deseos de gloria!  
 Esta villa es comparable,  
 por lo que a mí me han contado,  
 a la Capua del pasado,  
 630 pues sus placeres nos matan  
 como a los hombres de Aníbal<sup>152</sup>.  
 Basta de amor y de bailes;  
 dejemos esos deleites  
 por torneos, por desfiles.  
 635 ¡Pongamos en alto el premio  
 que tendrán los más valientes!  
 ¿Creéis muerto al enemigo?<sup>153</sup>  
 Solo duerme por un tiempo  
 para despertar mejor;  
 640 día a día está intentando

---

<sup>151</sup> Zilli recoge toda una serie de Ordenanzas reales que fueron emitidas desde el reinado de François I pero sobre todo durante el de Henri II para intentar evitar el despilfarro de riqueza en los ropajes de los habitantes de las grandes ciudades: *Ordonnance [...] sur la Reformation des habillements de draps d'or et de soye* (19 de mayo de 1547), *Ordonnance [...] par laquelle toutes personnes, tant nobles que non nobles et roturiers, sont reglez de leurs habits et accoustrements qu'ils doivent porter* (12 de julio de 1549), que serán recogidas en un volumen de nuevo el 23 de mayo de 1550 porque la gente hacía caso omiso (Jodelle, 2009: 61).

<sup>152</sup> Los historiadores romanos, para desprestigiar a Aníbal, exageraron las consecuencias de su inactividad en la hermosa ciudad de Capua, donde su ejército permaneció durante el invierno del año 215 a.C., disfrutando de “las delicias de Capua” que, según ellos, ablandaron a su ejército facilitando la victoria de Roma. Este pasaje puede leerse en la *Historia de Roma* de Tito Livio (Libro XXIII).

<sup>153</sup> El rumor de que Carlos V había muerto se extendió durante el verano de 1552.



Tâche s'approcher de nos forces :  
 Et apres les douces amorces,  
 Penseriez-vous les maux souffrir  
 Qui se viendront à nous offrir ?  
 645 Endureriez-vous seulement  
 Les maux qu'eusmes dernièrement,  
 Par trois jours le deffaut de pain,  
 Maint facheux mont, aspre et hautain,  
 Ces gros brouillars, ceste gelee,  
 650 Et puis ceste pluie escoulee  
 Qui souvent servoit de breuvage :  
 Ce flux de sang qui feist outrage  
 Sans espargner soldat ne Prince.  
 Je trepigne, et les dents je grince,  
 655 Quand je voy l'excessif et brave  
 D'avoir un bel habit et grave,  
 Bien decouppé : ne passons pas  
 Des Gentilshommes les estats.  
 Pour veoir quelque dame cogneuë  
 660 Qu'on a devant la guerre veuë :  
 C'est raison de se rafraichir  
 Mais depuis qu'on vient à franchir,  
 Fy fy de superfluité.  
 Mais ja trop me suis excité :  
 665 Puis je voy mon homme venir,  
 A luy veoir ses gestes tenir  
 Il querelle en soy quelque chose,  
 Au fond de sa cervelle enclose.  
 Ici le vay guetter de loing,  
 670 Attendant que j'aye besoin  
 D'aller avec ma bonne Alix  
 Esprouver le bransle<sup>154</sup> des liets.  
 Laquais, vois tu pas bien les mines ?

---

<sup>154</sup> Se trata de un paso de danza, animada y saltarina y, por alusión, se refiere al acto sexual.

acercarse a nuestras fuerzas<sup>155</sup>.  
 Después de tanta molicie,  
 ¿podréis soportar los males  
 que se nos presentarán?  
 645 ¿Acaso soportaríais  
 los últimos que sufrimos?  
 Tres días sin pan alguno,  
 arduas y ásperas montañas,  
 la densa niebla, los hielos,  
 650 esas lluvias a raudales  
 que bebíamos a veces,  
 esa sangre derramada  
 de príncipes y soldados<sup>156</sup>,  
 ¡Rabio y rechinan mis dientes  
 655 al ver el orgullo enorme  
 de vestir traje elegante  
 y a medida: no usurpemos  
 el lugar del gentilhombre!<sup>157</sup>  
 Por ver a una dama que, antes  
 660 de la guerra conocimos,  
 razonable es reponerse.  
 Mas si ya se ha dado el paso,  
 ¡basta de superfluidad!  
 Demasiado me he exaltado,  
 665 y ya veo a mi ayudante  
 Por sus gestos, yo diría  
 que, con lo que tiene en mente,  
 se está haciendo mala sangre.  
 Voy a espiarlo de lejos  
 670 mientras no tenga yo ganas  
 de ir a probar con Alix  
 cómo se menean camas.  
 Lacayo, ¿no ves las caras?

<sup>155</sup> En efecto, el emperador consiguió una leva de 80.000 hombres durante el verano para volver a hacer frente a la liga y al rey de Francia y reconquistar Metz.

<sup>156</sup> En estos versos Jodelle parece aludir a las circunstancias que siguieron a la retirada de las tropas de Wissembourg en la segunda mitad de mayo de 1552, desde la frontera belga hacia la región de Île de France. Como comenta Saulnier, a decir de los cronistas de la época, tanto los príncipes como los soldados y sus monturas sufrieron de gran indigencia en las zonas montañosas y desérticas que atravesaron, en las que muchos cayeron enfermos. La última retirada que dio fin a la interrupción de la campaña en el mes de julio, parece haber ido acompañada de lluvias torrenciales y de grandes dificultades para atravesar las zonas viscosas en las que podría haber sucumbido toda la armada de haber sido atacada por el enemigo. Por tanto, los elementos que cita Florimón son directamente tomados del testimonio de los soldados que regresaron de la campaña que, al parecer, Jodelle conocía bastante bien (Saulnier, 1951: 148).

<sup>157</sup> De nuevo aparecen rasgos de la sátira típicamente farsesca a los delirios de grandeza de las personas de a pie que imitan a nobles y ricos para aparentar su pertenencia a otro estatus.

*Pierre*

Ouy Monsieur, sont des plus fines.

## SCÈNE II

*Arnault, homme de Florimond. Florimond.*

*Arnault*

675 Combien que mille fois et mille,  
J'aye veu et reveu la ville  
De Paris, où suis à ceste heure :  
Si est-ce qu'apres la demeure  
Que j'ay faite au camp d'Allemagne,  
680 Apres mainte et mainte montagne,  
Dont le souvenir maintesfois  
Me fait souffler dedans mes doigts.  
Après la soif, apres la faim  
Qui vint par le deffaut du pain :  
685 Et apres m'estre veu moymesme  
Bien dessiré, bien maigre, et blesme,  
Paris ville mignarde et belle  
Me semble une chose nouvelle :  
Aussi lon dit qui veut choisir  
690 Le plus doux du plus doux plaisir,  
Il faut avoir premier esté  
Au mal avant qu'il soit gousté.  
Puis-je bien laisser la maison,  
Sans que je voye grand foison  
695 De choses braves et pompeuses :  
Et mesmement tant de pisseuses,  
Qui se font rembourrer leur bas<sup>158</sup>,  
Promettent que je n'auray pas  
Le deffaut que j'avois au camp :  
700 Mais au fort, en si grand ahan  
Je n'en avois pas grand envie.  
Mais que fais-je, maugré ma vie ?

---

<sup>158</sup> Incluso había una farsa titulada *Les Femmes qui font rembourrer leur bas* que aludía, por supuesto, a la avidez sexual femenina (ed. Freeman, Jodelle, 1987: 744).

*Pedro*

Sí, señor; y las más nobles.

## **ESCENA II**

Arnaldo, servido de Florimón; Florimón

*Arnaldo*

675 Aunque he visto y vuelto a ver  
mil veces esta ciudad  
de París, donde paseo,  
después de mi larga estancia  
en campaña en Alemania,  
680 Después de tantas montañas  
cuyo mero recuerdo hace  
que me sople yo en los dedos;  
después de la sed y el hambre  
por la carencia de pan,  
685 y de verme destrozado,  
lívido y enflaquecido,  
esta villa linda y bella  
siempre me parece nueva.<sup>159</sup>  
Y quien quiera disfrutar  
690 del placer de los placeres  
necesita haber probado  
antes las hieles del mal.  
¿Puedo salir yo de casa  
sin que vea en abundancia  
695 cosas bellas y elegantes?  
Con tantas golfas que aquí  
buscan un buen revolcón,  
seguro que yo no vuelvo  
al hambre del campamento,  
700 aunque al fin, con tantas penas  
se me pasaron las ganas.  
Mas, ¿qué hago?, ¡maldita sea!,

---

<sup>159</sup> Léase este discurso como eco exacto del de su amo Florimón; la fidelidad del soldado también se puede oponer a la hipocresía que muestra el Padre Juan con respecto al abad. Primer y segundo acto ponen, pues, sobre la mesa a las dos figuras en conflicto de la pieza: el hombre de Iglesia contra el hombre de armas. La hipocresía del primero contrasta con la valentía en campaña del segundo, al servicio del Rey Henri II y, a pesar del final en que vence la voluntad del abad, podríamos considerar que Jodelle guarda una gran simpatía por los hombres de armas, cuya pintura no surge tan malparada como la de los hombres de Iglesia. Para un análisis en profundidad de los personajes de la comedia, véase la obra de Tilde Sankovitch (1979).

En babillant trop je demeure,  
Monsieur m'a chargé qu'à ceste heure  
705 Je ne faillisse à le trouver,  
Il s'en veut aller relever  
Contre son Alix les discors,  
Pour veoir si luitter corps à corps  
Vaut mieux que de combatre aux armes.  
710 O les doux pleurs, hélas ! les larmes,  
Desquelles Alix parlera  
Quand son amant elle verra.  
Mais, ô fort heureuse rencontre !  
Je le voy, je vais à l'encontre<sup>160</sup>,  
715 Peine n'auray de le chercher.

*Florimond*

J'avois beau ma face cacher,  
Mon Arnault me cognoist trop bien  
Et bien Arnault, de nouveau ?

*Arnault*

Rien  
Que ne sçachiez comme je croy.

*Florimond*

720 As tu entendu que le Roy  
Nous rappellera bien soudain ?

*Arnault*

Le bruit est tel.

*Florimond*

Mais quel desdain :  
Les plaisirs qu'Alix ma mignonne,  
Quand je suis à Paris me donne,

---

<sup>160</sup> Otro ejemplo de esas denostadas rimas “fáciles” de Jodelle.

que me estoy entreteniendo.  
Mi señor mandó que ahora  
705 lo encontrara yo, sin falta.  
Quiere zanjar con Alix  
las discordias para ver  
si pelear cuerpo a cuerpo  
más vale que con las armas.  
710 ¡Qué dulce llanto! ¡Qué lágrimas  
pasadas recordará  
Alix al ver a su amante!  
Mas ¡oh!, ¡feliz reencuentro!  
Lo veo; voy, a su encuentro  
715 ya no tendré que buscarlo.

*Florimón*

Por mucho que yo me cubra,  
Mi Arnaldo bien me conoce.  
Arnaldo, ¿qué hay, pues, de nuevo?

*Arnaldo*

Nada que no sepáis, creo.

*Florimón*

720 ¿Has oído tú que el Rey  
nos vaya a llamar muy pronto?<sup>161</sup>

*Arnaldo*

Corre el rumor.

*Florimón*

¡Pues qué rabia!  
Los placeres que mi Alix  
me da al quedarme en París

---

<sup>161</sup> Se trata de gestos estratégicos de acción y reacción: ante el prestigio adquirido por el Rey de Francia en la campaña de Alemania, Carlos V realiza las levas de tropas y decide sitiar la ciudad de Metz (aunque la estación lo desaconseja), a lo cual Henri II responde reagrupando de nuevo la armada para ir a plantarle cara en Metz, donde vencerá en enero de 1553.

725 A ceste fois me seront cours.  
Et bien apres fay moy discours  
De ce que tu as ouy dire ?

*Arnault*

L'Empereur remasche son ire,  
Et grinçant les dents s'encourage,  
730 Tant qu'on diroit voyant sa rage,  
Et son appetit de vengeance,  
Qu'il est tousjours en celle<sup>162</sup> danse  
Qu'il fait à l'envers sus un licet.

*Florimond*

Où est-il ore ?

*Arnault*

A ce qu'on dit  
735 Il a desja le Rhin passé.

*Florimond*

Seroit-il bien tant insensé  
De venir mettre siege à Mets ?

*Arnault*

On luy serviroit de bons mets<sup>163</sup>,  
Et si n'y feroit pas grand tort.  
740 Car outre le nouveau renfort,

---

<sup>162</sup> Sobre la confusión en el siglo XVI de las formas en *cett-* y en *cell-*, ver Gougenheim, 1974:75.

<sup>163</sup> Esta es otra de las numerosas rimas desafortunadas que la crítica achaca al autor.

725 cortos serán esta vez<sup>164</sup>  
Bueno, cuéntame sin falta  
lo que has oído decir.

*Arnaldo*

Del emperador, con ira,  
tanto los dientes rechinan  
730 que diríase al ver su rabia  
y deseos de venganza,  
que está siempre en esa danza  
que al revés hace en la cama.

*Florimón*

¿Dónde está?

Arnaldo

735 Por lo que dicen,  
ya nos ha cruzado el Rin.<sup>165</sup>

*Florimón*

¿Será, pues, tan insensato  
como para sitiar Metz?<sup>166</sup>

*Arnaldo*

Manjares le servirían  
y poco nos dañaría,  
740 que, además con sus refuerzos<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> A partir de aquí ya el contraste entre el discurso precedente de tono más elevado del personajes y sus verdaderas intenciones sexuales con Alix, poniendo en relieve las contradicciones del personaje que, si bien para una parte de la crítica retoma al *miles gloriosus* de la comedia de Plauto por sus bravuconerías y hace pensar en los soldados de las guerras de Italia y Alemania de la época, típicamente lujuriosos, inmorales y fanfarrones, otra parte de la crítica que ha estudiado más a fondo los tipos que aparecen en la obra de Jodelle, subraya que su ridiculez no es tan pronunciada como la del *miles gloriosus* de la antigüedad, de la *commedia erudita* y de los sermones jocosos. En efecto, los estudios más recientes subrayan la simpatía de Jodelle por el soldado y, aunque no dejan de ver su cobardía al golpear a su ex amante, destacan que su valentía en la guerra puede ser leída como un homenaje del autor al propio Rey.

<sup>165</sup> Lo cruzó el 14 de septiembre de 1552 (Saulnier, 1951: 148).

<sup>166</sup> A pesar de que sus capitanes le habían aconsejado no asediar Metz, sino intentarlo con Verdún o Toul, el odio tan grande al francés que sentía Carlos V lo llevó el 22 de octubre de 1552 a asediar dicha ciudad (ed. Balmas, Jodelle, 1955: 107).

<sup>167</sup> En realidad, el duque de Guisa rechazó los refuerzos que le propusieron el rey y Montmorency para defender Metz (*ibid.*).



Les braves gens qui sont dedans,  
Le feront mieux grincer les dents  
Que jamais il ne feist encor.

*Florimond*

745 Pour le moins il ne tient à l'or,  
Qui est le nerf de toute guerre,  
Qu'il ne prenne toute la terre  
Que ceste annee avons fait nostre.

*Arnault*

Il attendra fort bien à l'autre,  
Et à l'autre an encor après :  
750 Je pense qu'il vient tout exprés  
Pour Thionville envitailler.  
Mais vous ne faites que railler,  
Vous sçavez le tout mieux que moy.

*Florimond*

Je m'enquiers seulement à toy,  
755 Pour veoir si ce qu'on dit de luy  
Accorde à cela qu'aujourd'hui  
On m'a par missives mandé :  
Et tu l'as fort bien accordé.  
Puis donc que<sup>168</sup> ce peu de loisir  
760 Se donne ainsi à mon plaisir,  
Je veux recompenser le peu  
Par l'accroissement de mon feu,  
Qui ja me rend mort en vivant.  
Mais Arnault compte moy devant<sup>169</sup>  
765 Que vers ma mignonne je voise,  
Qu'elle estoit ceste forte noise  
Que tu mouvois tantost en toy  
Je te voyois mouvoir le doy,  
Et marmonner en tes deux levres,  
770 Comme un qui frissonne des fievres.

---

<sup>168</sup> Como explica Gougenheim, en las subordinadas causales las partículas *puis que* pueden estar separadas por *doncques* (1974: 222).

<sup>169</sup> Para expresar la anterioridad temporal, las subordinadas de anterioridad pueden ir introducidas tanto por *davant* como por *devant*, seguidas de la conjunción *que*, adquiriendo el mismo valor que *avant*. (Gougenheim, 1974: 189).

los valientes de esa villa<sup>170</sup>  
le harán rechinar los dientes  
como nunca rechinaron.

*Florimón*

Y no porque tenga oro,  
745 que es el nervio de la guerra,  
podrá tomarnos las tierras  
que hicimos nuestras este año.<sup>171</sup>

*Arnaldo*

Bien esperará el que viene  
Y también el de después:  
750 Creo que viene a propósito  
a aprovisionar Thionville<sup>172</sup>.  
Pero os chanceáis de mí,  
que todo esto os lo sabéis.

*Florimón*

Te pregunto yo tan solo  
755 por saber si lo que dicen  
concuerta con las misivas  
que sobre él he recibido:  
y que, en efecto, coinciden.  
Puesto que tan poco tiempo  
760 a mis goces se concede  
yo compensaré lo poco  
enardeciendo este fuego  
que muerto en vida me deja.  
Y cuéntame ahora, Arnaldo,  
765 antes de irme con mi prenda,  
por qué discutías solo  
y con tanta vehemencia.  
Te he visto mover los dedos  
y mascullar las palabras  
770 como quien tiembla de fiebre.

---

<sup>170</sup> El duque de Guisa fue nombrado comandante de Metz en agosto de 1552, ciudad a la que le siguieron gran número de gentilhombres (*ibid.*).

<sup>171</sup> Es decir, las ciudades de Toul, Metz y Verdún.

<sup>172</sup> Había quedado en manos del Imperio.

Songeois tu ainsi seul à part  
A l'outrageuse Amour qui m'ard ?

*Arnault*

Rien moins, Monsieur.

*Florimond*

Et à quoy donc,  
Dy moy.

*Arnault*

Je me plaisoye adonc  
775 Aux gentilles delicatesses,  
A l'heur, aux esbats, aux caresses  
Que lon reçoit ici, au prix  
Des maux où<sup>173</sup> nous estions appris.

*Florimond*

Je meure<sup>174</sup>, c'est chose terrible  
780 Qu'il est presque au monde impossible  
De trouver un, qui ne peut estre  
Contraire au penser de son maistre :  
En cela je me deplaisois  
Où te plaire tu t'amusois.

*Arnault*

785 Pourquoi Monsieur?

*Florimond*

Car ceste pompe  
Et bravade mollement trompe  
Les plus enflammez de courage :  
Et nos Gentilshommes font rage  
¿Pensabas acaso a solas

---

<sup>173</sup> El uso más generalizado de où en el siglo XVI hace que adquiriera muy diversos valores, como en este caso, es que equivale a *à qui, auquel* con verbos que marcan el objeto al que se tiende (Gougenheim, 1974: 93).

<sup>174</sup> En el subjuntivo con valor de deseo, es habitual que se omita la conjunción *que* (ed. Beaudin *et al.*, Jodelle, 1990: XXXVI).

en el amor que me inflama?

*Arnaldo*

No, mi señor.

*Florimón*

¿Y en qué, pues?

¡Dímelo!

*Arnaldo*

775 Pensaba yo  
en las gentiles delicias,  
la suerte y las diversiones  
que tenemos, comparados  
con los males padecidos

*Florimón*

780 ¡Ay de mí! ¡Es increíble!  
que en el mundo sea imposible  
hallar mozo que no sea  
contrario al pensar de su amo!  
¡Justo yo me disgustaba  
por lo que a ti te gustaba!

*Arnaldo*

785 ¿Por qué?

*Florimón*

Pues porque esas pompas  
engañan con su molicie  
al ánimo más arrojado,  
y nuestros bravos se empeñan

790 C'est ce qui me rendoit pensif,  
Et en moymesme me plaignant,  
Quand tu t'en venois trepignant  
Pour me trouver.

*Arnault*

Pourtant Monsieur,  
Sauf tousjours vostre advis meilleur,  
795 Il me semble que c'est à ceux  
Qui n'ont point esté paresseux  
De maintenir le droit de France,  
Opposant leur vie à l'outrance  
De ces aiglons Imperiaux,  
800 Apres tant et tant de travaux,  
D'avoir pour rafraichissement  
En volupté contentement :  
Non pas à ces pourceaux nourris  
Dedans ce grand tect<sup>175</sup> de Paris,  
805 Qui n'oseroyent d'un ject de pierre  
Eslogner les yeux de leur terre :  
Non à plusieurs larrons honnestes,  
Qui n'estans faits que pour des bestes  
D'un visage humain emmasquees,  
810 Par pratiques mal pratiquees  
Despendent encor aujourdhuy  
Et le leur et celuy d'autrui,  
En banquets, pompes, et delices,  
Pour souvent estre appuy des vices.  
815 Ce pendant mesme que le Roy  
Ayant ses Princes avec soy,  
Souffre maintes et maintes choses,  
Pour garder ces bestes encloses.  
Non à ces petits mugueteaux,  
820 Ces babouins advocasseaux,  
Qui pour deux ou trois loix rouillees  
De je ne sçais quoy embrouillees,  
Chevauchent les asnes leurs freres,  
Avec leurs contenances fieres,

---

<sup>175</sup> Grafía antigua de la forma *toit*, tomada del latín *tectus* que da en castellano “techo”. En la época se solía utilizar con el significado de pocilga (Fournier, 1871: 27).

790 Por esto yo, pensativo,  
me quejaba en mis adentros,  
mientras tú tan agitado  
venías.

*Arnaldo*

Pero señor,  
a falta de vuestro juicio  
795 parece que son aquellos  
que no han sido nada tardos  
en defender nuestra Francia  
arriesgando así su vida  
contra águilas imperiales  
800 después de tantos trabajos,  
los que merecen reposo  
en los sensuales deleites;  
y no esos cerdos que, ahítos  
en París, el gran establo,  
805 no aceptarían alejarse  
siquiera a un tiro de piedra;  
ni los honrados ladrones,  
que no son sino unas bestias  
que enmascara un rostro humano,  
810 y con sus perversas prácticas  
siguen, aún hoy, gastando  
su dinero y el ajeno  
en delicias, pompas y ágapes,  
para cultivar los vicios.  
815 Y mientras tanto, hasta el Rey,  
rodeado de sus príncipes,  
padece lo indescriptible  
por que sigan encerrados.  
Tampoco esos lechuguinos,  
820 esos necios picapleitos<sup>176</sup>  
que, por tres roñosas leyes  
enredadas entre ellas,  
cabalgan su hermano asno,  
y con la desenvoltura

---

<sup>176</sup> La literatura medieval se hace grandemente eco de la sátira de la justicia, de abogados y charlatanes, como por ejemplo la farsa *Les Gens Nouveaux*, la *Sottie des rapporteurs* o la moralidad *Charité*. En los textos medievales la crítica atañe a los privilegios de los magistrados y abogados, mientras que Jodelle señala directamente a los financieros venidos de Italia (ed. Balmas, Jodelle, 1955: 108).

- 825 Meslans la morgue Italienne,  
A fin qu'un gros sourcil<sup>177</sup> s'en vienne  
Les demander en mariage.  
Ha ventrebieu quel badinage.  
Non pas, dy-je, à ces mercadins,  
830 Ces petits muguets citadins,  
Ces petits brouilleurs de finances,  
Qui en banquets, et ris, et danses,  
En toutes superfluitez  
Surmontent les principautez.  
835 Mais quant est de nos Gentilshommes,  
Qui est le propos où nous sommes,  
Bien qu'on croye toutes bravades  
Rendre les courages plus fades,  
Si celuy-là qui est plus brave  
840 Entendoit le battement grave  
D'un tabourin quasi tonnant,  
Ou bien d'un clairon estonnant,  
Il seroit mieux encouragé,  
Et plus tost en ordre rengé.

*Florimond*

- 845 Ainsi le Ciel me soit ami,  
Si tu ne m'as mis à demi  
Par ta parole hors de moy.  
Quoy ? comment ? qu'est-ce que de toy  
Quand tu vas ainsi contestant ?  
850 Un docteur n'en diroit pas tant :  
As-tu tant l'eschole suivie ?

*Arnault*

La meilleure part de ma vie,  
Et si<sup>178</sup> estois des mieux appris :

---

<sup>177</sup> Freeman sugiere que puede tratarse de una dama altiva (*sourcilleuse*) que les pide matrimonio (Jodelle, 1987: 86), aunque encontramos más probable que se trate de un notable que les ofrezca la mano de su hija.

<sup>178</sup> Equivale a *ainsi*.

825 de la altivez italiana<sup>179</sup>,  
esperan que algún notable  
le proponga un buen partido.  
¡Pardiez, cuánta tontería!  
Ni tampoco lo merecen  
830 los lechuginos urbanos,  
pequeños estafadores,  
que gastan más que los príncipes,  
en banquetes, risas, bailes  
y en todo lo superfluo.  
835 Mas vuelvo a nuestros valientes,  
que es tema del que hablamos:  
aunque se piense que el lujo  
les reblandece los ánimos,  
si el que es bravo de verdad  
840 oyera el grave redoble  
del tambor atronador,  
o el aturdidor clarín  
se armaría de valor  
poniéndose en formación.

*Florimón*

845 ¡Válganme, Señor, los cielos!,  
que tu verborrea casi  
me pone fuera de mí.  
¿Pero quién demonios eres  
para hablar de esa manera?  
850 Ni un doctor tanto diría.  
¿Tanto fuiste tú a la escuela?

*Arnaldo*

Sí, gran parte de mi vida;  
y muy aplicado que era;

---

<sup>179</sup> Al parecer se levantó toda una corriente anti italiana tras la llegada a la corte de numerosos nobles florentinos de los que la reina María de Médicis se complacía en rodearse (ya con François I los artistas italianos habían empezado a ser bienvenidos). Como dice Luigia Zilli, los aires de grandeza de los florentinos, su lenguaje y costumbres que se hicieron moda, irritaron a otra parte de la corte inaugurando una fuerte corriente de anti italianismo, que fue aprovechada por los defensores del francés para reivindicar la pureza de la lengua (Jodelle, 2009: 71). Freeman remarca que los italianos eran acusados de inautenticidad, quizás por el éxito de *El cortesano* de Castiglione, además de parecer presuntuosos, pedantes, impertinentes y extremadamente “dignos” (Jodelle, 1987: 86).



Mais ores les meilleurs esprits  
855 Aiment mieux soldats devenir  
Qu'au rang des badauts<sup>180</sup> se tenir.  
Mais comment est-ce que la chose  
Qu'en venant je tenois enclose,  
Dont vous m'avez interrogué,  
860 Nous a si fort poussez au gué ?  
Où sommes nous venus ainsi ?

*Florimond*

Nous nous sommes tous deux ici  
Oubliez de nostre entreprise  
Toutefois cet oubli je prise :  
865 Car l'une est bien plus recouvrable,  
Que l'autre tousjours n'est comptable :  
Mais tournant bride à tous les dits  
Reviendrons nous à nostre Alix,  
Que mon cœur folement adore ?  
870 Faut-il que j'y voise desore,  
Ou bien s'il vaut mieux que par toy  
Soit faite l'entree avant moy,  
Pour veoir si tu surprendras point  
Quelque muguet, qui se soit joint  
875 A mon Alix par mon absence ?

*Arnault*

Elle est fidele, que je pense.

*Florimond*

Et quand aucun n'y trouveras,  
Au mesnage regarderas,  
Pour veoir s'elle n'a rien acquis,  
880 Si ses habits sont plus exquis  
Que n'estoient quand je departy.

---

<sup>180</sup> Según Michael J. Freeman, la utilización de la palabra *badauts* por parte de Arnaldo para referirse a los hombres de letras es toda una provocación dado que el público al que se dirigió la comedia en el Collège de Boncourt estaba compuesto de estudiantes, magistrados y, en general, hombres de letras. Considera que en el contexto de la obra, *badaut* es equivalente a “clérigo” y “parisino” oponiéndose por tanto al soldado y hombre de armas (1992: 271).

pero, ahora, los mejores  
855 prefieren servir las armas  
a quedarse aquí entre necios.  
¿Y cómo ha sido posible  
que, por preguntarme vos  
en qué estaba yo pensando,  
860 hayamos perdido el hilo?  
¿Dónde hemos ido a parar?

*Florimón*

Ambos hemos olvidado  
qué propósito teníamos;  
mas, bien aprecio este olvido,  
865 que el primero es enmendable,  
mientras que el olvido, no.  
Pero, cambiando de tema,  
¿volvemos, pues, a esa Alix  
que me arroba el corazón?  
870 ¿Debo ir a verla ahora  
o es mejor que te adelantes  
antes de que entre en su casa,  
no sea que allí sorprendas  
algún mozo que con ella  
875 en mi ausencia se haya unido?

*Arnaldo*

Fiel es, a mi parecer

*Florimón*

Y si no encuentras a nadie,  
examina bien la casa  
para ver si ha comprado algo,  
880 si sus prendas son más finas  
que eran cuando me marché<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> Como en la farsa de *Colin qui loue et despite Dieu en ung moment à cause de sa femme*, cuando al regresar de una larga ausencia, encuentra renovado todo el mobiliario de la casa (ed. Balmas, Jodelle, 1955: 109).

*Arnault*

Sont tesmoins du nouveau party.

*Florimond*

Tu noteras bien le visage,  
Le froid, ou le chaud du courage,  
885 Le parler, la joye, ou le dueil,  
Les caresses, et le recueil  
Qu'elle monstrera.

*Arnault*

Laissez faire,  
Reposez vous de ceste affaire,  
J'espere encor de faire mieux.

*Florimond*

890 Et ore que suis ocieux  
A nostre Dame m'en iray,  
Où pendant me pourmeneray  
Faisant la cour à mes pensees.

*Arnault*

Qu'elles soyent bien là caressees :  
895 Car c'est le lieu où se retire  
L'amant, qui serf de son martyre  
Fait maint regret, comme maint tour.

*Florimond*

Va va.

*Arnault*

*Arnaldo*

Pruebas serían de cambio.

*Florimón*

885 Fíjate bien en su cara,  
si se anima o desanima,  
su hablar, su gozo o su pena  
en las señales de afecto  
con que te acoja.

*Arnaldo*

Dejadme  
y no os preocupéis de esto,  
que aún mejor obraré.

*Florimón*

890 Con lo ocioso que me siento,  
voy a ir a Notre-Dame<sup>182</sup>  
a pasear, mientras tanto,  
y cortejar pensamientos<sup>183</sup>.

*Arnaldo*

895 Pues tratadlos con cariño,  
que a ese lugar se retiran  
los amantes que son mártires  
y se quejan dando vueltas.

*Florimón*

¡Ve, ve!

*Arnaldo*

---

<sup>182</sup>Enea Balmas, comenta que tanto los paseos de Alix de convento en convento como esta alusión de Florimond a Notre-Dame sitúan la pieza en el barrio Latino y sus alrededores. Hay críticos más osados que llegan a situar en la montaña Sainte Geneviève (en la que se encontraba el colegio de Boncourt) la cuna de la comedia francesa (Balmas, en Jodelle, 1955: 109).

<sup>183</sup> Cortejar pensamientos u otra cosa, pues en la época el único lugar al que las mujeres solteras podían acudir con el permiso paterno era la Iglesia, lo cual la convirtió en lugar de encuentro privilegiado entre amantes, en el que las alcahuetas podían encontrar nuevos clientes, como explica Madeleine Lazard (1980b: 319).

Je suis ja de retour.

### SCÈNE III

Hélène, *sœur de l'Abbé.*

*Hélène*

Si l'œil trompé ne me deçoit,  
900 Par la rue au matin passoit  
Florimond, ainsi qu'il me semble :  
Dont ainsi Dieu m'aime, je tremble,  
Ayant peur que quelque fortune  
Soit à quelques uns importune :  
905 Car je cognois bien son courage,  
Impatient de quelque<sup>184</sup> outrage.  
Il m'avoit par long temps servie,  
Et me voüoit quasi sa vie  
Mais vaincu par mon chaste cœur  
910 De son amour s'est fait vainqueur.  
Combien qu'outre le dernier poinct  
Florimond ne me despleust point ;  
Et me laissant, comme j'ay sceu,  
D'une Alix a esté deceu,  
915 Fille qu'il pensoit avoir seul,  
Qui faisoit de plusieurs recueil :  
Mesmes avant qu'il eust esté  
Deux jours hors de ceste cité,  
Picquant à la guerre d'Almagne,  
920 Ceste maraude, ceste caigne,  
Enamoura l'Abbé mon frere,  
Si bien qu'elle trouva maniere  
D'arracher de lui mariage.  
O quel horreur, quel cocuage,  
925 Un seul mot jamais n'en parlay  
A mon frere, et tousjours celay  
Qu'il me sembloit de l'entreprise.  
Car je n'estois tant mal apprise  
Qu'il ne me deust bien faire part  
930 De ce qu'il brouilloit à l'escart,  
Pour lui compter la fable toute :  
Mais ores je suis en grand doubte

---

<sup>184</sup> Con el valor de *quelconque*, es decir, *n'importe quel*.

¡Y estoy ya de vuelta!

### ESCENA III

Elena, hermana del abad

*Elena*

Si mis ojos no me engañan,  
900 he visto yo esta mañana  
a Florimón por la calle:  
temblando estoy, ¡ay, Dios mío!  
por miedo de que Fortuna  
sea a algunos importuna  
905 pues conozco bien su ánimo,  
siempre pronto a los excesos.  
Largo tiempo me sirvió  
empeñando en mí su vida,  
mas mi casto corazón  
910 de su amor fue vencedor.  
Y de no ser por la cosa,  
no me habría disgustado.  
Luego supe que, al dejarme,  
lo engañó una tal Alix,  
915 que él creía solo suya,  
pero que era de unos cuantos.  
No pasaron ni dos días  
desde que de aquí marchara  
espoleando a Alemania,  
920 que esa pícara, esa perra  
tanto cameló a mi hermano,  
el abad, que consiguió  
que la casara a su gusto.  
¡Ay, qué cuernos! ¡Ay, qué horror!  
925 Nunca una palabra dije  
yo a mi hermano del asunto,  
y siempre callé mi juicio  
pues no era maleducada  
como para ir a contárselo  
930 sin que antes me confesara  
lo qué andaba enredando.  
Pero yo me temo ahora

Que de ceste badinerie  
Se naisse aucune<sup>185</sup> fascherie,  
935 Et je vous jure en bonne foy,  
J'aime mon frere mieux que moy.  
Ore ne luy faut celer rien.  
Ho ho anda, je le voy bien:  
La rencontre est tout à propos.

#### SCÈNE IV

Eugene. Helene.

*Eugene*

940 J'ay tousjours cherché le repos :  
Mais puis que l'amour est passible<sup>186</sup>,  
De l'avoir il m'est impossible,  
Car de mon amour m'absenter  
Ce<sup>187</sup> me seroit la vie oster.

*Helene*

945 Mon frere, Dieu vous doint bon jour,  
Vous estes tousjours sus<sup>188</sup> l'amour :  
Amour vous court par les boyaux,  
Amour occupe maints cerveaux,  
Que bien aveuglément demeine.

*Eugene*

950 Ho ho, ma sœur, qui vous ameine ?

*Helene*

Puis que sus l'amour estions ores,  
L'amour que j'ay vers vous, encores  
Que n'ayez en ce<sup>189</sup> merité,  
Que mon cœur soit sollicité

---

<sup>185</sup> *Aucune* se utiliza con valor afirmativo (Gougenheim, 1974: 85).

<sup>186</sup> Aquí *passible* viene de *passibilem – patoir* utilizado en sentido activo como “el amor hace sufrir”.

<sup>187</sup> Utilizado como objeto, se sitúa siempre delante del verbo (Gougenheim, 1974: 78).

<sup>188</sup> Las ediciones posteriores a 1574, sustituyen *sus* por *sur*.

<sup>189</sup> La locución temporal *sur ce* es la única que persiste en la lengua moderna, mientras que en el siglo XVI, diferentes preposiciones pueden preceder a la partícula *que* (Gougenheim, 1974: 78).

que este jueguito acabe  
trayendo alguna desgracia;  
935 y puedo juraros que amo  
más a hermano que a mí.  
Nada le debo ocultar.  
¡Carajo!, ya lo estoy viendo.  
¡Qué encuentro más oportuno!

#### **Escena IV**

Eugenio, Elena

*Eugenio*

940 Yo siempre busqué el sosiego,  
Mas, como el amor es pena  
No lo consigo alcanzar  
que alejarme de mi amada  
me dejaría sin vida.

*Elena*

945 Dios os dé un buen día, hermano.  
El amor siempre es lo vuestro:  
corre por vuestras entrañas  
y acapara muchas mentes,  
conduciéndolas a ciegas.

*Eugenio*

950 ¿Qué os trae aquí, hermana?

*Elena*

Pues ya que hablamos de amor,  
el que tengo yo por vos,  
aun cuando no merezcáis  
que mis ánimos empeñe



955 De survenir à vos dangers :  
Car si nous estions estrangers,  
Vous ne m'eussiez celé vos choses,  
Tant que vous les avez tenu<sup>190</sup> closes.

*Eugene*

Qu'y a il donc ?

*Helene*

N'aimez vous pas ?

*Eugene*

960 Et que vous allez pas à pas :  
Me voulez-vous prendre au filé ?

*Helene*

Vous me l'aviez toujours celé,  
Mais je l'ai bien sceu nonobstant :  
N'aimez-vous pas Alix pourtant ?  
965 Sauvez-vous du prochain danger.

*Eugene*

Qu'est-ce donc ? faut-il tant songer ?

*Helene*

Florimond que bien cognoissez,  
Qui mes amours a pourchassez,  
L'avoit aimee devant vous,  
970 Mais elle se change à tous coups :  
Car dès lors qu'il fut departi  
Elle choisit vostre parti.  
Maintenant il est retourné,  
Il luy avoit beaucoup donné  
975 Pour à luy seul la maintenir :

---

<sup>190</sup> Aunque ya Clément Marot había fijado la regla de concordancia del participio pasado, en esta época no la respetan muchos escritores como testimonia este verso.

955 en salvaros del peligro,  
que, aunque no nos conociéramos,  
no me habríais ocultado  
tanto los asuntos vuestros.

*Eugenio*

¿Y qué ocurre, pues?

*Elena*

¿No amáis?

*Eugenio*

960 ¡Pues sí que vais paso a paso!  
¿Queréis que muerda el anzuelo?

*Elena*

Me lo habéis siempre ocultado,  
pero bien que me he enterado.  
Decidme: ¿amáis a Alix?

965 Pues huid ya del peligro.

*Eugenio*

¿Qué me decís? ¡Huir, yo!

*Elena*

Florimón, que conocéis,  
el que pretendió mi amor,  
ya la amaba antes que vos,  
970 pero ella es tan inconstante  
que, apenas él se marchó,  
quiso vuestra compañía.  
Pues ahora ha regresado.  
le regaló muchas cosas  
975 para hacerla solo suya.

Regardez qu'il<sup>191</sup> pourra venir  
Des amours qu'avez assopis  
Pour les vostres, et qui est pis  
Du mariage qu'avez<sup>192</sup> fait.

*Eugene*

980 O grand ciel<sup>193</sup>, que t'ai-je forfait ?  
Veux tu faire si brave cœur  
Esclave de quelque malheur ?

*Helene*

Ce que je vous dis est certain.

*Eugene*

Ha maugré bieu de la putain.

*Helene*

985 Ne crions point tant en ce lieu,  
Il faut supplier au grand Dieu  
Que par lui soit remedié.

*Eugene*

A a vertu bieu c'est bien chié<sup>194</sup>.

*Helene*

Comment ? qu'est-ce ci ? quelle guise ?  
990 Voila un brave homme d'Eglise.

---

<sup>191</sup> En francés moderno, para el sujeto y objeto inanimados de las interrogaciones indirectas se utilizan las construcciones de origen relativo *ce qui* y *ce que*, mientras que en el siglo XVI podía utilizar simplemente *qui* como sujeto y *que* como objeto (Gougenheim, 1974: 100).

<sup>192</sup> La primera edición de 1574 presenta la forma “avec” en lugar de *avez*, señalada en las *Erratas* por de la Mothe y corregida en las posteriores ediciones y que aquí también se propone corregida.

<sup>193</sup> Las invocaciones que realiza Jodelle tanto a los cielos como a los dioses, como dice Balmas, dan a la obra cierto tono de paganismo mitológico que realmente debía sorprender en la época. Jodelle fue considerado por sus detractores un ateo convencido, impío y que murió entre grandes dolores por haber renegado de dios (en Jodelle, 1955: 110).

<sup>194</sup> Expresión que, de broma, significa “bien dicho, bien hecho”. Al igual que el lenguaje de las farsas, el tono de ciertos fragmentos de la obra resulta realmente vulgar, reproduciendo Jodelle el estilo del francés hablado en el París de la época.

Pensad qué podrá venirnos  
de ese amor que vuestro amor  
apagó y, aún peor,  
de la boda que arreglasteis.

*Eugenio*

980 ¡Dios mío! ¿En qué te he faltado?  
¿Querrás que a este corazón  
lo esclavice la desgracia?

*Elena*

Lo que yo os digo es verdad.

*Eugenio*

¡Voto a tal, por la gran puta!

*Elena*

985 ¡No gritemos tanto aquí!  
Y supliquemos a Dios  
para que remedie todo.

*Eugenio*

¡Pardiez, qué bien lo has dicho!

*Elena*

990 ¿Cómo? ¿Qué formas son estas?  
¡Pues vaya un hombre de Iglesia!

*Eugene*

L'amour et la douleur extreme  
Me font absenter de moymesme.

*Helene*

Voyez comme il serre les dents :  
Tout beau, tout beau, entrons dedans,  
995 On y pourra remedier :  
Que gaignez-vous d'ainsi crier,  
Sinon faire un simple mal double ?  
Ceci n'est pas un si grand trouble :  
Florimond s'appaisera bien,  
1000 Quand il verra qu'il n'y a rien  
De constance en ceste femelle :  
Il mettra son amour hors d'elle,  
Ou il en prendra comme une autre<sup>195</sup>  
Pour l'argent : quant à l'amour vostre  
1005 Voudriez-vous aimer desormais  
Celle là qui n'aima jamais,  
Prenez qu'avez au jeu perdu  
Ce que vous avez despendu,  
Ne soyez pour si peu marry :  
1010 Quant à Guillaume son mary  
Il est si treshomme de bien,  
Qu'il ne se soucira de rien.

*Eugene*

Quelque peu soulagé me sens.

*Helene*

Entrons.

*Eugene*

Entrons, entrons, le temps

---

<sup>195</sup> Mientras que las ediciones del XVI presentan *une autre*, Marty Laveau y Fournier corrigen *un autre*.

*Eugenio*

Amor y dolor extremos  
me sacan de mis casillas.

*Elena*

¡Cómo rechina los dientes!  
Tranquilo, tranquilo, entremos,  
995 que ya hallaremos remedio<sup>196</sup>.  
¿Qué ganáis gritando así  
sino de un mal hacer dos?  
El asunto no es tan grave:  
Florimón se calmará;  
1000 cuando vea que no hay nada  
de constancia en esa hembra,  
dejará ya de quererla,  
buscará una parecida  
por dinero. Pero ¿y vos?  
1005 ¿Queréis seguir, pues, amando  
a una que nunca os amó?  
Pensad que habéis perdido  
en el juego lo gastado.  
No os aflijáis por tan poco.  
1010 Y Guillermo, su marido,  
ese es tan buena persona  
que nada le inquietará.

*Eugenio*

Ya me siento algo mejor.

*Elena*

¡Entremos!

*Eugenio*

Pues sí, ¡entremos!,

---

<sup>196</sup> El carácter que Elena muestra tener en esta escena la dibuja como un personaje con bastante entereza y que, según Tilde Sankovitch (1973: 117) domina la situación. Ella misma sugiere a Eugenio la idea de que el soldado pueda encontrar fácilmente otra amante, lo que Sankovitch considera un signo de la manipulación que ejerce sobre los demás, mientras que para la mayoría de la crítica el personaje de Elena es uno de los grandes logros de la pieza por ser la primera doncella con rasgos de delicadeza y finura de la comedia francesa.

1015 Nous offrira quelque remede.

*Helene*

Celuy vainq' qui au mal ne cede.

*Eugene*

Si est-ce que le cœur en moy  
Me predit quelque grand esmoy.

1015 que el tiempo remediará.

*Elena*

El que al mal resiste, vence.

*Eugenio*

Aun así, mi corazón  
me anuncia gran aflicción.



### ACTE III

#### SCÈNE I

Arnault. Florimond.

*Arnault*

- A a Dieux, qui de nostre entreprise,  
1020 Par celle que mon maistre prise,  
Sommes ores bien destournez !  
Nous pourroit on plus estonnez  
Rendre jamais tous deux ensemble ?  
O Ciel, ô terre, que te semble  
1025 De chose tant mal ordonnee ?  
Toymesme maudit Hymenee  
Conducteur de trois cocuages  
Au lieu de tes saints mariages,  
N'as-tu rougi d'autoriser  
1030 Ces nopces tant à mespriser ?  
O vous, quelconques soyez vous,  
Dieux celestes, qui entre tous  
L'ardeur des pauvres embrasez,  
De vostre ciel favorisez,  
1035 Voulez-vous ores vous garder  
De vostre foudre en bas darder,  
Vu que meurdrir il conviendrait  
Ces transgresseurs de vostre droit,  
Ces mocqueurs de vostre maistrise,  
1040 Laissans la femme mal apprise,  
Laissans ceste infidelle dame ?  
Dame, mort bieu, veu tel diffame  
Le nom de dame n'y convient,  
Laissans la pute qui ne tient  
1045 Compte de l'amant tant aimable,  
Lequel d'un vouloir immuable  
Luy avoit dedié sa vie :  
Mais, peut estre, avez ceste envie,  
Faisans tort au premier lien,  
1050 Faire tort à l'aise et au bien  
De ce mien maistre gracieux.

## TERCER ACTO

### ESCENA I

Arnaldo, Florimón

*Arnaldo*

- 1020 ¡Cómo nos aleja, oh dioses,  
la que mi amo tanto estima  
de lo que nos proponíamos!  
¿Podría en el mundo algo  
asombrarnos más a ambos?  
1025 ¿Qué os parece, ¡oh, cielo y tierra!,  
tan nefasta situación?  
Y tú, maldito Himeneo,  
que has triplicado los cuernos<sup>197</sup>  
en lugar del matrimonio,  
¿no te azora autorizar  
1030 esas nupcias despreciables?  
Y vosotros, quienesquiera  
que seáis, celestes dioses  
que, favorecéis el fuego  
de los pobres abrasados,  
1035 ¿queréis ahora guardaros  
de descargar vuestro rayo  
cuando habría que matar  
al que vuestra ley transgrede  
y burla vuestro poder?
- 1040 ¿Perdonando a esa grosera  
a esa dama tan infiel?  
—¡pardiez!, es tanta su infamia  
que no merece ese nombre—,  
Perdonando a esa puta  
1045 que se olvida de un amante  
que su vida le entregó  
con anhelo inquebrantable.  
Mas tal vez os apetezca  
destruir el primer lazo,  
1050 perjudicar el contento  
y el bien de mi gentil amo.

---

<sup>197</sup> La boda de Alix con Guillermo hace que le sea infiel a Florimón y su relación con el abad causa la infidelidad con el marido, pero también con su anterior amante que fue el mismo soldado.

Mais j'en renie tous les cieux,  
Si je ne fais tomber en bas  
Tant de jambes et tant de bras,  
1055 Que Paris en sera pavé.  
En despecte<sup>198</sup>, je suis crevé  
De despit : qui ne le seroit  
Quand son maistre on offenseroit ?  
Ladre Abbé, meurdrier de vertu,  
1060 Si je m'y mets. Mais quoy ? Veux tu  
Pauvre Arnault, sans ton maistre faire  
Ce qui luy pourroit bien desplaire ?  
En te faschant tu es venu  
Jusqu'au lieu où il s'est tenu.  
1065 Pendant ce malheureux voyage  
Je gage que nulle autre image,  
Estant mesme en ce devôt temple,  
Que celle d'Alix, ne contemple :  
Mais quand il sçaura la nouvelle,  
1070 Ha charbieu qu'il la fera belle,  
Il m'épouvantera des yeux.

*Florimond*

Je voy entrer tout furieux  
Mon Arnault. Oy oy, que seroit-ce ?  
On luy a fait peu de caresse,  
1075 Il en hennit comme un cheval.  
Et bien Arnault ?

*Arnault*

Et bien, mais mal.

*Florimond*

Comment mal ?

*Arnault*

Le plus mal du monde.

---

<sup>198</sup> Balmas sugiere que esta expresión proviene del verbo latino *spectare* queriendo decir, *à ce spectacle* (Jodelle, 1955: 111), mientras que en Huguet se registra como *juron* y se cita el verso de Jodelle. Hemos optado por traducir una maldición.

¡Reniego yo de los cielos,  
si no dejo por los suelos  
brazos, piernas a mansalva  
1055 hasta adoquinar París!  
¡Maldita sea!, que estallo  
de cólera: ¿y quién no  
cuando ofenden a su amo?  
Vil abad, de virtud muerte,  
1060 ¡si te agarro...! Pero Arnaldo  
¿No querrás hacer sin tu amo  
algo que le desagrade?  
Enojándote, has llegado  
hasta el lugar en que estaba.  
1065 Durante este triste viaje,  
apuesto a que ningún rostro  
sino el de Alix contemplaba,  
aun en este santo templo<sup>199</sup>.  
Mas cuando sepa las nuevas,  
1070 ¡voto a tal, la que armará!  
Sus ojos me espantarán.

*Florimón*

Veo entrar, hecho una furia,  
a mi Arnaldo.... ¿Qué será?  
Poco lo han agasajado;  
1075 relincha como un caballo.  
¿Y bien, Arnaldo?

*Arnaldo*

Bien mal.

*Florimón*

¿Mal?

*Arnaldo*

Sí, lo peor del mundo.

---

<sup>199</sup> Se refiere a Nôtre Dame, donde Florimón ha ido a dar una vuelta mientras Arnaldo se acercaba a casa de Alix.

*Florimond*

Si<sup>200</sup> faut-il que ce mal je sonde,  
Pour veoir s'il est ainsi profond.

*Arnault*

1080 Assez pour vous noyer au fond,  
Si vous ne prenez patience :  
Mais faites au mal resistance,  
Et me laissez vanger du tout.

*Florimond*

Mort bieu qu'est-ce ?

*Arnault*

De bout en bout

1085 Je vous compteray le malheur,  
Moyennant que vostre douleur  
Prenne le frein de la raison.  
Je suis allé à la maison  
De vostre Alix, où l'ay trouvee  
1090 Dés l'heure assez bien abreuee :  
Car j'ay bien cogneu au respondre  
Que de crainte de se morfondre  
Elle avoit coiffé son heaume<sup>201</sup>,  
Elle estoit avec un Guillaume<sup>202</sup>,  
1095 Ainsi là dedans on l'appelle,  
Et autrement le mary d'elle.

*Florimond*

Mary, sang bieu.

---

<sup>200</sup> Aquí equivale a *ainsi*.

<sup>201</sup> Fournier explica este verso citando la expresión popular *coiffer son heaume* que significa “ponerse ebrio” y añade que se utilizaban en el siglo XVII la expresión *s'en donner dans le casque* y su derivado *être casquette* con el mismo sentido (1871: 36).

<sup>202</sup> Freeman cita el artículo de Cotgrave en que el nombre propio aparece como sinónimo de “tonto, estúpido”, mientras que Zilli observa que el nombre precedido del artículo indefinido, se refiere más bien al típico tonto de las farsas, como en la *Farce de Maistre Pathelin* donde el personaje de Guillermo presenta todos los rasgos del tipo. Por otro lado, los rasgos del marido cornudo son los mismos que se presentan en la literatura cómica de la época (*ibid.*).

*Florimón*

Deberé yo sondear  
Si ese mal es tan profundo.

*Arnaldo*

1080 Tanto, que os ahogaréis,  
salvo que tengáis paciencia;  
pero plantad cara a mal  
y dejadme a mí vengaros.

*Florimón*

¡Diablos! ¿Qué?

*Arnaldo*

De cabo a rabo

1085 Os contaré la desgracia  
siempre que a vuestro dolor  
ponga freno la razón.  
He ido a casa de Alix  
y, para la hora que era,  
1090 bien abrevada que estaba  
pues he visto en sus respuestas  
que el codo había empinado  
para cuidarse del frío.  
Con un tal Guillermo estaba  
1095 que ese nombre allí le daban,  
y también el de marido.

*Florimón*

¿Qué? ¡Pardiez!

*Arnault*

Laissez moy dire:  
Si de tout ne bridez vostre ire,  
Contenez un peu pour le moins :  
1100 Ils estoyent assis aux deux coins  
De la table, et au bout d'enhaut  
Un gros maroufle, un gros briffaut<sup>203</sup>,  
Dont Messire Jean est le nom.

*Florimond*

Dieu me perde j'y vois.

*Arnault*

Non non,  
1105 Laissez moy de tout souvenir :  
A ce que j'ay peu retenir,  
C'est cet Abbé, ce brave Eugene.

*Florimond*

Qui? le frere de mon Helene,  
Que j'ay si long temps pourmenee ?

*Arnault*

1110 C'est celuy mesme, il l'a donnee  
A ce Guillaume en mariage.

*Florimond*

Ha Dieu, ha grand Dieu, quel outrage !  
Qui me pourra faire enrager,  
A fin que je puisse vanger  
1115 Ceste injure de sorte telle,  
Qu'il en soit memoire immortelle ?  
A a faux amour trop incertain,

---

<sup>203</sup> Tanto *maroufle* como *briffaut* son términos populares y muy antiguos: *maroufle* es un derivado de *maraud*, cuya etimología procede de una onomatopeya que imita el maullido de los gatos y significa *vagabond*, *vaurien*; *briffaut*, con el significado de *glouton*, tiene un origen oscuro que se puede relacionar quizás con la voz antigua *brif* (Greimas & Keane, 1992: 74, 402).

*Arnaldo*

Dejad que os cuente:

Si no aplacáis vuestra ira  
refrenadla, pues, un poco:  
1100 estaban ambos sentados  
en la mesa, y, junto a ellos,  
ese patán, ese tragón  
que llaman el padre Juan.

*Florimón*

¡Que me condene Dios, voy!

*Arnaldo*

1105 No. Dejadme, pues, que os cuente:  
Por lo que pude entender,  
es el buen abad Eugenio...

*Florimón*

¿El hermano de mi Elena,  
la que tanto cortejé?

*Arnaldo*

1110 Ese mismo: se la ha dado  
a Guillermo en matrimonio.

*Florimón*

¡Ay, Dios!, ¡gran Dios! ¡Este ultraje  
me podrá colmar de cólera  
hasta el punto de vengar  
1115 esta injuria, de manera  
que por siempre se recuerde!  
¡Ah, falso y mudable amor,



- A a faulse et trop faulse putain,  
 A a traistre Abbé, Abbé meschant,  
 1120 Moyne punais, ladre, marchant  
 De tes refrippez benefices,  
 A a puant sac tout plein de vices,  
 M'as-tu osé faire ce tort ?  
 T'avois-je fait aucun effort ?  
 1125 Ne m'avoit pas sa sœur Helene  
 Assez tourmenté, sans qu'Eugene  
 Son frere, ains son paillard, je croy,  
 Me vint redoubler ce desroy,  
 Seduisant un pauvre cocu,  
 1130 Pour avoir tousjours part au cu  
 Sous une honneste couverture ?  
 Hou que la fin en sera dure.  
 Auquel dois-je premier aller,  
 Il faut aller desetaller  
 1135 De la maison ce qui est mien,  
 Par le grand ciel j'auray mon bien,  
 Et si serez bien frotez ores,  
 Si bien pis vous n'avez encores,  
 Si je devois fendre la porte  
 1140 J'iray, j'iray de telle sorte  
 Que le mur tremblera d'horreur.

*Arnault*

- A a que je conçoÿ de fureur,  
 Je suis gros de<sup>204</sup> donner des coups,  
 Si je ne les eschine tous  
 1145 Je veux estre frotté pour eux.  
 Allez, Monsieur.

*Florimond*

Allons tous deux.

**SCÈNE II**

Messire Jean. Eugene. Helene.

---

<sup>204</sup> Frase hecha que significa “desear, antojarse”, como una mujer encinta o *grosse* (Fournier, 1871: 37)

- puta falsa y más que falsa,  
abad traidor, abad pérfido,  
1120 monje ladrón apestoso,  
mercader de beneficios  
fétido saco de vicios!  
¿osaste hacerme esta ofensa?  
¿Te hice yo acaso algún daño?  
1125 ¿No me había atormentado  
bastante Elena, que Eugenio,  
su hermano –más bien su amante-  
viene a doblar la desgracia  
seduciendo a un cornudo  
1130 para poder siempre holgarse  
bajo un honesto manto?  
¡Qué mal va a acabar esto!  
¡No sé por cuál empezar!  
Debo sacar de esa casa  
1135 lo que es de mi propiedad.  
¡Juro que tendré mis bienes  
y que daré un buen repaso  
o algo peor a esa gente!  
Si he de derribar la puerta  
1140 Iré hasta allí de tal modo  
que los muros temblarán.

*Arnaldo*

- ¡Cómo me invade el furor!  
¡Ay, qué ganas de dar palos!  
¡si no los destrozo a todos,  
1145 que me rompan en pedazos!  
¡Vaya, vos!

*Florimón*

¡Vamos los dos!<sup>205</sup>

**ESCENA II**

El padre Juan, Eugenio, Elena

---

<sup>205</sup> Según aduce Enea Balmas (Jodelle, 1955: 111), esta réplica de Florimón a lo que propone Arnaldo resume claramente su carácter de soldado fanfarrón que teme ir sólo a enfrentarse con el abad per no duda en amenazar a gritos y lanzar bravatas. Por su parte, tanto Madeleine Lazard (1978) como Tilde Sankovitch (1979) matizan la cobardía del personaje esgrimiendo argumentos que muestran su valentía en el campo de batalla.

*Messire Jean*

- Tu Dieu, je l'ay rechappé belle !  
Sentit on jamais frayeur telle  
Que ce brave nous la donnoit ?  
1150 Par ses parolles il tonnoit,  
Et meslant son Gascon parmi<sup>206</sup>  
Nous faisoit pasmer à demi.  
Encore tant esmeu j'en suis,  
Que presque parler je ne puis,  
1155 Tant qu'il me faudroit emprunter  
Une autre voix pour racompter  
A nostre Abbé telle vaillance.  
Mais encor en moy je balance  
Si je dois faire ce message :  
1160 Florimond fera beau mesnage,  
Si vers l'Abbé vient une fois.  
J'aimerois mieux tenir ma voix  
A tout jamais en moy renclose,  
Que de derobber quelque chose :  
1165 Je suis aux coups trop mal appris.  
Et ceux-ci seront tous épris,  
Qu'ils ne pourront estre qu'à peine  
Desenvenimez de leur haine,  
Que par l'espee vengeresse.  
1170 O esperance tromperesse!  
Pourquoy m'avois tu jusque ici  
Allaicté de ton laict ainsi,  
Pour tout soudain t'evanouir ?  
Pourquoy me faisois-tu jouir  
1175 De tes promesses si long temps ;  
Pour me mettre apres hors du sens,  
Et me faire au desespoir proye,  
M'estranglant d'un cordon de soye ?  
A a pauvre et deux fois pauvre prestre,  
1180 N'eusses-tu pas trouvé bon maistre,  
Qui t'eust nourri, qui t'eust vestu,  
Qui t'eust fait ami de vertu,

---

<sup>206</sup> Utilizado aquí como adverbio, en su sentido original de *par mi* o *par le milieu* (Gougenheim, 1974: 141).

*Padre Juan*

- ¡Dios, escapé por los pelos!  
¿Se habrá sentido un espanto  
como el que daba ese bravo?
- 1150 Sus palabras atronaban  
y, enredadas de gascón<sup>207</sup>,  
casi nos dejan pasmados.  
Estoy tan amedrentado  
que casi no puedo hablar
- 1155 y tendrían que prestarme  
otra voz para contarle  
esa bravura al abad.  
Pero sigo yo dudando  
si llevarle este mensaje:
- 1160 Florimón la armará buena  
Si viene a ver al abad.  
Preferiría que mi voz  
se callase para siempre  
antes que esconderle algo,
- 1165 que a mí no me van los golpes.  
Tanta cólera tendrán  
que la espada vengadora  
apenas será un antídoto  
para el veneno de su odio.
- 1170 ¡Oh, mentirosa esperanza!  
¿Por qué me has amamantado  
con tu leche así, hasta ahora,  
para eclipsarte de pronto?  
¿Por qué me has hecho gozar
- 1175 hasta aquí de tus promesas  
para que pierda el sentido,  
que me aprese el desespero  
con soga de seda al cuello?  
¡Pobre de mí, pobre cura!
- 1180 ¿No haber hallado un buen amo  
que te diera pan y ropa  
te llevara a la virtud

---

<sup>207</sup> Las levas del 1552 para la campaña alemana estaban formadas por hombres del sur: de Provenza, Languedoc y Aquitania. Además, desde siglos antes las tierras de Gascoña fueron fuente de soldados conocidos por su arrojo y valentía.

Sans le pattelin contrefaire<sup>208</sup>,  
 Et en plaisant à Dieu<sup>209</sup> desplaire,  
 1185 Pour tourner en fin en ma chance  
 Si pauvre et maigre recompense ?  
 Adieu les complots et finesses,  
 Adieu adieu larges promesses,  
 Adieu adieu gras benefices,  
 1190 Adieu douces meres nourrices,<sup>210</sup>  
 En l'Abbé je n'ay plus d'espoir,  
 Mais que tardés-je à l'aller voir ?  
 «Qui se fait compagnon de l'heur,  
 « Se le face aussi du malheur.  
 1195 Mais quoy ? comment ? d'où vient cela ?  
 Qui a il de nouveau ? voila  
 Nostre malheureux maistre Eugene  
 Qui sort avec sa sœur Helene.  
 Je pense que si les hauts cieux  
 1200 S'appaisoyent des larmes des yeux,  
 Qu'<sup>211</sup>Helene plus en jettera  
 Qu'il n'en faut quand ell' le sçaura.

*Eugene*

Mon cœur s'est pris à tressaillir,  
 Je sens quasi ma voix faillir,  
 1205 Ma face est ja toute blesmie,  
 Helene, sœur et bonne amie,  
 Quand j'ay regardé contre val,  
 Voici l'ambassadeur du mal,  
 Voici mon Chappelain qui vient :  
 1210 A veoir la face qu'il nous tient  
 Le malheur jure contre nous.

*Helene*

Las mon frere que ferez vous ?

<sup>208</sup> Se refiere a la *Farce de Maître Patelin*, en la que el personaje principal, un abogado sin dinero y sin escrúpulos, consigue embaucar a base de mentiras a un vendedor de paños al que no le pagará el género fingiendo haber perdido el juicio. Según aduce Zilli, ésta fue una de las farsas con más éxito durante todo el siglo XVI, editada por primera vez en 1485 y que presentaba unos procedimientos de formación lingüística muy interesantes que hasta el mismo Rabelais utilizó en 1532 en *Pantagruel* (ed. Zilli, Jodelle, 2009: 87).

<sup>209</sup> Se construye normalmente con la preposición à: “s’il plaist à Dieu” (Gougenheim, 1974: 161).

<sup>210</sup> En los textos medievales se solía utilizar el sustantivo *nourrice* para referirse a las prostitutas.

<sup>211</sup> En las subordinadas completivas era habitual la reduplicación de la conjunción *que* (Gougenheim, 1974: 149).

sin hacer de ti un tramposo,  
a tu gusto, contra Dios,  
1185 si al final sólo consigo  
tan mísera recompensa?  
¡Adiós, intriga y finezas  
Adiós, a grandes promesas  
adiós, pingües beneficios,  
1190 adiós, mis madres nutricias,  
del abad ya no me fio!  
Pero, ¿por qué tardo en verlo?  
Quien ha estado en las maduras,  
tiene que estar en las duras.  
1195 Pero, ¿qué?, ¿cómo?, ¿qué es eso?  
¿Habrá alguna novedad?  
Nuestro desdichado Eugenio  
sale con su hermana Elena.  
Creo yo que si las lágrimas  
1200 calmaran el alto cielo,  
y Elena así lo entendiera,  
lloraría sin parar.

*Eugenio*

Mi corazón se deboca,  
casi me quedo sin voz,  
1205 mi rostro se ha vuelto pálido  
Elena hermana y amiga,  
cuando he mirado hacia allá.  
He aquí al embajador  
del mal que es mi capellán.  
1210 Por la cara que nos trae,  
la desgracia nos maldice.

*Elena*

¡Ay, hermano! ¿Y qué haréis?

Mais las que feray-je ô flouette<sup>212</sup> ?  
Que deviendray-je moy pauvrete ?  
1215 Resteray-je en ce monde ici,  
Voyant mon frere en tel souci ?  
Mon esprit fuira comme vent :  
Mais je vais courir au devant,  
Je veux l'infortune sçavoir.  
1220 Messire Jean je puis bien voir  
Que quelque chose est survenuë.

*Messire Jean*

Les Dieux ont promesse tenuë<sup>213</sup>:  
Après l'heur on sent le malheur,  
Après la joye la douleur,  
1225 Et la pluye après le beau temps.

*Helene*

O Dieu retien en moy mes sens,  
Ou je cherray en pasmoison.

*Eugene*

Que la douleur est grand'prison,  
Je me sens presque aussi faillir.

*Messire Jean*

1230 Et vous souliez si bien saillir  
En vostre aise contre les cieux,  
Et disiez qu'estre soucieux  
En rien ne convenoit à vous.

*Eugene*

O Jupiter que sommes nous !  
1235 Pouvons nous rien de nous promettre ?

*Messire Jean*

---

<sup>212</sup> De nuevo el procedimiento de formación de diminutivos que sugiere Du Bellay en su *Déffence...* (1549).

<sup>213</sup> Seguramente se trata de una referencia a los dioses clásicos y a los designios de la implacable Fortuna.

- ¿Y yo que haré, tan flojita?  
¿Qué pasará, pobrecita?  
1215 ¿Me quedaré en este mundo  
viendo a mi hermano en apuros?  
Aunque mi espíritu escape  
voy a ir corriendo hasta allí  
a conocer la desgracia.  
1220 Padre Juan, bien puedo ver  
que algo ha sucedido aquí.

*Padre Juan*

- Hoy los dioses han cumplido:  
tras la dicha, la desdicha,  
tras los gozos, el dolor;  
1225 y la lluvia tras el sol.

*Elena*

¡Oh, Dios, mantén mis sentidos  
o caeré desvanecida!

*Eugenio*

¡Qué prisión<sup>214</sup> es dolor!  
Me siento desfallecer.

*Padre Juan*

- 1230 ¡Con lo que vos, tan contento,  
os burlabais de los cielos  
afirmando que las penas  
no se hicieron para vos!

*Eugenio*

- ¿Pero qué somos, oh, Júpiter?  
1235 ¿quién podría estar seguro?

*Padre Juan*

---

<sup>214</sup> Enea Balmas sugiere que hay un error en el original y en lugar de *prison* debería leerse *poison*. El verso resultaría en tal caso “gran veneno es el dolor” (Jodelle, 1955: 112).



Et vous souliez sous le pied mettre  
Toute inconstance et changement,  
Vous vantant qu'eternellement  
Non autre que vous, vous seriez,  
1240 Et tous les ennuis chasseriez ?  
Mais il vaut mieux un repentir,  
Bien qu'il soit tard, que d'amortir<sup>215</sup>  
La cognoissance que Dieu donne  
Par le malheur de la personne.

*Eugene*

1245 Mais encores laissons nos pleurs,  
Retenons un peu nos douleurs,  
Ne donnons point tant à la bouche  
Que les oreilles on ne touche.  
Qu'i a-il, dy ?

*Messire Jean*

Tantost j'estois  
1250 Chez Alix où je banquetois  
Avec Guillaume pour vous plaire,  
Comme me commandiez de faire,  
Quand à un instant est entré  
Un soldat fort bien accoustré  
1255 D'équipage requis en guerre,  
Qui vouloit mettre tout par terre,  
Blasphemant tous les cieux, marry  
D'ouir nommer ce mot mary.

*Helene*

Elle qu'a t elle respondu ?

*Messire Jean*

1260 Toute tremblante elle a rendu  
Ces responces, et<sup>216</sup> bien Arnault  
La plus sainte plus souvent fault :  
Mais on appaise de Dieu l'ire

---

<sup>215</sup> *Amortir* como *mener à mort*.

<sup>216</sup> Freeman comenta que *et* es aquí exclamativo, equivalente a *hé!* (Jodelle, 1987: 89)

¡Y con lo que os olvidabais  
de la inconstancia y mudanza,  
jactándoos de que nunca  
cambiaríais, y las penas  
1240 siempre las apartaríais!  
Mejor es arrepentirse  
aunque tarde, que pagar  
las enseñanzas de Dios  
con nuestro propio infortunio.

*Eugenio*

1245 Dejemos ya de llorar,  
refrenemos el dolor,  
no demos tanto a lengua  
sin usar antes la oreja.  
¿Qué ha sido? ¡Di!

*Padre Juan*

Estaba yo  
1250 donde Alix y Guillermo  
zampando, por complaceros  
como me ordenasteis vos  
cuando, de súbito, entró  
un soldado pertrechado  
1255 como si fuera a la guerra,  
que quería romper todo  
blasfemando y enojado  
Por oír decir marido

*Elena*

Y ella, pues, ¿qué contestó?

*Padre Juan*

1260 Temblorosa, respondió:  
“Bueno, Arnaldo, la más santa  
es la que más veces peca,  
mas dejando de pecar

- Quand du deffaut on se retire :
- 1265 L'Abbé mon cousin me voyant  
 En paillardise fourvoyant,  
 M'a mise avec cet homme ci,  
 Avec lequel je vis ainsi  
 Que doibt faire femme de bien.
- 1270 Pute (dit-il) je n'en croy rien,  
 Il n'y a point de cousinage,  
 Il t'a mis en ce mariage  
 Pour seurement couvrir son vice :  
 Mais nous donnerons tel supplice
- 1275 À toy, à ton Abbé Eugene,  
 Et à sa pute sœur Helene,  
 Qui se vange ainsi de mon maistre  
 Que la memoire pourra estre  
 Jusqu'à la bouche des neveux<sup>217</sup>.
- 1280 Il faisoit dresser les cheveux  
 A moy et à Guillaume aussi.

*Helene*

Et Guillaume quoy ?

*Messire Jean*

- Tout transi,
- Estonné de ce cas nouveau  
 Ne sonnoit mot non plus qu'un veau :
- 1285 Et l'autre branslant sa main dextre,  
 Enragé va quérir son maistre.  
 Et puis vostre Alix de crier,  
 Et Guillaume de supplier,  
 Alix detranche ses cheveux,
- 1290 Et Guillaume fait de beaux vœux  
 A tous les saints de paradis.  
 Je suis seur que les estourdis  
 Vous donneront apres l'assaut.

*Helene*

Las mon frere le cœur me faut !

---

<sup>217</sup> En su acepción de “descendencia” (Greimas & Keane, 1992: 435).

- se aplaca la ira de Dios.  
1265 Mi primo el abad, al ver  
Que caía en la lujuria  
me ha casado con este hombre,  
con quien ahora convivo  
como una mujer decente.  
1270 “¡Putal!”, dijo, “¡no te creo!  
Aquí no hay primo que valga;  
si te ha dado en matrimonio  
es para tapar su vicio.  
Os vamos a dar tal tunda  
1275 a ti, a tu abad Eugenio  
y a su puta hermana Elena  
que así se venga de mi amo,  
que el recuerdo llegará  
hasta vuestros propios nietos”.  
1280 Se nos erizaba el pelo  
a Guillermo como a mí.

*Elena*

¿Y Guillermo?

*Padre Juan*

- Pues de piedra,  
pasmado por el suceso,  
no soltaba ni palabra,  
1285 y el otro, amenazando,  
sale en busca de su amo.  
Alix se pone a gritar  
y Guillermo a suplicar.  
Alix se arranca el cabello  
1290 y Guillermo hace sus votos  
a los santos de los cielos.  
Seguro que esos dos locos  
vendrán después a por vos.

*Elena*

¡Ay, hermano, que me muero!

*Eugene*

1295 Las je ne puis rien dire aussi !  
Pensons un peu tous à ceci.

*Helene*

Mais quel penser ?

*Messire Jean*

Il ne faut pas  
Mesme prochain de son trespas,  
Abandonner du tout l'espoir.

*Helene*

1300 Mais quel espoir ?

*Messire Jean*

On peut bien voir  
Que vostre cœur n'est point viril.

*Helene*

Quel cœur aurois-je ?

*Messire Jean*

Quel<sup>218</sup> ? faut il  
Tant obeir à la douleur,  
Qu'on se laisse vaincre au malheur ?  
1305 Pensons : peut estre que les Dieux  
Nous conseilleront.

*Eugène*

Il vaut mieux,  
Puis qu'ainsi le mal nous affole,  
Qui blesse et l'ame et la parole,  
Dedans la maison nous retraire

---

<sup>218</sup> Utilizado en lugar de *lequel* (Gougenheim, 1974: 100).

*Eugenio*

1295 ¡Ay! ¡No tengo yo palabras!  
Pero pensemos un poco.

*Elena*

¿Pensar en qué?

*Padre Juan*

No se debe,  
aunque cerca esté la muerte  
renunciar a la esperanza.

*Elena*

1300 ¿Qué esperanza?

*Padre Juan*

¡Bien se ve  
que no es viril vuestro ánimo!

*Elena*

¿Qué ánimo tendría?

*Padre Juan*

¡Cómo!  
¿Someternos al dolor,  
rendirnos al infortunio?  
1305 Pensemos; tal vez los dioses  
nos digan.

*Eugenio*

Mejor será,  
ya que este mal nos aflige  
hiriendo alma y palabra  
que nos metamos en casa

1310 Pour mieux esplucher cest affaire.

### SCÈNE III

Alix. Florimond. Guillaume. Arnaud. Pierre.

*Alix*

A l'aide.

*Florimond*

Je suis au secours.

*Guillaume*

Tout beau, bellement<sup>219</sup> je m'encours,  
J'en arracherois bien autant.

*Florimond*

Je perisse<sup>220</sup>, tu seras tant  
1315 Et tant et tant de moy battue.  
Qui me tient que je ne te tue,  
Pute, m'as tu fait tel outrage ?  
Me fais tu forcener de rage ?

*Alix*

Helas Monsieur pour Dieu merci !

*Florimond*

1320 Tu n'es pas quitte pour ceci,  
Tousjours se renouvellera  
La playe, et en moy saignera :  
Mais laissons ici la vilaine,  
Arnault ceste maison est pleine  
1325 De mes biens, qu'il faut emporter.

---

<sup>219</sup> Significa “lentamente”.

<sup>220</sup> Utilización del subjuntivo hipotético sin la conjunción *que* (Gougenheim, 1974: 129).

1310 para estudiar el asunto.

### ESCENA III

Alix. Florimón. Guillermo. Arnaldo. Pedro.

*Alix*

¡Socorro!

*Florimón*

¡Para eso vengo!<sup>221</sup>

*Guillermo*

Despacito, yo me largo,  
No caigan en mí esos palos.

*Florimón*

Muera yo si no te pego,  
1315 te pego y vuelvo a pegar.  
¿Qué me impide aquí matarte?  
Putá, ¿así me has ultrajado?  
¿Me quieres loco de rabia?

*Alix*

¡Ay, señor, piedad, por Dios!

*Florimón*

1320 No te librarás por eso  
siempre se renovará  
la herida y me sangraré:  
dejemos a esta villana,  
la casa está llena, Arnaldo  
1325 de bienes que hay que llevar.

---

<sup>221</sup> En sus respectivas ediciones, tanto Balmas (1955: 113) como Freeman (1987: 89) no dudan de que en esta escena el amante cornudo golpea a la mujer infiel como reminiscencia de la farsa. Jodelle no puede evitar recurrir a uno de los típicos procedimientos cómicos que más divertían al pueblo en los espectáculos de la época que pasaban de la grosería a la crueldad. Por otro lado, que un soldado que ha contado sus proezas en la guerra se limite a golpear a una indefensa mujer, no dice mucho de su valentía, acercándolo a la figura del *miles gloriosus*. En cualquier caso, los personajes de Jodelle son más complejos que los tipos tradicionales.



*Alix*

Monsieur, voulez-vous tout oster ?

*Arnault*

Il aurait mesme bonne envie  
De t'oster ta meschante vie,  
S'il y pouvoit avoir honneur.

*Florimond*

1330 Sus<sup>222</sup> en haut.

*Arnault*

Sus donc Monseigneur.

*Florimond*

Laquais trouve des crocheteurs.

*Pierre*

J'y vois Monsieur, et quant à eux  
Ils voleront bien tost ici,  
N'ont ils pas des ailes aussi ?

*Alix*

1335 O que je suis au monde nee  
Pour estre au malheur destinee !  
Quel malheur auroit bien envie  
Sur le grand malheur de ma vie ?  
A a faulse marâtre nature,  
1340 Pourquoi m'ouvrais-tu ta closture  
Pourquoy un cercueil eternel  
Ne fis-je au ventre maternel ?  
Mais, las ! Il faut que chacun pense  
Que tousjours telle recompense

---

<sup>222</sup> Exclamación exhortativa.

*Alix*

Señor, ¿me quitaréis todo?

*Arnaldo*

¡Y hasta tu malvada vida  
con gusto te quitaría,  
si le diera algún honor!

*Florimón*

1330 ¡Arriba!

*Arnaldo*

¡Sí, mi señor!

*Florimón*

¡Traed mozos de cordel!

*Pedro*

Ya voy, señor: y muy pronto  
llegarán aquí volando,  
¿acaso no tienen alas<sup>223</sup>?

*Alix*

1335 ¡Oh, para cuánta desgracia  
me trajeron a este mundo!  
¿Qué desgracia envidiaría  
la desgracia de mi vida?  
¡Falsa madrastra natura  
1340 ¿por qué me abriste tu puerta?  
¿Por qué del vientre materno  
no hice un ataúd eterno?  
¡Ay, debemos recordar  
que a nuestras fechorías

---

<sup>223</sup> Fournier comenta que también se les llamaba *anges de grève* (1871: 43) ya que, como dice Zilli, cuando los mozos de la Place de Grève se colocaban en la espalda los ganchos, parecían alas de ángel, de ahí la alusión del personaje (Jodelle, 2009: 95).

1345 Suit chacun des forfaits, qui<sup>224</sup> traine  
Pour s'acquerre<sup>225</sup> sa propre peine.  
Sus donc Esprit, sois soucieux :  
Sus donc, sus donc pleurez mes yeux,  
Ostez le pouvoir à la bouche  
1350 De dire le mal qui me touche.

---

<sup>224</sup> La lengua del XVI confunde *qui*, *qu'il* y *que*, aquí deberíamos leer *que* (Gougenheim, 1974: 90, 99).

<sup>225</sup> Es el infinitivo *acquerir*, en una evolución intermedia, entre la voz latina *acquirere* y la forma actual.

1345 siempre se las recompensa  
con las penas que acarrear! <sup>226</sup>  
¡Ay, apénate, alma mía!  
¡Llorad, llorad, ojos míos!  
¡No le dejéis a mi boca  
1350 contar el mal que me embarga!

---

<sup>226</sup> Sorprenden estos versos de Alix, cuando en la escena de los falsos apartes con su marido resultaba tan cínica. También el tono de lamento trágico contrasta con la moral del personaje. Balmas considera que es bastante naíf que encontrar en el discurso de un personaje las consecuencias morales de sus actos y lo relaciona, de nuevo, con los procedimientos de la farsa que podía terminar con un resumen de los hechos en que se sacara algún tipo de lección moral (Jodelle, 1955:113).

## ACTE IV

### SCÈNE I

Guillaume

*Guillaume*

- S'il y a eu personne<sup>227</sup> aucune  
Plus envié de la fortune  
Et du bonheur, que je suis ores,  
Je veux estre plus mal encores.
- 1355 Helas, qui eust ceci pensé !  
Je ne le croy pas : offensé  
M'ont en cela des gens de guerre,  
Et pendant de çà de là j'erre,  
Que lon bat ma pauvre Innocente.
- 1360 Suis-je tant sot que je ne sente  
Quand je suis tousjours avec elle  
Si elle m'est tant infidelle ?  
Mais quoy ? Elle a ja confessé  
Que Dieu elle avoit offensé
- 1365 Avec Monsieur le gentilhomme :  
C'estoit de grand'peur, ainsi comme  
Ceux-là que lon gesne au palais,  
Confessent des forfaits non faits.  
Je ne sçay, je n'en sçay que dire,
- 1370 Sinon que rendre mon mal pire,  
D'autant plus que j'y penseray :  
Par devant l'Abbé passeray,  
Qui sera, peut estre, à sa porte,  
A celle fin qu'il me conforte,
- 1375 Encore qu'il soit aujourdhuy  
La cause de tout mon ennuy.

### SCÈNE II

Matthieu, *Créancier*. Eugène. Guillaume. Hélène. Messire Jean.

*Matthieu*

On m'a maintenant rapporté

---

<sup>227</sup> *Personne* se empieza a utilizar como pronombre, pero al igual que con el sustantivo, todavía vacila entre masculino y femenino (Gougenheim, 1974: 83).

## CUARTO ACTO

### ESCENA I

Guillermo

*Guillermo*

Si alguna vez envidiaron  
Fortuna y felicidad  
más de lo que a mí me envidian,  
peor esté yo que ahora.  
1355 ¡Quién lo habría sospechado!  
No me lo puedo creer:  
me ofenden uno soldados  
y yo voy sin rumbo mientras  
atizan a una inocente.  
1360 ¿Tan necio soy que no advierto  
estando siempre con ella,  
si conmigo es tan infiel?  
¡Y qué! Si ella ha confesado  
haber agraviado a Dios  
1365 con ese gentil señor,  
fue torturada, por miedo,  
como aquellos que en palacio<sup>228</sup>  
confiesan falsos delitos.  
No sé, no sé qué decir,  
1370 mas, seguro que empeora  
mi mal cuando más lo piense.  
Voy a casa del Abad;  
quizás se encuentre en la puerta  
y pueda reconfortarme,  
1375 aunque él sea en este día  
causa de todo mi mal.

### ESCENA II

Matías, Prestamista. Eugenio. Guillermo. Elena. Padre Juan.

*Matías*

Me acaban de comentar

---

<sup>228</sup> Como dice Luigia Zilli, el palacio era otro lugar de administración de la justicia, en el que se realizaba la tortura que daba pie a la confesión (Jodelle, 2009: 96).

Qu'on avoit à Guillaume osté  
 Tous les meubles de sa maison :  
 1380 Depuis que lon prend la toison  
 Il convient au mouton se prendre<sup>229</sup>.  
 Mais où est il ? Il luy faut rendre  
 Aujourdhuy ce que j'ay presté,  
 S'il ne vouloit estre arresté  
 1385 Dedans l'enfer du Chastellet<sup>230</sup>.  
 Est-il rien au monde si laid  
 Que de frauder ses crediteurs ?<sup>231</sup>  
 Je suis troublé, ces transporteurs  
 Ore m'ont rendu estonné.  
 1390 Auroit il bien tout façonné  
 Craignant une execution :  
 Aurait-il fait vendition ?  
 Où le trouveray-je à ceste heure,  
 Puis qu'il n'est pas où il demeure ?  
 1395 Chez son Abbé, comme je croy.  
 J'y vois, j'y vois.

*Eugene*

Mais respons moy,  
 Ont ils dit qu'ils viendront chez nous  
 Incontinent ?

*Guillaume*

Deffendez vous :  
 Car je suis seur qu'ils le feront,  
 1400 Et s'ils peuvent outrageront.

*Eugene*

Las que diray-je !

---

<sup>229</sup> Como dice Luigia Zilli, estos versos juegan con la expresión *manier les moutons sans en avoir la toison* que vendría a significar *avoir la peine sans le profit* (Zilli, en Jodelle, 2009: 97).

<sup>230</sup> La prisión de Châtellet aparece en un poema de Marot publicado en 1539 y titulado *L'Enfer...* como el lugar más horrible en la tierra y más parecido al infierno que haya conocido el autor tras haber sido arrestado y encerrado en 1526. Freeman considera que Jodelle se hace eco de este poema (Jodelle, 1987: 89) mientras que Fournier había aludido anteriormente a una celda de este mismo nombre en la que se encarcelaba a los condenados por deudas (1871: 44).

<sup>231</sup> Enea Balmas considera interesado el discurso de Matthieu pero, al mismo tiempo, subraya la preocupación que había en la época por la cuestión de las deudas y las obligaciones del deudor, dados los abundantes casos de impagos (Jodelle, 1955: 113).

que le han quitado a Guillermo  
todos los muebles de casa.  
1380 ¡Se han llevado el vellocino:  
quédate con el cordero!  
¿Dónde andará?, que ha de darme  
hoy lo que yo le presté,  
o, si no, será encerrado  
1385 en una infernal mazmorra.  
¿Hay algo más despreciable  
que estafar a un prestamista?  
Estoy inquieto: esos mozos  
me han dejado boquiabierto:  
1390 ¿habrá sido esto un manejo  
para evitar el embargo?  
¿No habrá vendido sus bienes?  
¿Dónde podré hallarlo ahora,  
si en su morada no está?  
1395 En casa del abad, creo.  
Voy allá.

*Eugenio*

Que me contestes:  
¿te dijeron que vendrían  
a casa ya?

*Guillermo*

¡Defendeos,  
que sin duda vendrán  
1400 Y os harán daño, si pueden.

*Eugenio*

¡Ay!, ¿qué diré?



*Hélène*

Et que feray-je !

*Messire Jean*

Le malheur prend bien tost son siege  
Dedans ceux qui n'y pensent point.

*Guillaume*

Ils me mettront en piteux poinct,  
1405 Si lors m'y rencontrent aussi.

*Eugene*

Les Sergens sont-ils près d'ici ?

*Helene*

Quoy Sergens ? laissons ce moyen.

*Matthieu*

A la bonne heure je voy bien  
Mon Guillaume devant la porte  
1410 De son Abbé, qui le conforte,  
Peut estre, des biens emportez.  
Je m'approche.

*Guillaume*

De tous costez  
Le malheur est mon devancier :  
Helas ! Voici mon creancier.

*Helene*

1415 Hé qu'il vient à heure opportune  
Pour soulager vostre fortune.

*Matthieu*

Et bien Guillaume de l'argent ?

*Elena*

¡Ay!, ¿qué haré?

*Padre Juan*

La desdicha pronto apresa  
a quien menos se lo espera.

*Guillermo*

1405 Me dejarán hecho un cristo  
como me encuentren aquí.

*Eugenio*

¿Anda por aquí la guardia?

*Elena*

¿Qué guardia? ¡Déjalo estar!

*Matías*

1410 En buena hora, ya veo  
a mi Guillermo en la puerta  
de su abad, que lo consuela,  
tal vez, por lo que ha perdido.  
Voy con ellos.

*Guillermo*

La desgracia  
por todas partes me acecha.  
¡Ay! ¡Viene mi prestamista!

*Elena*

1415 ¡Mirad qué oportuno acude  
para aliviar vuestra suerte!

*Matías*

Guillermo, ¿y mi dinero?

*Helene*

Poursuivez-vous un indigent,  
Estes vous forclus d'amitié ?

*Matthieu*

1420 La raison chasse la pitié,  
Il faut payer.

*Helene*

Et s'il n'a rien  
Dequoy payer ?

*Matthieu*

Il payra bien :  
Le corps est de l'argent le pleige<sup>232</sup>.

*Helene*

Mais s'il n'a rien ?

*Guillaume*

Comme aussi n'ay-je.

*Helene*

1425 Son cercueil est-ce la prison ?

*Eugene*

Bien bien, entrons en la maison,  
On pourra faire quelque chose :  
Ou bien si rien ne se compose  
Soyons tous en tout malheureux.

*Matthieu*

---

<sup>232</sup> Palabra del francés antiguo y de oscura etimología que hace referencia tanto al garante como a la garantía.

*Elena*

¿Acosáis a un indigente?  
¿Os prohíben la amistad?

*Matías*

1420 Donde hay razón no hay piedad  
Hay que pagar.

*Elena*

¿Y si no hay  
con qué pagar?

*Matías*

Pagará.  
Su persona es la fianza.

*Elena*

¿Si nada tiene?

*Guillermo*

Eso es.

*Elena*

1425 ¿Será la prisión su tumba?

*Eugenio*

Bien, bien, entremos en casa:  
algo podremos hacer;  
y si no acordamos nada,  
sea para mal de todos.

*Matías*

1430 Je ne suis pas tant rigoureux :  
Que je n'entre bien avec luy,  
Pour l'attendre tout aujourdhuy.

### SCÈNE III

Florimond. Arnault.

*Florimond*

O Ciel gouverneur, quel edict  
Dresses tu au pauvre interdit  
1435 De sa liesse coustumiere !  
Ou quelle ordonnance meurdriere,  
Quelle bourrelle destinee  
A ce jour pour moy ramenee !  
Le haut Soleil, qui pour couronne,  
1440 Son chef de mille feux couronne,  
M'apportoit-il ja cest edict,  
Lors que laissant le jaune lict  
A par la grand'lice ordonnee  
Commencé sa seiche traisnee ?<sup>233</sup>  
1445 Mais quoy ? La fureur me transporte,  
Mes ennuis m'ouvrent une porte  
Incogneuë à tous mes esprits :  
Tant que je suis du dueil épris.  
Je suis mort, je peri, c'est fait,  
1450 Ma vie avec tout son effet  
Dependoit de ceste amour mienne :  
Et faut-il ore que je vienne  
Perdre ce qui me faisoit vivre ?  
Puis apres si je veux poursuivre  
1455 Et vanger telle cruauté,  
La justice est d'autre costé,  
Qui ja, ce me semble, me chasse,  
Et mes biens et mon chef menasse.  
Si j'assopi ceste vengeance,  
1460 Je viendray sentir telle outrance  
Que despit me fera crever.

---

<sup>233</sup> Este pasaje es una reminiscencia homérica cuyo tono contrasta vivamente con el del resto de la obra: la carrera del sol y el lecho de la Aurora recuerdan ciertos pasajes de la *Odisea* y la *Iliada*.

1430 No soy yo tan riguroso  
que con él no quiera entrar  
y esperar el día entero.

### ESCENA III

Florimón, Arnaldo

*Florimón*

¡Cielo cruel, qué decreto  
le impones al desgraciado,  
1435 que le quita su alegría!  
¡Pero qué orden asesina  
qué tortura del destino  
este día me ha traído!  
El alto sol, cuya testa  
1440 más de mil fuegos coronan,  
¿no me anunció este decreto  
al dejar el áureo lecho  
y emprender su árida marcha  
por la gran liza celeste?  
1445 ¡Cómo! La furia me ciega.  
Abre mi pena una puerta  
desconocida en mi mente,  
de los tormentos que siento.  
Hecho está: muero y perezco.  
1450 Mi vida, mi vida entera  
dependía de mi amor,  
¿y ahora voy a perder  
lo que me hacía vivir?  
Además, si vengar quiero  
1455 este agravio, no podré,  
que, al parecer, la justicia  
ya persigue a mi persona  
y mis bienes amenaza.  
Mas si acallo esta venganza  
1460 sentiré tan gran dolor  
que de pena moriré.

*Arnault*

- Ne vous vueillez ainsi grever,  
Tous ces mots<sup>234</sup> auront guarison.  
Premier quant est de la poison,  
1465 Qui tellement vous a deceu,  
Que, comme vous dites, n'avez sceu  
En ce monde vivre sans elle,  
La contrepoison infidelle  
A ceste poison hors poussee :  
1470 Quant à la justice offensee,  
Qui contre vous se leveroit,  
Quand le faux tour on vengeroit :  
De cela n'avez peur aucune,  
Je me hasarde à la fortune.  
1475 Tout seul demain je m'en iray,  
Et nostre Abbé je meurdriray.  
Si je fuy ignorez le cas ;  
Si je suis pris, dites que pas  
N'estiez de ce fait consentant.  
1480 J'aime mieux seul mourir que tant  
En vous voyant souffrir, souffrir.

*Florimond*

Vrayment c'est bravement s'offrir.

*Arnault*

Ainsi l'ire n'assopirez,  
Et de despit ne creverez.

*Florimond*

- 1485 Baste baste<sup>235</sup>, laissons ceci,  
Le mal tousjours croist du souci,  
Face la justice du pire,  
Il me faut dégorger mon ire,  
Il faut que ce brave mastin  
1490 J'occie demain au matin,  
Me faisant au mal qui me mine

---

<sup>234</sup> Balmas sugiere sustituir por la palabra “maux” (en Jodelle, 1955: 113).

<sup>235</sup> Interjección que significa “de acuerdo”.

*Arnaldo*

- No os hagáis tan mala sangre:  
sanaréis de esas palabras.  
Si hablamos de ese veneno  
1465 que os ha engañado tanto  
sin que vos sepáis vivir  
en este mundo sin ella,  
con lo que ha sido de infiel  
vuestro antídoto tenéis.  
1470 De la justicia ofendida,  
que contra vos se alzaría  
si vengáramos el lance,  
no tengáis miedo ninguno.  
Yo confío en la fortuna.  
1475 A solas, saldré mañana  
y mataré al abad.  
Si huyo, perded cuidado;  
si me atrapan, declarad  
que nunca lo consentisteis.  
1480 Prefiero morir yo solo  
que sufrir viéndoos sufrir.

*Florimón*

Valerosa es esta oferta.

*Arnaldo*

Persistirá así la ira,  
y no moriréis de pena.

*Florimón*

- 1485 ¡Basta! Dejémoslo aquí,  
que el mal crece del cuidado!  
A pesar de la justicia  
he de vomitar mi ira.  
Cuando mañana yo mate  
1490 a ese zafio desgraciado,  
el mal que sufro, en su sangre



Par son sang une medecine.

#### SCÈNE IV

Eugene. Messire Jean.

*Eugene*

Est-il possible que ma bouche  
Pour me complaindre se deboûche ?  
1495 Est-il possible que ma langue  
Tire du cœur une harangue,  
Pour devant le ciel mettre en veuë  
Le mal de l'ame despourveuë ?  
Non non, la douleur qui m'atteint  
1500 Toutes mes puissances esteint,  
Et l'air ne veut point s'entonner,  
De crainte de s'empoisonner  
Du dueil en ma poitrine enclos.

*Messire Jean*

O vray Dieu quels horribles mots !

*Eugene*

1505 Pource qu'il semble que malheur  
Ait remis toute la douleur  
De chacun des autres sur moy :  
Je porte de ma sœur l'es moy,  
Tant pour sa petite portee,  
1510 Que pour ce que desconfortee  
Elle est à tort : car ce monsieur  
La nomme cause du malheur.  
De Guillaume non seulement  
Il me faut porter le tourment,  
1515 Mais à ce que je voy sa debte.  
Et combien qu'Alix soit subjete  
A tromper ainsi ses amis,  
Mon cœur n'est pas hors d'elle mis ;  
Je soustien encor ces travaux,  
1520 Et puis je porte tous mes maux,  
Dont l'un est tel que le guarir  
N'en sera que le seul mourir :

hallará una medicina.

#### **ESCENA IV**

Eugenio. Padre Juan.

*Eugenio*

¿Podría dar rienda suelta  
a los lamentos mi boca?  
1495 ¿Podría sacar mi lengua  
del corazón una arenga  
para exponer ante el cielo  
el mal de un alma perdida?  
No: el dolor que me alcanza  
1500 consume todas mis fuerzas  
y, por miedo a envenenarse,  
se niega a sonar el aire  
del dolor que hay en mi pecho.

*Padre Juan*

¡Oh dios, qué tristes palabras!

*Eugenio*

1505 Parece que la desgracia  
todo el dolor haya puesto  
de los demás solo en mí,  
incluido el de mi hermana,  
tanto por sus pocas luces  
1510 como porque, injustamente,  
la afligen, pues ese hombre  
la culpa de sus desgracias.  
También he de hacerme cargo  
del tormento Guillermo  
1515 y, al parecer, de sus deudas.  
Y aun cuando Alix acostumbre  
a engañar a sus amigos,  
mi corazón aún la quiere.  
Mientras soporto esas penas,  
1520 sufro también de mis males,  
uno de los cuales solo  
sanará cuando yo muera,

Je cognois trop bien Florimond.

*Messire Jean*

Premierement estonné m'ont  
1525 Avec leurs mots, comme estocades,  
Caps de dious, ou estaphilades<sup>236</sup>,  
Ou autres bravades de guerre :  
Sont de ceux, dont l'un vend sa terre,  
L'autre un moulin à vent chevauche,  
1530 Et l'autre tous ses bois esbauche  
Pour faire une lance guerriere :  
L'autre porte en sa gibbeciere  
Tous ces prez, de peur qu'au besoing  
Son cheval n'ait faute de foin :  
1535 L'autre ses bleds en verd emporte  
Craignant la faim, ô quelle sorte  
Pour braver le reste de l'an !  
Vous faschez vous des mots de camp :  
Il faudra pourtant esprouver  
1540 Tous les moyens pour paix trouver.

*Eugene*

Il le faudra, c'est chose seure,  
Ou bien de la mort je m'asseure,  
Je le sçay bien.

*Messire Jean*

Pourvoyez y.

*Eugène*

Mais laisse moy tout seul ici  
1545 Pour quelque peu, j'y resveray,

---

<sup>236</sup> Estos términos que el Padre Juan pone en boca de los soldados confirman unos orígenes gascones de los que ya se ha hablado con anterioridad en la comedia y forman parte del esfuerzo de Jodelle por dotar a sus personajes de un lenguaje adecuado para dar color local a lo que intenta ser la nueva comedia nacional.

que conozco a Florimón.

*Padre Juan*

Me extrañaron sus palabras:  
1525 que si *estocada, mandoble,*  
y *pardieces* en gascón<sup>237</sup>,  
y otras bravatas de guerra.  
Hasta venderían sus tierras son  
cabalgarían los molinos,  
1530 y talarían sus bosques  
con tal de hacerse una lanza,  
pues llevan en las alforjas  
todo el prado por temor  
a que pase hambre el caballo<sup>238</sup>,  
1535 y cargan con sus acelgas  
por miedo al hambre, ¡qué gente!  
y para poder jactarse.  
¿Os molestan sus bravatas?  
Pues todo habrá que intentar  
1540 para conseguir la paz.

*Eugenio*

Eso tenlo por seguro;  
si no, me espera la muerte;  
bien lo sé.

*Padre Juan*

Atento, pues.

*Eugenio*

Pero déjame un momento  
1545 solo aquí, que piense en ello.

---

<sup>237</sup> Luigia Zilli recoge el parecer de Joachim du Bellay sobre el uso de términos de origen militar y gascón en su “Discours sur la louange de la vertu et sur les divers erreurs des hommes” (1552), donde ironiza sobre ellos y denuncia un uso a su parecer poco elegante (ed. Zilli, Jodelle, 2009: 104).

<sup>238</sup> Según Fournier, estos versos aluden probablemente a los exorbitantes gastos que realizaron los caballeros y el propio Rey François I, cuando se reunió con Henry VIII cerca de Calais en 1520 en lo que se conoció como el Campo del Paño de Oro. Ambos monarcas querían impresionarse mutuamente con los tapices y ricas telas bordadas en oro que formaban sus tiendas, con las justas y los bailes, con la riqueza del equipamiento de los nobles que los acompañaban, etc... al parecer muchos caballeros se endeudaron enormemente para estar a la altura del esplendor que el soberano francés quiso mostrar al de Inglaterra (Fournier, 1871: 49).

Retourne apres.

*Messire Jean*

Je le feray.

Ven después.

*Padre Juan*

Así lo haré.

## ACTE V

### SCÈNE I

Messire Jean. Eugene.

*Messire Jean*

Desja trop ici je sejourne,  
Vers Monsieur ores je retourne,  
Qu'à son vueil j'ay tantost laissé  
1550 A demi, ce semble, insensé,  
En si triste et malheureux soing :  
Il ne le faut laisser de loing,  
De peur que dueil se tourne en rage.

*Eugene*

O fortune à double visage,  
1555 Prospere à ce que j'ay pensé !

*Messire Jean*

Avez-vous en vous compassé  
Moyen de ces maux amortir ?

*Eugene*

Fort bien fort bien, si consentir  
À son presque mourant Eugene  
1560 Ne refuse ma sœur Helene.

*Messire Jean*

D'elle je m'asseure si fort  
Que jusqu'à l'autel de sa mort  
S'estend l'amitié fraternelle.

*Eugene*

Tout cest accord ne gist qu'en elle,  
1565 S'ell'le fait, tant qu'elle vivra  
Sa vie à elle se devra,

## QUINTO ACTO

### ESCENA I

Padre Juan. Eugenio.

*Padre Juan*

Demasiado he esperado;  
regreso con mi señor  
que, por quererlo él así,  
1550 dejé solo y medio loco  
en tan desdichado estado.  
No puedo dejarlo lejos,  
que la pena se hace furia.

*Eugenio*

¡Ah, fortuna de dos caras,  
1555 favorece mis deseos!

*Padre Juan*

¿Habéis pensado en el modo  
de acabar con vuestros males?

*Eugenio*

Pues sí, pues sí, si consiente  
mi hermanita en ayudar  
1560 al desgraciado de Eugenio.

*Padre Juan*

Tened eso por seguro,  
que el amor fraternal llega  
hasta el altar de la muerte.

*Eugenio*

De ella depende este trato:  
1565 mientras viva, si lo cumple,  
le deberé yo mi vida,



Et si je luy devray ma vie.

*Messire Jean*

Desja je brusle tout d'envie  
De sçavoir ce que voulez dire.

*Eugene*

1570 Il faut secrettement conduire  
Ceste chose, à fin que l'honneur  
Offensé, n'offense mon heur :  
Et n'estoit que bien je m'asseure  
Que ton oreille sera seure,  
1575 Je ne decelerois la chose  
Que d'executer je propose.

*Messire Jean*

Une chose à moy recitee,  
C'est comme une pierre jettee  
Au plus creux de la mer plus creuse.

*Eugene*

1580 O que ma pensee est heureuse,  
Si ma sœur esbranler je puis !

*Messire Jean*

En cela son pleige je suis.

*Eugene*

C'est que comme tu sçais assez,  
Deux ans se sont desja passez,  
1585 Depuis que Florimond quitta  
L'amour qui tant le tourmenta,  
A l'objet de ma sœur Helene,  
Et le quitta à si grand'peine,  
Qu'il eust voulu que sa santé  
1590 Eust en la seule mort esté.  
Mais il avoit esté confus  
D'un et d'un renfort de refus :

y ella, la suya a sí misma.

*Padre Juan*

En ascuas estoy ahora  
por saber de qué se trata.

*Eugenio*

1570 Habrá que obrar en secreto  
con el fin de que el honor  
ofendido no me ofenda;  
si no estuviera seguro  
de toda tu discreción,  
1575 no contaría el ardid  
que ejecutar me propongo.

*Padre Juan*

Cualquier cosa que me digan  
es una piedra lanzada  
al océano profundo.

*Eugenio*

1580 ¡Qué acertado es lo que pienso,  
si a mi hermana yo convenzo!

*Padre Juan*

De eso soy yo fiador.

*Eugenio*

Pues la cosa, como sabes,  
es que han pasado dos años  
1585 desde que el tal Florimón  
dejó de amar a mi hermana,  
que mucho lo atormentaba.  
La dejó con tanta pena,  
que él habría deseado  
1590 sanar sólo con la muerte,  
pues estaba confundido  
de tanto y tanto rechazo.

- Puis l'amour qui tant le pressa,  
 A l'égarade<sup>239</sup> se passa,
- 1595 Las, comme en mon damp j'ay bien sceu,  
 Avec Alix qui l'a deceu.  
 Mais ore si on lui parloit  
 De ma sœur, dont tant il brusloit,  
 Je suis seur que non seulement
- 1600 Enseveliroit ce tourment,  
 Mais qu'il rendroit toute sa vie  
 A mon commander asservie.  
 Parquoy je veux prier ma sœur,  
 Que sans offense de l'honneur,
- 1605 Elle le reçoive en sa grace,  
 Et jouissant elle le face.  
 Son honneur ne sera foulé  
 Quand l'affaire sera celé  
 Entre quatre ou cinq seulement,
- 1610 Et quand son honneur mesmement  
 Pourroit recevoir quelque tache,  
 Ne faut il pas qu'elle m'arrache  
 De ce naufrage auquel je suis,  
 Et qu'elle mesme ses ennuis
- 1615 Elle tourne en double plaisir ?

*Messire Jean*

Sçauroit elle mieux choisir ?  
 O que chacun eust ce bon heur,  
 De faire tousjours son honneur  
 Un bouclier pour sauver sa vie.

*Eugene*

- 1620 Elle sera bien esbahie,  
 Quand de ce<sup>240</sup> la viendray prier.

*Messire Jean*

Point, laissez la moy manier.

---

<sup>239</sup> Palabra desconocida que se puede interpretar de diverso modo: Freeman aventura la hipótesis de que se trate de una deformación de la palabra *algarade* para significar que el soldado olvida sus penas de amor en la campaña militar (Jodelle, 1987: 91) mientras que Zilli propone que quizás equivalga a la expresión *à l'esgarée*, “por azar” (Jodelle, 2009: 107). Mantenemos esta última hipótesis en a traducción.

<sup>240</sup> Uso sumamente libre de ce: en este caso cumple la función de objeto (Gougenheim, 1974: 78).

Y aquel amor tan ardiente  
pasó, por casualidad,  
1595 –¡y para desgracia mía! –  
gracias a Alix, que lo engaña.  
Pero si ahora le habláramos  
de mi hermana, que adoraba,  
seguro estoy que su pena  
1600 enterrada quedaría,  
y que pondría su vida  
a servir mi voluntad.  
Quiero, pues, rogar a Elena  
sin merma alguna de su honra,  
1605 que le otorgue sus favores:  
Y que lo haga con placer  
pues su honor quedará intacto.  
Como saben del asunto  
cuatro o cinco nada más<sup>241</sup>,  
1610 aunque su honor recibiera  
alguna pequeña mancha,  
¿no debería mi hermana  
salvarme de este naufragio  
y tornar sus propias penas  
1615 en placeres para ambos?

*Padre Juan*

¿Haría ella algo mejor?  
¡Ojalá todos pudiéramos  
hacer del honor escudo  
que nos salvara la vida?

*Eugenio*

1620 Mucho se sorprenderá  
cuando le haga yo ese ruego.

*Padre Juan*

¡No! ¡Dejadme manejarla!

---

<sup>241</sup> Según Zilli, la moral de las farsas se basa en ese secretismo que hace desaparecer el pecado: sólo existe si está en boca de muchos (Jodelle, 2009: 109).

Mais quant au creancier comment ?

*Eugene*

Ce m'estoit tourment sur tourment :  
1625 Mais cestuy est bien plus facile.  
Si n'ay-je pourtant croix ny pile<sup>242</sup>.

*Messire Jean*

Quoy donc ? Il ne faut delayer,  
C'est cas raclé il faut payer,  
Ou que Guillaume entre en prison.

*Eugene*

1630 Une Cure<sup>243</sup> en fera raison,  
On trouvera bien acheptant.

*Messire Jean*

Que trop que trop, il en est tant  
Par ci par là dans ceste ville,  
Qu'il faudroit mille fouëts et mille  
1635 Pour chasser les marchans du temple.

*Eugene*

Le marché de Romme est bien ample.

*Messire Jean*

Mesmes il pourroit estre ainsi,  
Que si ce bon Creancier ci  
Avoit enfans, il la vaudroit,  
1640 Mieux qu'une terre elle vaudroit,  
Et ne luy cousteroit si cher.

---

<sup>242</sup> No tener dinero, pues las monedas tienen cara y cruz.

<sup>243</sup> Entre los beneficios eclesiástico más habituales en la época, refiriéndose a la Iglesia secular, existía la capellanía que no tenía en cuenta la cura de almas y el curato, que sí la tenía. Jodelle aquí hace referencia al curato donde el ordenado cura tenía obligación de residir en la parroquia y asistir a sus fieles. Freeman subraya la tendencia a la sátira de Jodelle en estos versos (Jodelle, 1987: 91).

Y el prestamista... ¿qué haréis?

*Eugenio*

1625 ¡Qué tormento tras tormento!,  
pero éste es más doblegable,  
aunque no tengo un ochavo.

*Padre Juan*

¿Cómo? No hay que tardar.  
Caso cerrado: o se paga  
o irá Guillermo a prisión.

*Eugenio*

1630 Bastará un beneficio,  
alguien lo querrá comprar.

*Padre Juan*

1635 ¡Ya lo creo! Tantos hay  
que querrán en esta villa,  
que nos faltarían látigos  
para tanto mercader.

*Eugenio*

Gran mercado es el de Roma<sup>244</sup>.

*Padre Juan*

Y hasta podría ocurrir,  
que si este buen prestamista  
tuviera hijos, lo quisiera:  
1640 más valdría que unas tierras  
y menos le costaría.

---

<sup>244</sup> Este ataque a la ciudad de Roma y los anteriores que conciernen al abad en boca de los soldados no deben extrañar viniendo de la pluma de un autor como Jodelle, que habló de dicha ciudad como un gran burdel donde mora el anticristo o una meretriz inmunda en un soneto a du Bellay citado en la edición de Marty-Laveaux (Jodelle, 1870, II: 339). Balmas considera que Jodelle apostató de su fe protestante de juventud, llegando a escribir sus sonetos Contra los ministros de la Nueva Opinión o una inscripción injuriosa dedicada a un hugonote ajusticiado. Otros juzgan, según el final de su vida, que fue un hombre impío y sin fe ninguna (Jodelle, 1955: 114). En cualquier caso, la crítica a las malas prácticas de los eclesiásticos católicos es evidente en esta obra temprana de Jodelle.

*Eugene*

Or sus donc, il faut depescher  
Le premier poinct : je vais devant.

*Messire Jean*

Allez donc, je vous vais suivant.

## SCÈNE II

Guillaume. Matthieu. Helene. Eugene. Messire Jean.

*Guillaume*

- 1645 Encores que les maux soufferts,  
Et ceux qui sont encore offerts  
Me soyent griefs, Sire mon ami,  
Si est-ce que presque à demi  
Je suis en ce lieu soulagé.  
1650 A a que je suis bien allegé  
D'estre sous la tutelle et garde  
D'un homme tant saint qui me garde.  
Sire vous ne pourriez pas croire  
De quel amour il m'aime, voire  
1655 Jusques à prendre tant d'esmoy  
De venir mesme au soir chez moy  
Pour veoir si je me porte bien,  
Il ne souffriroit pas en rien  
Qu'on nous feist ou tort, ou diffame :  
1660 Il aime si tres tant ma femme,  
Que plus en plus la prend sous soy.

*Matthieu*

- Sus donc, courage esveille toy  
Mon bon ami, et ne te fasche,  
Je te ferois quelque relasche,  
1665 S'il estoit en moy volontiers :

*Eugenio*

Adelante, resolvamos  
lo primero. Voy delante.

*Padre Juan*

Vaya, pues, que yo le sigo.

## **ESCENA II**

Guillermo, Mateo, Elena, Eugenio, Padre Juan

*Guillermo*

- 1645 Aunque los males sufridos  
y los ahora presentes,  
sean severos, amigo,  
ya me siento yo aliviado  
de la mitad de mis males.
- 1650 ¡Qué descanso siento yo  
de estar bajo la tutela  
de este tan santo varón!  
¡No creeríais, señor<sup>245</sup>,  
el gran amor que me tiene!
- 1655 Le preocupo yo tanto  
que hasta, de noche, a mi casa  
acude a ver si estoy bien.  
No dejaría que dañen  
nuestra honra o nuestra hacienda
- 1660 Tanto quiere a mi mujer  
que la cubre de cuidados.

*Matías*

- ¡Venga, pues! ¡Levanta el ánimo  
buen amigo, y no estés triste!  
Yo te daría más tiempo
- 1665 si dependiera de mí,

---

<sup>245</sup> Para Balmas esta intervención de Guillaume se dirige al auditorio y argumenta que es un procedimiento típico de las farsas y que en esta pieza en particular se trata de un público poco convencional: los alumnos y profesores del Collège de Boncourt con los que tenía una complicidad evidente pues ellos mismos interpretaban a los personajes de la obra (Jodelle, 1955: 115). Freeman, sin embargo, considera que se dirige al prestamista, como en el verso 1763 de la versión francesa (Jodelle, 1987: 91). Ésta parece ser la hipótesis más plausible.



Mais j'ay affaire de deniers.

*Guillaume*

Payer faut, ou tenir prison.

*Matthieu*

C'est bien entendu la raison :  
J'aime ces gens qui quand ils doibvent,  
1670 Volontiers le quitte reçoivent.

*Helene*

Vos raisons ont tant de pouvoir  
Sur ce mien<sup>246</sup> debile sçavoir,  
Que respondre je ne sçauois :  
Et quand encore je pourrois,  
1675 Que gaigne t'on de contester  
Quand on s'y voit necessiter ?  
L'amour, Frere, que je vous porte,  
A ma honte ferme la porte,  
Voulant contregarder ce jour  
1680 Nos deux vies par fol amour :  
Et quand malheur m'en adviendra,  
Et que tout le monde entendra  
Que par deux hommes, voire deux,  
Que chacun estime de ceux  
1685 Qui sont desja saints en la terre,  
Contre ma renommee j'erre,  
On me tiendra pour excusee,  
Comme ayant esté abusee,  
Ainsi que femme y est sujette :  
1690 Et puis lon dira, la pauvrete  
N'osoit pas son frere esconduire.

*Eugene*

Vostre honneur n'en sera point pire.  
Ceci revelé ne sera :  
Et au pis quand on le sçaura,  
1695 Laissez le vulgaire estimer.

---

<sup>246</sup> El adjetivo posesivo en función de epíteto requiere la presencia de un determinante (Gougenheim, 1974: 81).

pero me falta el dinero.

*Guillermo*

O pago, o a la prisión.

*Matías*

Muy bien lo has entendido:  
a mí me gusta la gente,  
1670 que salda pronto sus deudas.

*Elena*

Habláis con tanta razón  
para mis escasas luces,  
que no sé yo qué decir:  
y aunque sí pudiera hacerlo  
1675 ¿qué gana una oponiéndose  
cuando tiene obligación?  
Hermano, el amor que os tengo  
cierra la puerta a mi honor,  
por querer proteger hoy  
1680 dos vidas, con loco amor.  
Y si caigo yo en desgracia  
y todo el mundo comprende  
que he mancillado mi fama  
por dos hombres o, más bien,  
1685 por dos que todos estiman  
como santos en la tierra,  
se perdonarán mis faltas,  
por haber sido burlada  
como ocurre a las mujeres,  
1690 pues dirán: “La pobrecilla  
no osó negarse a su hermano”.

*Eugenio*

Vuestro honor no menguará,  
de esto nada se sabrá,  
y si alguno lo supiera,  
1695 dejad opinar al vulgo:

Est-ce deshonneur que d'aimer ?

*Helene*

Non, comme j'estime en tel lieu :  
Mesmement ainsi m'aide Dieu,  
Si Florimond ne m'eust laissee,  
1700 Et qu'il n'eust Alix pourchasee,  
La course du temps eust gagné  
Sur ce mien courage indigné,  
Et tout ce trouble eust esté hors.

*Messire Jean*

Il vaut mieux maintenant qu'alors :  
1705 Car apres une longue attente  
Une amour en est plus contente :  
Et, peut estre, il aura courage  
De faire apres le mariage :  
Ce<sup>247</sup> vous est un parti heureux.

*Eugene*

1710 Puisqu'il en est tant amoureux,  
Quand nous serons amis ensemble,  
J'en serai moyen, ce me semble.

*Helene*

Mais dequoy servent tant de coups  
Pour gagner ce qui est à vous ?  
1715 Faut-il que gayement je die,  
Je suis en mesme maladie :  
Il n'y a rien qui plus me plaise,  
Ore je me sens à mon aise.

*Eugene*

O Amour que tu m'as aidé,  
1720 Aveugle tu m'as bien guidé,  
D'aise extreme mon cœur tressaut.

---

<sup>247</sup> Nótese el uso más extendido del determinativo *ce* en francés medio (Gougenheim, 1974: 78).

¿es un deshonor amar?

*Elena*

No, si yo amo a esa persona:  
además, ¡que Dios me ayude!,  
si no me hubiera dejado  
1700 Florimón por esa Alix,  
el tiempo habría vencido  
mi voluntad irritada  
y disipado estas cuitas<sup>248</sup>.

*Padre Juan*

1705 Mejor es ahora que antes,  
pues, tras una larga espera  
más se contenta el amor,  
y tal vez tenga intención  
de llegar al matrimonio.  
Buen partido es para vos.

*Eugenio*

1710 Está tan enamorado  
que, una vez reconciliados,  
creo poder conseguirlo.

*Elena*

1715 ¿Mas, por qué os esforzáis tanto  
para ganar lo que es vuestro?  
Os afirmo yo, contenta,  
que mi mal es como el vuestro:  
nada me complace más,  
y me siento bien a gusto.

*Eugenio*

1720 ¡Cómo me ayudaste, Amor!  
¡Qué bien me guiaste, ciego!  
No quepo en mi piel de dicha.

---

<sup>248</sup> Esta es, para Tilde Sankovitch, la prueba de que Elena no es tan casta como pretende y como cree gran parte de la crítica, ya que no rechaza los amores de su antiguo pretendiente (Sankovitch, 1979: 108 y ss.).

*Messire Jean*

Par bieu j'en vois faire ce sault.  
Que reste plus ?

*Eugene*

Rien qu'à ceste heure  
Te transporter en la demeure  
1725 De Florimond, et l'advertir  
De cet amour se divertir<sup>249</sup>,  
Qu'il laisse envers nous toute haine,  
Qu'il laisse Alix, et qu'on rameine  
Chez elle ce qu'on lui a pris,  
1730 Et que s'il a gagné le pris  
Sus une amante damoyselle<sup>250</sup>,  
Qu'au moins son aventure il cele.  
Après chez Alix t'en iras,  
Et la foiblette advertiras,  
1735 Que sommes ensemble rejoints,  
Sans luy declarer par quels poincts.  
Car quand femme a l'oreille pleine,  
Sa langue le retient à peine<sup>251</sup>.

*Helene*

Voy voy.

*Eugene*

Tu n'oubliras aussi  
1740 Qu'elle vienne souper ici,  
J'y feray pourveoir à cest'heure.

*Messire Jean*

Je feray bien courte demeure.  
Je vous pry' notez la maniere.

---

<sup>249</sup> Aunque el uso de esta palabra en la época era sinónimo de “dejar, apartarse”, Freeman añade la posibilidad de que ya se acerque al uso moderno que significa “alegrarse” (1987: 91). Optamos por el uso antiguo en la traducción (que también sigue la edición de Zilli) aunque la hipótesis de Freeman parece válida.

<sup>250</sup> Se refiere a una mujer de buena familia (Fournier, 1871: 55), aunque puede tratarse de un uso irónico, como sugiere Freeman (Jodelle, 1987: 91).

<sup>251</sup> Proverbio que responde a la misoginia de la época.

*Padre Juan*

Pardiez, ni tampoco yo.  
¿Qué más hay que hacer?

*Eugenio*

Pues solo  
que, ahora, vayas a casa  
1725 de Florimón y le digas  
que deje su amor presente,  
que deje también de odiarnos,  
que deje a Alix y devuelvan  
todo lo que le han quitado  
1730 y que, ya que ha ganado,  
a una doncella que lo ama,  
calle, pues, lo que ha ocurrido.  
Después irás donde Alix  
y le dirás a la pobre  
1735 que de nuevo estamos juntos,  
sin decirle cómo ha sido,  
pues si una mujer se entera  
su lengua pronto lo cuenta.

*Elena*

¡Ve, ve!

*Eugenio*

No olvides decirle  
1740 que venga a cenar aquí;  
todo estará preparado.

*Padre Juan*

En poco tiempo lo haré,  
Fijaos en lo ocurrido.

Mais ne voila pas un bon frere.  
1745 O Dieu qu'on se frotera bien,  
Si est-ce que je me retien  
Quelque lopin à ceste feste.  
Il faudra que je mette en teste  
A mon Abbé, de me ranger  
1750 A quelque osselet pour ronger.

### SCÈNE III

Eugene. Matthieu. Guillaume.

*Eugene*

Si les prisonniers des enfers  
Avoient tous debrisé leurs fers,  
Si Sisyphe estoit deschargé,  
Ou si Tantale avoit mangé  
1755 Ce qu'en vain poursuit son desir,  
Ils n'auroyent point tant de plaisir  
Qu'a maintenant Monsieur Eugene.  
Ha voila voila bonne Helene,  
La fraternité se ressemble.  
1760 Si<sup>252</sup> faut-il que j'assemble ensemble  
Guillaume et son anglois<sup>253</sup> Matthieu,  
Pour les accorder en ce lieu.  
Guillaume, et vous Sire venez,  
Vous estes vous point demenez  
1765 D'avoir esté tous seuls autant ?

*Matthieu*

Nenny<sup>254</sup>.

*Eugene*

Vous voulez du content<sup>255</sup>,  
Je l'entens bien.

---

<sup>252</sup> Aquí, de nuevo con el valor de *ainsi*.

<sup>253</sup> *Anglais* es aquí sinónimo de “prestamista”, debido seguramente al hecho de que en los numerosos conflictos bélicos que enfrentaron a Francia e Inglaterra, ésta nación siempre impuso capitulaciones onerosas a la corona francesa. Como explica Estienne Pasquier en sus *Recherches de la France* (libro VIII, cap. XXVII) donde dedica un capítulo a dilucidar *De ce que nous appellons nos creanciers Anglois* (Pasquier, 1621- I: 723).

<sup>254</sup> Forma de la negación absoluta en respuesta a una interrogación o afirmación (Gougenheim, 1974: 238).

<sup>255</sup> Antigua grafía para *comptant*.

¿No es este hombre buen hermano?  
1745 ¡Cómo nos divertiremos!  
Veamos si de esta fiesta  
algo queda para mí.  
Debo meterle en la mente  
a mi abad, que me reserve  
1750 algún hueso que roer.

### ESCENA III

Eugenio, Matías, Guillermo

*Eugenio*

Si los presos del infierno  
hubieran roto sus hierros,  
si se descargara Sísifo,  
o si Tántalo comiera  
1755 lo que en vano deseaba<sup>256</sup>,  
no tendrían tanto placer  
como tiene ahora Eugenio.  
Mira, mira, dulce Elena  
cómo se unen los hermanos.  
1760 Debo hacer que se reúnan  
Guillermo y su prestamista  
para ponerlos de acuerdo.  
¡Venid, Guillermo, Matías!<sup>257</sup>  
¿Alguna vez os quejasteis  
1765 de la triste soledad?

*Matías*

Pues no.

*Eugenio*

Precisáis dinero,  
si entiendo bien.

---

<sup>256</sup> Nuevas alusiones homéricas: en la *Odisea* se describen los castigos eternos de Tántalo y Sísifo.

<sup>257</sup> Como señala Freeman, Eugenio comienza la escena hablando para sí mismo y sólo ahora se dirige a los otros dos personajes (Jodelle, 1987: 92).



*Matthieu*

C'est la raison.

*Eugene*

Avez-vous en vostre maison  
Grand nombre de fils ?

*Matthieu*

Trois.

*Eugene*

Je prise  
1770 Ce nombre qui est saint : l'Eglise  
En aura elle quelqu'un d'eux ?

*Matthieu*

J'en feray de l'Eglise deux :  
Car je veux tendre aux benefices.

*Eugene*

Toutes choses me sont propices.  
1775 Or ça si j'avois d'aventure  
Quelque belle petite cure  
Valant six vingt livres de rente.

*Matthieu*

Dites le moy, mettez en vente,  
Je mettray dessus mon denier.

*Guillaume*

1780 Comment, Monsieur, il est banquier,  
Il en fait tous les jours traffique.

*Matías*

Cierto es.

*Eugenio*

¿Y tenéis en vuestra casa  
muchos hijos?

*Matías*

Tengo tres.

*Eugenio*

1770 ¡Santo número que alabo!  
¿Alguno para la Iglesia?

*Matías*

Dos le entregaré a la iglesia,  
que aspiro a los beneficios.

*Eugenio*

1775 Todo es para mí propicio.  
Y, si acaso por azar  
yo tuviera un beneficio  
que diera una buena renta...

*Matías*

Decidlo, ponedlo en venta,  
que bien os lo compraré.

*Guillermo*

1780 ¡Claro, señor, es banquero!  
todos los días trafica<sup>258</sup>.

---

<sup>258</sup> Sobre el tráfico de beneficios, la literatura satírica de la época se hacía eco a menudo, con una actitud que oscilaba, como dice Balmas, del cinismo a la tristeza. Obras como la *Farce nouvelle d'un mary jaloux qui veult esprouver sa femme* o la *sottie de Sotz ecclesiastique qui iouent leurs benefices*, muestran cómo era una práctica habitual por parte del clero la de enriquecerse vendiendo diferentes beneficios (Jodelle, 1955:15-116).

*Eugene*

Il en entend mieux la pratique.  
Que me voulez-vous donner or' ?

*Matthieu*

Deux beaux petits cent escus d'or,  
1785 Sus<sup>259</sup> lesquels je me payeray.

*Eugene*

Allez les querir, je feray  
Tandis au soupper donner ordre.  
Mon ami Guillaume il faut mordre,  
Et mon argent estoit failli.  
1790 Or ça tu estois assailli  
Ce jour de tous costez sans moy,  
Je t'ay mis hors de tout esmoy :  
Tes meubles rendus te seront,  
Tes creditteurs se payeront,  
1795 Ta femme fera paix aussi  
A Florimond.

*Guillaume*

Hé grand merci  
Monsieur, je suis du tout<sup>260</sup> à vous.

*Eugene*

Il faut maintenant qu'entre nous  
Tout mon penser je te decele :  
1800 J'aime ta femme, et avec elle  
Je me couche le plus souvent.  
Or je veux que d'oresnavant  
J'y puisse sans souci coucher.

*Guillaume*

Je ne vous y veux empescher,

---

<sup>259</sup> En el resto de ediciones antiguas, aparece *sur*.

<sup>260</sup> Hoy en desuso, con el significado de *complètement* (Gougenheim, 1974: 58).

*Eugenio*

Más entiende del asunto.  
¿Cuánto me ofrecéis ahora?

*Matías*

1785 Doscientos escudos de oro,  
para cobrarme la deuda.

*Eugenio*

Id a buscarlos, en tanto  
mando preparar la cena.  
No hay más remedio, Guillermo,  
y además, estoy sin blanca.  
1790 ¡Cómo te acosaban hoy  
problemas por todas partes!  
Gracias a mí, te has librado.  
Te devolverán los muebles,  
1795 pagarán al prestamista,  
tu mujer hará las paces  
con Florimón.

*Guillermo*

Pues, mil gracias,  
señor, os lo debo todo.

*Eugenio*

Y que quede entre nosotros  
lo que ahora te diré:  
1800 mucho amo yo a tu mujer  
y suelo yacer con ella.  
Pues de ahora en adelante,  
quiero hacerlo sin problema.

*Guillermo*

No seré yo quien lo impida,

1805 Monsieur je ne suis point jaloux,  
Et principalement de vous :  
Je meure<sup>261</sup> si j'y nuy en rien

*Eugene*

Va va tu es homme de bien.

#### SCÈNE IV

Florimond. Arnault.

*Florimond*<sup>262</sup>

O Dieux, quel astre en ma naissance  
1810 Me receut dessous sa puissance !  
Mais astre le plus gracieux  
Qu'il soit (ô Dieux) en tous vos cieux!  
De quel lieu prendray-je la voix  
Pour louer mon heur ceste fois ?  
1815 N'ay-je peur que mon cœur se noye  
En l'abondance de ma joye ?  
Rien plus au monde ne me fault.  
Mais las, voici mon bon Arnault :  
O Dieux quelle chere il fera,  
1820 O Dieux comment il vous louera.  
Arnault, ho Arnault.

*Arnault*

Qui est l'homme ?

*Florimond*

Arnault viença, viens voir la somme  
De tous mes malheurs mise au bas.

*Arnault*

Monsieur je ne vous voyois pas.

---

<sup>261</sup> Aquí tenemos otro ejemplo de subjuntivo sin la conjunción *que* (Gougenheim, 1974: 129).

<sup>262</sup> En la primera edición aparece *Arnault* en lugar de *Florimond*, pero ya se corrige en la *Errata* y en las posteriores ediciones.

1805 señor, que no soy celoso  
y menos aún de vos;  
que me muera si os estorbo<sup>263</sup>.

*Eugenio*

¡Vaya! Eres hombre de bien.

#### **ESCENA IV**

Florimón. Arnaldo.

*Florimón*

¡Dioses! ¡Desde que nací,  
1810 qué astro me ha protegido!  
¡El astro más generoso  
que haya existido en el cielo!  
¿Dónde encontraré la voz  
que alabe tanta fortuna?  
1815 Hasta temo que mi pecho  
se ahogue de tanto gozo.  
Tengo cuanto deseaba.  
Aquí está mi buen Arnaldo.  
¡Dioses, qué cara pondrá  
1820 y cómo os alabará!  
¡Arnaldo, Arnaldo!

*Arnaldo*

¿Quién llama?

*Florimón*

Arnaldo, ven, que mis cuitas  
se han desvanecido todas.

*Arnaldo*

Señor, que yo no os veía

---

<sup>263</sup> Es la misma filosofía del marido de la *Farce nouvelle et tres bonne et fort joyeuse de Pernet qui va au vin* quien se va diligentemente a buscar vino dejando que su mujer le sea infiel.

1825 Qu'i a-il de nouveau ?

*Florimond*

Tout bien.

Tu petilleras de l'heur mien  
Quand tu le sçauras une fois.

*Arnault*

Je petille ja.

*Florimond*

De ma voix  
Il ne pourroit estre exprimé.

*Arnault*

1830 Mais taschez y.

*Florimond*

Je suis aimé.

*Arnault*

De qui ?

*Florimond*

D'Helene ma maistresse.

*Arnault*

A Idalienne Deesse,  
Saintement je t'adoreray.

*Florimond*

1825 ¿Qué hay de nuevo?

*Florimón*

¡Todo bien!  
Te alegrarás de mi dicha  
cuando conozcas mi suerte.

*Arnaldo*

Ya me alegro.

*Florimón*

Pues mi boca  
apenas puede expresarla.

*Arnaldo*

1830 ¡Intentadlo!

*Florimón*

Soy amado.

*Arnaldo*

¿Por quién?

*Florimón*

Por la dulce Elena.

*Arnaldo*

¡Oh, divinidad idalia<sup>264</sup>,  
te adoraré santamente!

*Florimón*

---

<sup>264</sup> Según Balmas, el adjetivo hace referencia al monte Ida en el que Júpiter había pasado su infancia, confundido en la Odisea con el Olimpo para referirse al lugar sagrado en que los inmortales se reunían y que la Pléiade utilizaba como sinónimo de “divino” (Jodelle, 1955: 116). Freeman y Zilli, sin embargo, consideran que se refiere a Venus, diosa del amor a la que se consagró la ciudad de Idalia en Chipre (Jodelle, 19872: 92 y 2009: 119).



Avec elle je souperay :  
1835 Nous coucherons tous deux ensemble.

*Arnault*

De crainte et de joye je tremble :  
De joye pour ce bon heur ci :  
De crainte, qu'il ne soit ainsi.

*Florimond*

Si est : l'Abbé m'a fait ce tour.

*Arnault*

1840 Jamais n'ait<sup>265</sup> un seul mauvais jour.  
Le discord s'est bien tost tourné  
À l'amour d'enhaut destiné.

*Florimond*

Aa que ne suis je mort ! Disoye.  
Hé que n'ay-je servi de proye  
1845 A d'Anvilliers ou à Ivoye ;  
Comme deux serviteurs du Roy,  
D'Estauge et son frere d'Angluse<sup>266</sup> !  
Plus en tels mots je ne m'abuse :

---

<sup>265</sup> De nuevo un subjuntivo sin la conjunción *que* (Gougenheim, 1974: 129).

<sup>266</sup> Nótese que Jodelle cambia la grafía verdadera del apellido d'Anglure para que pueda rimar con el verso siguiente.

Con ella hoy cenaré,  
1835 y compartiremos lecho.

*Arnaldo*

Tiemblo de miedo y de gozo:  
gozo, por tanta ventura,  
miedo, por si no es así.

*Florimón*

¡Será, y gracias al abad!

*Arnaldo*

1840 ¡Que nunca tenga un mal día!  
¡Ya se tornó la discordia  
en amor del cielo enviado!

*Florimón*

¡No haber muerto, yo decía!  
¡No haber servido de presa  
1845 en d'Anvilliers o en Ivoy<sup>267</sup>,  
como los siervos del Rey,  
Eustage y su hermano Anglure<sup>268</sup>!  
Pues ya no me engaño así:

---

<sup>267</sup> Se refiere a dos enfrentamientos que tuvieron lugar en la campaña de Alemania y que de nuevo anclan la pieza en la historia nacional: la ciudad de Damvilliers, fuertemente fortificada, se rindió al rey de Francia el 10 de junio tras un bombardeo que fue un hito en la historia bélica; tras ello, la armada fue a Montmédy y después a Yvoy, otra fortaleza borgoñona muy bien defendida que sacó bandera blanca el 23 de junio, tras seis días de asedio (Saulnier, 1951: 150-151).

<sup>268</sup> Jodelle hace referencia a Saladin y Anthoine d'Anglure, segundo y quinto hijos de François d'Anglure, Vizconde d'Estoges, Baron de Bursault y de Givry y de su segunda esposa Marie de Verés, heredera de Jean de Verés, señor de Beauvais, Nangis y de Tracaville en Brie. Los Anglure eran una de las casas más importantes del reino. Estos hermanos murieron en combate frente a Montmédy y Trelon respectivamente. Al parecer estas muertes fueron bien conocidas por la opinión pública: Saladin murió 8 días después de haber sido herido, causando una gran pena entre la soldadesca que se volvió fieramente contra la villa de Trelon, alcanzando lo alto de las murallas con escaleras, matando a muchísimos de los que se encontraban en la fortaleza y destruyéndola por completo; Anthoine murió durante una ofensiva de reconocimiento ante la villa de Montmédy.

Si Jodelle menciona a estos personajes que murieron en la campaña y no a otros, aventura Balmas que puede responder a tres hipótesis: que fueran antiguos camaradas del colegio a los que rinde un homenaje póstumo; que fuera una pieza compuesta para celebrar la victoria de Henri II y de los grandes del reino en la campaña alemana y rememorara a dos de sus héroes; o que estos primos lejanos del condestable Anne de Montmorency fueran nombrados (en detrimento de la Casa de Guisa) como gesto de homenaje al partido que más poder político acaparaba en el momento (Jodelle, 1955:116-121).

Emmanuel Buron considera más bien que a través de estas alusiones que Jodelle entremezcla (al citar erróneamente los lugares en que perecieron los hermanos d'Anglure) realiza un homenaje simbólico a la bravura de los ejércitos reales y a la gloriosa muerte de los héroes nacionales (1997: 108).

Ains sans fin vivre je voudrois  
1850 (O Amour) dessous tes saints droits.  
Mais quoy ? desja la nuit s'approche,  
Le souper se met hors de broche<sup>269</sup> :  
Allons, ne faisons point attendre.

## SCÈNE V

Alix. Messire Jean. Florimond. Arnault. Eugene. Helene. Guillaume. Matthieu.

*Alix*

Tout ce que me faites entendre  
1855 Messire Jean, est-il certain ?

*Messire Jean*

Rien n'est plus seur.

*Alix*

O Dieu hautain<sup>270</sup>,  
Tu m'as bien tost mieux fortunee,  
Que je ne me disois mal nee !  
Mais puis que chose tant heureuse  
1860 Survient à moy peu vertueuse,  
A jamais ma foy je tiendray,  
A nul autre ne me rendray,  
Sinon qu'à l'Abbé vostre maistre.

*Messire Jean*

Vous ferez bien, et foy de prestre  
1865 Vers vous quasi serf il se rend,  
Son propre vouloir enserrant  
Prisonnier pour le vostre suivre :  
Mais marchez d'un pied plus delivre.

*Florimond*

---

<sup>269</sup> Como dice Zilli, la cena debe estar compuesta por carnes a la parrilla que se desensartan de la brocha a la hora de servir en la mesa (Jodelle, 2009:121).

<sup>270</sup> Aquí tiene el valor etimológico de “alto”: dios de las alturas. Balmas señala una curiosidad de la pieza: cuando hay que agradecer, los personajes se dirigen a dios en singular, cuando hay que quejarse de la fortuna, lo hacen a los dioses en plural (Jodelle, 1955: 121).

que quiero vivir, Amor,  
1850 bajo tu santa ley siempre.  
¿Qué? la noche se acerca  
y están sirviendo la cena.  
¡Vamos! Que no nos esperen.

#### ESCENA V

Alix, Padre Juan, Florimón, Arnaldo, Eugenio, Elena, Guillermo, Matías

*Alix*

¿Todo lo que me contáis,  
1855 padre Juan, será verdad?

*Padre Juan*

Nada hay más cierto

*Alix*

¡Dios mío!  
¡Mayores son tus favores  
que mis desdichas pasadas!  
Pues ya que algo tan feliz,  
1860 me ocurre siendo indecente  
seré yo por siempre fiel<sup>271</sup>  
al abad vuestro señor,  
y sólo a él me entregaré.

*Padre Juan*

Bien haréis, pues doy palabra  
1865 de que casi es vuestro siervo  
y que encierra sus deseos  
en la cárcel de los vuestros.  
Venga, marchad libremente.

*Florimón*

---

<sup>271</sup> La fidelidad total al amante como conclusión de la obra es un signo de su inmoralidad y del cinismo de sus personajes. Entre las farsas y la influencia de la comedia italiana, podemos encontrar las fuentes de inspiración de un joven autor cuyo texto escrito en cuatro ratos presenta una lectura moral que la crítica no ha dudado en calificar de odioso.

Voilà l'Abbé et mon Helene  
1870 Devant la porte, mais à peine  
Ay-je peu mon Helene voir  
Sans m'absenter de mon pouvoir.  
Saluons les, bon soir Monsieur.

*Arnault*

Bonsoir à tous.

*Florimond*

Et vous mon heur.  
1875 Si fort je me sens embraser,  
Que je voudrais que ce baiser  
Me deust durer jusqu'à demain.

*Eugene*

Ca<sup>272</sup> ma sœur baillez moy la main,  
Et vous Monsieur avecques elle,  
1880 Jurans une amour eternelle  
A qui le temps ne fera rien.

*Florimond*

A a Monsieur je le veux trop bien.

*Helene*

Le voila donc tout arrêté.

*Eugene*

Je voy venir de ce costé  
1885 Nostre Alix.

*Guillaume*

O qu'elle est joyeuse.

---

<sup>272</sup> Significa *ici*.

1870 Están el Abad y Elena  
en la puerta, pero apenas  
puedo mirar a mi Elena  
sin casi desfallecer.  
Saludemos: ¡Buenas noches!

*Arnaldo*

¡Buenas noches!

*Florimón*

1875 Prenda mía,  
tan ardiente estoy por vos  
que quisiera que este beso  
me durase hasta mañana.

*Eugenio*

1880 Hermana, dadme la mano;  
señor, dadme vos la vuestra.  
Juraos amor eterno,  
más poderoso que el tiempo.

*Florimón*

Nada quiero más, señor.

*Elena*

Ya está todo decidido.

*Eugenio*

1885 Veo llegar por un lado  
a mi Alix.

*Guillermo*

¡Contenta está!

*Helene*

Elle rit de sa paix heureuse  
Avec Messire Jean.

*Eugene*

Voici  
Matthieu qui vient de cestuy-ci.

*Helene*

Hastez-les.

*Eugene*

Venez ho venez,  
1890 Que lâchement vous pourmenez.

*Alix*

Dieu vous doint le bon soir à tous.

*Messire Jean*

Bon soir Messieurs.

Matthieu

Bon soir.

*Eugene*

À vous.  
Voici une gentille bande.

*Alix*

Monsieur quelle faveur trop grande  
1895 Vous m'avez fait<sup>273</sup> en ce pardon.

*Florimond*

---

<sup>273</sup> Nueva ausencia de concordancia en el *passé composé*.

*Elena*

Ríe del feliz arreglo  
con el Padre Juan.

*Eugenio*

Mirad,  
Matías por allí llega.

*Elena*

¡Que se apresuren!

*Eugenio*

1890 ¡Venid!  
¡Avanzáis muy lentamente!

*Alix*

Dios os dé las buenas noches

*Padre Juan*

Buenas noches.

*Matías*

Buenas.

*Eugenio*

Buenas.  
Bonita peña formamos<sup>274</sup>.

*Alix*

1895 ¡Señor, qué favor tan grande  
me hicisteis con el perdón!

*Florimón*

---

<sup>274</sup> La ironía es flagrante.



Merciez Monsieur de ce don,  
Et lui voüez pour desormais  
Un fidelle amour à jamais.

*Guillaume*

Monsieur pour elle grand merci,  
1900 M'amie faites bien ainsi.

*Eugene*

Sus entrons, on couvre la table,  
Suivons ce plaisir souhaitable  
De n'estre jamais soucieux ;  
Tellement mesme que les Dieux  
1905 A l'envi de ce bien volage<sup>275</sup>,  
Doublent au Ciel leur saint breuvage.

Adieu, et applaudissez<sup>276</sup>.

Fin de la Comedie d'Eugene.

---

<sup>275</sup> Freeman propone separar mediante comas el segmento “à l’envi” para dar sentido a este oscuro fragmento, ya que en tal caso significaría que los dioses sacian su sed con ese “bien volage” que es la felicidad (Jodelle, 1987: 94). Pero en Huguët y Littré, la locución preposicional “à l’envie de” aparece con el significado de “rivalizando con”, sentido este último que hemos decidido mantener en la traducción.

<sup>276</sup> Balmas y Zilli comentan que *valete et plaudite* es la fórmula tradicional de despedida de la comedia latina heredada por la *commedia erudita* italiana que Jodelle traduce aquí al francés (Jodelle, 1955: 122 y 2009: 124); Freeman añade que es una fórmula mixta entre el *adieu* típico del final de las farsas y el *plaudite* de la comedia romana (Jodelle, 1987: 94).

Agradeced ese don  
al señor y hacedle voto  
de un amor fiel para siempre.

*Guillermo*

Gracias por ella, señor.  
1900 ¡Querida, qué bien hacéis!

*Eugenio*

Vamos, que ponen la mesa;  
disfrutemos del placer  
de abandonar los cuidados;  
tanto, que los mismos dioses  
1905 por emular nuestro bien  
doblen néctar y ambrosía.

Adiós y aplaudid<sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup> Además del saludo, el banquete final procede de la comedia latina y, como dice Balmas, se encuentra en dos comedias italianas traducidas al francés antes de la composición de Eugenio que seguramente conoció Jodelle: *Les Abusez*, traducida por Charles Estienne y *I Suppositi* de Ariosto (Jodelle, 1955: 122).