

Las galanterías del duque de Osuna, virrey de Nápoles

JEAN MAIRET

EDICIÓN BILINGÜE ANOTADA,
INTRODUCCIÓN Y TRADUCCIÓN DE
EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ

EMOTHE BIBLIOTECA
DIGITAL

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

JEAN MAIRET

*LES GALANTRIES DU DUC D'OSSONNE,
VICE-ROI DE NAPLES*

*LAS GALANTERÍAS DEL DUQUE DE OSUNA,
VIRREY DE NÁPOLES*

Edición bilingüe anotada, introducción y traducción de

Evelio Miñano Martínez

EMOTHE BIBLIOTECA
DIGITAL



VNIVERSITAT
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.

© del texto, Evelio Miñano Martínez, 2022

© de esta edición, Universitat de València, 2022

Maquetación: Cristina Maestre Urbano

Diseño de portada: Cristina Maestre Urbano

ISBN: 978-84-9133-531-3

DOI: <http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-531-3>



Esta obra esta bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Cómo leer esta edición digital

Este libro está diseñado para permitir la lectura en paralelo de la obra original y su traducción. Es por ello que se visualizan en dos columnas.

Se recomienda desplegar el panel de navegación de marcadores para desplazarse a través de los contenidos del libro con mayor facilidad.

ÍNDICE

La Biblioteca Digital EMOTHE (Early Modern European Theatre)	4
Esta edición digital	5
Introducción	6
1. Composición, estreno y recepción de <i>Las galanterías del duque de Osuna</i>	6
2. <i>Las galanterías del duque de Osuna</i> en la vida y la obra de Jean Mairet	8
3. Sinopsis de la obra	12
4. El duque de Osuna: de la realidad a la ficción de Mairet	20
5. Las fuentes literarias	22
6. El arte de Mairet en <i>Las galanterías del duque de Osuna</i> a la luz de sus reflexiones sobre las unidades	26
7. El decoro en una obra libertina	33
8. La edición y traducción	41
Notas de la Introducción	46
<i>Les galanteries du duc d'Ossonne/ Las galanterías del duque de Osuna</i>	50
Épître dédicatoire, comique et familière / Epístola dedicatoria, cómica y familiar	51
Acte I / Acto I	57
Acte II / Acto II	70
Acte III / Acto III	85
Acte IV / Acto IV	98
Acte V / Acto V	119
Notas a la edición y la traducción	136
Glosario	168
Fuentes y siglas de las referencias lexicológicas	168
Bibliografía	172
Ediciones de las obras de Mairet	172
Bibliografía citada	172

El proyecto EMOTHE: THE CLASSICS OF EARLY MODERN EUROPEAN THEATRE, con sede en la Universitat de València y dirigido por Jesús Tronch y 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>.

El núcleo de EMOTHE es la creación de una colección de clásicos de los siglos XVI y XVII del teatro moderno europeo. Sus fundamentos fueron establecidos por el Grupo Artelope, que ha desarrollado una base de datos, alojada en un servidor de la Universidad de Valencia.

El repertorio incluye obras pertenecientes a cinco tradiciones básicas de la edad temprana del teatro moderno europeo (la italiana, la inglesa, la francesa, la portuguesa y la española). 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 al menos una traducción. 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 Intornati 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)

Esta edición digital

Esta edición digital en PDF contiene los textos de la edición y traducción de *Les galanteries du duc d'Ossonne* de Jean Mairet preparados por Evelio Miñano Martínez para la Biblioteca Digital EMOTHE de teatro europeo de los siglos XVI y XVII, disponible en acceso abierto en el siguiente enlace: <https://emothe.uv.es/biblioteca-digital/>.

INTRODUCCIÓN

Las galanterías del duque de Osuna: una obra particular de Jean Mairet

Las galanterías del duque de Osuna constituye una excepción dentro de la producción dramática de Jean Mairet (1604-1686). De las doce obras que la componen, tragicomedias, tragedias y pastorales, es la única *comedia*, como reza en la portada de la edición original de 1636, aun cuando se puedan aportar algunos matices a esa designación. La obra no se volvió a editar hasta 1871, lo que es indicativo del olvido en que cayó, fuera o no exitoso su estreno en la escena. No obstante, en la senda de Giovanni Dotoli (1972: 13), estamos convencidos de que esta obra divertirá al público y al lector de nuestros días, “peut-être encore plus qu’au XVIIe siècle, étant donné que certains préjugés ont disparu”; efectivamente, aunque esa vena nunca fuera muy aparente en Mairet, hay en esta obra un desenfado libertino en su historia de amor y seducción, con un papel crucial por parte de las mujeres, al que estamos convencidos que será sensible el lector de nuestros tiempos. Sin olvidar su fina construcción barroca, en un momento en que el teatro francés se debatía en dirección de la regularidad clásica, y lo sorprendente que su héroe principal fuera un personaje histórico fallecido pocos años antes: Pedro Téllez Girón (1574-1624), III duque de Osuna, un importante adalid de la monarquía española, contra la que Francia volvería a enfrentarse, al poco de estrenarse la obra, en el Franco Condado, dentro del episodio local de la Guerra de Treinta Años conocido como la Guerra de los Diez años (1635-1644). El propio Mairet era, como veremos, oriundo del Franco Condado y, de hecho, tras su carrera literaria, estaría al servicio de los Habsburgo, siguiendo la tradición iniciada por Carlos I de España.

Nuestro trabajo ha sido, pues, impulsado por dar a conocer a los lectores españoles una obra interesante pero algo olvidada del teatro francés, que tal vez conecte con algunas inquietudes contemporáneas, y, además, con la particularidad del tratamiento positivo que da a uno de los personajes españoles más emblemáticos de aquellos tiempos en la esfera internacional: el duque de Osuna.

1. Composición, estreno y recepción de *Las galanterías del duque de Osuna*

Los diferentes investigadores que, en los últimos años, han estudiado la obra suelen proponer, con algunos matices, fechas similares para su composición: entre 1632 y 1633. Todos coinciden en que Mairet la acabó cuando ya estaba al servicio del conde de Belin (Dotoli, 1972: 26; Surgers, 2010: 192-194), aunque no en si comenzó (Tomlinson, 1983: 228) o, al menos, la proyectó cuando aún estaba al servicio de su anterior señor, el duque de Montmorency (Dotoli, 1972: 26). Los argumentos que unos y otros aportan tienen en cuenta la especial situación en que se encontraba Mairet por aquellas fechas: su primer

protector, el duque de Montmorency, había sido ejecutado en 1632 por haber participado en la rebelión propiciada por el hermano del Rey, Gastón de Orleans, contra Richelieu; y el dramaturgo fue acogido en aquellas fechas por su nuevo protector, el conde de Belin. Tomlinson argumenta que la propia composición de la obra es una prueba de que fue compuesta en parte cuando Mairet aún estaba al servicio de Montmorency. Efectivamente, como este observa tras otros investigadores (Bizos 1877: 162; Scherer, 1973: 26), hay un cambio muy visible entre los tres primeros actos y los dos últimos, donde, tras una vaga ruptura temporal, el enredo crece exponencialmente. Tomlinson, recogiendo esa percepción de la crítica, apunta la hipótesis de que los tres primeros actos se escribieran cuando aún estaba Mairet con Montmorency, y que los dos últimos lo fueran precipitadamente después, por necesidades económicas, presión de los actores o de Belin (Tomlinson, 1983: 228-230). Anne Surgers (2010: 194) considera, por su parte, que el año 1632 fue un año muy complejo en la vida de Mairet como para dejarle tiempo de escribir una obra de teatro, por el complot contra Richelieu en que participó Montmorency, el arresto, juicio, condena y ejecución de este en octubre de 1632. La investigadora considera que lo más plausible es que la obra fuera escrita para la compañía del teatro del Marais en 1633 y estrenada ese mismo año, probablemente durante el Carnaval, festividad en la que se sitúa, de hecho, la ficción.

No hay datos que permitan conocer la recepción de las primeras representaciones de la obra, que no regresó a la escena en los años siguientes en el Marais, aunque, como afirma Anne Surgers (2010: 197), la edición del texto tres años después permite suponer que obtuviera cierto éxito. Donde sí tenemos huellas de su recepción es en la *dispute du Cid*, la polémica que encendió las letras francesas en 1637 tras el éxito arrollador de la obra de Corneille. Mairet participó en la polémica atacando a Corneille, como veremos más adelante. Y los ataques que recibió Mairet se cebaron en dos ocasiones con *Las galanterías del duque de Osuna*, lo que es indicativo de una recepción crítica de la obra, al menos por algunos, sin duda agudizada por el carácter violento que tomó la disputa. En la *Response de *** à *** sous le nom d'Ariste*, de autor desconocido, se decía de la obra que solo el primer acto estaba acabado en ella, y que el autor había querido “bannir les honnestes femmes de la Comedie, qui n'ont jamais pû souffrir les paroles ny les actions de ces deux Heroïnes” (Gasté, 1899: 211). Poco después, en el *Advertissement au Besançonnois Mairet*, atribuido a Corneille, entre otros ataques, se volvía a criticar la inmoralidad de la obra. Se hablaba de “les impudicitez du duc d'Ossonne” (Gasté, 1899: 224) y se aconsejaba al autor que no volviera a “mesler plus d'impietez dans les prostitutions de vos Heroïnes, les signes de Croix de votre Flavie et les Anges de lumière de votre Duc, sont des profanations qui font horreur à tout le monde” (Gasté, 1899: 327). El *Advertissement...* también lanzaba sus dardos contra la epístola que encabezaba *Les galanteries...*: se afeaba al autor la arrogante familiaridad con que trataba a un magistrado –Antoine Brun, amigo de infancia–, la pobreza propia de un muerto de hambre con que pedía que lo recibieran en el Louvre, así como la irreverencia que mostraba con los grandes que no reconocían sus méritos (Gasté, 1899: 325-326). Es evidente que quienes escribieron estas líneas tenían en mente la delicada situación financiera en que se encontraba por entonces Mairet y el carácter licencioso de *Les galanteries...* Y si en la polémica del *Cid* se usaron esos argumentos para atacar a Mairet, podemos pensar que fue porque la obra en cuestión era conocida, o, al menos, no había pasado desapercibida cuando se estrenó.

Los juicios negativos sobre esta creación aún encuentran eco en el siglo XIX. Efectivamente, Bizos, que es el primero en dedicar un estudio completo a la vida y la obra del autor, indica los defectos, de forma y de fondo, que encuentra en *Les galanteries...*: “l'extrême licence des tableaux, la pauvreté de l'intrigue, l'immoralité des caractères, les fréquentes défailances du style” (Bizos, 1877: 165). Unos años después,

Victor Fournel (1892: 12) sigue en la misma línea afirmando que el marco de la obra es meramente una aventura galante, donde ningún personaje suscita el mínimo interés y donde la mujeres, en particular, pese al preciosismo de su lenguaje: “ne sont que des aventurières sans ombre de délicatesse et dignes du plus parfait mépris”. Existe, pues, una continuidad entre las acusaciones de inmoralidad que se vertieron en el siglo XVII y las del siglo XIX.

Las galanterías del duque de Osuna se escribe y estrena dentro del período en Francia que Georges Forestier (2016: 17) ha llamado la “edad de oro de la tragicomedia” (1628-1637), cuando se dan debates que van a conducir la escena francesa de la *modernité anticlassique* al *classicisme moderne* (Forestier, 2016: 29-65). El propio Mairet participó en ellos con su “Préface en forme de discours poétique” a su obra *La Silvanire*, apoyando a su manera la nueva regularidad dramática (Forestier, 2016: 55-57). Por otra parte, independientemente de que se empezara o no a escribir la obra mientras Mairet aún estaba al servicio de Montmorency, lo que sí parece claro es que la figura de este planea en ella. Montmorency había sido ejecutado unos pocos meses antes, y algo había en el duque de Osuna, ya fuera el personaje o el ser real, que recordaba al aristócrata francés: un gran señor, muy libre en su comportamiento y exitoso con las armas al servicio de su Rey, que también había caído en desgracia al final de su vida, en este caso muriendo encarcelado. La obra era, por tanto, para el receptor avezado, y en consonancia con los elogios de Mairet a Montmorency, una forma de rendir homenaje a quien había sido enemigo reciente del poderoso Richelieu, y quizás también a un lugar y un tiempo de mayor licencia en las costumbres. Extremos que, en nuestra opinión, pueden enriquecer la lectura de la obra

2. Las galanterías del duque de Osuna en la vida y la obra de Jean Mairet

Jean Mairet nació en Besanzón, en el Franco Condado, en 1604, y no en 1610 como se deduciría de la epístola que precede a *Las galanterías...*, donde se observa su interés en rejuvenecerse para reivindicarse como el primero en el tiempo entre los creadores de su generación. Allí, en su juventud, conoció a Antoine Brun, quien probablemente lo impulsara con su ejemplo a cultivar las letras (Bizos, 1877: 4). Antoine Brun es, de hecho, la persona a la que dedica *Las galanterías...*, cuando es Procurador general del Parlamento de Dola en el Franco Condado, a lo que seguiría una larga carrera diplomática al servicio de la monarquía española. Trasladado muy joven a París para proseguir sus estudios y dedicarse a las letras, en 1625 se puso al servicio del duque de Montmorency, ya fuera como combatiente, pues lo acompañó en alguna campaña militar, ya fuera como poeta propagandista, dado que, por aquellas fechas, el que ejercía esa función, Théophile de Viau, todavía no había salido de la cárcel. De hecho, estar al servicio del Duque fue lo que le permitió conocer al *príncipe de los poetas libertinos* y convivir con él unos meses, entre su excarcelación y su muerte en septiembre de 1626, tal vez por las secuelas de su cautiverio.

Philip Tomlinson ha descrito con precisión el ambiente que conoció Mairet al servicio del Duque, en particular en su conocida propiedad de Chantilly. Describe al aristócrata como : “(...) candidat idéal pour l’abbaye de Thélème, amateur des exercices physiques, des sports, et des femmes, et le contraire, en effet de Louis XIII et de l’idée officielle du principat pendant son règne” (Tomlinson, 1983 :53), lo que nos recuerda al Osuna de *Las galanterías...* En ese ambiente liberal, conoció a espíritus heterodoxos para su época, como al propio Théophile de Viau, así como a la oposición política a Richelieu, ligada al hermano

del Rey, Gastón de Orleans. Pero, en aquellas circunstancias, tras el juicio al que acababa de ser sometido Théophile por los sectores más conservadores, y que había concluido con una condena al destierro, que el poeta demoró unos meses antes de morir: “La libre pensée a perdu sa force première” (Tomlinson, 1983: 84). Por otra parte, no se trataba todavía por aquel entonces de una oposición revolucionaria al poder político, pues aún faltaban unos años para que el Duque se involucrara en la rebelión contra Richelieu, que le acabaría costando la vida.

Esas dos facetas del entorno del Duque –ideas heterodoxas y oposición política– marcaron de alguna manera las obras que Mairet escribió en Chantilly. Así, algunos críticos aprecian huellas de Théophile y de *Los amores trágicos de Píramo y Tisbe*, su único drama conservado, en dos de las primeras obras de Mairet, escritas en Chantilly, *Chryséide et Arimand* y *La Sylvie*, tragicomedia y tragicomedia pastoral respectivamente. Aunque las ideas libertinas no se exponen en ellas con la contundencia del maestro (Tomlinson, 1983: 112-129), los detractores de Mairet lo acusarían de plagiar a Théophile en esas obras, y hasta de falsificar su autoría. Y en cuanto a la influencia del ambiente político, se encuentran ecos en *La Sylvie* de un asunto que era motivo de discusión por aquel entonces entre los poderosos: el matrimonio que le imponían a Gastón de Orleans por razón de Estado. Tomlinson (1983: 72) formula la hipótesis de que los tres primeros actos de la obra ya estaban escritos cuando Mairet recibió la orden de su protector de tomar partido por la defensa de Gastón de Orleans, lo que habría modificado los planes iniciales del autor. Y, efectivamente, al comienzo del cuarto acto se plantea por primera vez la oposición del príncipe Thélame, enamorado de la pastora Sylvie, a los planes de matrimonio por razones de Estado que tiene su padre el Rey.

Tras la muerte de Théophile en 1626 y el triunfo de *La Sylvie* en la escena, llegan los mejores años de Mairet: está bajo la protección de uno de los más grandes aristócratas del país, que le concede además una pensión; tiene acceso a la Corte, los salones y los círculos influyentes; y crece la consideración que se tiene de él como dramaturgo hasta ponerlo en primer rango. De este período es la tragicomedia pastoral *La Silvanire ou la Morte-vive*, probablemente escrita y estrenada en 1629 y editada en 1630, que, si bien no alcanzó el éxito de *La Sylvie*, fue valorada por los doctos, dado que era una de las primeras manifestaciones teatrales que respetara, al menos en parte, las unidades, y estaba encabezada por un prefacio que entraba en el debate mantenido entre los partidarios del teatro regular y los del irregular (van Eslande, 2008: 335). La obra, titulada *tragicomedia pastoral* por el autor, relata las vicisitudes de unos amores contrariados que, tras rozar la catástrofe, acaban finalmente bien. Se ha observado que en esta obra, situada en la línea de moralización de las conductas del final de los años veinte, se han apagado los rescoldos libertinos apreciables en las anteriores (van Eslande, 2008: 337, 339); y eso, pese a que fuera aún compuesta en el entorno de Montmorency. Algo que contrasta con el hecho de que, dos o tres años después, Mairet hiciera de nuevo aflorar su vena libertina precisamente en *Las galanterías...*, planteando y resolviendo un conflicto amoroso muy lejos del modo en que lo hizo en *La Silvanire*.

Como ya comentábamos, el año 1632 fue aciago para el duque de Montmorency, lo que afectó poderosamente, como es normal, a Mairet. El Duque se sumó al revuelta de Gastón de Orleans en julio de 1632, y era decapitado tres meses después, el 30 de octubre, tras haber sido declarado culpable de delito de lesa majestad. Richelieu, de ese modo, afianzaba su posición y daba un golpe importante a la nobleza díscola con su modelo de estado monárquico (Tomlinson, 1983: 215-216). Fue en aquel período, aunque la fecha exacta no esté clara, cuando Mairet se puso al servicio de su nuevo protector, el conde de Belin, con el

que permanecería hasta el fallecimiento de este en 1638. En ese tránsito de un protector a otro se sitúa, como hemos visto, la composición de *Las galanterías...*, estrenada el 1633, cuando ya está, por lo tanto, Mairet al servicio de su segundo protector, como consta en la epístola que precede la obra. Tomlinson (1983: 236, 240) señala que, con este nuevo protector, Mairet pasa del campo de la oposición política a otro neutral, ya que el Conde se había retirado de la vida política y era una figura exclusivamente moral “prônant les valeurs civilisatrices de la culture, du raffinement, et de l’honnêteté, telles qu’on les concevait dans les salons” (Tomlinson, 1983: 285). Al Conde le gustaba estar rodeado de escritores, que apoyaba, aunque el trato que recibió Mairet fue mucho menos generoso que el que había recibido del duque de Montmorency (Tomlinson, 2001: 44).

Durante el período en que estuvo bajo la protección de Belin, Mairet siguió escribiendo y estrenando obras de diversos géneros, pasando del éxito en la escena al fracaso, por distintas circunstancias. Poco después de *Las galanterías...* vino *La Virginie*, su cuarta tragicomedia, con la que Mairet siguió cosechando éxito, aunque la posteridad ha sido dura con ella (Baby & Civardi, 2010: 9-14). La obra se editó en 1635, poco antes de *Las galanterías...*, pese a haber sido compuesta algo después, si bien no están claras las fechas exactas (Baby & Civardi, 2010: 12). Esa proximidad temporal es la única que hay entre ellas. Mairet no sigue para nada la senda de *Las galanterías...* en *La Virginie*, una tragicomedia donde el amor puro se enfrenta a múltiples obstáculos, entre ellos a los malvados rivales, y acaba bien tras pasar por sorprendentes peripecias, cuyos ingredientes son, entre otros, las pasiones, la política y la efusión de sangre. El propio Mairet parece advertir en el prefacio sobre las diferencias entre esta obra y *Las galanterías...*, cuando, tras afirmar su preferencia por *La Virginie* entre todos sus poemas dramáticos, añade que en él hace que se vea: “le vice puni, et la vertu récompensée” (Mairet, 2010: 85), algo muy lejos de lo que ocurre la anterior obra, salvo que redefinamos vicio y virtud atendiendo a los valores libertinos.

Muy próxima también en el tiempo de *Las galanterías...* está *La Sophonisbe*, estrenada en 1634 y publicada en 1635. Esta tragedia, que contribuyó al renacimiento del género en Francia en línea con la regularidad dramática, obtuvo un éxito importante (Louvât-Molozay, 2004: 31-32). Nada más lejos de la atmósfera jovial y licenciosa de *Las galanterías...* que esta tragedia, donde Mairet trata el conocido tema del aciago destino de Sofonisba, aristócrata cartaginesa en guerra contra Roma, que, arrastrada por el torbellino del poder y la pasión, acaba suicidándose. Bénédicte Louvât-Molozay ha mostrado cómo Mairet, al tiempo que experimenta en esta obra con formas apuntando a la regularidad, ha reescrito la conocida tragedia como “tragédie de la mort des amants”, sustituyendo el tema histórico del suicidio de la reina cartaginesa fiel a su patria y hostil a Roma, por otro: “celui de la mort des amants comme effet non plus d’une transcendance historique et politique mais de la fatalité de la passion, mettant ainsi à jour la première tragédie historique élégiaque” (Louvât-Molozay, 2004: 83). Un resultado precisamente opuesto al de *Las galanterías...*, donde, ciertamente en un contexto de mínima trascendencia política y otro género, el tratamiento de la pasión amorosa es bien diferente. Da, pues, la impresión de que, con *La Virginie* y *La Sophonisbe*, Mairet hubiera querido, ya sea mediante tragicomedia o tragedia, compensar el aspecto libertino e indecente de sus *Galanterías...*, al tiempo que dejaba el ambiente liberal y heterodoxo de Montmorency por otros más cercanos al poder y la moral establecidos.

Tras esos éxitos la fortuna cambia bruscamente para Mairet en la escena francesa en 1635, cuando la competencia se acentúa y le faltan los apoyos necesarios. Su siguiente tragedia, *Marc-Antoine*, coincidió con otra sobre el mismo tema, *Cléopâtre*, de Benserade. Este rival cosechó un éxito mayor y tuvo el

apoyo de Richelieu, el cual guardaba cierto rencor a Mairet por proclamar su fidelidad a Montmorency y su viuda (Riffaud, 2004: 211). En 1636, Mairet tiene, pues, problemas financieros y no ha encontrado todavía el apoyo del Cardenal. Además, su patria, el Franco Condado, está a punto de sufrir los estragos de la guerra con Francia. Y tiene lugar entonces, en 1637, un hecho donde se aprecia el declive y, por qué no decirlo, la rabia y los nervios de Mairet, definitivamente desbancado del primer lugar de la escena: la disputa del *Cid*.

Hasta esa fecha las relaciones debieron ser buenas entre Mairet y Corneille, como induce a pensar el hecho de que el primero elogiara al segundo en la edición de *La Veuve* de 1634. Pero pronto cambiaría esa relación. El enorme éxito del *Cid* –o, más bien, en palabras de sus adversarios, la arrogancia de su autor por atribuirse a sí mismo toda su fama (Gasté, 1899: 11)– suscitó ataques contra él: panfletos, cartas, poemas, etc., muchos anónimos, aunque ya se sabe o se supone quiénes fueron los autores de buena parte de ellos. Mairet entró en liza con unas estancias apócrifas que “L’auteur du vrai Cid espagnol”, *Don Baltazar de la Verdad*, enviaba a su traductor francés, acusándolo de plagio y pidiéndole que le devolviera su *Cid*, lo que le haría quedar –aquí, la suerte facilitó le juego de palabras– como *Corneille déplumée* (Gasté, 1899: 68)¹. La respuesta de Corneille a Mairet fue un *rondeau* injurioso donde pedía que enviaran su “Muse au bordel” (Gasté, 1899: 70).

La disputa entre ambos se prolongó en otros escritos. Contra Mairet: *Response de *** à *** sous le nom d’Ariste, Lettre du Desinteressé au sieur Mairet, Advertissement au Besançonnois Mairet*. Contra Corneille: *Epistre familiere du sieur Mairet au Sieur Corneille, sur la Tragi-comédie du Cid* (firmada, pues, por el propio autor) y la *Apologie pour Monsieur Mairet, contre les calomnies du sieur Corneille de Rouen*. La polémica se hizo tan agria que salió de lo literario para entrar en lo personal, con injurias y amenazas. Richelieu, a quien la discusión interesó al principio, decidió ponerle fin cuando vio que se llegaba a tales extremos. De ahí que, a instancia suya, el abad de Boisrobert escribiera una carta a Mairet informándole de que el Cardenal le había pedido a Corneille no seguir contestando; y al propio Mairet, que dejara de injuriar e hiciera las paces con el primero “si vous voulez avoir la continuation de mes bonnes grâces” (Gasté, 1899, 353-353). No es este lugar para dar cuenta de la totalidad de la polémica que envolvió al *Cid*, en la que muchos participaron, incluidas algunas plumas ilustres como las de Scudéry o Chapelain, con escritos de calidad y valor muy dispares², y que se zanjaría, al menos oficialmente, con *Les sentiments de l’Academie Française sur la Tragi-comédie du Cid*, cuya redacción fue obra de Chapelain. La polémica da buena muestra de cómo Mairet ya se retiraba ante Corneille, que se convertiría por un tiempo en el primer referente de la escena francesa.

Las palabras atribuidas en esa misiva por Boisrobert al Cardenal también son reveladoras de que se había producido por fin un acercamiento entre este y Mairet. Como es sabido, Richelieu tuvo una gran influencia en el teatro francés de su tiempo, al proponerse institucionalizarlo para convertirlo en una diversión de utilidad social y política (Guillot, 2011: 87). Interesado por los debates en torno al género, tomó bajo su protección a los autores que consideraba “étant les plus fertiles et surtout les plus susceptibles de contribuer à la glorification politique” (Guillot, 2011: 90). Mairet tardará en obtener esa protección, tal vez por sus pasados vínculos con Montmorency o por su deseo de independencia, pues, como es evidente, el Cardenal no daba su protección sin contrapartida, por lo que los autores estaban sometidos a orientaciones morales y políticas. Según Tomlinson (1983: 243, 303), Mairet empezó probablemente a recibir dinero de Richelieu en 1637, en un momento en que el dramaturgo estaba sin recursos, tras la

ruina de su carrera en 1635, lo que le llevó a “renoncer obligatoirement à sa liberté”. Tomlinson (1983: 303) añade una afirmación rotunda: convirtiéndose en dramaturgo oficial, “Mairet cesse d’être artiste”. Y efectivamente, las obras posteriores a esa fecha no parecen especialmente interesantes.

Su última tragedia, *Le grand et dernier Solyman ou la mort de Mustapha*, aunque tal vez cosechara algún éxito, solo fue editada una vez en el siglo XVII, prueba de un desdén que se ha mantenido en el tiempo, haciendo que solo se la recuerde como antecedente de *Bajazet* (Vuillermoz, 2004: 395-396). De hecho, esa *tragedia*, como reza en la edición de 1639, tiene mucho de tragicomedia enrevesada o de “mélodrame à fin arbitrairement malheureuse” (Tomlinson, 1963: 361), con sus intrigas palaciegas, enamorados de países enemigos unidos por matrimonio secreto, una mujer disfrazada de hombre, cartas sorprendidas, intercambios de niños en la cuna, etc. Las tres restantes obras certifican ese retorno del autor en declive a la tragicomedia: *L’illustre corsaire* (1640), una de últimas creaciones más bellas del género antes del triunfo de la tragedia según Hélène Baby (2010: 437); *Le Roland furieux* (1640), una adaptación de partes del *Orlando furioso* de Ariosto, nunca reeditada; *L’Athénaïs* (1642), una tragicomedia devota; y, finalmente *La Sidoine* (1643), donde Mairet (2019: 512) se despide, parece que amargamente y decepcionado, del teatro, después de los diecisiete años que dice haberse dedicado al género:

Il est temps désormais d’employer ce qui nous reste de loisir et de chaleur, à des ouvrages plus sérieux, et dont le succès soit moins dépendant de l’opinion ou de l’humeur d’une assemblée, où les voix se comptent plutôt qu’on ne les pèse, et de la disposition des Acteurs, dont la plupart affectent plus les personnages qui les contentent, que les rôles qui leur sont propres.

No parece, a tenor de esas palabras, que Mairet estimara mucho en esos momentos sus propias obras, decidido a dedicarse entonces a cosas más serias, ni tampoco que guardara un buen recuerdo del público, los críticos y los actores.

Mairet se retira, pues, relativamente joven del teatro, en el que triunfa por entonces Corneille, poco después del fallecimiento en 1642 de su último protector Richelieu. Las relaciones que había establecido con la Corte y los poderosos durante esos años se convirtieron en un capital para él, que le permitió entrar en la diplomacia. Así, tuvo un importante papel en las negociaciones para traer la paz al Franco Condado, con los tratados de 1649 y 1651, como diplomático al servicio de su patria, y por tanto de la corona española en ese momento (Bizos, 1877: 51-54). De hecho, su fidelidad al Rey de España, que defendió públicamente en Francia (Bizos, 1877: 57-59), acarrió su expulsión de Francia en 1653 por el cardenal Mazarino, y su retorno al Franco Condado, donde tuvo que esperar a la Paz de los Pirineos para que le permitieran regresar a París. Murió en Besanzón en 1686. Hubo, pues, en su vida, largos años tras su paso por el teatro, donde sin duda sacó provecho de sus relaciones con la Corte en su gestiones diplomáticas.

3. Sinopsis de la obra

Mairet introduce *Las galanterías...* con una “Epístola dedicatoria familiar y cómica” a Antoine Brun, Procurador general del Parlamento de Dola, en el Franco Condado, paisano y amigo de juventud al que,

según dice, debe su carrera literaria, pues comenzó emulándolo en ese arte cuando residían en Besanzón. A continuación, recuerda sin nombrarlo a su primer protector, el duque de Montmorency, que no teme en elogiar pese a que hubiera sido ejecutado recientemente por haber participado en la revuelta armada de Gastón de Orleans. De hecho, aun cuando alude discretamente a este aciago acontecimiento, cuyas nefastas consecuencias llegaron a él, considera a su primer protector algo así como un modelo real de *Las galanterías...* Mairet también hace un repaso de sus obras hasta la fecha poniendo de relieve la precocidad y la fecundidad de su pluma, no sin confesar la mala opinión que le merecen ahora dos títulos de sus comienzos, *Chryséide* y *Arimand* y *La Sylvie*.

El dramaturgo no olvida elogiar a otros autores, entre ellos a su próximo enemigo Corneille, pero insiste en que los ha precedido. Pone de relieve el impulso que han dado los nuevos autores al arte teatral, reconocido ahora como un digno esparcimiento por Luis XIII y Richelieu, y frecuentado por las damas honestas. Pero los protectores de los artistas dramáticos no parecen estar a la altura de las circunstancias, ya que, en tono jocoso, Mairet se queja de las escasas liberalidades que tienen con ellos, aunque haya alguna excepción. No obstante, elogia a su nuevo protector, el conde de Belin, en cuyas propiedades ha escrito sus últimas obras. Y como si ya barruntara que algunos no fueran a acoger favorablemente *Las galanterías...*, añade una pequeña observación sobre la diferencia entre esta obra y las anteriores –nombra en concreto a su tragicomedia *Virginie* y su tragedia *Sophonisbe* –, consciente de la posibilidad de que se “confonde le défaut de la bassesse avec la grâce de la naïveté” (Mairet, 2010: 316). Son escasas, pues, las reflexiones sobre la obra o el arte teatral que preceden *Las galanterías...*, lo cual contrasta con la extensa “Préface en forme discours poétique”, una suerte de tratado sobre el arte teatral en el contexto de debate sobre las unidades, que precede *La Silvanire*, escrita unos años antes.

Mairet termina pidiéndole al destinatario que acoja bien a su duque de Osuna, confundiéndolo con el personaje real, pues aunque es español, nos dice, habla bien francés y acaba de salir del Louvre; y, además, el Franco Condado, la patria de Antoine Brun como también de Mairet, es neutral en los conflictos entre Francia y España. Una tradicional neutralidad que se rompería unos meses después de la fecha del prefacio, con la Guerra de Diez Años. Da, pues, la impresión de que Mairet se anticipa a las críticas que pudieran hacerle por haber elegido a un noble de una nación enemiga como personaje principal de su obra. Finalmente, antes de despedirse, insiste en el particular estilo con que ha escrito la epístola, un estilo proporcionado al de la obra que encabeza, lo que nos anuncia una comedia.

El primer acto empieza con una conversación entre el Duque y su confidente, el marqués Almedor, en una calle de Nápoles (I,1). El Marqués está sorprendido por el cambio de humor que se percibe en el Duque, pues de ser artífice de los mayores regocijos de la Corte, se ha apartado de ellos y se le ve apenado. Almedor barrunta que se trata de mal de amores, como efectivamente confirma el Duque: se enamoró repentinamente de una dama mientras estaba en el teatro, pero, pese a saber quién es y enviarle reiteradamente un mismo billete amoroso, no ha conseguido contactar de ningún modo con ella. En ese momento alguien irrumpe y se dirige al Duque (I, 2). Se trata de Paulino, un caballero que pide su protección de los que quieren vengar en él la muerte de Camilo. Este ha sido hace poco asesinado y, conocidas las desavenencias entre las dos familias, muchos están convencidos de que Paulino es responsable del crimen, por lo que se han lanzado tras él buscando venganza. Paulino recurre al Duque en esa situación desesperada porque, como afirma, conoce la fama que tienen sus virtudes; craso error, ya que si el Duque le ofrece al instante refugio en una casa alejada de la ciudad, no es por generosidad sino para alejar a Pau-

lino de su esposa, Emilia, que resulta ser la dama de la que se ha enamorado recientemente. Las virtudes públicas del Duque contrastan, pues, desde el principio, con su falta de escrúpulos en asuntos de amores.

A continuación, la escena se traslada a una conversación entre las cuñadas Flavia, hermana de Paulino, y Emilia, su esposa (I, 3). Flavia intenta desde el principio tranquilizar a Emilia sobre los luctuosos acontecimientos ocurridos, pero esta revela una profunda inquietud por lo que, como consecuencia de ellos, podría ocurrirle a su esposo y hermano de Flavia, Paulino, así como a su familia. Aun reconociendo la gravedad de la situación, Flavia intenta no obstante consolar a Emilia, apoyándose en el hecho de que Paulino ha conseguido poner su vida a salvo, lo que nos permite percibir, que ha habido un ligero salto temporal entre la anterior escena y esta. Sigue un largo monólogo de Emilia, que nos desvela sus verdaderos sentimientos (I, 4): es amante de Camilo y se encuentra sumida en una profunda desesperación al haber conocido la noticia de su muerte. Muy pronto esa desesperación le infunde deseos de venganza sobre la persona de su marido, y, una vez perpetrada la venganza, de suicidio. Emilia se siente culpable de la muerte de Camilo, por haber suscitado en él la pasión que ha desatado los funestos acontecimientos, aunque en ningún momento lo hace por considerarse adúltera. Es más, a quien acusa es a su propio marido, que se ha dejado arrastrar por los celos ante una sospecha, sin apenas visos de verdad, de infidelidad de su esposa. La escena se termina cuando, ante la inminente llegada de Paulino, Emilia decide disimular su deseo de venganza para poder asestar con mayor seguridad su golpe en el futuro.

El acto se termina con un encuentro entre Emilia y Paulino, donde salen a relucir, gracias a los apartes, las insalvables diferencias que hay entre ellos, pese a sus recíprocas disimulaciones (I, V). Así, vemos cómo las falsas muestras de cariño y preocupación de Emilia por su esposo no engañan a este, que desconfía profundamente. Tras la salida de Emilia, la escena se termina con una conversación entre Paulino y Flavia. Paulino le pide a su hermana que acoja en su casa a su esposa Emilia y la acompañe a todos los lugares, incluso en el lecho, para evitar las calumnias. Le explica también que se va a refugiar donde el Duque le ha dado cobijo, pero le ruega a su hermana que sea discreta sobre el lugar, por razones que no quiere revelar, y que insista ante el Duque para que lo ayude. El acto concluye con la inminente partida de Paulino.

Los elementos de la acción han quedado, pues, aparentemente todos expuestos en el primer acto: amor adúltero entre Camilo y Emilia, contrariado por un esposo celoso que ha buscado venganza, astucias del Duque para acceder a Emilia aprovechando la ciega confianza que pone en él su esposo, y aversión mutua disimulada entre marido y mujer. Personajes y tensiones suficientes para desarrollar una acción dentro de las normas clásicas. Ahora bien, a lo largo de los dos siguientes actos se descubrirán personajes y habrá acontecimientos que complicarán esta primera exposición, hasta dar lugar a un enredo más propio de la tragicomedia.

El acto segundo empieza, como el primero, con una conversación en la calle entre el Duque y su amigo y confidente el Marqués (II, 1). El Duque se lamenta de no haber conseguido nada de Emilia, pese a haber alejado al marido, ya que ella no ha acudido a él, como esperaba. Ha habido, por lo tanto, un salto temporal importante entre este acto y el anterior, que acabó con la partida de Paulino. Cuando el Duque anuncia, a continuación, que, para asegurarse de lo que está ocurriendo, ha decidido plantarse ante la puerta de Emilia, la discusión pone de manifiesto sus diferencias con el Marqués en materia de amores. Lo que el Duque está dispuesto a hacer, esto es, esperar en la puerta de Emilia con el frío que hace, es propio, según

el Marqués, de los locos rematados que creen en el amor, a lo que sigue una burlesca descripción de las locuras que estos hacen por sus damas cuando estas no les hacen caso. El Duque no parece tener la misma opinión e insiste en ir a la puerta de su dama y, además, sin compañía, pese a las acertadas razones por las que el Marqués no se lo aconseja.

Una vez solo (II, 2), el Duque, en un largo monólogo que pronuncia mientras se acerca a la casa de Emilia, va desvelando las luchas internas de su ánimo: teme hacer el ridículo, pero un impulso irrefrenable guía sus pasos. Y sucede algo inesperado: una vez ante la casa donde mora Emilia –lo que nos indica, pues, que la casa está cerca de la calle donde conversaban el Duque y el Marqués–, ve a un desconocido bajar de una ventana por una escalera que cuelga en la fachada. El Duque aún se sorprende más cuando observa que, incomprensiblemente, ese desconocido, de pronto, vuelve a subir y entrar por la ventana. Siente entonces un profundo desengaño, al concluir que otro amante se le ha adelantado. Reflexiona desconcertado y, finalmente, teniendo en cuenta que también habita esa casa una joven viuda, Flavia la cuñada de Emilia, decide salir de dudas, subiendo él también por la escalera, aun consciente de los riesgos que correrá. Una acotación nos dice que, una vez entrado el Duque, el telón que representa la fachada se retira y se ve el interior del gabinete. La escueta didascalia nos hace pensar, por tanto, que el personaje sale del decorado por algún lateral, al tiempo que el cambio de telón hace aparecer a nivel del suelo el gabinete, o antesala, al que llega tras una subida que no se ve en escena. Como veremos en su momento, la escasez de acotaciones sobre los espacios escénicos plantea algunas dudas difíciles de resolver. Por una parte, se ve claramente que hay un decorado con espacios escénicos en profundidad, separados por telones. Pero, a modo de ejemplo, no sabemos a ciencia cierta por las acotaciones si el autor ha pensado situar esa antesala en altura o abajo –lo que parece más razonable–, como tampoco si lo que nos ha contado el Duque a propósito del desconocido que baja y sube por la fachada se ha representado, en cuyo caso habría dos alturas en el escenario, al menos para acciones de este tipo.

Una vez en la antesala, el Duque se queda estupefacto al descubrir que el desconocido que ha visto no es sino Emilia, disfrazada de hombre. Tras un momento de lógico temor al descubrir al intruso, Emilia se tranquiliza dándose cuenta de que se trata del Duque, por lo conocidos que son sus méritos. En efecto, con gran cortesía, el Duque le manifiesta a Emilia el amor que siente por ella, pero al instante empeña su palabra en respetarla. Emilia le desvela entonces lo que está haciendo: se ha disfrazado para poder ver a su amante Camilo antes de que muera, como se pronostica, por las heridas que ha recibido. El diálogo pone en evidencia una extraña complicidad entre ambos personajes, atrevidos para saltarse las normas cada uno por su lado, pero también capaces de respetarse. El Duque, como buen caballero, pese a mostrar lo que sufre por tener un rival, no obstaculiza para nada a Emilia; y esta, sin ningún remordimiento por su amor adúltero, tampoco le reprocha al Duque su atrevimiento.

En ese momento, suena inesperadamente el reloj del Duque, por lo que Flavia, aún en el dormitorio adyacente que comparte con Emilia, se despierta (II, 4). El acto termina con esta escena, decisiva por hacer pasar a primer plano Flavia, un personaje que parecía secundario. Efectivamente, Flavia espía la pareja, descubriendo así la verdad de los hechos, mientras que el Duque y Emilia, creyéndose no escuchados, reiteran sus muestras de respeto, pero también la atracción que sienten mutuamente, y a la que resisten honorablemente por haber ambos empeñado su palabra. El final del acto prepara una de las escenas más logradas de la obra –la que, precisamente, ha sido más acusada de inmoralidad–, cuando Emilia le pide un extraño favor al Duque: que ocupe su lugar en la cama junto a la supuesta vieja que se acuesta

con ella para vigilarla. Cortésmente el Duque acepta, y los dos personajes se despiden en la calle, tras bajar no se sabe bien si físicamente o no por la escalera, debido a la falta de acotaciones.

El acto tercero empieza con un largo monólogo de Flavia, que nos revela su personalidad y sus sentimientos (III, 1). Con gran desenvoltura, decide no entrometerse para nada en los amores entre Emilia y Camilo, pero aprovecharse también de la situación para gozar del Duque, a quien ama secretamente, sin comprometer su honor. Cuando el Duque se acueste a su lado creyendo que es una vieja, simulará confesar en sueños su amor por él. Confía en que el Duque, tras comprobar que su compañera de cama es una mujer atractiva que bebe los vientos por él, sabrá qué hacer. Las únicas sombras que asoman son la rivalidad que tiene con su cuñada, al haber descubierto los sentimientos del Duque por esta; aun así, confiada en los triunfos que tiene en la mano, desplegará su atrevida estrategia amorosa en la cama. La escena siguiente transcurre en líneas generales como había previsto Flavia (II,3). El Duque se sorprende de que su compañera de cama, un supuesto vejestorio, le declare su amor en sueños. Aguijoneado por la curiosidad, comprueba que no es una vieja sino una mujer joven, aún más hermosa que Emilia. Experimentado en estas lides, barrunta la verdad y, decidido a aprovecharse de la situación, intenta despertar a Flavia. Esta, con una deliciosa ambigüedad entre la vigilia y el sueño, simula creer, al principio, que lo que ve es un engaño de sus ojos, demonio u hombre, parecido en todo caso al duque de Osuna, que ha venido para tentarla. Poco a poco el encuentro se convierte en un galanteo, donde Flavia deja de disimular y consigue que el Duque refrene sus ansias y se tumbe sobre la colcha para contarle toda la verdad de lo sucedido. La escena se termina con el Duque comprometido a no emprender nada que no le plazca a Flavia, pero entendiéndose bien con ella, lo que sugiere que ambos personajes acabarán gozándose libremente.

La escena siguiente supone un ligero salto temporal hacia delante, que se corresponde con el tiempo dedicado a los juegos amorosos por los dos anteriores personajes fuera de escena (III, 3). En efecto, Emilia ya ha regresado de su visita y llama al Duque desde la calle para que le eche la escalera. Una vez ambos en el gabinete, tiene lugar una sabrosa conversación en que cada uno se ríe en secreto de engañar al otro: Emilia por haber hecho creer al Duque que su compañera de cama era un vieja, el Duque por mostrar sorpresa de lo que lo haya engañado así. Ciertamente, en este momento es el Duque quien domina la situación, ocultándole a Emilia el lance amoroso que ha vivido. Además, revela con atrevido ademán que quiere sumar una conquista más esa noche. Emilia, no obstante, lo pone en su sitio, pese a haber dado muestra de sus incipientes sentimientos por él. Una vez en la calle, un monólogo del Duque saca a la luz su temperamento mujeriego (III, 4). La viuda le ha encantado, pero esa no es razón para que renuncie a la otra. Decide, pues, seducir a Emilia por medio de cartas, confiado en que la mala relación que ha percibido entre las cuñadas favorezca su doble juego. El acto se termina con una conversación entre Almedor y el Duque, que se encuentran en la calle (III,5). Tras unos primeros intercambios irónicos entre ambos, el Duque se lleva a su amigo para contarle su buena fortuna.

El cuarto acto introduce un elemento inesperado que va a contribuir al enredo de la trama. Un enredo que vamos a describir minuciosamente, dado que el texto, con sus parcas didascalias, con lo que deja fuera de escena y los sobreentendidos en las conversaciones, puede resultar confuso en una primera lectura. El acto empieza haciendo aparecer por primera vez en escena a Camilo que, curado de sus heridas, le confiesa a su criado y confidente Octavio el amor inesperado que siente por Flavia, la hermana de su enemigo mortal Paulino, desde que, por casualidad, la vio en casa del Virrey (IV, 1). Ha transcurrido, pues, desde el final del acto anterior, un tiempo para que el Conde haya podido curarse y hacer vida social. Ante la socarronería de

Octavio, que ve en ese cambio una prueba de cobardía para evitar la venganza, Camilo decide disimular ante él convenciéndolo de que solo pretende seducir y burlar a Flavia para escarnecer así a Paulino –hermano de Flavia, no olvidemos– y su familia. Y para que su engaño prospere, le pide a Octavio que le haga llegar un mensaje a Flavia por mediación de Estefanila, una joven criada de la viuda con quien Octavio tiene trato.

La escena siguiente es un monólogo de Camilo, paralelo al anterior del Duque, que ilustra un similar carácter y razonamiento (IV, 2). Efectivamente, el Conde, ahora enamorado de Flavia, siente al principio remordimientos por la infidelidad que eso supone hacia Emilia, su primera amante, pero no tarda en cambiar de opinión justificando su deseo de gozar de ambas mujeres. No es que quiera burlar a Flavia por venganza, como ha hecho creer a Octavio, pero tampoco aspira a ser un amante ejemplar. Todo será posible para él, siempre que consiga mantener el secreto. Y como pensaba el Duque, confía en que la enemistad entre las cuñadas favorezca sus designios. El juego de fuerzas cruzadas entre los personajes está ahora claro. Por un lado, tenemos a dos caballeros libertinos que, partiendo cada uno de un amor por una mujer, conocen a la que ama el otro, y deciden, cada uno por su cuenta, hacer de ambas mujeres sus amantes, confiando en la enemistad que hay entre ellas para que no se descubra su doble juego. Y, por el otro lado, tenemos a dos mujeres, entre las que hay gran desconfianza, cada una de ellas con sendos hombres en mente: Camilo en mente de Emilia, que no cede a la atracción del Duque por fidelidad al primero; el Duque en mente de Flavia, que cree haber desbancado a su cuñada en el corazón de esta. Por ahora, esa atracción adúltera se ha consumado entre Camilo y Emilia, de una parte, y entre Flavia y el Duque, de otra. A lo largo de lo que queda de obra veremos cómo los caballeros intentan seducir cada uno a la dama del otro y estas, enemistadas por la herida que eso supone para el orgullo de ambas, tras una serie de encuentros inesperados, contribuyen a una *pax* amorosa entre todos, volviendo a su primer amante.

A continuación, asistimos al encuentro entre Octavio y Estefanila, criada de Flavia (IV, 3). Aprovechándose del afecto de esta, y teniendo claro que no le interesa un matrimonio con una mujer pobre como ella, Octavio consigue engatusarla para que le entregue el mensaje de Camilo a su señora Flavia. Al instante, el criado se encuentra con su amo y le cuenta, para regocijo suyo, lo que acaba de suceder (IV, 4). Sin solución de continuidad, ni acotación explícita que nos indique el lugar, asistimos a una corta conversación entre Emilia y su padre Basilio, que contribuye a relanzar la acción del lado de las dos mujeres (IV, 5). Este la informa de los rumores (IV, 5) que corren en lo tocante a Camilo y su marido: dicen que Paulino ha agredido a Camilo por celos y no, como quiere hacer creer, por las viejas desavenencias entre las dos casas. Emilia disimula enfureciéndose contra Camilo, que acusa de propalar falsos rumores. Mucho más cauto, su padre, sin entrar en el fondo de la cuestión, se conforma con que tenga cuidado de poner a salvo su honorabilidad pública. Tras la salida de Basilio, Emilia da rienda suelta en un monólogo a la indignación que le ha provocado lo que acaba de conocer (IV, 6). Convencida de que ha sido el Duque quien ha propagado los rumores, y del daño que podría hacerle su hermana si llegan a sus oídos, decide tramitar un engaño contra ambos. No obstante, a la luz de las cartas de amor que le ha enviado el Duque, le cuesta pensar que este haya sido origen de los rumores que tanto la perjudican.

La escena nos traslada entonces a casa de Flavia, cuando Estefanila entrega a esta la carta que ha recibido para ella (IV, 7). Tras echar una ojeada a la misiva, y ver por tanto quién la envía, Flavia se enfada agriamente con Estefanila por lo que ha hecho y la amenaza con echarla a la calle si algo parecido se repite. Pero el monólogo de Flavia que viene a continuación nos desvela sus verdaderos sentimientos: la

carta de Camilo confirma la impresión que tuvo de que estaba enamorado de ella, cuando coincidió con él en casa del Virrey (V, 8). Aun así, paralelamente a Emilia, Flavia también tiene dudas: podría ser una trampa del Conde para vengarse de su hermano; hasta barrunta la posibilidad de que su hermana esté implicada en esa treta. Pero a pesar de esas dudas, se queda con la carta, pensando que podría servirle algún día contra su cuñada. Entonces, quema otra carta, *falsa* según dice la acotación, ante los ojos de Estefanila, seguramente para hacer creer a esta que rechaza la que le ha traído. Una vez sola, otro monólogo de Flavia confirma esa interpretación de su gesto: ha sido una forma de protegerse. No obstante, decide adoptar una actitud ambigua para atizar el deseo que siente Camilo, sin concederle nada serio, pensando, además, que así perjudicará a su cuñada y favorecerá a su hermano, esto es Paulino: “Vu qu’ordinairement à cause de la sœur, On en traite le frère avec plus de douceur” (v. 1292-1203).

Las escenas siguientes nos muestran el enfrentamiento entre las dos cuñadas, que se ha venido gestando desde el principio. Hacen gala de tanta sutileza una y otra, que el lector debe estar atento para no perderse en el tira y afloja entre ambas. En la escena 10, Emilia viene, nos dice la acotación, “*a engañar a su hermana*”. ¿De qué engaño se tratará?, pues Emilia no sabe que su cuñada Flavia se ha convertido en amante del Duque, aunque, como hemos visto, nutre hacia ella ciertas sospechas y animosidad. En el curso de la conversación lo entendemos. En realidad, con gran finura, lo que hace Emilia es contar a Flavia una verdad a medias para ganarse su alianza contra el Duque, del que quiere vengarse por propagar supuestamente los rumores sobre su infidelidad. Le dice, y eso es cierto, que la protección que el Duque ha brindado a su marido ha sido con el propósito de “*ravir mon honneur et le sien*”, pero calla totalmente el buen entendimiento que hubo entre ella y el Duque en su primer encuentro nocturno. Oculta la caballerosidad con que el este la ayudó a salir para ver a su amante, el exquisito control que tuvo de sí respetando los sentimientos de Emilia por Camilo, así como su incipiente inclinación por el Duque desde aquel momento. Y, por supuesto, nada cuenta de su amor adúltero con Camilo, que reveló al Duque aquella noche. Airada, pues, por creer que este es autor de los rumores sobre esa relación, busca la animadversión de su cuñada con él, pero ocultando su adulterio. Y como prueba de todo ello sale a mostrarle algunas de las innumerables cartas que el Duque le ha escrito. Pero Emilia no sabe que Flavia, ya desde la noche de autos, estaba enterada de la pasión que sentía entonces el Duque por su cuñada, y que, además, ha compartido cama con él.

Mientras Emilia sale a buscar las cartas, un monólogo de Flavia nos muestra la tormenta que se ha desatado en ella (V, 11). Los galanteos que acaba de conocer del Duque con su cuñada la colman de indignación contra este, por lo que decide vengarse de él, para beneficio de su hermano que quieren burlar. Pero Emilia también es diana de la ira que siente: está convencida de que ha querido engañarla con esas muestras de indignación por los galanteos del Duque, cosa que no cree por haber observado a escondidas el primer encuentro nocturno que tuvieron Emilia y él. Y tiene dos triunfos en la mano para luchar contra su hermana: el amor de Camilo y sus cartas.

En la escena siguiente, Emilia enseña a Flavia las cartas que ha recibido del Duque, lo que le confirma a esta su traición (IV, 12). En una conversación dónde ambas parecen aliarse, aunque se vislumbra su mutua animadversión, Emilia acepta entonces el consejo de Flavia: que actúe como siempre con el Duque, sin concederle nada serio pero atizándole el deseo, a la espera de actuar de otro modo; esto es, consejos que recuerdan la forma que ella misma ha adoptado ante los requerimientos de Camilo. Y para terminar, es Flavia la que ahora disfruta asestándole un duro golpe a Emilia, al mostrarle las cartas de amor que ha

recibido de este último, amante hasta la fecha de Emilia. Mientras Flavia sale a hablar con un mensajero del Duque, Emilia, sola, nos revela entonces la tormenta que esas cartas de Camilo destinadas a Flavia han desatado en ella (IV, 13). Profundamente decepcionada por su amante, tras dar rienda suelta a su ira, opta por disimular hasta que tenga la oportunidad de vengarse. Sin embargo, percibe que esta traición es la puntilla que el cambio en curso de su corazón necesitaba: en realidad su animadversión por Camilo viene de la herida que padece su orgullo, no de sus sentimientos, pues el Duque ha sustituido insensiblemente al primer amante en su deseo. La traición de Camilo la libera de toda obligación hacia él, por lo que ella también puede entregarse ahora sin remordimientos al cambio, como lo ha hecho su ex amante.

El acto se termina con la vuelta de Flavia, tras haber conocido el mensaje del Duque: esta ha invitado a ambas a su casa por la tarde, y Camilo también estará allí (IV, 14). Flavia termina proponiendo a Emilia que duerman en habitaciones separadas, habida cuenta de la confianza que cada una está mostrando en la otra. Dos habitaciones, separadas por una pared y por un gabinete con puerta de acceso a ambas, que serán donde esta encrucijada de sentimientos encontrados se desenlace de modo inesperado. Emilia acepta la idea, disimulando que es para vengarse.

El enredo llega a su máxima complicación en el último acto. Las pocas didascalias, así como los movimientos y rupturas temporales no indicados explícitamente, hacen que la lectura se vuelva ardua y pueda hacernos incomprensible algunas conductas de los personajes. Sin embargo, como intentaremos demostrar, todo lo que ocurre en el acto tiene su justificación.

Este empieza con Camilo que acude confiado a la cita que le ha dado Flavia (V, 1). Una vez ante la casa hace la señal convenida, por lo que Estefanila lo hace entrar por la puerta (V, 2). Desgraciadamente, todavía no está Flavia sola en su aposento, por lo que la criada oculta al Conde de momento en el gabinete que separa las habitaciones de las dos mujeres. A continuación es el Duque quien acude a su cita amorosa con Emilia, satisfecho de que esta haya por fin cedido a sus deseos (V,4). El Duque accede al gabinete, donde ya se encuentra Camilo escondido y sin verlo, pero por la escalera que le han colgado en la fachada. Todo indica, pues, que desde el final del acto IV, en que ni Flavia había cedido a Octavio, ni Emilia al Duque, algo ha ocurrido que las ha hecho cambiar de actitud. A lo largo del acto vislumbraremos que el reciente encuentro en casa del Duque, anunciado al final del acto anterior, ha sido el lugar en que ambas damas cada una por su lado, han dado cita a sendos nuevos amantes: Flavia, a Camilo; Emilia, al Duque. Y prueba de ello es que cada amante ha accedido a la casa por el medio que su dama ha dispuesto: Octavio, por la puerta que le ha abierto la criada; el Duque, por la escalera colgada en la fachada

En la oscuridad del gabinete se produce el primer *quid pro quo*: Flavia entra y se lleva al Duque a su habitación confundiénolo con Camilo, el cual queda profundamente angustiado por lo que acaba de ver desde su escondite (V, 5). Emilia, poniendo entonces el oído a la pared que separa su habitación de la de su cuñada, se da cuenta de que Flavia ha llevado allí al Duque. Tras un momento de desesperación, decide de pronto ir a esa habitación para pedir perdón al Duque, lo que nos hace pensar que se siente en deuda con él; recordemos que lo ha vituperado ante su cuñada, que lo ha hecho venir seguramente para vengarse; todo indica que quiere impedir, además, una relación amorosa entre el Duque y Flavia (V, 6). Pero esa decisión acarrea otro encuentro inesperado, ya que, al pasar por el gabinete, Emilia se da de sopetón con Camilo. Tras unos cortos intentos por disimular, Camilo acaba confesándole toda la verdad a Emilia y suplicando su perdón, que esta le concede. Y como prueba de su buena voluntad, Camilo le

enseña a Emilia la carta que Flavia le entregó en casa del Duque citándolo para esa noche. Armada de esa carta, Emilia llama a su hermana para darle una lección mostrándole en el gabinete no solo la carta sino también a su autor. Flavia acude, se lleva consigo la carta y regresa al poco con el Duque.

Estamos en el momento de máxima tensión, pues las infidelidades de cada uno han salido a la luz: el Duque, pese a sus amores con Flavia, ha acudido a ver a Emilia; Emilia, pese a ser amante de Camilo, esperaba al Duque; Camilo, pese a ser amante de Emilia, ha acudido a ver a Flavia; Flavia, pese a ser amante del Duque, esperaba a Camilo. El azar ha hecho que los encuentros se crucen. Todos y cada uno han jugado con todos y cada uno, ya sea movidos por el deseo, los celos o ambas cosas a la vez. Sin embargo, lo que podría dar lugar a un sangriento enfrentamiento –y, de hecho, así empezó el relato– va a dar lugar a una sorprendente concordia por obra de todos. Así, tras el mutuo desplante que se hacen Emilia y Flavia trayendo cada una al amante de la otra, el Duque, a la vista de que el escándalo es igual para todos, propone que se concedan un perdón general. Ciertamente, sigue una discusión, llena de sutiles argumentos, sobre quienes son más culpables en este lance, hombres o mujeres, al tiempo que Flavia y Emilia reivindicaban su derecho a ser infieles con los hombres en respuesta a lo infiel que son con ellas. Pero al final, guiados sin duda por un sentido práctico, los hombres suplican y obtienen el perdón de las mujeres. Es más, pasan todos, como dice el Duque, de rivales a confidentes y optan por celebrar al instante ese nuevo entendimiento en una fiesta privada, con un diálogo salpicado de pícaras sugerencias que anuncian los goces del amor, y quizás no solo dentro de cada pareja reconciliada: Flavia y el Duque, Emilia y Camilo.

De pronto, todo está a punto de irse al traste porque el marido de Emilia, el cornudo Paulino, que es el único perdedor de esta partida, está llamando a la puerta. Los hombres deciden entonces no ceder el terreno, sino tender una trampa al marido burlado, para lo que piden la colaboración de su esposa. La escena siguiente da un colofón burlesco al acto (V, 7). Efectivamente, Paulino entra en tromba en el aposento de su mujer y, con formas bruscas y autoritarias que contrastan con la elegancia observada en los amantes, le pide a Emilia que se prepare para esperarlo en la cama lo más pronto posible. Pero eso no llega a ocurrir, dado que, en ese momento, su hermana Flavia le aconseja que huya, pues Camilo está en la calle con hombres armados. Unos gritos amenazadores, pronunciados fuera de escena, lo convencen, y escapa al instante cobardemente, dejando sola a Emilia, que se da cuenta de que todo es una treta urdida por el Duque.

En la escena final el Duque y Camilo les cuentan a las damas el engaño que han tramado contra Paulino, y tras una sabrosa conversación sobre el modo de devolverle al Duque el gasto que le supone dar cobijo al marido burlado, se dirigen a los aposentos privados de Flavia (V,8). La viuda ha dado la orden al servicio de que nadie los moleste y el Duque, para terminar con socarronería, anima a todos a conservar la paz de la República.

4. El duque de Osuna: de la realidad a la ficción de Mairet

Cuando Mairet estrenó *Las galanterías...* en 1633, hacía casi 10 años que el Pedro Girón Téllez, III Duque de Osuna, había fallecido, tras haber caído en desgracia y ser encarcelado. El Duque, uno de los militares y políticos más influyentes de la corona española a principios del siglo XVII, era muy conocido en Europa: había emprendido con éxito numerosas campañas navales contra turcos y berberiscos; sus

talentos de negociador se habían puesto de manifiesto en numerosas ocasiones, desde que los utilizara con los amotinados en Flandes; se conocían sus extravagancias verbales, su fama de mujeriego y su independencia de espíritu, así como su triste final tras las desavenencias con el entorno del nuevo monarca español. Además, Mairet podría haber conocido al Duque a través de Montmorency –este tuvo trato con el Duque (Tomlinson, 1983: 225)–, de sus relaciones en la Corte, de sus amigos del Franco Condado, que estaba bajo soberanía del Rey de España, o de sus amigos libertinos. De hecho, Osuna había visitado varias veces Francia, aunque los biógrafos e historiadores no coinciden ni en las veces ni en los períodos en que lo hizo (Leti, 1701; Barbe, 1992: 48; Linde, 2005: 39). Puede que se encontrara incluso con Enrique IV en unas de sus visitas, como se desprende de lo que relata Bassompierre (1873: 238), cuando coincidió con él en Madrid el 10 de marzo de 1621, y el Duque le recordó una cena con el Rey de Francia. El propio Bassompierre aporta pruebas sobre la fama de Osuna en Francia, al indicar que, en el curso de ese encuentro, le dijo: “tant d’extravagances que je m’estonnay point de la disgrace qui luy arriva peu apres”³. Mairet confiaba, pues, seguramente en que el público, al menos el ilustrado, relacionaría su personaje con la persona real del duque de Osuna.

La obra transcurre en Nápoles cuando el Duque era su Virrey (1616-1620). Tras los éxitos militares y políticos obtenidos en el virreinato anterior de Sicilia (1610-1616), Osuna estaba por entonces en su mejor momento político y militar, aunque precisamente en Nápoles empezaría a gestarse su caída. La obra no hace referencias a la situación política de la ciudad en aquellos momentos –sus disensiones civiles o la supuesta trama de la conjura contra Venecia–, pero sí que el personaje recuerda al Duque real, aunque no tengamos constancia de que la anécdota concreta contada fuera cierta. El retrato del personaje como un mujeriego empedernido encuentra ecos en la agitada vida sentimental del Osuna real, de quien se conocen varias amantes, entre ella actrices y hasta una esclava turca, a lo largo de su vida (zz, 2005: 300-303), y que ya iba de “calaverada en calaverada (...) sin otra atención que sus burlas o amoríos” desde su juventud (Beladíez, 1996: 13). Sus extravagancias le llevaron incluso a organizar banquetes a los que invitó a las cortesanas de la ciudad (Sotelo, 2000: 87-88). A la luz de las múltiples anécdotas relacionadas con sus amoríos, la aventura galante con Flavia en la comedia de Mairet no nos sorprende, en esencia, si obviamos los aderezos del suspense. Linde (2005: 303) apunta otra característica del Duque real en este ámbito, que también se refleja en el personaje: “mostró bastante comprensión hacia los escándalos amorosos (...) y trataba de no involucrarse en conflictos de honor (celos, precedencias, cortesías), nada infrecuentes entre las familias principales de Palermo y Nápoles”. La comprensión que el personaje muestra en la obra con la relación adúltera de Emilia o su rechazo a la venganza de Paulino cuadran con esa observación.

En el primer acto el Marqués se sorprende de que el Duque haya abandonado las fiestas de la corte y los juegos ecuestres que tanto gustaba. Esa afición del personaje también se corresponde con las del Duque real. Este siempre supo aprovechar los recursos de la fiesta, de manera que sus contemporáneos “se asombraban de la abundancia y la riqueza de los festejos” (Martínez del Barrio, 1991: 290), y solía celebrar en Palermo y Nápoles fiestas ecuestres, especialmente de lanzas (Martínez del Barrio, 1991: 295; Sotelo, 2000: 52-54), a las que, de hecho, se alude en la conversación entre el Duque y el Marqués del primer acto. La ficción teatral transcurre, además, durante el Carnaval, una fiesta por la que, precisamente, se acrecentó la afición del Duque en Nápoles (Martínez del Barrio, 1991: 302).

El enamoramiento del personaje, como él mismo le cuenta al Marqués, tuvo lugar durante una re-

presentación teatral. Este hecho también recuerda al personaje real: acostumbrada a incluir comedias en las fiestas que organizaba en palacio (Sotelo, 2000: 47 *sq.*), tuvo relación con diversos dramaturgos y acudía frecuentemente a los teatros públicos, aunque de incógnito por cuestiones de protocolo en Nápoles (Linde, 2005: 298-300, 307). De hecho, su defensa del teatro fue tal que criticó la prohibición de representar comedias en 1598, decretada tras una polémica sobre la moralidad del teatro (Linde, 2005: 302). El hecho, pues, de que un amorío del Duque hubiera tenido origen en una representación teatral no habría sorprendido a quien lo conociera.

La obra también nos muestra a un duque de Osuna que va solo por las calles de Nápoles, acompañado si acaso por el Marqués, y que se niega a llevar séquito de noche, pese a los peligros que podrían acecharle, como observa razonablemente su compañero. Pues también le gustaba al Duque real recorrer las calles sin séquito, incluso disfrazado para entrar en las tabernas y oír lo que contaba la gente (Barbe, 1992: 97). Y en cuanto a la temeridad de que hace gala en la comedia, la encontramos también en el Duque real, como cuando deshizo un tumulto arriesgando directamente su persona (Beladiez, 1996: 177).

Todo indica, pues, que Mairet ha recogido el carácter “singular, provocador y anticonvencional” (Linde, 2005: 358) del Duque, en la esfera privada. Como Anne Surgers (2010: 199) afirma, el dramaturgo eligió un referente real y contemporáneo para su obra, sin modificar ni el nombre, ni la función de los rasgos de su carácter. Estudiosos como Wade (1964, 548) y Dotoli (1972: 35) coinciden en que, si la anécdota de *Las galanterías...* no es real, sí encaja perfectamente con el Duque real. Ahora bien, como afirma Anne Surgers (2010: 202), Mairet no ha conservado “les traits du personnage d’aristocrate frondeur, mais ce qui pouvait donner lieu à une comédie”, por lo que tampoco cabe exagerar en la identificación del personaje de ficción con el personaje real. Sin llegar al extremo de la afirmación de Linde, para el que el personaje solo es un nombre, el de alguien famoso por su osadía y su afición a las mujeres, sin ninguna referencia histórica o política (Linde, 2005: 358), es evidente que la reducción de la ficción a la anécdota galante impide que hablemos de un retrato fiel y completo. Ahora bien, si tenemos en cuenta la fecha en que se estrenó la obra, a los pocos meses de la ejecución de Montmorency, podemos ver de otra manera la cuestión. Como Anne Surgers afirma (2010 : 201), la obra es “sans doute un hommage masqué que Mairet rend à Montmorency, hommage courageux, en un temps où tout signe d’indépendance pouvait être fort mal toléré par le pouvoir royal”⁴. El propio Mairet (2010: 312), de hecho, afirmaba en su prefacio que el modelo de sus *Galanterías* era, sin nombrarlo, Montmorency, “cet illustre et déplorable Héros”. La obra diría, pues, muchas cosas sin decirlas, dejando latir en la sombra la trascendencia política del personaje. En otras palabras, se dejaba la posibilidad de que la adhesión al Osuna del universo de la ficción, se trasladara al Osuna real y, por su parecido con Montmorency, a este. ¿El que caía tan simpático en sus enredos amorosos, no podría caer también simpático en su actividad política? ¿No podía inducir a pensar algo, en el clima de creciente moralización de la vida pública, que todo un Virrey invitara a mantener la paz en la República, mientras se disponía a gozar de placeres adúlteros en compañía de otra pareja? Y, además, acabando así la obra.

5. Las fuentes literarias

Las fuentes literarias de la obra han sido objeto de reflexión para los investigadores, que han apuntado, por lo general, en dos direcciones: España e Italia. Se han observado en la obra rasgos propios de

la comedia española e italiana, cuya recepción es importante en Francia en ese período (Martinenche, 1900: 35; Dotoli, 1972: 39; Surgers, 2010: 191-192). No obstante, como intentaremos mostrar, pese a algunas influencias puntuales, la obra de Mairet no es adaptación de ninguna obra preexistente española o italiana.

Para Bizos (1877: 18), *Las galanterías...* era una comedia “empruntée aux Espagnols”; Martinenche (1900: 184) afirmaba, incluso, que no se sorprendería de que fuera una traducción del español, pero esas consideraciones han resultado endebles. La figura del duque de Osuna está presente en la literatura española del período, con creaciones teatrales como las de Cristóbal Monroy y Silva (*Las mocedades del duque de Osuna*), de Tirso de Molina (*El castillo del pensequé*) o la comedia perdida *El Duque de Osuna*, escrita, al parecer, por Lope de Vega, sin olvidar los poemas de Quevedo o del mismo Lope, y otras manifestaciones⁵; ahora bien, por lo que sabemos, ninguna de ellas es fuente de *Las galanterías...*

La que más retuvo la atención para este papel fue *Las mocedades del duque de Osuna*, de Cristóbal Monroy y Silva (Bizos, 1877: 159, Fournel, 1892: 12), pero investigadores más recientes no comparten la idea. La obra de Monroy nos muestra a un joven Osuna calavera, bromista, ingenioso y valiente, que viaja a Flandes para servir al Rey y así “restaurar su gracia” (Monroy, 1912: 120). En el camino, el joven Osuna y sus acompañantes pasan por Francia y entran a ver una comedia, pero al comprobar que se habla mal en ella de España, irrumpen en el escenario y acuchillan a los actores, enfrentándose a la multitud. El Rey de Francia, que estaba precisamente allí, les perdonará la vida, asombrado por la valentía y fidelidad a su señor de que han hecho gala: “Envidia tengo al de España Por el afecto y la fe De sus vasallos; que fué Digna de un Héctor la hazaña” (Monroy, 1912: 123). Ciertamente, se pueden establecer ciertos paralelismos entre las dos obras, pero son insuficientes para considerar a *Las mocedades...* fuente de *Las galanterías...*, como han argumentado Surgers (2010: 211-212) y Dotoli (1972: 37): el hecho de que los resortes de la acción cómica sean barrocos en ambas obras o de que el joven Osuna de Monroy tenga rasgos del Osuna maduro de Mairet no implican que una obra tomara a la otra por modelo. La fama que ya tenía el Duque, las anécdotas que se contaban de él eran base suficiente para la creación de Mairet. Y además, como señala Anne Surgers (2010: 212), la obra de Monroy, nacido en 1612, se imprimió sin fecha, por lo que podría ser posterior a la de Mairet.

Dos motivos concretos explotados por la obra tienen su origen en el teatro español, como señaló E. G. Wade (1964: 57-58). El reloj que suena inoportunamente para el que lo lleva, que está entonces escondido (IV, 3), tiene un antecedente en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón (2015: v. 1600 sq.)⁶. La réplica de don García en la obra española: “¡mal haya, amén, el primero que fue inventor de relojes!” es, de hecho, muy parecida a la del Duque en la obra francesa: “Maudite soit la montre, et qui me l’a donnée!” (v. 739). No obstante, la situación en que suena el reloj es muy diferente en cada caso. En *La verdad sospechosa* don García está mintiendo a su padre, contándole su supuesto galanteo con la que dice ser ahora su esposa. En una entrevista con ella, mientras estaba escondido, pues el padre de la joven había venido de pronto al aposento, habría sonado su reloj. A partir de ahí, los embustes de don García urden una rocambolesca historia: es descubierto, se defiende con la espada y finalmente, encerrado con su amada en una habitación, propone matrimonio con ella para apaciguar la situación. Muy lejos estamos, pues, de las circunstancias en que suena el reloj en *Las galanterías...* y de su importancia real en la trama de la obra, pues permite que Flavia, despertada por el sonido, espíe a Emilia y al Duque, y pueda a partir de ahí desplegar su estrategia amorosa para conquistarlo.

El otro motivo es el de la simulación del sueño por un personaje femenino para dar a conocer su amor. Madalena, en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (1999: IV, v. 495-610), y Flavia en la obra de Mairet, simulan estar soñando para hacer saber a su acompañante el amor que tienen por él. No obstante, hay importantes diferencias en las conductas de los personajes, empezando porque en Tirso se trata de dos jóvenes y en Mairet, de un adúltero y una viuda. En *Las galanterías...*, Flavia se limita a dos exclamaciones de amor mientras sueña aparentemente –“Oimé (...) Ha ! pourquoi t’ai-je aimé ?” (v. 890- 891)–, a lo que sigue un diálogo con el Duque, que nada sabía hasta entonces de esa pasión, con una deliciosa ambigüedad entre el sueño y la vigilia por parte del personaje femenino. En cambio, en *El vergonzoso en palacio*, Madalena, sorprendida por los repentinos sentimientos que tiene por don Dionís, así como por la torpeza de este ante las señales que le ha dado, se decide a declararle su amor “contra el común orden y uso (...) que diciéndoselo todo, le he dejar más confuso” (Molina, 1999: IV, v. 449-452). Y eso lo hace mediante una declaración que pronuncia simulando dormir y soñar. En ese sueño, hasta entabla un diálogo con el joven asumiendo su voz, contrariamente a lo que ocurre en Mairet, donde el Duque habla él mismo con una Flavia, y esta le contesta –tras unas palabras donde no queda claro si sigue o no simulando un sueño–, despierta a sus ojos. Hay otra gran diferencia: en Mairet, el Duque se aprovecha de la situación, mientras que don Dionís, el amado de Madalena, da prueba de una gran timidez y no llega a aprovechar la confesión que ha oído en el sueño de la joven para declararse él después. La situación es, por tanto, mucho más licenciosa en *Las galanterías...*, donde todo indica que los amantes disfrutaban, después de ardid de la confesión en sueños, de los goces del amor fuera de la escena.

Dotoli ha señalado la existencia de un pasaje similar en *Amélie* de Rotrou. En esta obra, Amélie, siguiendo los consejos de su doncella Dorise, simula dormir para declararse al tímido Dyonis –el nombre ya es una pista de la fuente. En ese sueño simulado, Amélie se dirige varias veces a él, pidiéndole que le confirme su amor, pero sin suplantar su voz, no como ocurre en *El vergonzoso en palacio*. Finge después despertar y le pide a Dyonis que le cuente su sueño, esperando impulsarlo así a declararse. Pero el tímido joven no lo hace, preguntándole retóricamente a Amélie, tras contarle lo que ella misma decía en sueños: “Mais qu’étaient ces propos, que d’aimables mensonges ?” (I, 2, v. 2009). Y para confirmar la respuesta implícita, contesta brevemente Amélie: “Je rêvais Dionys, et tous songes sont songes” (I, 2, v. 2010) –casi una traducción literal de: “Don Dionís, ni creáis en sueños, que los sueños, sueños son” del *Vergonzoso...* (Molina, 1999: III, v. 666-667), antes de marcharse bruscamente, lo que certifica su decepción. La obra de Rotrou está, pues, más cerca de Tirso que la de Mairet. Ahora bien, Rotrou estaba ya probablemente bajo la protección de Belin en 1630 (Tomlinson, 1983: 239); los dos dramaturgos permanecieron juntos en su casa en 1632 y *Amélie* se representó probablemente en 1633 (Dotoli, 1972: 43): es posible, por tanto, que conociera el uno el trabajo del otro, lo que hace difícil saber, si se influenciaron, quién influyó en quién⁷. En todo caso, lo evidente es que Mairet se aleja más de Tirso que Rotrou⁸.

Il Novellino de Masuccio Salernitano (1410-1475) también está en el origen de unos de los episodios más sabrosos de *Las galanterías...*: el engaño sobre la persona a quien hace compañía el Duque sustituyendo en la cama a Emilia. La circulación de los relatos de Masuccio en Francia está ampliamente avalada por las adaptaciones que se hacen de ellos en obras francesas del siglo XVI (Berruezo, 2015: 101-107). En concreto, antes de la fecha en que Mairet escribe *Las galanterías...*, la novela XLI del *Novellino* (Masuccio, 1890: 170-181), en la que se inspira el episodio mencionado, ya había dado lugar a varias adaptaciones francesas: el relato XCIX de las *Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneules, escritas entre 1505-1515 (Livingstone, 1955); el cuento XLIX de *Les comptes du monde aventureux*, atribuido,

aun cuando no por todos los investigadores, a Antoine de Saint-Denis, con varias reediciones desde 1555 (Tolto: 1895: 108; Berruezo, 2015: 102), y la novela CCXVII de *Les nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Perriers (1558)⁹.

En todos esos relatos, con matices y variantes, se da una misma situación: una mujer pone como condición para un encuentro amoroso que el amigo de su amante ocupe su lugar en la cama de noche junto a su marido, para que este siga pensando que no se ha movido de allí. El amigo, tras mostrar más o menos reticencias según las versiones, acepta finalmente, por amistad. Pasa una noche espantosa, junto al marido dormido, teniendo incluso por su vida, sobre todo a medida que llega el alba y no se presenta la esposa para recuperar su lugar en el lecho conyugal. Al clarear el día, la puerta se abre de repente y entran en la habitación los amantes, esto es su amigo y la esposa infiel del hombre con quien supuestamente ha pasado la noche. El estupor del engañado culmina cuando le muestran que en realidad no ha pasado la noche con el esposo sino con una hermosa joven. Además, por lo general, el amigo burlado ya conocía y estaba enamorado de la joven, amiga o hermana de la esposa infiel¹⁰, pero no se ha dado cuenta de las insinuaciones eróticas que le han hecho toda la noche, por el miedo que tenía. Al final todo son risas y esa segunda pareja de amor se huelga, como la anterior.

Mairet ha transformado en parte ese relato. Ahora es Emilia la que le pide al Duque que ocupe su lugar en la cama junto a la supuesta vieja que le han endosado para vigilarla. Eso le permitirá a Emilia dejar el lecho conyugal para ir a ver a su amante Camilo, probablemente a punto de morir por las heridas recibidas. El Duque, al que poco gusto da la idea, acepta galantemente. Los personajes involucrados en el engaño son, pues, muy diferentes de los que aparecen en la novela de Masuccio. También lo es el desarrollo y desenlace del engaño fallido: aquí el Duque descubre la verdadera identidad de su acompañante en la cama, acaba holgándose con ella y lo esconde a Emilia, que ha urdido el engaño. Mairet ha cruzado esta situación tomada de Masuccio con el motivo del *Vergonzoso en Palacio*: en *Las galanterías...*, Flavia consigue, mediante su confesión en el sueño simulado, que el Duque advierta la persona que lo acompaña en la cama no es una vieja, sino una mujer atractiva.

Es por lo tanto muy probable que Mairet partiera de alguna de las adaptaciones francesas de Masuccio para imaginar este episodio. Hay incluso una posible reminiscencia léxica que apunta a Philippe de Vigneules. Así, el Duque, con algo de sorna, ante la resistencia de Flavia a que se meta entre las sábanas con ella, le dice que debe hacerlo como *lieutenant* de Emilia (III, 2). Es el mismo término que el narrador del relato de Vigneules le atribuye a la esposa infiel cuando busca alguien que ocupe su lugar junto a su marido: “si pensa qu’il seroit bon qu’el trovist ung *lieutenant*” (Livingstone, 1955: 355).

Nos ha llamado también la atención la relación de *Las galanterías...* con otra novela de Masuccio, la XXXVI, traducida con el título de *Le double échange* por Alcide Bonneau (Masuccio, 1890: 164-170). El relato nos habla de dos parejas de amigos, uno de los cuales hace proposiciones amorosas a la esposa del otro. Enteradas, las dos esposas urden un plan para castigar al marido infiel: la esposa del amigo simulará aceptar la proposición amorosa del marido infiel y lo citará para un encuentro nocturno, pero será la esposa legítima la que ocupe el lugar de la amiga, para dar así una lección a su marido. Desgraciadamente, por un cúmulo de circunstancias, esa noche al final cada esposo se acuesta con la esposa del amigo, aunque cree que lo hace con la suya. Es frecuente en la comedia renacentista que el acompañante en la cama no sea quien se piensa que es, lo que no invita a ver aquí una influencia especial de este relato de

Masuccio. No ocurre así con el sorprendente final del relato: una vez descubierto el intercambio de parejas, los dos amigos ponen en común sus esposas y todos gozan de todos con plena tranquilidad, y de tal modo “qu’ils ne distinguaient les enfants que par la mère” (Masuccio, 1890: 169). Una historia que, por lo tanto, podía haber acabado muy mal, por la doble infidelidad, da lugar finalmente a un intercambio de parejas. Evidentemente, el desenlace de *Las galanterías...* no es exactamente igual: en el acto V, aunque cada amante acude a la cita para gozar de la pareja hasta entonces del otro, la actitud de las mujeres, y de todos al final, trae consigo una reconciliación que hace volver a cada uno son su primera pareja, el Duque con Flavia, y Camilo con Emilia. No obstante, además de que, como en la novela de Masuccio, el desenlace no es un conflicto sino una buena entente, también se insinúa la posibilidad de un intercambio de parejas en Mairet. Así, una vez reconciliados los amantes, Flavia, dando órdenes a su criada para que prepare la fiesta privada, le dice al oído: “Stéphanille, écoutez... la ronde, ou la carrée” (v, 1786). Como afirma Anne Surgers (2010: 421), parece que Mairet ha querido mantener oscura la réplica –¿ de qué se trata?, ¿de una mesa?, ¿de una cama?– para que el espectador relacione esas palabras con la sugerente expresión “partie quarée”. Ciertamente es que en la escena final, las palabras de Flavia parecen indicar que cada pareja irá por su cuenta: “Non, ma sœur, n’ayez soin que de Monsieur le Comte, / Oui, Monsieur, fournissez, je vous en tiendrai compte” (v. 1902-1903). Ir más allá de la insinuación de unos regocijos sexuales en grupo habría sido sin duda excesivo, pero las palabras del Duque por el temor de que los criados vengan a “épier nos secrètes pratiques / Et troubler nos plaisirs dedans leur pureté...” son sugerentes (1911-1912). Las secretas prácticas sugieren algo más allá del adulterio habitual, y la pureza de esos placeres invita a una lectura irónica.

Así pues, Mairet ha tomado algunos elementos de fuentes diversas españolas e italiana: el reloj que suena inoportunamente, la declaración de amor en el sueño simulado, el engaño de la compañera de cama, tal vez incluso la asunción de un intercambio de parejas. Son partes sabrosas de la ficción dramática de *Las galanterías...*, pero no bastan para construirla en su conjunto. Teniendo en cuenta que Montmorency había recibido a Osuna en el Languedoc, Tomlinson (1983 : 255) afirma: “Il ne faut pas chercher plus loin, nous semble-t-il, l’origine des *Galanteries*. Sinon par la bouche même de Montmorency, c’est par l’intermédiaire de ces relations à la Cour que Mairet aurait assurément appris les aventures de ce vice-roi de Naples”. Pero nos queda la duda, pues, por lo que hemos podido saber, no tenemos constancia de que el Duque real viviera la misma aventura que el Duque de la ficción de Mairet. En cambio, las fuentes literarias están bien documentadas para algunas partes de la obra. Encontramos, pues, mucho más probable que Mairet haya inventado la historia, apoyándose en algunas fuentes, pero eso sí, en consonancia con el carácter conocido del duque de Osuna.

6. El arte de Mairet en *Las galanterías del duque de Osuna* a la luz de sus reflexiones sobre las unidades

Pese a las críticas negativas de la obra y al olvido en que cayó, son varios los investigadores modernos que han puesto de relieve si no la calidad, al menos la singularidad de *Las galanterías...* Para Dotoli (1972: 13), se trata de una de las primeras comedias del siglo XVII francés “vraiment comique et vivante”. Anne Surgers (2010: 280), más recientemente, considera que Mairet compuso con esta obra una “pièce inclassable, irréductible à un genre, une comédie ‘galante’, parfois tragi-comique, souvent grivoise”, que sigue planteando preguntas tal vez sin respuestas definitivas. Y efectivamente, si se mira a las comedias francesas anteriores a *Las galanterías...*, se pone de manifiesto la singularidad de esta obra. Algo parecido

ocurre si lo que se mira es el conjunto de la obra de Mairet. *Las galanterías* se sitúa entre los amores moralmente aceptables de *La Silvanire* y los trágicos de *La Sophonisbe*. Tomlinson (1983: 365) constataba que tanto en la vida como en la obra de Mairet se percibe una tensión entre dos orientaciones opuestas: una hacia la libertad y otra hacia la disciplina, de manera que:

Tantôt l'œuvre de Mairet a pour fonction de défendre le droit à l'indépendance, à la vie libre de toute contrainte, menée selon une éthique individuelle. Tantôt elle prône un conformisme moral et social célébrant les valeurs de la civilisation et du mouvement vers l'honnêteté.

En ese juego de fuerzas, *Las galanterías...* supone un paréntesis de retorno a la libertad de las primeras obras donde se percibía la huella libertina de Théophile, antes de que se vuelva a imponer el otro polo, con *La Virginie*, donde el propio autor dice castigar el vicio y premiar la virtud.

Las galanterías... se publican en un período de intensos debates que conducen el teatro francés de la modernidad anticlásica al clasicismo moderno, como expone Georges Forestier (2016: 29-65). Poco antes, el propio Mairet entraba de lleno en el debate con el "Préface en forme de discours poétique", que encabezaba *La Silvanire* (1631), y en el que intentaba justificar la adaptación, aunque parcial, a las unidades de esta obra, subtitulada "Tragicomedie pastorale". Nos aproximaremos al arte de Mairet en *Las galanterías...* contrastando esta obra con las afirmaciones que hace en ese prefacio en relación, sobre todo, con la comedia. Como ha analizado Georges Forestier (2016, 44 sq., 54 sq.), Mairet se sitúa en la línea de los defensores de la regularidad, encarnada por la *Lettre à Godeau* de Chapelain, aunque a veces discrepe. Este modo de observar *Las galanterías...* nos mostrará su singularidad, incluso ante las ideas defendidas por el propio autor. Por otra parte, cuando Mairet escribe la obra, entre 1632 y 1633, la comedia en Francia ya ha recorrido un largo camino desde el Renacimiento, impulsada por influencias, primero clásicas e italianas y después españolas, con el lastre para algunos de la farsa medieval, de la que se mantienen algunos rasgos. La obra de Mairet sigue, pues, a la de autores anteriores franceses como Larivey, Jacques Grévin, Jean de la Taille, Belleau, Pierre Le Loyer, Odet de Turnèbe, François d'Amboise, François Perrin, Jean Godard o Troterel, entre otros, aportando matices y diferencias.

Aunque en la edición original de la obra reza la palabra *comédie*, no resulta fácil asignar un género concreto a la obra, como ya ha sido observado¹¹. Mairet (2008 : 409-410) define en el mencionado prefacio la tragedia como "la représentation d'une aventure héroïque dans la misère", la comedia como "une représentation d'une fortune privée sans aucun danger de la vie", y la tragicomedia como una "composition de l'une et de l'autre". A primera vista, *Las galanterías...* no son plenamente una comedia desde la perspectiva del propio Mairet, ya que comienzan con una situación en la que la vida de Camilo y Paulino corren, sin duda alguna, gran peligro: Paulino ha intentado asesinar a Camilo, este ha quedado herido de muerte, y sus parientes persiguen al marido celoso para vengarse. La escenas de violencia, por otra parte, no son desconocidas en las comedias francesas anteriores, sea o no por herencia de la farsa medieval. Buen ejemplo de ello es la agresión en la escena a Brillant por el criado del soldado fanfarrón Gaillard, y la pelea consiguiente entre aquel y Almérin, el criado de Brillant (Troterel, *Les corrivaux*, I, 3). Ahora bien, en esa comedia la violencia se adereza con un tono jocoso, al tiempo que se muestra en escena, cosa que para nada ocurre en la situación inicial de *Las galanterías...*, donde empezamos con una venganza

por celos que lleva a un derramamiento de sangre, más propio de una tragicomedia; pero eso sí, fuera del escenario, lo que revela una cierta aproximación a las normas clásicas en la obra.

Más adelante en el prefacio, Mairet (2008: 411) indica otras características de lo que entiende por comedia:

La Comédie au contraire est un certain jeu qui nous figure la vie des personnes de médiocre condition, et qui montre aux pères et aux enfants de famille la façon de bien vivre réciproquement entre eux : et le commencement d'ordinaire n'en doit pas être joyeux, comme la fin au contraire ne doit jamais en être triste.

Estas palabras de Mairet también merecen ser contrastadas con *Las galanterías...* Para empezar, el Duque Virrey no es de ningún modo un personaje de mediocre condición, y algunos de los demás, aun cuando no alcancen su rango, también pertenecen a la nobleza. Por otra parte, el desenlace inmoral de la obra no parece lo más apropiado para enseñar “aux pères et aux enfants de famille la façon de bien vivre réciproquement entre eux”. Ahora bien, encontramos ecos de la inmoralidad de *Les galanteries...* en comedias anteriores, y, en concreto, en la que se considera la primera comedia renacentista francesa: *L'Eugène* de Jodelle (1552). Esta obra acaba con una feliz reconciliación entre unos personajes que han pasado por unas violentas desavenencias amorosas: el abad Eugenio, con su querida Alix, casada con Guillaume para cubrir su relación adúltera; el soldado Florimón con Elena, la hermana del abad que antes lo rechazó. El abad, de hecho, ha convencido a su hermana para que se entregue al soldado, consiguiendo así que este no se enfrente al él por Alix, que, en ausencia de su anterior amante –precisamente ese mismo soldado Florimón–, ha convertido en su querida. Y todo ello aderezado con una venta de beneficios eclesiásticos para solucionar los problemas. Es evidente el parecido con el desenlace de *Las Galanterías...*: aquí también los adúlteros quedan contentos y reconciliados al final, aun cuando la prostituta Alix está lejos de Emilia o Flavia, y el esposo napolitano burlado poco tiene que ver con el esposo consentidor de *L'Eugène*, obra aún más inmoral, si cabe, por incluir a un ministro de la Iglesia, amante de una barragana adúltera. En suma, basta con mirar *L'Eugène* para comprobar que la indecencia que algunos le reprocharon a *Las galanterías...* tenía precursores que, en ocasiones, como aquí, la superaban.

En varias ocasiones Mairet vuelve a referirse al desarrollo y el desenlace de la comedia en unos términos que, con las salvedades anteriormente expuestas, se corresponden con *Las galanterías...*: “La Comédie à son entrée est suspendue, turbulente en son milieu, car c'est là que se font toutes les tromperies et les intrigues, et joyeuse à son issue” (Mairet, 2008: 410); “le commencement est volontiers assez triste, pour ce qu'il est ambigu, mais la fin est infailliblement belle et joyeuse” (Mairet, 2008: 411). Y efectivamente, tras un comienzo ambiguo, en que no sabemos cómo acabarán el intento de venganza de Paulino y los lances amorosos cruzados, siguen una serie de tretas y engaños por parte de los cuatro personajes implicados que acaban con un final feliz. Añade, además, Mairet (2008 : 411) una distinción entre la tragedia y la comedia a la que responde plenamente la obra: “ l'une [la tragedia] cause un dégoût de la vie, à cause des infortunes dont elle est remplie ; et l'autre [la comedia] nous persuade de l'aimer par le contraire”. Nada más cierto en *Las galanterías...* que concluye, cuando los amantes se retiran para gozar en privado, con la invitación del Duque a que todos se esfuercen “en conservar la paz para nuestra Repú-

blica” (v. 1919).

A continuación, comparando comedia y tragedia, Mairet afirma que el tema de la primera debe ser “feint” (fingido o ficticio), mientras que el de la segunda debe tener un fundamento verdadero y conocido, aun cuando se pueda introducir en él lo fabuloso, y pone como ejemplos de esto último a Antígona y Medea. Pero eso, continúa, no implica que la comedia sea una pura fábula : “car fable est une invention de choses ce qui ne sont pas, et qui ne peuvent être, comme les Métamorphoses d’Ovide” (Mairet, 2008: 413). De nuevo, *Las galanterías...* cumplen parcialmente los preceptos de su autor: Mairet ha elegido para su comedia un personaje que tiene un referente histórico contemporáneo, y con un argumento, pese a los adornos de la ficción, verosímil para los que conocieran la personalidad del Duque. No hemos encontrado en las comedias anteriores francesas que hemos leído ninguna en que el personaje central remitiéra a un personaje histórico de tal relieve, contrariamente a lo que se puede observar en las tragedias.

La segunda condición de la comedia, continúa Mairet (2008, 413-414), es la unidad de acción:

c’est à dire qu’il doit y avoir une maîtresse et principale action à laquelle toutes les autres se rapportent comme les lignes de la circonférence au centre. Il est vrai qu’on y peut ajouter quelque chose en forme de l’Épisode de la Tragédie, afin de remédier à la nudité de la pièce, pourvu que toutefois cela ne préjudicie en aucune façon à l’unité de la principale action à laquelle cette-ci est comme sous-ordonnée: En ce cas le sujet de la Comédie n’est pas simple, mais composé, comme l’on peut voir en la plupart de celles de Térence.

Es dudoso que Mairet cumpla con esta condición en *Las galanterías...*, incluso aceptando la posibilidad de un “sujet composé”. En realidad, hasta el tercer acto esa unidad de acción parece garantizada, pues todo gira en torno al intento del Duque por seducir a Emilia y gozar al mismo tiempo, como libertino que es, de su cuñada Flavia. La rivalidad entre las damas y la inconstancia del Duque aseguraban esa “maîtresse et principale action”, de la que habla Mairet, dejando un amplio margen para peripecias y engaños posibles hasta el desenlace. Ahora bien, la inesperada entrada en acción de Octavio en el tercer acto, que quiere seducir ahora a Flavia, supone un crecimiento desmesurado del enredo con una nueva línea argumental. Si se suman a esos amores cruzados las tretas que las cuñadas urden una en contra de la otra, el resultado es una complicación de la acción que se aleja de la unidad que defiende Mairet en el prefacio de *La Silvanire*. Y de hecho, el cambio que se produce en el desarrollo de la trama al pasar del tercer a los dos últimos actos ya ha sido advertido por varios investigadores, con apreciaciones diversas¹². Dotoli (1972: 100-101), que repasa las numerosas voces que han criticado la trama por su falta de unidad y coherencia, corrobora esa falta de unidad aportando varias reflexiones: la participación de Camilo en los dos últimos actos no se puede considerar ni episodio secundario ni una intriga necesaria; su amor por Flavia, un hecho decisivo para la historia, tampoco es anunciado en la exposición de la trama en el primer acto; la introducción de Basilio en el acto IV y de Paulino en el V no son indispensables, etc.¹³. Mairet se vuelve, pues, a acercarse a la tragicomedia, de la que tiene amplia experiencia, con esta construcción de la intriga, a la que parecen convenir las reflexiones de Durval en su *Discours à Cliton sur les observations du Cid* (Dotoli, 1996: 296): “la multiplicité des accidents, des intrigues, des événements contraires et des découvertes dont le Poème composé est rempli, entretient les Spectateurs, la diversité

le récréé, et l'industrielle disposition de l'œuvre les contente pleinement". Ciertamente, si comparamos *Las galanterías...* con otras tragicomedias de Mairet, como *Le grand et dernier Solyman* o *L'illustre corsaire*, ese acercamiento aquí a la tragicomedia es limitado.

No falta enredo en comedias anteriores francesas, sobre todo cuando nos encontramos con varias parejas y rivales amorosos que despliegan sus tretas (como, por ejemplo, en *La veuve* de Larivey), aunque en ningún momento hemos observado en las que hemos leído la complejidad y finura que aquí encontramos. Pero con una excepción: *Mélite ou les fausses lettres* de Corneille, que por su fecha – estrenada 1629 y publicada en 1633, cuando no habían empezado las desavenencias originadas por *El Cid*–, Mairet tenía que conocer. De hecho, algunos parecidos entre las dos obras sugieren que Mairet intentó renovar la comedia francesa, desembarazándose de los anteriores modelos renacentistas aún lastrados por la farsa tradicional, siguiendo la estela de esa obra. Ambas empiezan de modo similar, con una conversación entre dos amigos, en la que uno se muestra enamorado (Erasto en Corneille, el Duque en Mairet) mientras el otro se muestra indiferente al amor (Tirsis en Corneille, el Marqués en Mairet). Ciertamente, es más escabroso el comienzo de *Las galanterías...* ya que el Duque, contrariamente a Erasto, aspira a una relación adúltera, donde no queda claro si se trata de amor o solo de deseo. A partir de ese momento la intriga se anuda de modo diferente en las dos obras, pero con rasgos similares, como es el hecho de que los sentimientos de algunos personajes cambien y el uso de la cartas sea fundamental en las tretas que se llevan a cabo: falsas cartas en *Mélite*, cartas verdaderas en *Las galanterías...*, pero igualmente abundantes en ambas obras. También comparten ambas obras los deseos de venganza de la mujer que se siente injustamente relegada por otra. Algunos versos de Mairet recuerdan incluso los de Corneille: “Un volage me quitte, et je le quitte aussi” (Corneille, 1633: III, v, p. 78, palabras de Cloris); “À courage infidèle, infidèle et demi” (Emilia en *Las galanterías...*, v. 1755). Lo mismo ocurre en relación con el uso de las cartas como arma de venganza: “Je la feray rougir, cette jeune esventée, Lors que son escriture à ses yeux présentée Mettant au jour un crime estimé si secret, Elle reconnoistra qu'elle ayme un indiscret (Corneille, 1633 : III, v, p. 78, palabras de Cloris); “En tout événement je puis toujours garder Ce poulet, sans scrupule et sans rien hasarder, Pour voir en temps et lieu sa beauté confondue, S'il arrivait qu'un jour elle fît l'entendue” (Flavia en *Las galanterías...*, v. 1386-1389).

En resumidas cuentas, el enredo que observamos en *Las galanterías...* no responde a la unidad de acción defendida por Mairet para la comedia en el prefacio a *La Silvanire*, se acerca a la tragicomedia, y sigue la estela trazada en el género por Corneille unos años antes en *Mélite*, de la que se encuentran ecos en la obra de Mairet.

Mairet también defiende en el prefacio la unidad de tiempo, de modo que en veinticuatro horas: “toutes les actions du premier jusqu'au dernier Acte, qui ne doivent point demeurer au deçà ni passer au delà du nombre de cinq, puissent être arrivées dans cet espace de temps” (Mairet, 2008: 414). Añade Mairet que el espectador disfrutará más de una representación de esas características ya que, sin necesidad de esforzarse o distraerse, verá las cosas como si verdaderamente sucedieran ante él, lo que no ocurriría si la acción se extendiera en diez o doce años, por el esfuerzo que debería entonces realizar para entender (Mairet, 2008: 415). Esta norma no se cumple en *Las galanterías...*, ya que la acción supera las veinticuatro horas, sin alcanzar, por ello, una duración extrema.

Las referencias temporales de la duración en la obra no son muy explícitas, por lo que no queda muy

claro el tiempo transcurrido entre los actos, que, además, es variable. Así, entre el primer acto y el segundo, deducimos que han debido pasar varios días, ya que en el primero el Duque arreglaba las cosas para que Emilie viniera a visitarlo, y en el segundo lo encontramos desesperado porque ha pasado el tiempo sin que reciba esa visita. Sin embargo, la acción prosigue entre el final del segundo y el principio del tercer acto sin solución de continuidad: se pasa del momento en que Emilia ha bajado por la escala para visitar a su amante moribundo, al momento en que Flavia está esperando que el Duque suba a ocupar el lugar de su hermana en el lecho, como poco antes este ha prometido. Hay otro salto temporal entre el final del tercer acto y el comienzo del cuarto: el tercero termina cuando, tras regresar Emilia de la visita a su amante moribundo, el Duque se encuentra con el Marqués en la calle, mientras que el cuarto comienza con un Camilo plenamente restablecido que, además, ya ha tenido ocasión de ver a Flavia y prendarse de un nuevo amor. También es necesario un salto temporal, aunque más leve, entre el cuarto y el último acto. El cuarto acto se terminaba con Flavia y Emilia, furiosas de haber sabido la una por la otra la infidelidad de sendos amantes, y pensando vengarse no solo del amante infiel sino también una de otra, mientras que el acto V empieza cuando ya cada una de ellas se ha citado con su nuevo amante, presumiblemente en la fiesta en casa del Virrey, a la que todos han sido invitados, después del acto IV.

También se aprecian ligeros saltos temporales dentro de un mismo acto. Así ocurre en el primero, entre la escena segunda, que se termina cuando el Duque concede su protección a Paulino, y la escena tercera, en que, por la conversación que mantienen las cuñadas, sabemos que Flavia ya es conocedora de esa protección. Más interesante es lo que ocurre en el acto III, tras el final de la escena íntima entre Flavia y el Duque, cuando este, al que ha dejado la mujer echarse sobre la colcha de la cama, asegura no emprender nada sin el consentimiento de esta. En ese momento, "*Ici les deux toiles se ferment, et Émilie paraît dans la rue*" (III, 3), y, efectivamente, Emilia aparece en escena llamando al Duque para que eche la escalera y le permita así subir a su aposento. Es razonable pensar que el tiempo real transcurrido en la escena durante el galanteo entre Flavia y el Duque es ampliamente menor que el necesario para que Emilia haya ido a ver a su amante moribundo, y regresado. Además, las palabras del Duque, que quiere sumar a su éxito amoroso con Flavia los favores de Emilia (III,4), nos hacen concluir que ese salto temporal se ha correspondido con los juegos amorosos entre este y Flavia, fuera de escena. Mairet hace, pues, un uso muy libre del tiempo en *Las galanterías...*, aun cuando dentro de unos límites razonables para la concentración de la intriga, y sin los saltos abruptos de años que encontramos en algunas tragicomedias.

El prefacio de *La Silvanire* nada dice de la unidad de lugar. No es extraño ya que esa unidad se impondrá lentamente y con matices a lo largo del siglo XVII. Ahora bien, pese a ello *Las galanterías...* respetan una unidad de lugar relativamente laxa, anterior a las interpretaciones más estrictas (Scherer, 1973: 190), consistente en limitar la representación a los "lieux où les personnages peuvent vraisemblablement se rendre pendant le temps que dure l'action" (Scherer, 1973: 182). Efectivamente, la acción de *Las galanterías...* transcurre en lugares próximos entre los que los personajes se pueden desplazar razonablemente en el curso de la acción. Se trata fundamentalmente de la calle –desde el lugar de la primera conversación hasta la casa de Flavia, "à vingt pas d'ici" (v. 450)–, de la fachada de esa casa, sus habitaciones interiores y el jardín del Duque, lindante con la casa de Flavia, por donde espantan al marido burlado al final de la obra. Lo que presenta más incógnitas es la plasmación en escena de los espacios interiores, un tema sobre el que han reflexionado diversos investigadores, con propuestas de reconstrucción de la puesta en escena, como las de Dotoli (1972: 93-99) y Surgers (2010: 239-281), donde han tenido en cuenta los usos del teatro francés de la época comparado a otras tradiciones teatrales.

A la vista de las didascalias implícitas y explícitas del texto, podemos deducir algunas características de la escenografía espacial que hay en mente del autor, aunque se mantienen ciertas incógnitas. Por un parte, hay un tratamiento realista del espacio, en la medida en que los desplazamientos se pueden realizar verosímelmente en la escena. Recordemos, por ejemplo, que la casa de Flavia se encuentra a veinte pasos del lugar de la conversación entre el Duque y Almedor; es, pues, perfectamente factible, que su fachada ya estuviera en escena y que un desplazamiento del personaje que guardara cierta verosimilitud lo condujera hasta allí. Las incógnitas se plantean con los espacios interiores y en altura, elementos de especial importancia para las tretas amorosas. Hay indicios reveladores de que la representación debía contar con un espacio elevado para las habitaciones y el gabinete de la casa de Flavia. Al menos así se deduce de las palabras del Duque cuando ve a un desconocido descolgarse por la escalera (II, 2), cuando le asegura a Emilia que la escalera es segura –algo que solo puede hacer con fiabilidad tirando de ella desde abajo (II, 4)–, o de didascalias explícitas como *“Il entre par la fenêtre du cabinet ou est Émile”* (V, 4). Sin embargo, da la impresión de que los aposentos situados en ese piso también se representan al nivel del suelo, lo que implica que los actores, si no siempre a veces, no suban o desciendan materialmente para ir de la planta baja a la planta elevada o viceversa.

La disposición de los aposentos en la casa de Flavia es de especial importancia para la intriga: hay un gabinete entre dos habitaciones, que comunican, pues, por medio de él, y también comparten pared, como queda muy claro en último acto, cuando vemos a Flavia salir de su habitación, ir al gabinete y regresar a ella con el amante equivocado (V,5), y a Emilia pegar el oído a la pared para escuchar la conversación entre Flavia y el Duque en la otra habitación (V, 6). Parece, pues, verosímil que, aunque algunos movimientos escénicos implicaran subir o bajar por la escalera, el nivel del suelo también representaba los aposentos en altura. No solo habría sido difícil mostrar en altura los vaivenes entre aposentos y gabinetes del acto V, por ejemplo, sino que el propio texto incluye didascalias indicativas de que los telones se abrían y cerraban para dar lugar a los cambios del espacio entre diferentes alturas de la ficción teatral. Así, cuando el Duque entra por la ventana, figura esta didascalia: *“Comme il est entré, la toile se tire qui représente une façade de maison, et le dedans du cabinet paraît”* (II, 2), lo que sugiere que, pese al movimiento vertical del personaje, ese espacio en altura se representaba a nivel del suelo. Igualmente, da la impresión de que había dos telones al mismo nivel de la escena para el interior de la casa de Falvia. La didascalia siguiente parece invitar a esa interpretación: el Duque y Emilia están en el gabinete, cuando suena inopinadamente el reloj del primero, despertando a Flavia: *“Ici la seconde toile se tire, et Flavie paraît sur son lit, qui s’est éveillée au bruit de la montre”* (II,3).

Así pues, debía haber una mágica plasticidad en el uso de esos espacios: por una parte eran espacios realistas con movimientos verosímiles, horizontales o verticales; por otra, la escena física encarnaba diferentes espacios de la ficción, sobre todo en profundidad o en altura, mediante el juego de los telones y la propia actuación de los personajes que, de alguna manera, los llevaban con ellos. Y todo dentro de una relativa unidad de lugar.

Pese a que, como vemos, Mairet hace unas reflexiones en dirección de la regularidad clásica, en un momento difiere notablemente de Chapelain. Mairet (2008: 416) afirma que la Historia está hecha para *“l’entretien de la mémoire et non le contentement de l’imagination”*: en cambio, de la comedia, *“la principale fin est le plaisir de l’imagination”*. Llama la atención que no se mencione la instrucción, como se hace habitualmente junto al placer o la risa que provoca la comedia. Georges Forestier (2016: 56) desta-

ca que así como Chapelain ve en la ilusión mimética del teatro un medio de impresionar la mente para purgarla de sus pasiones, Mairet limita su objetivo al placer de la imaginación. Forestier constata así una diferencia sustancial en este ámbito entre los dos autores. Chapelain considera que el placer solo sirve como camino hacia la instrucción, lo que le lleva a distinguir entre dos tipos de placer en el teatro: “un plaisir irrégulier destiné au vulgaire et un plaisir d’ordre et de clarté ressenti par les habiles” (Forestier, 2016: 56). En cambio, para Mairet no hay dos formas de placer, superior o vulgar: “Il n’y a qu’un plaisir, celui que produit l’art du théâtre”; y ese placer actúa sobre la imaginación. Mairet inventa así “le principe du plaisir par la règle” (Forestier, 2016: 57). Esas reflexiones nos hacen pensar en *Las galanterías...* Como hemos visto, Mairet no es nada riguroso en la aplicación de las unidades en la obra, y parece claro que, en un texto tan libertino e inmoral, el placer que produce la ilusión mimética, poco tiene que ver con la instrucción moral. Más que una obra que defienda explícitamente una transgresión de preceptos morales, *Las galanterías...* nos parece una creación que, centrada en el gusto del espectador, no se preocupa si trae consigo o no transgresiones morales.

7. El decoro en una obra libertina

Mairet se refiere escuetamente en el prefacio de *La Silvanire* al decoro. Afirma que ha tratado el tema siguiendo a los modernos italiano (Mairet, 2008: 423):

observant à leur exemple tant que j’ai pu la bienséance des choses et des paroles, évitant comme ils ont fait cette importune et vicieuse affectation de pointes de d’antithèses, qu’on appelle Cacozélie¹⁴, appuyant mes raisonnements de sentences et de proverbes, et surtout ne m’écartant jamais de mon sujet pour m’égayer en la description d’une solitude ou d’un ruisseau.

Mairet insiste, pues, en el decoro tanto de la expresión como del contenido y en la exclusión de las agudezas y antítesis de mal gusto, así como de las rupturas del hilo de la acción por digresiones poéticas. ¿Qué relación guarda todo esto con *Las galanterías...*? Ya advertía el autor en el prefacio a esa obra que habría quien considerara más logrados sus versos de *Virginie* o *Sophonisbe* por confundir: “el defecto de la bajeza con la gracia de la sencillez”. Se barruntaba, pues, que algunos criticarían el estilo de la obra por su *bajeza*.

La falta de decoro en el tratamiento, en la elección del tema o en los personajes de *Las galanterías...* le ha sido reprochada a Mairet en numerosas ocasiones. Ya durante la disputa del *Cid* hubo quien le afeó haber querido con esta obra “bannir les honnestes femmes de la Comedie, qui n’ont jamais pu souffrir les paroles ni les actions de ces deux héroïnes” (Gasté, 1899 : 211), y eso que el propio Mairet se felicitaba en el prefacio por haber conseguido, con los otros dramaturgos, que las mujeres honestas pudieran entonces frecuentar el *Hôtel de Bourgogne*. También, en la misma línea, se le recomendó “ne mesler plus d’impietez dans les prostitutions de vos Heroïnes, les signes de Croix de votre Flavie et les Anges de lumière de votre Duc, sont des profanations qui font horreur à tout le monde” (Gasté, 1899: 327). Desde el primer momento se insistió, pues, en la indecencia de los personajes femeninos. Encontramos juicios parecidos a lo largo del tiempo, con repetidas alusiones a la escena del tercer acto en que vemos a Flavia

y al Duque en la cama. Fournel (1892: 12) afirmaba que ese acto encierra “une situation tellement osée et présentée si crûment, qu’on a peine à comprendre comment il put jamais être possible de la mettre sur un théâtre”, a lo que añadía un crítica de la obra en general, aun cuando con algún paliativo: “une pure comédie d'intrigue, sans aucune observation des mœurs, sans aucune étude sérieuse de caractères. Il en est ainsi de presque toute la comédie avant Molière” (Fournel, 1892: 13). Bizos se escandalizaba con el tercer acto hasta tal punto que le resultaba imposible hablar de él en detalle: “Le troisième acte étale avec complaisance une situation que les artifices de langage ne pourraient faire comprendre et qu’il est nécessaire de laisser simplement dans sa singulière impudeur” (1877: 161); Flavia y Emilia eran, además, “deux coquines hypocrites et effrontées”, solo guiadas por el libertinaje (1877: 164). Y si le concedía algún mérito a la obra, era pese a sus defectos y “l’immoralité des caractères” (Bizos, 1877: 165). Un tufillo de moral biempensante burguesa emana de esas consideraciones, frente a la posición mucho más matizada de Lintilhac pocos años después (1904-1910: 408):

La comédie qui osait les [*las galanterías*] porter à la scène est licencieuse, parfois même réaliste à toute outrance, mais elle n’est pas ordurière. Le mélange traditionnel de préciosité et gauloiserie y est plus fin que chez ses prédécesseurs, chacun des deux ingrédients à la mode, y compris le piment, étant de meilleure qualité et affiné par l’esprit, qui est à foison.

Los investigadores recientes han tenido un juicio más matizado, siguiendo la estela de Lintilhac: la indecencia de obra, suponiendo que ese sea el término adecuado, no cae en la grosería, como tampoco le falta finura para aderezar lo picante que hay en ella.

Si observamos en su conjunto las comedias compuestas desde *L’Eugène* hasta *Las galanterías...*, comprobamos que el tema desarrollado por Mairet tenía detrás una larga tradición en el suelo francés, aunque aportara algún matiz. Las comedias francesas anteriores plantean a menudo situaciones en las que vemos cómo los amantes –sean correspondidos o no, adúlteros o no, de la misma condición social o no– hacen uso de valor y tretas para conseguir sus fines, enfrentándose a obstáculos de diferente naturaleza. Y ello implica situaciones, al menos para nuestra sensibilidad, mucho más indecentes que las que vemos en *Las galanterías...* Los amantes de común acuerdo pueden hacer uso de tretas para superar esos obstáculos y consumir sus deseos, como ocurre en *Les esbahis* (III,3) de Jacques Grévin, pero es frecuente que sea la parte masculina la que unilateralmente –o con colaboración de personajes femeninos de dudosa moralidad– haga usos de esas tretas. Y eso engendra situaciones con un grado variable de violencia sexual contra la mujer, esté o no enamorada de su agresor. Puede empezar siendo forzada pero consentir durante la agresión, a menudo por reconocer la identidad del agresor (Jacques Grévin, *Les esbahis*, V, 6); también puede ocurrir que el consentimiento se produzca después de la agresión (Troterel, *Gilette*, III, 2). Puede haber sido incluso engañada por la identidad del amante (Troterel, *Les corivaux*, II,4; III, 3). Y también encontramos casos de pura y dura violación sin los paliativos machistas anteriores (François d’Amboise, *Les Napolitaines*, V,1).

Las galanterías... son mucho más suaves que todas esas obras. Aquí, el principal obstáculo externo es Paulin, marido burlado de Emilia y hermano de Flavia; ahora bien, la intriga amorosa descansa mucho más en el cruce de relaciones amorosas que se produce cuando los dos amantes aspiran a la pareja del

otro, con los celos entre las dos mujeres que eso trae consigo. La intriga se resuelve aquí por la acción de las mujeres y el sentido común de todos los implicados y, en ningún momento, por medio de un acto de violencia sexual, consentido o no.

El primer motor de la acción, esto es, el Duque, ha recibido, además, un tratamiento particular. Recoge la tradición del amante astuto y valeroso para ganarse a una mujer casada y burlar a su marido, pero añade matices nuevos. Han quedado chispas en él de su compatriota don Juan, por su carácter libertino y desenvuelto, que quiere quedarse con dos mujeres a la vez. Ahora bien, contrariamente a su compatriota, es un hombre de orden a fin de cuentas –recordemos que piensa en el *bien de la República* al final de la obra y que sus virtudes son públicas–, por lo que su carácter transgresor es, comparativamente, limitado. Por otra parte, tiene también algo del típico amante ridículo, que se muere de frío en la puerta cerrada de su amada, mientras no se pone a actuar decidida y valientemente.

Mairet también tiene el mérito de no haber caído en los tópicos hispanóforos, como el Matamoros español, grotesco y fanfarrón, de la escena francesa. Los rasgos del Duque son positivos: valiente, astuto, tenaz, fino y educado con las damas. Ciertamente que es un adúltero, pero como ocurre en tantos casos, la necedad y brutalidad del marido burlado, que se aprecia con fuerza en el último acto, lo justifican de algún modo, como a Emilia. La arrogancia criticada a menudo en los españoles parece haberse transformado en atrevimiento amoroso, divertido para el público, pero respetuoso a fin de cuentas con las damas. Así, en ningún caso se le ocurre hacer uso de la fuerza cuando, una vez introducido a escondidas en el gabinete de Emilia, se encuentra a solas con esta. Al contrario, cuando Emilia le revela su amor por Camilo, el Duque empeña su palabra en respetarla, pese al deseo que siente por ella. De hecho, es tal la fama de sus virtudes que, de modo poco verosímil, Emilia se ha tranquilizado al instante, cuando ha descubierto que el intruso nocturno es el Duque. Poco después, la confesión en sueños de Flavia le da la oportunidad de gozar de ella; pero contrariamente a lo que hace, por ejemplo, el joven del fabliau “La damoisele qui sonjoit” (Noomen-Boogaard, 1983-1998, IV: 53-55), que goza de su amante mientras esta sueña que, precisamente, está gozando con él, prefiere primero despertarla. Y cuando, al poco, quiere meterse en la cama con ella, se retiene ante la negativa de la mujer: “Vous autres, Espagnols, pour un doigt qu'on vous donne, Vous en prenez un pied ; je ne suis pas si bonne” (v. 989-990): en este atrevimiento amoroso, finalmente controlado, ha quedado la tópica arrogancia atribuida a los españoles. Una picardía que, de nuevo, se vuelve a manifestar cuando el Duque le propone a Emilia sustituir a su camarera y desnudarla él, a lo que esta se niega; el Duque, otra vez, se retiene (III, 3). Personaje inmoral, por lo tanto, e impúdico, pero que sabe controlarse ante las damas y, por eso mismo, simpático a fin de cuentas en la obra. “Je n'approuvai jamais cette lâche manie De régner en amour avecque tyrannie” (v. 779-780), como le dice a Emilia, podría ser su divisa, tan alejada de los amantes irrespetuosos que hemos visto en otras comedias anteriores.

Volviendo a los personajes femeninos, estos son bastante pasivos en las anteriores comedias, mientras que aquí las mujeres no solo son activas, como se aprecia en la salida nocturna de Emilia para visitar a su amante moribundo o en la insólita declaración de amor de Flavia, sino que llevan también la iniciativa en la resolución del conflicto entre las parejas. Ciertamente, hay también mujeres activas en las comedias anteriores, pero, por lo que hemos podido leer, esa actitud lleva aparejada a menudo rasgos negativos: alcahueta (Jacques Grévin, *Les esbahis*), prostituta (Larivay, *La veuve*), esposa libidinosa que goza de varios hombres (Alix en *Les contents* de Odet de Turnèbe), jóvenes de desbordante apetito sexual,

sin prejuicios para satisfacerlo, (Clurette en *Les corivaux* de Troterel). Y sin son activas y positivas, se trata normalmente de buenas esposas capaces de perdonar a sus maridos, como Clémence en *La veuve* de Larivey. Todo indica que Mairet ha querido conservar un papel activo para sus personajes femeninos, pero alejándose de esos modelos de indecencia que tanto las comedias anteriores como las farsas, herederas de la tradición de los *fabliaux*, le podían proporcionar; y haciendo, además, simpáticas a las dos decididas adúlteras.

El retrato del personaje femenino que Martinenche (1900: 31-32) hace de la comedia italiana, que influye en la francesa, se corresponde con Emilia y Flavia: la mujer ya no es “une créature sournoisement passive, elle a conscience de son pouvoir et de ses charmes. On ne la prend plus malgré elle, elle se donne quand elle veut”, al tiempo que conoce o improvisa las astucias necesarias para conseguir sus fines. Astutas, decididas y adúlteras, pues, pero con rasgos positivos como la elegancia, la conciencia del poder que tienen o la claridad mental de lo que se proponen. “Et puis en l’examen d’une faute amoureuse, Il me siérait fort mal d’être si rigoureuse” (v. 824-825), se dice Flavia con justicia para sí y los demás, cuando se entera de los amores adúlteros de su cuñada y decide no denunciarla. Si tienen un rasgo negativo, donde se refugia acaso la misoginia de Mairet, es en lo arrogantes y competidoras que se hacen entre ellas, confiadas en el poder que les confiere su belleza.

En suma, la inmoralidad de Emilia y Flavia se volvía elegante y atractiva en un contexto alejado de las groserías tradicionales; y eso era algo que iba en contra de la moralización de la escena que algunos ya buscaban y que consagraría la declaración real del 16 de abril de 1641 en la que se prohibía a teatro y actores: “de représenter aucunes actions malhonnêtes, ni d’user d’aucunes paroles lascives ou à double entente qui puisse blesser l’honnêteté publique” (Guillot, 2001: 95).

A la vista de lo que le precedía, el atrevimiento de Mairet no solo era relativo por el tema, sino también por lo que mostraba en escena y la expresión. Las groserías, lo obsceno e incluso lo escatológico se reparten sus apariciones en las comedias anteriores a Mairet. Son varios los investigadores que han puesto de relieve el hecho de que las comedias, aún bien entrado el siglo XVII, son muy irrespetuosas con las normas del decoro. En la década de 1630-1640, como afirma Scherer (1973: 385), esas normas empiezan a ser una condición necesaria para el acuerdo entre autor y público, pero todavía no se imponen. El retrato de la vida cotidiana (comer, beber, vestirse, estar enfermo, satisfacer las necesidades naturales, decir groserías, incluso blasfemar –aun cuando atenuado con paganismo–, etc.) serán víctimas en la escena de las normas de decoro (Scherer, 1973: 392). Y lo mismo le ocurre a la vida sentimental: Scherer (1973: 393-399) nos pone ejemplos de jóvenes mujeres de conducta poco edificante, de adulterios, casos de bigamia, repartos inmorales de amantes, incestos, etc., algo que, por otra parte, se correspondería con los usos sociales y la vulgaridad de público hasta bien entrado el siglo XVII (Dotoli, 1973: 71-77). En las obras preclásicas la presencia de la sensualidad también es mayor que en las clásicas, pero hay una progresiva preferencia por relatar, antes de que todo ese ámbito se acabe difuminando bajo el dominio del decoro clásico (Scherer, 1973: 399-410).

La falta de decoro en materia amorosa de *Las galanterías...* es, pues, evidente y responde a su época: asistimos a un amistoso reparto adúltero de amantes, tras unos momentos de tensión, con el beneplácito de los cuatro integrantes, en una obra que acaba cuando los personajes se retiran a sus juegos amorosos. Cabe, además, la sospecha de que esos gozos sean comunes para los cuatro, mientras suena una

invitación final de dudosa moralidad, por parte del mismo Virrey, a *maintener la paz en la República*.

Hemos leído evocaciones sensuales y sexuales mucho más crudas y escabrosas en otras comedias anteriores y de la época, pero todavía ninguna representación tan directa y sugerente de los comienzos de una escena de cama como la que encontramos aquí en el acto III¹⁵. Aun así, a la luz de lo que hemos leído, el lenguaje utilizado por Mairret tiene una finura que lo aleja de las comedias anteriores, donde la crudeza, la grosería, e incluso la obscenidad, de las palabras aparecen frecuentemente. De hecho, el erotismo ya está presente en las obras anteriores de Mairret, aunque no concentre su atención en él.

Anterior a los amores adúlteros de *Las galanterías...* es el amor trágico y adúltero de Sofonisba por Masinisa que, nacido en ella durante la contienda misma, mientras veía las bravuras del nimio contra los suyos (Mairret, 2004: 121-122, v. 315-322), se convierte en traición política. Virginie y Périandre confiesan que sienten el uno por el otro una atracción muy por encima de la que debería haber entre hermanos. La hermana es muy explícita describiendo sus sentimientos: “J’ai pour vous des accès d’amoureuse tendresse Tels que pour un Amant aurait une Maîtresse” (Mairret, 2010: 97, v. 161-162) ; “À votre seul abord, tout de frère qu’il est, Je sens je ne sais quoi qui me trouble et me plaît” (Mairret, 2010: 97, v. 167-168). Ciertamente, la tragicomedia acabará revelando que ambos no son hermanos y pueden, por lo tanto, satisfacer su mutua pasión; pero eso no habrá impedido su mutua atracción cuando creían que era incestuosa.

El deseo erótico también tiene diversas manifestaciones en las obras anteriores y coetáneas de Mairret. Como las didascalias son parcas, nos cuesta determinar cómo se concretaban en el gesto las palabras de los actores, indudablemente cargadas de sensualidad en algunas ocasiones. El deseo se manifiesta por lo general con algún aderezo figurativo, pero también lo hace sin ello. Así, a las decorosas palabras de Sylvie: “Plût aux Dieux vissiez-vous mon âme toute nue Pour juger de sa flamme”, contesta Thélame con una alusión a la desnudez mucho más material: “Elle m’est trop connue, J’aimerais mieux te voir le corps tout nu” (Mairret, 2008: 241, v. 425-427). En otras dos ocasiones, Thélame quiere conseguir deleites eróticos de Sylvie: “Souffre sans murmurer que ma bouche idolâtre Imprime ses baisers sur ton sein d’albâtre” (Mairret, 2008: 243, v. 473-474), pero esta lo refrena: “Malicieux, j’entends ce que vous voulez dire” (Mairret, 2008: 295, v. 1478). Uno de los momentos más llamativos en este ámbito se da cuando Tirinte, enamorado de Silvanire y repetidamente rechazado por esta, la encuentra durmiendo y piensa en aprovecharse de la situación (Mairret, 2008: 487, v. 703-710):

Mais je ne songe pas pendant que je contemple
Cette divinité dont mon cœur est le temple
Que je puis lui baiser et la bouche et le sein :
Oserai-je achever ce superbe dessein ?
Bien loin honte et respect, vos lois trop rigoureuses
Font plus de la moitié de vos peines rigoureuses ;
Vous n’aurez pas assez de persuasion
Pour me priver du fruit de cette occasion.

Llama la atención el modo tan diferente en que el sueño se mezclaría con el erotismo unos años des-

pués, en el tercer acto de *Las galanterías...*

Los besos también son evocados y, por lo que parece aun sin didascalias, dados en el escenario. Besos, además, en ocasiones cargados de erotismo, como el que Thélame le da a Sylvie: “Et moi qui m’en retiens les épines dans l’âme Je te donne en revanche un baiser tout de flamme” (Mairet, 2004: 239, v. 401-402). Sofonisba dice que da un beso a Masinisa como prueba de su fidelidad –“Un honnête baiser, pour gage de foi” (Mairet, 2004: 152, v. 945)–, pero la reacción de este no deja lugar a duda sobre las fibras que ha tocado: “Ô transports! Ô baiser de nectar et de flamme, À quel ravissement élèves-tu mon âme !” (Mairet, 2004: 152, v. 947-948). Las evocaciones físicas van incluso más allá de los labios, ya que no es raro que los besos se deslicen hacia el seno de la mujer, a veces con planos imaginarios donde reaparecen el agua, el marfil, el mármol: “Amour encor un coup me permettrait de boire Mille ravissements dessus son sein d’ivoire”, “Que je te baise [*la carta*], possible qu’à dessein Elle t’a fait toucher ses lèvres et son sein”, (Mairet, 2008 : 103, v. 788-789 ; 106, 853-854) ; “Souffre sans murmurer que ma bouche idolâtre Imprime ses baisers sur ton sein d’albâtre” (Mairet, 2004: 243, v. 473-474).

Pero, además, Mairet nos ha hecho entrar en la alcoba y la cama de Flavia en escena.

Como afirma Suzanna Guellouz (2014: 88): “On trouve, sans doute, dans d’autres comédies du début du siècle semblable irrespect à l’égard des bienséances. Ce qui fait néanmoins l’originalité des *Galanteries du duc d’Ossonne*, c’est qu’ici on ne se contente pas de suggérer. Ainsi, on voit le lit sur lequel Flavie invite le duc à monter”¹⁶. Ahora bien, *Las galanterías...* no es la única obra de Mairet en que una cama aparece en escena. *La Sophonisbe* también lo hace y, si cabe, de modo aún más sugerente. La escena nos muestra al Duque y Flavia en la cama durante sus primeros escauceos amorosos; en cambio, vemos a Sofonisba y Masinisa (IV, 1) en una escena íntima tras su primera y única noche de amor. Ciertamente, no encontramos ninguna didascalia ni directa ni indirecta que nos diga que están en el lecho, aunque no resulta difícil imaginarlo. Cuando la aparición de la cama es indudable es al final de la tragedia, como lugar común de los placeres del amor y de la muerte que se dan los amantes. Y, además, ellos mismo lo dicen explícitamente. Sofonisba quiere morir en la misma cama donde se consumó la noche pasada su himeneo : “Et que je meure au moins dessus le même lit, Où mon funeste Hymen hier au soir s’accomplit (Mairet, 2004: 190, v. 1687-1688); palabras que, de modo parecido, retoma poco después Masinisa : “Triste et superbe lit presque en une même journée Témoin de mon veuvage et de mon Hyménée (Mairet, 2004: 195, v. 1797-179).

La falta de decoro en este ámbito que algunos reprochaban a Mairet ya tenía, pues, antecedentes tanto en su obra como en otras. Y si comparamos, da la impresión de que *Las galanterías...* pese a recibir en su portada el nombre *comédie*, también están vinculadas por su expresión de la materia erótica y amorosa a otro tipo de textos dramáticos, más elegantes en ese ámbito, como podrían ser las pastorales, tragicomedias o tragedias del propio Mairet que acabamos de evocar.

Mairet decía en el prefacio de *La Silvanire* haber renunciado a la “viciosa afectación en las agudezas y antítesis, que llaman *cacozélies*”, en donde podemos leer un rechazo por el exceso de ornato poético en el teatro. En esa senda, las palabras de los personajes en *Las galanterías...* no carecen de figuras poéticas, pero en ningún caso nos parecen excesivas, salvo que se olvide que el teatro no ha de reproducir obligatoriamente cómo se habla, algo imposible desde el momento en que, como aquí ocurre, los personajes se

expresan en verso. A modo de ejemplo, los lamento elegíacos de Emilia cuando cree que su amante Camillo ha muerto: “Clair soleil de mes jours par la mort endormi Dans le rouge océan du sang qu’il a vomi” (v. 177-178), o la jocosa descripción de los que sufren de mal de amores por parte del Marqués (v. 504-509):

Avoir sur ce sujet plusieurs belles pensées :
Que c’est un ciel d’amour, que ses clous bien fichés
Sont de ce firmament les astres attachés,
Astres durs et malins, dont le regard influe
L’impuissance d’entrer qui le tient à la rue.

En todo caso se trata de adornos que nunca interrumpen el desarrollo de la acción, integrándose plenamente en monólogos o diálogos. Pero es en la materia erótica donde más creativo se muestra el autor, en consonancia con sus otras obras, que hemos evocado. Rechaza, como comentamos, las evocaciones crudas y groseras, pero en cambio hace uso de sabrosas sugerencias en ese campo. Flavia, por ejemplo, evoca su inminente encuentro erótico con el Duque, al tiempo que hace uso de una expresión eufemística para designar la unión amorosa (v. 834-841):

Ô mes sens ! si déjà ce penser seulement
Me cause tant de trouble et de contentement,
Au milieu de l’effet et de la chose même,
Jugez si mon transport ne sera pas extrême !
Quoi ! je le sentirai couché dedans mes draps,
À deux doigts de ma bouche, et presque entre mes bras,
Sans que ma passion à l’excès parvenue,
Au moins par mes soupirs lui puisse être connue ?

La evocación de la proximidad en la cama del cuerpo del hombre que desea, junto a su boca, casi en sus brazos, así como su turbación por lo que experimenta en ese momento y por lo que se imagina que va a experimentar “Au milieu et l’effet de la chose même,” ponen en escena el deseo sexual en sus implicaciones físicas y mentales, sin necesidad de recurrir a la crudeza de las palabras.

La comedia sí parece haber afectado la expresión del erotismo, comparada con las otras obras de Mairet, mediante el uso que hacen los personajes de metáforas picantes, donde confluyen el gozo de la risa y el gozo sexual al que se aspira. Esas expresiones, que también tienen una larga tradición en la literatura francesa, se concentran en el último acto cuando, una vez reconciliados los amantes, estos se disponen a celebrar una fiesta privada. Flavia murmura algo que no oímos al oído de su criada, dejando en el aire si quiere “la ronde ou la carrée”. Anne Surgers (Mairet, 2010: 421) apunta que la elipse en la réplica le permite “au spectateur-auditeur d’entendre immédiatement un sens second, gaillard”, con una insinuación de gozos amorosos más allá de cada pareja. Poco después, cuando todos son invitados a beber y tomar confituras en una fiesta íntima, la sugerencia del Duque y la confirmación de Flavia metaforizan jocosa-mente los deleites sexuales (v. 1902-1907):

FLAVIE

Hé bien ! pour commencer nous sommes aux jours gras,
Je pense avoir céans d'excellent hypocras.
Irons-nous dans ma chambre entre les confitures
Dire le petit mot dessus nos aventures ?

LE DUC

Si vous aviez encor de certains abricots...

FLAVIE

Nous vous en fournirons encore quelques pots.

Fácil es entender de qué confitura de albaricoque se trata. Aún más, cuando se discute cómo se le compensarán al Duque los gastos por mantener al marido cornudo al que ha dado cobijo, otra vez Flavia hace sabrosas insinuaciones sobre el modo en que lo hará (v. 1902-1907):

Oui, Monsieur, fournissez, je vous en tiendrai compte.
Faites-en seulement les avances pour nous,
Aussi bien autrefois j'en ai faites pour vous.
Faites-lui bonne chère, et vous verrez sur l'heure
Que je vous la rendrai plus entière et meilleure.

También es fácil de entender por qué le aconseja Flavia al Duque que adelante el gasto, igual que él lo hizo para ella, o en qué medida le va a devolver a este una acogida mucho mejor que la que reciba su cuñado. No obstante, solo hemos encontrado tres casos de este tipo, por lo que no hay un uso excesivo de este lenguaje figurado y picante en la obra, concentrado, como vemos en su desenlace¹⁷.

En suma, Mairet escribió con *Las galanterías del duque de Osuna*, una comedia sorprendente y llena de vida, con unos personajes con mayor relieve y profundidad que los que solían aparecer en las anteriores comedias francesas, lastradas por la herencia de la farsa y la copia sin nervio de modelos italianos. Fue un gran acierto por su parte, tal vez involuntario, incumplir las normas que él mismo había propuesto para la comedia poco antes en el prefacio de *La Silvanire*. La ficción dramática en esta obra respira el barroco por todos sus poros: plasticidad del espacio y el tiempo escénico, fina complejidad del enredo amoroso, equívocos sobre la identidad de los personajes, mezcla de tonos que nos hace pasar de una cruenta venganza a una grotesca burla, enriquecimiento poético y jocoso del lenguaje, con la inconstancia, finalmente vencida, de sus personajes. Eso sí, se trata de un universo barroco donde se invita no al retiro o la melancolía sino a disfrutar de la vida, sin prejuicios morales, lo que lo aproxima a los libertinos, y en concreto a Théophile, con quien tuvo el autor ocasión de coincidir antes de su muerte en 1626. Pero una obra barroca no tiene por qué ser una obra inconexa, sin nervio, deslavazada, al menos para los que no la

vemos con los anteojos mal llamados *clásicos*. Lo que hay de bueno, por tanto, en esta obra no nos parece influencia de la regularidad clásica a la que se encamina el teatro rancés por entonces, sino simple y llanamente lo bueno que puede haber en una obra barroca.

Uno de sus rasgos sobresalientes es la tensión constante entre lo íntimo y lo público. Los personajes casi siempre están en conflicto, por lo que, cuando hablan entre ellos, simulan, ocultan sus verdaderas intenciones, ya sean de engañar o de vengarse. El único momento en que ese juego desaparece es, precisamente, cuando de común acuerdo deciden compartir sus placeres amorales. Antes de llegar a ese punto, en los monólogos y los apartes nos desvelan su verdaderas intenciones, que podemos así contrastar con su actitud en público. Esa tensión nos parece una alegoría misma del conjunto total de la obra. Igual que los personajes dicen unas cosas en público, pero otras en privado, la obra nos dice algo en público, pero nos sugiere algo en privado. Algo que no dice abiertamente por temor a la censura, ya sea política, ya sea de las costumbres, que se está imponiendo en Francia. El posible elogio a Montmorency, a través la figura de un duque de Osuna ficticio que recuerda al Duque real, la defensa de los placeres inmorales de la vida contra la moralización creciente de la sociedad francesa, podrían ser al texto explícito de la obra, lo que son los sinceros monólogos de los personajes a las conversaciones estratégicas que mantienen entre ellos. Pero entramos así en el universo virtual de toda lectura, donde mejor es dejar al lector seguir su propia senda. Y, por imitar al Duque, que guarde cada uno a su manera la *paz en la República* de los lectores.

8. La edición y traducción

Nuestra edición de la obra se basa en la primera de 1633, en París, por Pierre Rocolet. Las tres ediciones modernas de la obra (Fournier: 1874, Dotoli: 1972; Surgers: 2010) nos han servido para contrastar las decisiones que tomábamos y, en ocasiones, han sido de gran utilidad. El primer dilema que se nos planteaba era modernizar o respetar el texto. Teniendo en cuenta que nuestra ambición es hacerlo accesible al lector actual, y con nuestros estudiantes españoles de francés en mente, hemos optado por su modernización, pero con algún matiz.

La modernización se enfrenta a varios retos, uno de ellos es el de la puntuación. En este ámbito, los modernos editores de teatro clásico francés se pueden, *grosso modo*, separar en dos grupos. Unos (Forestier, 1999; Chaouche, 2000) prefieren respetar la puntuación original, argumentando que tiene una función específica en los textos teatrales de la época, que no se corresponde, al menos siempre, con la que tiene actualmente para nosotros. Esa puntuación, incluido el uso de las mayúsculas, tendría mucho que ver con la materialización sonora pensada para los versos: tonos, intensidades, ritmos de la elocución del actor serían indicados por la puntuación. Y nos aportan ejemplos donde, efectivamente, lo que para nosotros es una puntuación irregular podría entenderse como una sutil didascalia para el actor. Otros mantienen una posición contraria. Así, Giraud (2001: 305) considera que la puntuación original de los textos de Racine no tiene coherencia sistemática, “mais se caractérise au contraire par son arbitraire désinvolte, son illogisme quasi permanent, et ne peut guère prétendre fournir des indications de scansion (diction, phrasé)”. Más recientemente, Alain Riffaud también se ha opuesto a la idea de que la puntuación en los textos dramáticos clásicos se pueda interpretar como señales para la declamación (Riffaud, 2007: 151). Constata la responsabilidad que tenían en ese campo los editores, cuyo trabajo era de calidad irre-

gular, lo que traía consigo fallos, al tiempo que muchos autores se despreocupaban por este tema, por lo que: “La ponctuation appartient davantage au domaine de la grammaire qu’à celui de la rhétorique” (Riffaud, 2007: 176). Sin dar por zanjado el debate, cierto es que, en ocasiones, la irregularidad de la puntuación en la edición de 1633 nos ha hecho plantearnos si no sería una forma de didascalía, de anotación tonal o rítmica enmascarada, pero no hemos podido responder con seguridad. Por otra parte, nuestra ambición es hacer el texto legible e inteligible, por lo que hemos optado por modernizar la puntuación.

Entre el francés del siglo XVII y el contemporáneo los cambios evolutivos que se han producido no llegan hasta el punto de hacer excesivamente opaco un texto al lector actual, aun cuando las similitudes puedan ser en ocasiones engañosas. Hemos respetado la sintaxis original, con notas explicativas en caso de dificultad; como teníamos en mente nuestros estudiantes españoles, es muy posible que el lector francófono eche de menos algunas notas y, por el contrario, encuentre algunas superfluas. Las palabras y expresiones que podían plantear problemas de intelección, ya por su desuso o por los *falsos amigos* que aquí se deslizan, han sido anotadas recurriendo a los diccionarios de la época. En muchas ocasiones, a eso nos hemos limitado, invitando al lector al placer de navegar por esos extraordinario documentos de civilización que son los diccionarios de Richelet o Furetière.

En la fonética hemos aplicado un criterio particular: actualizar todo lo que se pudiera, para que el texto perturbara lo menos posible al lector, salvo cuando eso supusiera destruir la integridad rítmica del verso. *Las galanterías del duque de Osuna* está escrita en alejandrinos franceses: nos ha parecido que mantener en ocasiones la fonética original era un precio que merecía pagar para salvar la respiración rítmica del texto. Resultado de esa decisión ha sido el mantenimiento en el interior del verso de algunas formas obsoletas –en general palabras con una *e muda* actualmente no pronunciada–, cuando, de no hacerlo, se rompería el número correcto de sílabas métricas. También lo ha sido el mantenimiento de morfologías, pronunciaciones y grafías obsoletas en la rima para no distorsionar las homofonías finales de verso en la sucesión de los pareados.

Traducir el texto ha sido una aventura apasionante, que ha durado, junto a la edición y el estudio de la obra, unos dos años. Intentaremos poner las cartas sobre la mesa, dando cuenta de nuestra manera de proceder para que el lector que así lo desee sea consciente de lo que hemos hecho con el texto. La duración de dos años de la traducción –discontinua, como es obvio– se basa en una íntima convicción que hemos ido adquiriendo a lo largo de este tipo de trabajos. Para traducir como nos gusta necesitamos asimilar el texto que vamos a traducir. Y esa asimilación necesita tiempo: tiempo para leer y releer el texto, tiempo para estudiarlo directamente o a través de la bibliografía, tiempo para leer otros textos del autor o de otros autores relacionados; tiempo, si se me permite el exceso de la expresión, para convivir con el libro, respirarlo. Y la razón es esta para nosotros: una buena asimilación del texto va más allá de nuestra memoria inmediata, de nuestra conciencia, de nuestros apuntes y notas, se adentra en las profundidades, en lo que no conocemos de nosotros mismos. Y eso es lo que nos permite sacar partidos de todas nuestras capacidades al traducir: no traducimos solo con técnica, profesionalidad, saber –que, por supuesto, son indispensables–; trabajamos con las fuerzas ocultas en nosotros mismos donde hemos asimilado ese texto. Evidentemente, estoy hablando de una traducción entusiasta, no de la que, como mero trabajo, también le toca hacer al traductor.

Esa madurada asimilación del texto es lo que hace que anide en nosotros una extraña voz, con la que

mantenemos unas paradójicas relaciones. ¿De quién es esa voz? No es la nuestra pero está *hecha de la nuestra*. No es la voz del autor que traducimos pero está hecha con la voz *si no suya, de su texto*. De alguna manera, hemos acogido, junto a nuestra voz, otra voz *híbrida*, que se ha ido formando a medida que hemos ido asimilando y traduciendo, y que va a ser la que nos suene cuando leamos nuestra traducción. Tampoco sé a ciencia cierta si tenemos una o varias voces propias; yo me inclinaría más bien por esto último: lo que habríamos hecho, entonces, es acoger una nueva voz, *nuestra y no nuestra*, entre la pluralidad de nuestras voces. Esa voz es, a fin de cuentas, la que me va a guiar, la que me va a decir finalmente, si lo que traduzco es correcto o no. Y eso, porque pese a todas las verificaciones que se puedan hacer para comprobar que se ha traducido correctamente, cuando se trate de un texto artístico –y, más aún, poético o rítmico–, siempre habrá un *no sé qué* indefinible para decirme si he acertado o no. Y ese *no sé qué* tiene mucho que ver con que esa voz híbrida, anidada entre mis otras voces, reconozca como suyas las palabras de la traducción. Así vemos hoy nuestra propia labor, tal vez influidos por lo que hemos puesto en ella de poeta frustrado.

Ahora bien, podemos regresar a indicaciones más precisas. Un texto que se traduce es para nosotros no tanto un texto que se *refleja* como un texto que se *refracta*, esto es, que, al pasar por un traductor –con su personalidad, sus habilidades, su cultura, etc.– necesariamente se transforma en parte. ¿Son todas esas transformaciones de igual calidad? ¿Hay criterios para valorarlas? Creo que sí, pero no con la precisión de una ciencia exacta. Intentaremos, pues, revelar los criterios prácticos que nos han guiado. Una idea básica para nosotros es *respetar* el texto. Cierto que un texto no es nada mientras alguien no lo lee e interpreta, de ahí que tengamos que matizar el aserto anterior. A la fuerza, el texto es interpretado por nosotros; *respetarlo* implica por lo tanto el riesgo de darle sentido, renunciando a la bella ilusión de hallar un sentido unívoco que llevara aparejado. *Respetarlo* es interpretarlo siendo consciente de la distancia que pueda haber entre nuestras ideas, nuestros valores, nuestra cultura y la del texto. Y sobre todo, no alterarlo para que responda a lo que consideramos más correcto en ese ámbito o, peor aún, para que los lectores compartan nuestras convicciones a través del texto. Mejor, así pues, traducir aquello con lo que nos sentimos afines. Traducir aquello con lo que discrepamos también es posible, pero yo diría que solo estará al alcance de los que tengan capacidad de asimilar, de amar, voces enfrentadas a las suyas.

Entre *ciblistes* y *sourciers*, la clave no es tanto para nosotros optar por una vía o la otra, pues la experiencia nos dice que fluctuamos entre ambas, sino evitar dos extremos: ni respeto *totémico* al texto original que vuelva excesivamente difícil su comprensión por un lector de lengua española, culto pero no forzosamente familiarizado con la cultura francesa del siglo XVII; ni adaptación *tergiversadora* a valores contemporáneos con los que nos identificamos, contrarios a los del texto origen, por mucho que esos nos repelan. Estudiar el texto, directa o indirectamente a través de otros investigadores, es pues muy aconsejable para asegurar nuestra traducción e interpretación del texto. Sería mucha presunción pensar que no podríamos así equivocarnos, pero una cosa es un error por falta de acierto con el texto; y otra muy distinta, una tergiversación por falta de acuerdo con él.

Otro hecho que ha condicionado en buena medida nuestra traducción ha sido la decisión de mantener el ritmo. No nos hemos atrevido a mantener el cómputo silábico y la rima a la vez: eso nos habría llevado a una traducción excesivamente oblicua, donde el respeto de la realidad rítmica habría tiranizado nuestro trabajo, alejándonos más de lo aconsejable del sentido. Pero hacer desaparecer completamente el ritmo tampoco nos gusta; sería como quitarle a un ente su cuerpo, su carne, su músculo, su pulsación.

De ahí que, como en otras ocasiones, hayamos optado por una vía intermedia: mantener el cómputo silábico, pero no la rima. Aun así, la oblicuidad de la traducción nos ha obligado a arriesgarnos y tomar decisiones, a veces dolorosas. Decisiones que, pese a nuestras propias consideraciones críticas, son avalladas, a fin de cuentas, por esa *voz nuestra y no nuestra*, que ha ido anidando en nosotros a medida que asimilábamos el texto y lo traducíamos.

Esa voz es la que, de alguna manera, nos guía por la oblicuidad del texto. La decisión del metro de destino no nos ha supuesto gran dificultad: hemos transformado los alejandrinos clásicos ranceses pa-reados con rima consonante en alejandrinos españoles blancos. Sabido es que las palabras españolas suelen ser algo más largas que las francesas, debido a la desaparición casi total de las sílabas postónicas del étimo latín en su paso al francés, lo que no ha ocurrido, al menos con la misma intensidad en español. Consecuencia de ello es la conveniencia de elegir un verso algo mayor en español al traducir un verso francés: las posibilidades de que *quepa* la información del verso francés en el español son así mayores. Elegir el mismo número de sílabas obligará a más *supresiones* en la traducción, como elegir un número excesivamente mayor obligaría, en cambio, a más *adiciones*. Esto es como principio general, pues siempre se dan casos en que esta regla no se cumple, entre otras cosas porque hay construcciones francesas más ligeras que las correspondientes españolas y porque la *sinalefa* permite acortar, a veces, el exceso silábico del verso español sobre el francés. Así, los alejandrinos franceses de doce sílabas métricas (6+6) han sido transformados en alejandrinos españoles (7+7). En realidad el metro español no supone ningún aumento del francés, ya que si computáramos el verso francés como si fuera español, también nos daría 14 sílabas métricas, habida cuenta de que, siendo el francés una lengua oxítona, sus hemistiquios clásicos también lo son, por lo que valdrían 7 (6+1) con nuestro cómputo español. Elegir un verso algo mayor en español nos habría, pues, dado mayor comodidad, pero el alejandrino pesaba mucho para despreciarlo. Consecuencia de ello ha sido la oblicuidad indispensable para traducir encajando alejandrinos franceses en españoles. Nos ha ocurrido a veces que el verso español no encajara todo lo que encontrábamos en el francés; y más raramente que, al contrario, le sobrara espacio en relación con su homólogo francés. Y ahí se ha desarrollado una de las partes más interesantes de nuestro trabajo: hemos sustituido, añadi-do, desplazado o compensado partes del verso francés en el español, desbordando a veces en los versos siguientes. Ahí es donde esa *voz híbrida* nos ha ayudado más, reconociendo las transformaciones que operábamos como si, en el supuesto de que se hubiera escrito directamente en español el texto, no le hubieran resultado ajenas.

Podemos también explicar el procedimiento de un modo tal vez más sencillo. En toda traducción se pierde y se gana algo, pues es imposible conservarlo todo y evitar la refracción por el paso a otra lengua, algo así como si al pasar la mercancía de una orilla a otra, siempre hubiera, como he oído decir a Matei Visniec, algo de contrabando. Lo importante es que esas modificaciones se correspondan a la *virtualidad* de texto origen; es decir, a aquello que no ha dicho pero que podría haber dicho sin cambiar en sustancia. En otras palabras: las supresiones, añadidos, desplazamiento y compensaciones nos deben sonar como posibles, si la retraducimos al francés, en el texto original, o mejor dicho abarcables por la *virtualidad extendida* del texto original, esto es, tal vez no por lo que ha dicho este, pero sí por lo que podría haber dicho sin alteración sustancial. Visto de otro modo, y asumiendo la distorsión que siempre supone la refracción de un texto al pasar por un traductor, se pierden cosas a veces, pero también se ganan, o se desplazan. Pongamos un ejemplo: encontramos algún que otro encabalgamiento en los versos de Mairêt; pues no renunciaremos –una vez aceptado el saldo de lo que se pierde y se gana–, a que haya un encabal-

gamiento en un verso de destino, que no se da en el verso concreto de origen... Y viceversa. Otro ejemplo: no nos cabe en un verso de destino una adjetivación del verso de origen; pues bien –repetimos: una vez aceptado el saldo de lo que se pierde y se gana– podemos omitirla; y puede que tal vez en otro momento añadamos esa adjetivación en nuestra traducción, para completar el verso, sin que tenga una correspondencia en el verso original francés.

Estas son algunas de las claves de lo que ha sido la aventura de traducir este texto. El lector dirá. En todo caso, no somos sino un mensajero de *Les galanteries du duc d'Ossonne*, que siguen invitando el lector en su francés del siglo XVII.

NOTAS DE LA INTRODUCCIÓN

1 Mairet juega aquí con la expresión “corneille d’Horace”. La fuente de la expresión es Horacio (*Epístolas*, I, 3), que, advirtiendo de los peligros del plagio, cuenta lo que le ocurrió a la corneja cuando quedó desnuda, moviendo a risa, porque las aves la despojaron de las plumas que había robado. El autor anónimo de la *Lettre du Desinteressé au sieur Mairet* le devolvería a este la acusación, diciendo que pasaría por corneja desplumada “si vous aviez retranché de vos ouvrages tout ce que vous avez emprunté à des étrangers” (Gasté, 1899 : 315).

2 Gasté (1899) recoge 36 documentos en su libro.

3 También serían extravagantes sus palabras cuando, pocos días después, durante el entierro del Rey, se encontró otra vez con Bassompierre y le dijo que, habiendo solo tres grandes príncipes que gobernarán el mundo, el Rey de España, el Gran Turco y el Rey de Francia: “celuy d’eux trois quy aura la meilleure espée et sera le plus brave, doit estre mon maitre” (Bassompierre, 1873: 257).

4 Dotoli (1972: 45), en cambio, no cree que Montmorency sea el modelo de Mairet: “Comment Mairet aurait-il pu faire de son protecteur le modèle de sa pièce quelques mois après le 30 octobre 1632, date de la mort de Montmorency ?”.

5 Véase en Linde (2005: 355 sq.) el capítulo “Osuna, su retrato y el personaje literario”.

6 Dotoli (1973: 42-43) añade que el motivo también se encuentra en *Le menteur* de Corneille y en *L’Esprit fort* de Claveret. Esta última obra fue representada en 1629-1630, e impresa en 1637, por lo que podría haber tomado de ella Mairet el motivo del reloj. En realidad, el reloj aparece en cinco ocasiones en la obra, pero solo en una de ellas en una situación que guarde algún lejano parecido con *Las galanterías...*: cuando suena inesperadamente en el bolsillo de Orilame, haciendo ver que ha mentido a Orante al decirle que no lo llevaba con él (Claveret, 1997: IV, 8, v. 1457 sq.)

7 Dotoli (1973: 43) ve más probable una influencia de Mairet sobre Rotrou.

8 Hay, además, otra concomitancia que puede apoyar la hipótesis de que Mairet conociera *El vergonzoso en palacio*. De mismo modo que el enredo de *Las galanterías...* se resuelve con la doble cita nocturna en casa de Flavia, el del *Vergonzoso...* lo hace también así, esta vez en el jardín, mediante la cita de Serafina con don Antonio, que se

hace pasar por don Dionís; y la de Madalena, con don Dionís. La situación de partida es, claro está, diferente: en *Las galanterías...* se trata de dos citas adúlteras, donde los caballeros infieles volverán con su primera amante, mientras que en *El vergonzoso...*, se trata de dos citas hechas por sendas hermanas solteras, Serafina y Madalena, que no quieren ceder a los matrimonios impuestos por el padre; y las dos se citan con don Dionís, aunque este es suplantado por don Antonio para acceder a Serafina. El enredo se solucionará en la obra de Tirso haciendo que cada mujer se case con el hombre que ha pasado la noche con ella, algo especialmente escabroso en el caso de don Antonio, que ha gozado de Serafina haciéndose pasar por otro. El paralelismo entre las dos obras se da cuando tanto Flavia como Serafina meten a un hombre en su habitación confundiendo con otro: Flavia, al Duque, confundiendo con Camilo; Serafina, a don Antonio confundiendo con don Dionís. A partir de ahí, los desenlaces son diferentes, pero ambos parten de una citas por así decir *cruzadas*. Aunque el error en la identidad de un amante en una cita no es privativo de estas obras, el hecho de que tanto un error similar como la disimulación del sueño aparezca en las dos creaciones, refuerzan la hipótesis de que Mairet conociera la obra de Tirso.

9 Este adaptación se hizo seguramente a través de la reescritura del relato de Masuccio por Parabosco, dado que coincide con algunos cambios que este último incorporó. Así, a modo de ejemplo, en los textos de des Perriers y Parabosco, la historia ocurre en Valencia, y el primer encuentro entre los amantes se da por casualidad en una iglesia un día de lluvia, lo que no encontramos ni en Masuccio ni en las adaptaciones antes indicadas.

10 La situación aún es más escabrosa en la versión de Philippe de Vigneules, ya que la joven en cuestión es una atractiva *demoiselle* de la esposa infiel, desconocida hasta ese momento para el amigo, y que se ha prestado gustosamente a la broma.

11 Véase el capítulo que Anne Surgers dedica a este punto (2010: 216-225).

12 Ya percibía algo parecido el anónimo que, durante la polémica del *Cid*, afirmaba que esta obra, considerada demasiado larga, “n’a pourtant rien de plus achevé que ce qu’on voit dans un premier acte” (Gasté, 1899: 211).

13 No obstante, Dotoli (1973: 101) considera que, aunque la obra no tiene unidad de acción, sí tiene “une très puissante unité d’intérêt”.

14 Afectación de mal gusto, de la palabra latina *căcozēlia*: imitación de mal gusto.

15 No obstante, no es la única obra preclásica en que la cama aparece en escena. Véase Scherer, 1973: 399, 401. Aún podrían depararnos sorpresas nuestras futuras lecturas.

16 *Pyrande et Lisimène ou L’heureuse tromperie* de Boisrobert nos permite comparar la indecencia de *Las galanterías...* con una obra prácticamente coetánea, ya que es de 1633. En la obra de Boisrobert también se da la circunstancia, nada rara, de que un personaje comparta el lecho amoroso con otro, confundiendo su identidad. En concreto, Orante enamorada de Pyrandre cita a este en su habitación por la noche, pero Pyrandre, insensible a los deseos de Orante, deja que, haciéndose pasar por él, ocupe su lugar su amigo Pyroxène, que bebe los vientos por la joven. Pyroxène confesará después a Orante la suplantación de identidad que ha llevado a cabo –“J’ai cherché d’acquérir par adresse un honneur Que je ne pouvais pas acquérir par bonheur : El l’Amour m’a mis en la place d’un autre”– para estupefacción de esta –“Oh l’insigne affronteur ! l’énorme trahison !” (Boisrobert, 1633: IV, 2, 63), pero no se muestra en suprimir la escena de alcoba donde se consuma el engaño. Boisrobert, un autor que ha formado

parte del grupo de los cinco autores protegido por Richelieu, se cuida mucho de explotar en escena esa indecente noche de amores, que acabará conduciendo, tras un giro espectacular en la trama ligado a una agnición, a matrimonios honorables. Todo lo contrario de lo que hace Mairet metiendo al Duque en escena en la cama de una vieja, que resulta una mujer prendada de él, dispuesta a aprovechar su buena ventura, y donde todo se termina por un adulterio consensuado de dos parejas.

17 Encontramos un tono parecido en el soneto de Mairet (1628: 24) “Un cavalier demande récompense à sa Dame sur le point d’être mariée à un Conseiller” (1628 : 24). En esta composición, la voz poética insiste en conseguir los favores de una dama aprovechando que, una vez casada, podrá escapar mejor de las habladurías. El soneto se termina con un juego de palabras jocoso: “Après obligez moy sans peur d’estre trompee, Vostre honneur bien couvert aura pour son appuy Ainsi qu’un bon Estat la JUSTICE et L’ESPEE”.

JEAN MAIRET

JEAN MAIRET

LES GALANTRIES DU DUC
D'OSSONNE,
VICE-ROI DE NAPLES

LAS GALANTERÍAS DEL DUQUE
DE OSUNA,
VIRREY DE NÁPOLES

Édition critique par Evelio Miñano Martínez

Traducción de Evelio Miñano Martínez

À très docte et très ingénieux Antoine Brun,
Procureur Général au Parlement de Dole

Al muy docto y muy ingenioso Antoine Brun,
Procurador General en el Parlamento de Dola

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE, COMIQUE ET FAMILIÈRE

EPÍSTOLA DEDICATORIA, CÓMICA Y FAMILIAR

Monsieur mon très cher ami,

Señor y muy caro amigo mío,

Je ne trouve aujourd'hui personne dedans ni dehors ce royaume de qui le nom, plus justement que le vôtre puisse être mis à la tête de cet ouvrage, car outre que vous êtes un des plus grands ornements de votre pays, et du mien, et que les meilleurs esprits de France, dont vous avez autrefois augmenté le nombre, font une estime très particulière de votre mérite et de votre amitié, c'est qu'avec la justice d'un si beau choix, je fais encore un acte de gratitude et de reconnaissance. Peut-être ne savez-vous pas que ce peu de bruit que m'a donné ma plume est un effet de la généreuse émulation dont celui de la vôtre éveilla mon esprit qui dormait encore alors dans la poussière et l'obscurité des écoles, de sorte que s'il est permis de comparer les petites choses aux grandes, les lauriers dont votre Muse vous avait couronné le front firent en mon cœur le même effet et la même impétuosité que ceux de Miltiade firent en celui de Thémistocle¹ ; et je puis dire avec le poète Vérin : « *Quæ didici reddo carmina Fusce tibi* »².

Enfin, ce fut l'audacieux désir de porter mes pas sur les vôtres qui me persuada de changer, comme

No encuentro hoy a nadie ni dentro ni fuera de este Reino, cuyo nombre más justamente que el vuestro pueda ponerse en el encabezamiento de esta obra, pues, además de que sois uno de los mayores ornatos de vuestro país, y del mío, y que las mejores mentes de Francia, cuyo número en otro tiempo aumentasteis, tienen particular estima por vuestro mérito y vuestra amistad, ocurre que, con la justicia de esta bella elección, también hago un acto de gratitud y de agradecimiento. Tal vez no sepáis que el poco renombre que me ha dado mi pluma es un efecto de la generosa emulación con que el de la vuestra despertó mi espíritu, que aún dormía por entonces en el polvo y la oscuridad de las escuelas, de tal manera que, si se permite comparar las pequeñas cosas con las grandes, los laureles con que vuestra Musa os había coronado la frente tuvieron en mi corazón el mismo efecto y el mismo ímpetu que los de Milcíades hicieron en el de Temístocles²³¹; y puedo decir con el poeta Verino: "*Quæ didici reddo carmina Fusce tibi*"²³².

En fin, fue el audaz deseo de seguir con mis pasos los vuestros lo que me persuadió para que cambiara,

je fis à l'âge de seize ans, l'air de Besançon à celui de Paris, où presque en arrivant, je rencontrai, par une heureuse témérité, la protection et la bienveillance du plus grand, du plus magnifique et du plus glorieux de tous les hommes de sa condition que la France ait jamais porté, si nous ôtons les trois derniers mois de sa vie, avec laquelle toutes mes espérances ont fait un dernier naufrage. Je sais bien, mon très cher ami, que vous ne vous offenserez pas de ma franchise si je dis que c'est à son défaut que je vous adresse³ ces *Galanteries du duc d'Ossonne*, puisqu'il est vrai que s'il était encore au monde, ce serait lui qui les recevrait comme le véritable original de celles de notre Cour, dont il fut si longtemps la plus éclatante lumière⁴. Ce fut cet illustre et déplorable héros, « *quem semper amatum / Semper honoratum, sic Dî voluistis, habebo* »⁵, de qui ma Muse encore au berceau reçut plus d'assistance et de bienfaits dans la faiblesse de son enfance, qu'elle n'en ose espérer désormais de tous les autres dans la vigueur de son adolescence.

J'ai commencé de si bonne heure à faire parler de moi, qu'à ma vingt-sixième année je me trouve aujourd'hui le plus ancien de tous nos poètes dramatiques. Je composai ma *Chryseïde*⁶ à seize ans au sortir de Philosophie, et c'est de celle-là et de *Sylvie*⁷, qui la suivit un an après, que je dirais volontiers à tout le monde : *Delicta iuventutis meæ ne reminiscaris*⁸. Je fis *La Silvanire*⁹ à vingt et un, *Le duc d'Ossonne* à 23, *Virginie*¹⁰ à 24, *Sophonisbe* à 25¹¹, *Marc-Antoine*¹² et *Solyman* à 26¹³, de sorte qu'il est très vrai que si mes premiers ouvrages ne furent guère bons, au moins ne peut-on nier qu'ils n'aient été l'heureuse semence de beaucoup d'autres meilleurs, produits par les fécondes plumes de Messieurs de Rotrou, de Scudéry, Corneille et du Ryer¹⁴, que je nomme ici suivant l'ordre du temps qu'ils ont commencé d'écrire après moi, et de quelques autres, dont la réputation ira quelque jour jusqu'à vous, particulièrement de deux jeunes auteurs des tragédies de Cléopâtre¹⁵ et de Mithridate¹⁶, de qui

como hice a la edad de dieciséis años, los aires de Besanzón por los de París, donde al poco de llegar, encontré, por una afortunada temeridad, la protección y la benevolencia del más grande, del más magnífico y del más glorioso de todos los hombres de su condición que haya tenido alguna vez Francia, si exceptuamos los tres últimos meses de su vida, con la que todas mis esperanzas tuvieron un último naufragio. Sé bien, muy caro amigo mío, que no os ofenderá mi franqueza si digo que porque él falta os dedico estas *Galanterías del duque de Osuna*, pues es cierto que si siguiera en este mundo, sería él quien las recibiría como el verdadero original en ellas de nuestra Corte, de la que tanto tiempo fue el lustre más brillante²³³. Fue de ese ilustre y deplorable héroe, “*quem semper amatum, / Semper honoratum, sic Dî voluistis, habebo*”²³⁴, de quien mi Musa aún en la cuna recibió más ayuda y favores en la flaqueza de su infancia, de los que se atreve a esperar en adelante de todos los demás, en el vigor de su adolescencia.

Empecé tan pronto a hacer hablar de mí, que a los veintiséis años me siento hoy el más antiguo de todos nuestros poetas dramáticos. Compuse mi *Chryseïde*²³⁵ con dieciséis años al salir de Filosofía; y de esta obra así como de *Sylvie*²³⁶, que la siguió un año después, yo le diría de buena gana a todo el mundo: *Delicta iuventutis meæ ne reminiscaris*²³⁷. Hice *La Silvanire*²³⁸ a los veintiuno; *Le duc d'Ossonne*, a los 23; *Virginie*²³⁹, a los 24; *Sophonisbe*²⁴⁰, a los 25; *Marc-Antoine*²⁴¹ y *Solyman*²⁴², a los 26, por lo que, si es muy cierto que mis primeras obras no tuvieron casi nada de bueno, al menos no se puede negar que fueron la feliz simiente de muchas otras mejores, producidas por las fecundas plumas de los señores de Rotrou, de Scudéry, Corneille y du Ryer²⁴³, que nombro aquí respetando el orden temporal con que comenzaron a escribir después de mí; y de algunos otros, cuya reputación llegará algún día a vos, en particular la de los dos jóvenes autores de las tragedias de Cleopatra²⁴⁴ y Mitrídates²⁴⁵, cuyo aprendizaje

l'apprentissage est un demi chef-d'œuvre, qui donne de merveilleuses espérances des belles choses qu'ils pourront faire à l'avenir¹⁷.

C'est par notre commun travail que le théâtre n'a presque plus rien à désirer de cette première splendeur qu'il eut autrefois parmi les Grecs et les Romains, et que nous l'avons rendu le divertissement du Prince et de son principal Ministre¹⁸, avec tant de gloire et de profit pour ses acteurs, que les plus honnêtes femmes fréquentent maintenant l'Hôtel de Bourgogne avec aussi peu de scrupule et de scandale qu'elles feraient celui du Luxembourg¹⁹. Mais avec tout cela, mon cher ami, je puis vous assurer que le plus habile, ou le plus heureux d'entre nous, est encore à recevoir le premier bienfait des libéralités de la Fortune, ce qui me fait imaginer que le vénérable abbé de Tiron a recueilli lui tout seul les prétentions et les récompenses de tous les poètes ses devanciers, contemporains et successeurs²⁰. Il est vrai qu'on nous fait au Louvre des sacrifices de louanges et de fumées, comme si nous étions les dieux de l'Antiquité les plus délicats, où nous aurions besoin qu'on nous traitât plus grossièrement, et qu'on nous offrît plutôt de bonnes hécatombes de Poissy²¹, avec une large effusion de vin d'Arbois, de Beaune et de Condrieu²². On nous amuse encore d'une certaine couronne imaginaire de laurier, qui ne pourrait nous servir, quand même elle serait effective, qu'à l'assaisonnement d'une carpe au court-bouillon²³ et, tout au plus, qu'à la décoration d'un jambon de Mayence en un festin²⁴. C'est en cette matière, comme en toute autre, que notre Martial français le président Maynard a rencontré²⁵, ce me semble fort plaisamment, quand il a dit aux Muses, parlant du poète crotté de notre gros ami Saint-Amant ²⁶:

Traitez-le plus utilement,
Le laurier n'est pas une étoffe
Dont il veuille un habillement.

ya está a medio camino de las obras maestras, lo que da gran esperanza de que puedan hacer en el futuro bellas cosas²⁴⁶.

Es por nuestro trabajo en común por lo que el teatro ya casi nada tiene que envidiarle a ese primer esplendor que tuvo antaño entre los griegos y los romanos, y lo hemos convertido en esparcimiento del Príncipe et de su principal Ministro²⁴⁷, con tanta gloria y provecho para sus actores, que las mujeres más honestas frecuentan ahora el Hôtel de Bourgogne con tan pocos escrúpulos y escándalo como frecuentarían el de Luxembourg²⁴⁸. Mas, pese a todo esto, mi caro amigo, puedo aseguraros que el más hábil, o el más afortunado de nosotros, aún está esperando recibir el primer favor de las liberalidades de la Fortuna, lo cual me hace pensar que el venerable abad de Tiron ha recogido para él solo las pretensiones y las recompensas de todos los poetas antecesores suyos, contemporáneos y sucesores²⁴⁹. Es cierto que en el Louvre nos hacen sacrificios con alabanzas y humos, como si fuéramos los dioses más delicados de la Antigüedad, pero necesitaríamos que nos trataran más toscamente y nos ofrecieran más bien unas buenas hecatombes de Poissy²⁵⁰, con una amplia efusión de vino de Arbois, de Beaune y de Condrieu²⁵¹. Nos siguen entreteniendo con cierta corona imaginaria de laurel, que solo podría servirnos, si es que fuera efectiva, como aderezo de una carpa en caldo de pescado o, como mucho, para adornar un jambón de Maguncia en un festín²⁵². Es en esta materia, como en cualquier otra, en la que nuestro Marcial francés, el presidente Maynard, tuvo la ocurrencia, muy divertida a mi parecer, de decirle a las Musas, cuando se refería al poetastro de nuestro gordo amigo Saint-Amant²⁵³:

Tratadlo más útilmente,
el laurel no es una tela
con la que quiera hacerse un traje.

Il est encore vrai que Messieurs les Cordons bleus²⁷ et les Princes nous font quelquefois l'honneur de nous donner place à leurs tables et dans leurs carrosses, que même ils sont assez obligeants pour nous ouvrir leurs balustres²⁸ et leurs cabinets de conversation, mais, hors Monseigneur le Duc de Longueville²⁹, pas un qui vive ne s'est encore avisé de nous faire ouverture de ses cabinets d'Allemagne³⁰. Celui-là véritablement pour s'obliger* la Muse d'un homme d'esprit et de suffisance³¹, a fait une action de justice et de libéralité, qui ne rendra pas moins son jugement recommandable³² par le digne choix qu'il a voulu faire de la personne qui la reçoit³³, qu'elle fera louer sa munificence, tant par la nature extraordinaire du bienfait, que par les généreuses circonstances qui l'accompagnent ; cela s'appelle faire du bien de bonne grâce, et traiter les Muses en filles de Jupiter. Pour moi, qui ne cherchai jamais la fortune que par les belles voies, je suis d'avis qu'un homme d'esprit fasse toutes choses belles pour mériter l'estime et la faveur des puissances, mais je ne puis souffrir qu'il en exige lui-même la récompense, puisque c'est en matière d'amour seulement qu'un honnête homme* a bonne grâce de demander qu'on lui fasse du bien. Quant à moi qui connais parfaitement les inclinations de la plupart, je n'espère plus d'autre fruit de mes meilleurs ouvrages que la satisfaction de les avoir faits, avec résolution de ne les adresser³⁴ désormais qu'à mes amis particuliers. Dieu m'a fait la grâce d'en trouver un, tel que je le pouvais souhaiter, en la personne de Monsieur le Comte de Belin³⁵, père de celui que vous avez pu voir à la Franche-Comté, qui tout grand seigneur qu'il est, et d'une condition à me pouvoir commander en maître, ajoute néanmoins aux biens qu'il me fait, celui de la liberté qu'il m'a laissée. C'est dans sa maison, qu'on prendrait pour la véritable Académie des beaux esprits, n'était que* l'on y fait trop bonne chère*, que je mène une vie dont le repos n'est troublé que du souvenir d'une maîtresse. Depuis *Silvanire*, que je composai sous les ombrages de Chantilly³⁶, je dois le reste de mes derniers ouvrages au soin qu'il

Es cierto, además, que los señores del cordón azul²⁵⁴ y los príncipes nos honran a veces dándonos un sitio en sus mesas y en sus carrozas, y hasta tienen la amabilidad de abrirnos las balaustradas de sus aposentos y sus gabinetes de tertulia, pero, salvo al señor duque de Longueville²⁵⁵, a ninguno de ellos se le ha ocurrido aún abrirnos sus bargueños. Este último, para que le esté verdaderamente agradecida la Musa de un hombre ingenioso y de capacidad intelectual, ha hecho un acto de justicia y liberalidad, que no hará menos estimable su juicio por la digna elección que ha querido hacer en la persona que lo recibe²⁵⁶, de lo que lo hará que alaben su munificencia, ya por la naturaleza extraordinaria de la buena acción, ya por las generosas circunstancias que la acompañan; a eso se le llama hacerle bien a alguien de buen grado y tratar a las Musas como hijas de Júpiter. Por mi parte, yo que siempre busqué la fortuna por buen camino, considero que un hombre de ingenio siempre debe hacer todo género de cosas bellas para merecer el aprecio y el favor de los poderosos, pero no puedo aceptar que él mismo exija recompensa por ello, pues solo en asuntos de amor puede pedir con gracia un hombre bien educado que lo favorezcan. En cuanto a mí, que conozco perfectamente las inclinaciones de la mayoría, ya no espero más fruto de mis mejores obras que la satisfacción de haberlas hecho, resuelto a dedicarlas en adelante solo a mis amigos personales. Dios me ha hecho el favor de que encuentre a uno, como yo podía desear, en la persona del señor conde de Belin²⁵⁷, padre del que habéis podido ver en el Franco Condado, el cual, aun siendo gran señor y de tal condición que puede mandar en mí como amo, añade sin embargo al bien que me hace el de la libertad que me ha dejado. Es en su casa, que se podría considerar la verdadera Academia de las mentes brillantes, si no fuera por lo bien que se come en ella, donde llevo una vida cuyo reposo solo es perturbado por el recuerdo de una amante. Desde *Silvanire*, que compuse bajo la sombra de los árboles de Chantilly²⁵⁸, debo el resto de mis obras al cuidado con

a pris de me solliciter de les faire. Voici le premier que j'ai fait auprès de lui, dont je ne doute point que ceux qui ne savent pas encore la bienséance des styles, ne trouvent les vers moins forts que ceux de *Virginie* ou de *Sophonisbe*, et qu'ils ne confondent le défaut de la bassesse avec la grâce de la naïveté, mais c'est assez pour moi que vous n'ignorez pas la différence qu'il faut mettre nécessairement entre le cothurne relevé de Sénèque et l'escarpin bas de Plaute ou de Térence. C'est pour cette raison que Pline le Jeune, ayant deux maisons de plaisance – l'une était sur une colline et l'autre dans une plaine –, appelait celle-ci la comédie, et celle-là la tragédie³⁷. Je m'étendrais plus au long sur ce sujet, mais on dirait que je veux instruire mon maître; je finis donc après vous avoir conjuré de faire bonne chère* à mon duc d'Ossonne. Je sais bien qu'il est espagnol, qu'il sort tout fraîchement du Louvre et qu'il parle assez bon français³⁸, mais enfin vous le pouvez recevoir sans vous brouiller avec l'une ni l'autre Couronne, car outre qu'il ne vous va point trouver en homme de guerre, il vous est permis d'user des droits de la neutralité de votre pays³⁹. Au reste, ne vous étonnez pas du style de mon épître; j'ai voulu le proportionner à celui de l'ouvrage qu'elle précède, et suivre en ceci les règles de l'Architecture, qui veut que le portail soit de même ordre et de même symétrie que la maison.

Adieu. Je suis, Monsieur mon très cher ami, votre très humble serviteur et inviolable ami, Mairét.

De Paris, ce quatrième jour de janvier 1636.

que me ha pedido que las escriba. He aquí la primera que he compuesto junto a él; no tengo duda alguna de que quienes no conocen todavía la adecuación de los estilos encuentren sus versos menos logrados que los de *Virginie* o de *Sophonisbe*, y confundan el defecto de la bajeza con la gracia de la sencillez, pero a mí me basta que vos no ignoréis la diferencia que hay que poner necesariamente entre el coturno alto de Séneca y el escarpín bajo de Plauto o de Terencio. Por esta razón, Plinio el Joven, que tenía dos casas de recreo, una sobre una colina y otra en un llano, llamaba a esta la comedia y aquella la tragedia²⁵⁹. Me extendería aún sobre este tema, pero dirían que quiero instruir a mi amo; acabo, pues, tras rogaros encarecidamente que deis buena acogida a mi duque de Osuna. Sé bien que es español, que sale muy recientemente del Louvre y que habla bastante bien francés²⁶⁰, pero, en fin, podéis recibirlo sin enemistaros ni con una ni con otra Corona, pues además de que no va a vuestro encuentro como hombre de guerra, se os permite hacer uso de los derechos de la neutralidad de vuestro país²⁶¹. Por lo demás, no os extrañéis por el estilo de mi epístola; he querido proporcionarla en relación con la obra que precede, y seguir en este punto las normas de la Arquitectura, que requiere que el pórtico sea del mismo orden y tenga la misma simetría que la casa.

Adiós. Soy, señor y muy caro amigo mío, vuestro muy humilde servidor e inviolable amigo, Mairét.

De París, a cuatro de enero de 1636.

Les acteurs

Le duc d'Ossonne, amoureux d'Émilie
Almédor, son confident
Camille, favori d'Émilie
Octave, valet de Camille
Paulin, mari d'Émilie
Fabrice, valet de Paulin
Basile, père d'Émilie
Émilie
Flavie, veuve, sœur de Paulin et amoureuse du duc
Stéphanille, servante de Flavie

La scène est à Naples.

Elenco

El duque de Osuna, enamorado de Emilia
Almedor, su confidente
Camilo, amante de Emilia
Octavio, criado de Camilo
Paulino, marido de Emilia
Fabricio, criado de Paulino
Basilio, padre de Emilia
Emilia
Flavia, viuda, hermana de Paulino y enamorada del Duque
Estefanila, criada de Flavia

La escena se sitúa en Nápoles.

LE DUC D'OSSONNE

COMÉDIE DE MAIRET

ACTE I

Scène 1

Almédor, le duc d'Ossonne

ALMÉDOR

Quoi ? Monsieur, en un temps où par tout l'univers
La coutume introduit mille plaisirs divers,
Et fait de l'allégresse une vertu publique,
Serez-vous seul pensif et seul mélancolique ?
Vous, qui jusques* ici d'un naturel plus gai
Que n'est un paysage au plus beau jour de mai,
Portiez toute la Cour à la réjouissance
Par tant de gentillesse et de magnificence,
Que si je ne craignais de paraître indiscret
À vouloir pénétrer dedans votre secret,
Je dirais que l'amour qui change toute chose,
A fait en votre humeur cette métamorphose.
En effet, à vous voir l'esprit inquiété
Plus qu'aucun autre esprit ne l'a jamais été,
Et comme vos ébats et vos galanteries
Ne sont plus aujourd'hui que tristes rêveries,
Qui ne s'étonnerait d'un si prompt changement ?
Ou qui n'en ferait pas le même jugement ?

EL DUQUE DE OSUNA

COMEDIA DE MAIRET

ACTO I

Escena 1

Almedor, el Duque de Osuna

ALMEDOR

¿Cómo? Señor, ahora que en todo el universo
la costumbre introduce mil placeres diversos
y hace que la alegría sea una virtud pública,
¿nadie habrá sino vos melancólico y triste?
5 Vos, cuyo natural más alegre hasta hoy
ha sido que un paisaje del mayo más hermoso,
vos que toda la Corte habéis llevado a fiestas
con tanta gentileza, tanta munificencia,
que, si yo no temiera parecer indiscreto
10 queriendo penetrar lo que guardáis secreto,
diría que el amor, que todo hace mudable,
ha obrado en vuestro humor esta metamorfosis.
Viéndoos, en efecto, la mente más inquieta
de lo que nunca estuvo la mente de ninguno,
15 viendo que vuestros gozos, vuestras galanterías,
ya no son hoy en día sino tristes ensueños,
¿a quién no extrañaría cambio tan repentino?,
¿quién no concluiría con este mismo juicio?

LE DUC

Je confesse, Almédor, qu'à mon regret extrême,
Je suis visiblement dissemblable à moi-même.
Ces divertissements où j'ai vu tant d'appas
Me touchent aussi peu, que si je n'étais pas.
Mon âme de chagrin et d'ennuis accablée
Ne souffre jamais tant que dans une assemblée.
La lice me déplait, où nos braves de cour
Me semblent plus faquins⁴⁰ que celui qu'on y court ;
Je ne suis plus ravi de voir dans la carrière⁴¹
Disputer une bague ou rompre⁴² à la barrière⁴³ ;
Bref, tous vos jeux publics, tournois, bals et ballets
Me semblent jeux d'enfants et combats de valets.
Je suis plus mal encore avec la comédie⁴⁴,
Car enfin, Almédor, il faut que je te die*
Qu'elle m'a suscité le trouble où tu me vois,
Et dépravé le goût des plaisirs que j'avois⁴⁵.

ALMÉDOR

Mais depuis quand, Monsieur, et par quelle aventure ?

LE DUC

Par un ange mortel, miracle de Nature,
Un bel œil dont le doux et modeste regard
M'a lancé dans le cœur un invisible dard.

ALMÉDOR

Fut-ce point à l'*Aminte*, ou bien à l'*Andromire*⁴⁶ ?

LE DUC

C'est ce qu'à point nommé⁴⁷ je ne saurais te dire,
Car tous les sens ravis en ce divin objet,
Je n'en goûtai non plus les vers que le sujet.
Cependant on achève, et la pièce finie,
Ma beauté se retire avec sa compagnie,
Et me laisse le cœur percé d'autant de traits,
Que mes yeux dans les siens remarquèrent d'attraits,
Sans avoir pu depuis ni revoir cette belle,
Ni lui montrer le feu que je nourris pour elle.

EL DUQUE

20 No confieso, Almedor, que, muy a pesar mío
y a la vista, me he vuelto diferente a mí mismo.
Aquellas diversiones que tanto me atraían
me interesan lo mismo que si yo no existiera.
Mi alma atormentada de tristeza y de penas
no sufre nunca tanto como en una reunión.
25 La liza me disgusta; aquel que al estafermo
corre allí, me parece más estafermo él;
ya no me encanta ver a los que en la carrera
disputan la sortija o rompen una lanza²⁶²;
en fin, que vuestros juegos, torneos, balés, bailes,
30 me parecen peleas de criado y niñerías.
Y aún peor me sienta el teatro²⁶³, Almedor,
pues debo confesarte que allí se suscitó
toda la turbación con que siempre me ves,
y el gusto que me daban los placeres se agrió.

ALMEDOR

35 ¿Desde cuándo, señor, por qué casualidad?

EL DUQUE

Por un ángel mortal, un milagro del mundo,
un ojo cuya suave y modesta mirada
me lanzó al corazón un invisible dardo.

ALMEDOR

¿Acaso fue en *Aminta*, o bien en *Andromira*²⁶⁴?

EL DUQUE

40 No podría decirte, precisamente, dónde,
pues ese ser divino me embargó con tal fuerza
que no hice caso alguno ni a los versos ni al tema.
Mientras tanto, terminan, y, con la obra acabada,
mi belleza se va con los que la acompañan
45 y me deja de tantas flechas herido el pecho
como prendas notaron mis ojos en los suyos,
pero ya no he podido ni ver a esa belleza
ni descubrirle el fuego que alimento por ella.

ALMÉDOR

Et la connaissez-vous ?

LE DUC

Je la connais fort bien.

ALMÉDOR

C'est encore un moyen...

LE DUC

Qui ne me sert de rien, 50

Car sans parler ici de la fille d'Acrise⁴⁸,
C'est qu'on ne garde point le trésor de Venise
Avecque* tant de soin et tant de loyauté,
Comme on fait ce trésor de grâce et de beauté.
Tous ces empêchements dont ma flamme est suivie,
Me retranchant l'espoir, me font croître l'envie.
De l'humeur qu'Almédor me doit avoir connu,
Depuis trois ans qu'il voit mes sentiments à nu,
Il peut s'imaginer que cette amour* naissante
N'est pas sur mon esprit encore assez puissante
Pour me rendre inquiet ou m'ôter mes plaisirs,
Et que le seul obstacle irrite mes désirs.
Sans lui, ma passion serait assez paisible,
Mais j'enrage d'aimer un objet invisible,
Et qu'un même poulet* ait mille fois, en vain,
Essayé de passer jusque dedans sa main.

ALMÉDOR

Il n'est point toutefois de l'un à l'autre Pôle,
D'endroit si difficile où cet oiseau ne vole,
Pourvu qu'on le soutienne avec des ailes d'or.

LE DUC

Je ne sais, mais pourtant je te jure, Almédor,
Que l'or qui gagne tout et par qui tout se force,
A manqué pour ce coup de puissance et d'amorce.

ALMÉDOR

Vraiment je m'en étonne et crois que vos agents

ALMEDOR

¿Y no sabéis quién es?

EL DUQUE

Pues sí, lo sé muy bien.

ALMEDOR

Podría ser un medio...

EL DUQUE

Que de nada me sirve,

ya que, salvo que hablemos de la hija de Acrisio²⁶⁵,
no se guarda el tesoro de la misma Venecia
con tanta precaución y tanta lealtad
como este otro tesoro de gracia y de belleza.
55 Todos esos obstáculos que persiguen mi ardor
y me hurtan la esperanza, me aumentan el deseo.
Mas teniendo el humor que Almedor me conoce,
pues, hace ya tres años, que sabe cómo pienso,
bien puede imaginarse que este naciente amor
60 no tiene sobre mí suficiente poder
como para inquietarme o quitarme los gozos,
y que solo las trabas irritan mis deseos.
Esta pasión sin ellas sería muy tranquila,
pero rabio de amar algo que es invisible,
65 y de haber intentado tantas veces en vano
que un billete amoroso le llegue hasta las manos.

ALMEDOR

Aun así, no hay lugar, desde un Polo hasta el otro,
que no pueda alcanzar con su vuelo ese pájaro
si le dan buen sustento unas alas de oro.

EL DUQUE

70 No lo sé; sin embargo, yo te juro, Almedor,
que el oro, que es señor y vencedor de todo,
falso ha estado esta vez de poder y de cebo.

ALMEDOR

Pues sí que me sorprende; tal vez vuestros agentes

N'étaient donc guère sûrs, ou guère intelligents.

LE DUC

Bref, voilà le sujet de cette humeur chagrine,
Qui contre ma coutume aujourd'hui me domine.
Mais ce vieux cavalier pâle et tout hors de soi,
A mine de vouloir quelque chose de moi.

Scène II

Le duc, Paulin⁴⁹

LE DUC

À vous, Seigneur Paulin, quel sujet vous amène ?

PAULIN

Fort mauvais, puisqu'il faut qu'il vous donne la peine
De l'apprendre de moi, sans recevoir un tiers.

ALMÉDOR

Dès là je me retire.

LE DUC

Oui-da*, très volontiers.

PAULIN

Monsieur, je mets en vous toute ma confiance.
Or pour n'abuser pas de votre patience,
C'est que l'assassinat qui vient d'être commis
Sur un de mes plus grands et mortels ennemis,
Dont le bruit à cette heure emplît toute la ville,
M'allait sacrifier à la fureur civile,
Si je n'eusse trouvé votre palais ouvert
Comme un temple, où j'ai mis mon salut à couvert.

LE DUC

On a donc présumé que vous l'avez fait faire ?

nada fueran seguros ni nada inteligentes.

EL DUQUE

75 En fin, esta es la causa del humor apenado
que, contra mi costumbre, ahora me domina.
Mas ese viejo hidalgo pálido y alterado,
parece que algo quiere de mi persona aquí.

Escena II

El Duque, Paulino²⁶⁶

EL DUQUE

Decid, señor Paulino, ¿qué asunto os trae a mí?

PAULINO

80 Uno de los peores, pues mucho os dolerá
enteraros por mí, sin que haya nadie más.

ALMEDOR

Pues yo ya me retiro.

EL DUQUE

Muy bien, os lo agradezco.

PAULINO

Señor, yo pongo en vos toda mi confianza.
Oíd, no abusaré de vuestra paciencia:
85 tras el asesinato apenas perpetrado
de uno de mis peores enemigos mortales,
que ahora ya es noticia por toda la ciudad,
la furia de la calle me habría dado muerte,
si no hubiera encontrado vuestro palacio abierto
90 como si fuera un templo, para mi salvación.

EL DUQUE

¿Se ha presumido, pues, que lo habéis ordenado?

PAULIN

Un de mes braves pris a déclaré l'affaire.

LE DUC

Oui, mais votre ennemi, comment l'appelle-t-on ?

PAULIN

Camille.

LE DUC

J'en connais la personne et le nom⁵⁰ :

On l'estimait beaucoup pour la galanterie.

Et d'où vient le sujet de votre brouillerie ?

PAULIN

Monsieur, nos différends ont pour toutes raisons

La haine invétérée entre nos deux maisons,

Qui pour d'autres raisons trop longues à déduire⁵¹,

Toujours de père en fils ont voulu se détruire.

LE DUC

Chose étrange de voir que l'animosité

Étouffe parmi vous la générosité !

Et qu'ici, plus qu'ailleurs, les âmes outragées,

Par de si lâches tours veulent être vengées.

PAULIN

Il me siérait fort mal de vouloir soutenir

Un acte pour lequel vous me pouvez punir,

Mais vos rares vertus, de qui la renommée

Est par toute l'Europe également semée,

Et ce cœur généreux dont on dit tant de bien,

Vous feront pardonner la lâcheté du mien.

J'embrasse vos genoux, avec cette espérance

Que je tiendrai chez vous ma tête en assurance.

LE DUC

Levez-vous, assuré de trouver aujourd'hui

En ma protection un véritable appui.

Je ne puis vous donner un plus aimable asile,

PAULINO

Un espadachín mío preso lo ha declarado.

EL DUQUE

Ya veo, mas ¿qué nombre tiene vuestro enemigo?

PAULINO

Camilo.

EL DUQUE

Lo conozco, con su reputación:

95 era muy estimado por su galantería.

¿Y de dónde proceden vuestras desavenencias?

PAULINO

La razón, mi señor, de nuestras diferencias

es el odio arraigado que hay entre nuestras casas,

que, por otras razones muy largas de contar,

100 de padre a hijo, siempre se han querido arruinar.

EL DUQUE

¡Qué extraño es constatar que la animosidad

entre ustedes ahoga la generosidad!

Y que los ultrajados buscan aquí venganza,

más que en otros lugares, con tretas tan cobardes.

PAULINO

105 Muy mal haría yo en querer defender

un acto por el cual me podéis castigar;

aun así, vuestras raras virtudes, cuya fama

sembrada está en Europa por todos los lugares,

y vuestro generoso pecho tan alabado,

110 os harán perdonar lo cobarde del mío.

Os beso las rodillas, teniendo la esperanza

de poner mi cabeza a salvo en vuestra casa.

EL DUQUE

Levantaos, seguro de que hoy encontraréis

bajo mi protección un verdadero apoyo.

115 Yo no puedo ofreceros más agradable asilo

Qu'une de nos maisons qui n'est qu'à trente mile⁵²,
Où vous serez reçu par mon commandement,
Comme dans mon palais, et plus commodément,
Attendant que le temps et ma faveur promise,
En un meilleur état votre fortune ait mise⁵³.
Songez quand vous voudrez à votre partement⁵⁴,
Et si vous m'en croyez, que ce soit promptement.

PAULIN

Je vais donc de ce pas mettre ordre à mon voyage.

LE DUC

Vraiment, Seigneur Paulin, vous ne seriez pas sage
De retourner chez vous, il n'y ferait pas seur⁵⁵.

PAULIN

Je ne vais qu'ici près au logis de ma sœur.

LE DUC

Non, vous n'irez point seul.

PAULIN

C'est tout contre.

LE DUC

N'importe,

Douze ou quinze des miens vous y feront escorte.

Oh ! page !

UN PAGE

Monseigneur...

LE DUC

Allez dire là-bas...

(Il parle à l'oreille du Page.)

Faites vite, et surtout qu'on ne le quitte pas.

PAULIN

Monseigneur, cet honneur et cette même tête,
Que vous me conservez au fort de la tempête,

que una de nuestras casas, que se halla a treinta millas,
donde, por orden mía, vais a ser recibido
igual que en mi palacio, y más cómodamente,
esperando a que el tiempo y el favor que os prometo
120 pongan vuestra fortuna en un mejor estado.
Pensad, pues, en partir, cuando queráis, allí;
y si os fiáis de mí, que sea lo más pronto.

PAULINO

Voy, pues, a preparar de inmediato mi viaje.

EL DUQUE

No sería prudente que volvierais, señor,
125 a vuestra casa ahora; no estaríais seguro.

PAULINO

Solo voy aquí cerca, a casa de mi hermana.

EL DUQUE

No, no iréis allí solo.

PAULINO

Es al lado.

EL DUQUE

No importa;

Diez o quince hombres míos os irán escoltando.

¡Paje!

UN PAJE

Sí, mi señor...

EL DUQUE

Id a decir allí...

(Le habla al Paje al oído).

130 Rápido y, sobre todo, que no lo dejen solo.

PAULINO

Mi señor, el honor y hasta la vida misma
que me ponéis a salvo en la peor tormenta,

Feront voir comme quoi je vous suis obligé*,
L'un et l'autre pour vous sans réserve engagé⁵⁶.

(*Il sort.*)

LE DUC

Adieu, Seigneur Paulin ! Dieux ! que cette aventure
Me fait chez Émilie une belle ouverture !
Et que cet accident se présente à propos
Pour mettre en peu de temps mon esprit en repos !
Ce jaloux qu'à dessein hors de Naples j'envoie,
Ne saurait empêcher et que je ne la voie
Et que je ne lui parle, étant le seul appui
Qu'elle peut sans soupçon solliciter pour lui.
Que si, par aventure*, il veut qu'elle le suive,
Comme ils seront chez moi, le pis qui m'en arrive,
C'est que dans peu de jours j'irai m'y promener
Avec le moins de train que j'y pourrai mener.

Scène III

Flavie, Émilie

FLAVIE

Un malheur ordinaire, et qui n'est pas extrême,
Ne nous doit apporter qu'une douleur de même.

ÉMILIE

Nommez-vous ordinaire un mortel accident
Qui jette votre frère en péril évident,
Et de notre famille augure la ruine ?
Dieu veuille que je sois une fausse devine.
Ce coup qui de plusieurs avance le trépas,
Portera plus avant que vous ne pensez pas.

FLAVIE

Il ne faut pas douter que de cette disgrâce,
Ne pleuvent cent malheurs sur l'une et l'autre race.
Et plutôt au Ciel, ma sœur⁵⁷, que pour le bien de tous,
Mon frère eût témoigné des mouvements plus doux,

os mostrarán un día toda mi gratitud,
entregándose a vos sin ninguna reserva.

(*Sale.*)

EL DUQUE

135 ¡Adiós, señor! ¡Oh, dioses, qué bien me abre las puertas
de la casa de Emilia esta extraña aventura!
¡Y qué oportunamente ocurre esta desgracia
para que, en poco tiempo, mi espíritu descanse!
El celoso que alejo de Nápoles adrede
140 ya no podrá impedir ni que yo pueda verla,
ni que yo pueda hablarle, pues soy la única ayuda
que puede, sin sospecha, pedir para su esposo.
Y si se diera el caso de que lo acompañara,
como serán mis huéspedes, ya puesto en lo peor,
145 iré a los pocos días a pasearme allí,
tan solo con el séquito más discreto que encuentre.

Escena III

Flavia, Emilia

FLAVIA

La desgracia ordinaria, que además no es extrema,
no nos debe causar sino un dolor igual.

EMILIA

¿Llamáis vos ordinaria una mortal desgracia
150 que pone a vuestro hermano en peligro evidente
y de nuestra familia, augura ya la ruina?
Quiera Dios que yo sea una falsa adivina.
Este golpe, que a muchos adelanta la muerte,
más lejos llegará de lo que estáis pensando.

FLAVIA

155 No cabe duda alguna de que cien infortunios
caigan de esta desgracia sobre una y otra raza.
Ojalá, hermana²⁶⁷ mía, que, por el bien de todos,
el temple de mi hermano más suave hubiera sido,

Ou que tant seulement les morts fussent à plaindre,
Sans que pour les vivants nous eussions rien à craindre ;
Mais puisque le passé ne se peut rappeler,
Je crois que le meilleur est de se consoler,
D'autant mieux que mon frère a garanti sa vie
De la fureur de ceux qui l'avaient poursuivie,
Et nous aurons bientôt des nouvelles de lui.
Cela doit, ce me semble, adoucir votre ennui.

ÉMILIE

Ha ! que ne suis-je à naître, ou que ne suis-je morte !
Pardonnez, je vous prie, au deuil qui me transporte,
Et trouvez bon que seule avec de justes pleurs,
Je donne par les yeux passage à mes douleurs.

FLAVIE

Adieu donc.

Scène IV

Émilie

ÉMILIE

Ôte-moi ta présence importune,

Qui dans cette contrainte accroît mon infortune.
Soupire donc, mon cœur, soupire en liberté,
Pleurez, mes tristes yeux, et perdez la clarté,
Puisque votre soleil lui-même l'a perdue,
Sans espoir que jamais elle lui soit rendue.
Clair soleil de mes jours par la mort endormi
Dans le rouge océan du sang qu'il a vomi,
L'appui de la vertu, l'honneur de l'Italie,
Le phénix des amants et l'espoir d'Émilie
En la fin de Camille ont rencontré la leur.
Ô beau nom qui naguère enchantait ma douleur,
Et par qui maintenant ma douleur se renflamme,
Que d'effets différents tu causes dans mon âme !
Camille, il est donc vrai que tu me sois ravi,
Sans t'avoir pu défendre, ou sans t'avoir suivi ?

o que solo a los muertos hubiera que llorar,
160 sin que nada tuviéramos que temer por los vivos;
mas como no se puede alterar el pasado,
creo que lo mejor es que nos consolemos;
y con mayor razón, pues mi hermano ha podido
salvarse del furor de los que lo acosaban,
165 y tendremos muy pronto noticias de su parte.
Eso os aliviará, yo creo, la inquietud.

EMILIA

¡Ojalá yo estuviera por nacer o ya muerta!
Perdonad, os los ruego, el dolor que me embarga
y permitid que, sola, con estas justas lágrimas,
170 a través de los ojos, dé paso a mis dolores.

FLAVIA

Adiós, pues.

Escena IV

Emilia

EMILIA

Ve y ahórrame tu presencia importuna,

que en este cruel apuro aumenta mi infortunio.
Suspira, pues, suspira libre, mi corazón;
llorad, mis tristes ojos, y dejad de brillar,
175 pues vuestro propio sol ha perdido su brillo,
sin ninguna esperanza de recobrarlo un día.
Claro sol de mis días, dormido por la muerte
en los mares de sangre rojos que ha vomitado,
pilar de la virtud, honor mismo de Italia,
180 fénix de los amantes y esperanza de Emilia:
la muerte de Camilo ha sido vuestra muerte.
Bello nombre que ha poco mi dolor encantaba
y que hace ahora arder mi dolor otra vez,
¡qué dispares efectos me causas en el alma!
185 ¿Es cierto, pues, Camilo, que de mí te arrebatan,
sin que te haya podido defender ni seguir?

Et je sais toutefois que j'ai fourni l'épée
 Qui de tes jeunes ans a la trame coupée.
 Cet amour que pour toi je conçus éternel,
 Lui seul, quoique innocent, t'a rendu criminel.
 De là vint la secrète et forte jalousie
 Qui d'un brutal époux troubla la fantaisie,
 De sorte que sa haine et mon funeste amour
 Ont travaillé tous deux à te priver du jour.
 Ce sont de tes effets, exécration vipère,
 Qui piqués en naissant ton misérable père⁵⁸,
 Monstre de jalousie, à qui cent yeux au front
 Ne font pas voir encor* les objets comme ils sont.
 Mais quoi ! les passions de supplice incapables⁵⁹
 Ne se doivent punir qu'en leurs auteurs coupables.
 Poisons, flammes et fers, sus* donc, préparez-vous
 À lui sacrifier l'amante et le jaloux
 Pour apaiser son sang qui demande le nôtre.
 Un des deux néanmoins plus coupable que l'autre,
 Recevra le trépas comme son châtement,
 Et l'autre comme un bien qui finit son tourment.
 Si de mes tristes jours la course est prolongée,
 Ce n'est que pour mourir satisfaite et vengée,
 Au moins si mon courage, en désespoir changé,
 Peut être satisfait après s'être vengé,
 Car quand même aujourd'hui ce lâche, ce perfide,
 Ce plus qu'abominable et barbare homicide
 Laisserait dans mon lit tout son sang répandu,
 Que me rend-il au prix⁶⁰ de ce que j'ai perdu ?
 Quand au lieu d'une vie⁶¹, il en aurait dix mille,
 En peut-il satisfaire à celle de Camille⁶² ?
 N'importe, vengeons-nous, quoique imparfaitement,
 Et si nous le pouvons, que ce soit promptement.
 Il en mourra, le traître, et si sa diligence
 M'empêche d'en tirer une illustre vengeance,
 Une obscure suffit à m'en faire raison,
 Ou Naples une fois manquera de poison.
 C'est alors qu'Émilie au tombeau descendue,
 Fièrè d'avoir perdu celui qui l'a perdue,
 Aux ombres de Camille ira se réunir
 Pour commencer un bien qui ne pourra finir.

Y sé bien, sin embargo, que yo he dado la espada
 que ha cortado la trama de tus jóvenes años.
 Este amor que por ti eterno concebí,
 190 él solo, aunque inocente, te ha vuelto criminal.
 De él nacieron los celos secretos y feroces
 que, de un brutal esposo, turbaron el sentido,
 de manera que su odio y mi funesto amor
 han trabajado juntos por quitarte la vida.
 195 Estos son tus efectos, oh víbora execrable,
 que picas al nacer a tu mísero padre²⁶⁸;
 monstruo de los celos, mil ojos en tu frente
 no te hacen ni siquiera ver cómo son las cosas.
 ¡Mas cómo! Las pasiones inmunes al suplicio
 200 se deben castigar en su culpable autor.
 Venenos, llamas, hierros, venga, pues, preparaos
 para sacrificarle al celoso y la amante,
 calmando así su sangre que reclama la nuestra.
 Mas no será la muerte igual para los dos,
 205 pues para el más culpable de ambos será castigo,
 y para la otra, un bien que acabe sus tormentos.
 Si de mis tristes días, el curso se prolonga,
 solo es para morir satisfecha y vengada,
 si es que mis sentimientos, hechos desesperanza,
 210 hallan satisfacción tras haberse vengado,
 pues ¿qué me tornaría de aquello que he perdido,
 el pérfido y cobarde, el más abominable,
 el bárbaro homicida, aunque él en este día
 derramara en mi lecho toda su propia sangre?
 215 Aunque en lugar de una, tuviera diez mil vidas,
 ¿podría así pagar la vida de Camilo?
 Mas no importa, venguémonos, aunque imperfectamente,
 y si está a nuestro alcance, que sea cuanto antes.
 El traidor morirá; y si su diligencia
 220 me impide conseguir una ilustre venganza,
 me bastará una oscura para acabar con él,
 o faltará esta vez en Nápoles veneno.
 Y entonces en la tumba, Emilia, orgullosa
 de haber perdido a aquel que a ella misma perdió,
 225 con las sombras irá de Camilo a reunirse
 para alcanzar un bien que no terminará.

Cependant pour atteindre au point que je désire,
 Il faut que ma douleur au dedans je retire,
 Que mes ressentiments⁶³, pour un temps suspendus,
 Laisent choir l'assassin dans mes pièges tendus,
 Lui qui, sur un soupçon de légère apparence,
 Entreprit notre perte avec tant d'assurance.
 Mais je l'entends venir, ô Dieu ! le cœur me bat !
 Je sens dedans mon âme un étrange combat :
 L'amour, qui par sa vue irrite mon courage,
 Veut que, sans différer, je lui montre ma rage ;
 La raison d'autre part, qui me conseille mieux,
 Veut l'opportunité des saisons et des lieux.
 Reçois-le maintenant en femme intéressée,
 Pour le traiter après en amante offensée.

Scène V

Paulin, Émilie⁶⁴

PAULIN

Et qu'est-ce ci, Madame ? À voir cet œil pleurant,
 Ce teint pâle et ce cœur encore soupirant,
 On jugerait quasi qu'en ma seule aventure,
 Vous regrettez la fin de toute la nature,
 Ou bien que vous plaignez avec peu de raison
 Le plus grand ennemi qu'ait eu notre maison,
 Dont la race obstinée en sa rage ancienne
 A cent fois essayé de détruire la mienne.
 L'insolent après tout n'a vu tomber sur soi
 Que le mal que lui-même eût envoyé sur moi.
 Ne soupirez donc plus, ou vous me ferez croire
 Que d'un œil ennemi vous voyez ma victoire.

ÉMILIE

Vous seul étant l'unique et le plus cher objet
 Que regarde ma crainte avec juste sujet,
 Ne me plaindrais-je guère, ayant beaucoup à craindre ?

Mas para conseguir aquello que deseo
 es preciso que esconda dentro de mí el dolor,
 que aplaque por un tiempo mis amargos recuerdos,
 230 para que el asesino en mi celada caiga,
 ese que una sospecha sin apariencia apenas,
 ha llevado a arruinarnos, tan seguro de sí.
 Pero lo oigo venir, ¡oh, Dios!, ¡me late el pecho!
 Siento dentro del alma un extraño combate:
 235 al verlo aquí, el amor irrita mi valor
 y quiere que le muestre sin demora mi cólera,
 mas la razón prefiere, dándome un buen consejo,
 esperar el momento y el lugar oportunos.
 Recíbelo ahora como mujer atenta
 240 y trátalo después como amante ofendida.

Escena V

Paulino, Emilia²⁶⁹

PAULINO

¿Qué ocurre aquí, señora? Diríase, a la vista
 de esos ojos en lágrimas, de esa pálida tez,
 de ese pecho anhelante, que el lance que he tenido
 ha sido para vos peor que el fin del mundo,
 245 si es que no estáis llorando, con muy poca razón,
 al mayor enemigo que ha tenido esta casa,
 cuya raza, obstinada en su cólera antigua,
 cien veces ha intentado arruinar a la mía.
 No ha visto el insolente sino caerle encima
 250 el mal que a mi persona él habría enviado.
 No suspiréis, pues, más, o acabaré creyendo
 que miráis mi victoria con ojos enemigos.

EMILIA

Vos, señor, sois el único y el más querido ser
 por el que estoy temiendo, por sobradas razones,
 255 ¿no debo, pues, quejarme, con tanto que temer?

PAULIN

Dis plutôt, infidèle, ayant beaucoup à feindre⁶⁵.

ÉMILIE

Que Camille soit mort, et tous les siens aussi,
Pourvu que vous viviez, j'aurai peu de souci,
Mais las ! je crains pour vous les malheurs ordinaires
Que traînent après soi les actes sanguinaires,
Je crains que ses parents, qui l'aimèrent si fort,
Même au pied des autels ne vous portent la mort,
Ou viennent vous chercher jusque dedans ma couche.

PAULIN

La crainte du contraire est celle qui te touche.
Mon cœur, puisqu'elle feint, feignons pareillement⁶⁶.
Votre bon naturel, que j'aime extrêmement,
Me rend plus dure encor* l'absence nécessaire
Que m'ordonne déjà le cours de mon affaire,
Car devant qu'il soit jour il faut changer de lieu,
N'étant ici venu que pour vous dire adieu
Et prendre, s'il se peut, un habit de campagne.

ÉMILIE

Monsieur, permettez donc que je vous accompagne
Et partage avec vous le danger et la peur.

PAULIN

Ô trahison ! ô sexe infidèle et trompeur⁶⁷ !
Non, ne bougez d'ici, votre séjour en ville
Pour beaucoup de raisons me sera plus utile.

ÉMILIE

Importunes raisons qui me venez priver
Du bonheur le plus grand qui me puisse arriver !

PAULIN

Allez voir si ma sœur n'a rien qui la retienne,
Et faites avec elle en sorte qu'elle vienne.
Bons dieux ! qui penserait que sous tant de beauté,
Logeât tant d'artifice et de déloyauté⁶⁸ !

PAULIN

Dirás más bien, infiel, con tanto que fingir²⁷⁰.

EMILIA

Si Camilo y los suyos hubieran muerto todos,
con tal de que vivierais, no tendría cuidado,
mas, ¡ay!, temo por vos las desgracias frecuentes
que acarrear tras sí los actos sanguinarios,
260 temo que sus parientes, que tanto lo querían,
vengan a daros muerte hasta al pie de un altar,
o vengan a buscaros hasta en mi propio lecho.

PAULINO

Lo que en verdad te afecta es el temor contrario.
265 Ya que finge, finjamos también, mi corazón²⁷¹.
Vuestro buen natural, que tanto me complace,
vuelve aún más cruel la ausencia necesaria
a que me obliga el curso que toman mis asuntos,
pues me debo alejar antes de que amezca;
solo he venido aquí por deciros adiós
270 y vestirme, si puedo, para salir al campo.

EMILIA

Permitid, pues, señor, que os haga compañía
y compartas con vos los peligros y el miedo.

PAULINO

¡Oh, traición!, ¡oh, sexo infiel y engañador²⁷²!
No, no os mováis de aquí; por diversas razones,
275 más útil me será que estéis en la ciudad.

EMILIA

¡Qué importunas razones me vienen a privar
de la dicha mayor que yo podía hallar!

PAULINO

Id a ver si no hay nada que retenga a mi hermana
y conseguid que venga a hablar conmigo aquí.
280 ¡Quién pensaría, oh dioses, que hubiera tal doblez
y tal deslealtad bajo tanta belleza²⁷³!

L'ingrate dont les pleurs et le visage blême
Témoignent pour Camille une douleur extrême,
Voudrait me faire accroire, impudente qu'elle est,
Qu'elle m'aime et ne plaint que mon propre intérêt ;
Et je suis néanmoins le plus trompé du monde,
Si déjà l'infidèle en malice féconde,
Ne consulte la fraude en son esprit malin.
Mais bon à quelque dupe, et non pas à Paulin,
Qui pour si longuement et si bien que tu feignes,
Ne s'endormira pas qu'à fort bonnes enseignes⁶⁹.
J'espère néanmoins qu'oubliant ce beau fils,
Tu plaindras quelque jour la faute que tu fis,
Quand au mépris commun de notre parentage,
Tu l'osas estimer à mon désavantage.
Le temps corrige tout quand il est bien conduit,
Et souvent d'un grand mal un grand bien se produit.
Il peut se faire aussi, comme femmes sont femmes⁷⁰,
Qu'elle conçoive encor* des désirs plus infâmes⁷¹.

FLAVIE

Mon frère, un bon garçon que j'ai toujours chéri,
Pour son affection envers feu mon mari,
Vient de me rapporter en espion fidèle,
Comment va votre affaire, et ce que l'on dit d'elle.
Le comte et son valet sont tous deux fort blessés ;
À croire néanmoins ceux qui les ont pansés,
Ils guériront.

PAULIN

Tant pis, j'aime bien mieux qu'ils meurent :
Deux morts, moins d'ennemis sur les bras me demeurent.

FLAVIE

Au reste, votre brave a dit de bout en bout
La chose comme elle est, et vous charge de tout.

PAULIN

Et moi je suis d'avis, puisqu'il s'est laissé prendre,
De me sauver fort bien, et de le laisser pendre.
Mais avant mon départ, qu'on ne peut retarder,

La ingrata, cuyas lágrimas, cuyo pálido rostro
dan prueba de un dolor extremo por Camilo,
me quiere hacer creer, impudente como es,
285 que me ama y se lamenta solo por mi interés.
Y más equivocado que nadie debo estar,
si no intenta esta infiel, tan fecunda en malicias,
urdirme ya algún fraude en su malvado espíritu;
mas lo que embauca a un necio no embaucará a Paulino,
290 que, por largo y por bien que persistas fingiendo,
no cerrará los ojos mientras no toque hacerlo.
Espero, sin embargo, que, olvides a ese joven
y lamentos un día la falta en que caíste
cuando, menospreciando a todos nuestros deudos,
295 te atreviste a estimarlo en detrimento mío.
Todo lo cura el tiempo, si tiene buena guía,
y no hay, frecuentemente, mal que por bien no venga,
mas cabría también, pues mujer es mujer²⁷⁴,
que concibiera aún deseos más infames²⁷⁵.

FLAVIA

300 Hermano, un buen muchacho que yo siempre he apreciado
por tener mucho afecto a mi difunto esposo,
acaba de contarme, pues es mi fiel espía,
cómo va vuestro asunto y qué se cuenta de él.
El Conde y su criado tienen graves heridas,
305 pero, por lo que dicen los que los han curado,
sanarán.

PAULINO

Mala suerte; prefiero que ambos mueran:
dos enemigos menos tendría que aguantar.

FLAVIA

Y vuestro espadachín ha contado el asunto
sin omitir detalle y os acusa de todo.

PAULINO

310 Pues si lo han atrapado, me parece que debo
ponerme bien a salvo y dejar que lo cuelguen.
Mas antes de partir, que ha de ser al instante,

Je vous prierai, ma sœur...

FLAVIE

Vous pouvez commander.

PAULIN

De recevoir chez vous, et sous votre conduite,
Ma femme, qui sans doute empêcherait ma fuite.
Voici l'ordre à peu près que vous lui prescrirez :
Qu'elle ne sorte point que quand vous sortirez,
Et n'ait nul entretien hors de votre présence,
De crainte de scandale et de la médisance.
Bref, vous m'obligerez* jusques* au dernier point,
De coucher avec elle et ne la quitter point,
Assuré que je suis qu'en votre compagnie,
Sa vertu se défend contre la calomnie.
Ce n'est pas que je craigne en aucune façon,
Mais il faut éviter les sujets de soupçon.

FLAVIE

Mon frère, qu'en ceci comme en toute autre chose,
Sur ma fidélité votre esprit se repose.

PAULIN

Souvenez-vous encor* de voir le vice-roi
Pour le solliciter de s'employer⁷² pour moi.
Vous trouverez en lui la merveille des hommes,
Soit des siècles passés, soit du siècle où nous sommes :
C'est lui qui m'a sauvé, c'est lui qui me reçoit.
N'en parlez cependant à personne qui soit,
Car même⁷³ pour sujet qu'il faut que je vous cache,
Je ne désire pas que ma femme le sache.
Allons nous préparer à ce fâcheux départ.

FLAVIE

Et partez-vous si tôt ?

PAULIN

Dans une heure, au plus tard.

Fin du premier acte

os rogaría, hermana...

FLAVIA

Me podéis ordenar.

PAULINO

Que acojáis a mi esposa, bajo vuestra tutela,
315 en casa, pues, sin duda, mi fuga impediría.
Deberéis prescribirle, más o menos, la orden
de que tan solo salga si vos también salís,
y con nadie converse, salvo en vuestra presencia,
por temor del escándalo y la maledicencia.
400 Un gran favor me haréis, en resumidas cuentas,
si os acostáis con ella y nunca la dejáis,
pues tengo la certeza de que, estando con vos,
su virtud se defiende de todas las calumnias.
No es porque yo me tema que algo pueda ocurrir,
405 mas hay que evitar darle pábulo a la sospecha.

FLAVIA

Vuestra inquietud, hermano, por este u otro asunto,
ya puede descansar en mi fidelidad.

PAULINO

Acordaos también de ir a ver al Virrey
para solicitarle que me dé su respaldo.
410 La maravilla en él hallaréis de los hombres,
de los siglos pasados y del siglo presente:
él fue quien me salvó, él es quien me recibe;
mas no se lo digáis a nadie en modo alguno,
pues, por algo que debo sobre todo ocultaros,
415 no quiero que se entere de eso mi propia esposa.
Preparémonos, pues, para este triste viaje.

FLAVIA

¿Y tan pronto partís?

PAULINO

Sí, antes de una hora.

Fin del primer acto

ACTE II

Scène I

Le duc, Almédor

LE DUC

Non, tu ne croirais pas de quelle impatience
Mon cœur depuis deux jours a fait expérience :
L'absence du mari m'avait fait espérer
Que mon soleil chez moi me viendrait éclairer
Et me recommander le soin de son affaire,
Chose que toutefois il est encore à faire :
Vraiment je m'en étonne et ne puis concevoir
Pourquoi cette beauté diffère de me voir.

ALMEDOR

Sans doute qu'Émilie, encore embarrassée
Dans la confusion de l'action passée,
A remis sa visite à quelque temps d'ici :
Pour moi c'est ma créance.

LE DUC

Et c'est la mienne aussi.

Je ne veux pourtant pas m'en assurer de sorte
Que je n'aille passer au devant de sa porte,
Moins pour aucun plaisir que j'espère y goûter
Que pour l'occasion qui peut se présenter.
Elle peut par hasard se mettre à la fenêtre,

ACTO II

Escena I

El Duque, Almedor

EL DUQUE

No, no te creerías cómo se me consume
el pecho de impaciencia desde hace ya dos días:
420 la ausencia del marido me infundió la esperanza
de que mi sol vendría a alumbrarme en mi casa
y rogar que me ocupe de su asunto en persona,
pero es algo que aún está por suceder:
de verdad que me asombra, y no puedo entender
425 por qué aplaza esa bella el momento de verme.

ALMEDOR

Emilia, todavía sumida en la inquietud,
aún desconcertada por lo que ha sucedido,
ha retrasado un poco, sin duda, su visita:
eso es lo que yo creo.

EL DUQUE

También lo creo yo,

430 mas, para estar seguro de que estoy en lo cierto,
voy a pasar ahora delante de su puerta,
no tanto por placer que espere allí gozar
cuanto por la ocasión que se pueda brindar.
Por un casual, podría ponerse a la ventana

Et prendre en me voyant le soin de me connaître*,
Me remarquant assez pour un illustre amant,
Au seul et riche éclat de ce gros diamant.
Vous souriez, Marquis, de ma galanterie.

ALMEDOR

Monsieur, à la pareille⁷⁴, approuvez que j'en rie.

LE DUC

Et bien, bien, laissez faire, un jour vous y viendrez,
Et quand cela sera, vous vous en souviendrez.

ALMEDOR

Vous croyez donc me voir... ?

LE DUC

Amoureux au possible*.

ALMEDOR

Je n'ai jamais pensé que je fusse insensible.
Je puis bien n'aimer pas, je puis aimer aussi,
Mais ce ne sera point en amoureux transi⁷⁵.
Lorsque vous me verrez sujet comme un esclave,
Rêveur comme un poète, et le visage hâve,
Le tient jaune d'amour et les yeux languissants,
Dites que le Marquis aura perdu le sens.

LE DUC

En ce cas l'amitié* se voit un peu trop forte,
Aussi ne tiens-tu pas la mienne de la sorte.

ALMEDOR

Non pas, ce dites-vous. Ah ! vraiment je vois bien
Que l'amour est aveugle et s'il n'en connaît rien !
Quoi ? Monsieur, soupirer, être en inquiétude,
Haïr la comédie, aimer la solitude,
Enfin ne reposer ni la nuit ni le jour,
Sont-ce effets que produise une vulgaire amour* ?
Mais de quelles raisons nous pourriez-vous défendre
La peine sans profit que vous nous faites prendre ?

435 y, al mirarme, esmerarse hasta reconocermé;
y bastaría el brillo de este rico diamante
para que me distinga como un ilustre amante.
Mas sonreís, Marqués, de mi galantería.

ALMEDOR

Permitidme, señor, que hasta también me ría.

EL DUQUE

440 Bien, bien, podéis reír, que un día caeréis;
y cuando os toque a vos, de esto os acordaréis.

ALMEDOR

¿Pensáis verme algún día...?

EL DUQUE

Perdido enamorado.

ALMEDOR

Jamás pensé de mí que fuera un insensible.
Bien puedo yo no amar como también amar,
445 mas nunca enamorado perdido me verán.
Si alguna vez me veis sumiso cual esclavo,
soñador cual poeta, con rostro macilento,
con tez pálida y ojos lánguidos por amor,
decid, pues, que el Marqués ha perdido su seso.

EL DUQUE

450 Cuando es así el amor, parece algo excesivo.
No crearás, por tanto, que mi amor es así.

ALMEDOR

Eso lo diréis vos. ¡Ay, qué claro se ve
que el amor es ceguera y no conoce nada!
¡Mas cómo! Suspirar, sumirse en la inquietud,
455 odiar hasta el teatro, amar la soledad,
no descansar, al fin, de noche ni de día,
¿acaso de un vulgar amor son los efectos?
¿Qué razones tenéis para explicar la pena
que, sin provecho alguno, nos hacéis padecer?

LE DUC

Cette peine pour moi ne m'incommode pas.

ALMÉDOR

Si* fait bien pour le moins ceux qui suivent vos pas.
Croyez que nos valets, dans leurs petites âmes,
Maudiront bien tantôt et l'amour et ses flammes.
Ah ! quand dernièrement vous me fîtes savoir
Qu'en propre original⁷⁶ elle viendrait vous voir,
Je trouvai l'aventure extrêmement commode,
Et voudrais que quelqu'un en apportât la mode,
Mais par le temps qu'il fait...

LE DUC

Quoiqu'un objet si cher

Prît lui-même le soin de me venir chercher⁷⁷,
Ce fruit d'amour vaut bien la peine qu'on le cueille.

ALMEDOR

Et quand au lieu du fruit on ne prend que la feuille,
Comme vous allez faire assez visiblement,
N'est-ce pas témoigner qu'on aime aveuglément ?
Certes, il fait bon voir ces dons Guichots⁷⁸ nocturnes,
Le manteau sur le nez, craintifs et taciturnes,
Au pied d'une fenêtre exposés bien souvent
Aux injures du froid, de la pluie et du vent,
Sans que personne daigne ou leur ose répondre.
Que font ces messieurs-là, que⁷⁹ plaindre et se morfondre ?

LE DUC

Je crois qu'ils sont contents.

ALMEDOR

En voudriez-vous⁸⁰ répondre ? 480

LE DUC

Oui, car s'ils n'y trouvaient quelque chose de doux,
Ils ne le feraient pas.

EL DUQUE

460 A mí no me incomoda para nada esta pena.

ALMEDOR

Pero sí que incomoda a los que os acompañan.
Pronto nuestros criados, en sus pequeñas almas,
maldecirán, creedme, el amor y sus llamas.
¡Ah! Cuando últimamente vos me hicisteis saber
465 que ella misma en persona acudiría a veros,
me pareció que el lance era de lo más cómodo;
ya querría yo que alguien lo pusiera de moda,
pero con este tiempo...

EL DUQUE

Pues aunque algo tan bello

se esforzara en venir a verme por su pie,
470 ese fruto de amor merece ser cogido.

ALMEDOR

Y si en lugar del fruto solo se coge la hoja,
como, visiblemente, os tendrá que ocurrir,
¿no es eso atestiguar que se ama ciegamente?
Resulta muy gracioso ver cómo esos Quijotes²⁷⁶
475 nocturnos, embozados, temerosos y mudos,
se exponen a menudo, mirando una ventana,
a la injuria del frío, de la lluvia y del viento,
sin que nadie se digne o atreva a contestarles;
¿qué hacen esos señores sino helarse y quejarse?

EL DUQUE

Creo que están contentos.

ALMEDOR

¿Me lo garantizáis?

EL DUQUE

Sí, pues si allí no hallaran algo dulce para ellos,
no harían esas cosas.

ALMEDOR

C'est ma foi* qu'ils sont fous
Et n'ont pas seulement l'esprit de le connaître*.

LE DUC

Et moi, par conséquent.

ALMEDOR

Cela pourrait bien être.

En effet, s'ils sont fous, comme vous le voyez,
Il est bien malaisé que vous ne le soyez.
Je dis vous, plus que tous, qui sans sujet du monde
De fortune apparente où votre espoir se fonde,
Hasardez sans besoin un voyage amoureux
Au temps qui de l'année est le plus rigoureux,
Car je ne pense pas, depuis que l'hiver dure,
Qu'il ait fait en Pologne une telle froidure.
Il gèle à pierre fendre, et malgré la saison
Vous allez discourir avec une maison.
Encore à la Saint Jean ou sous la Canicule⁸¹,
Ce bel exploit d'amour serait moins ridicule,
Mais se mettre au hasard* de se faire geler,
Sans être vu, sans voir, et sans pouvoir parler
À l'ombre seulement de la personne aimée,
Trouver pour toute dame une porte fermée,
En baiser mille fois la serrure et les clous,
Si l'on pouvait encor*, les gonds et les verrous,
Adorer à genoux ses planches verglacées,
Avoir sur ce sujet plusieurs belles pensées :
Que c'est un ciel d'amour, que ses clous bien fichés
Sont de ce firmament les astres attachés,
Astres durs et malins, dont le regard influe⁸²
L'impuissance d'entrer qui le tient à la rue ;
Et mille autres beaux traits heureusement conçus,
Que suivant sa figure il trouve là-dessus,
Pendant que, d'autre part, sur mon amant timide,
Il pleut de sa fenêtre une influence humide,
Dont l'odeur qui par tout embaume le chemin,
Ne sent jamais rien moins que l'ambre et le jasmin ;
Enfin ces incidents pris seuls, ou tous ensemble,

ALMEDOR

A fe mía, están locos,
y, además, ni siquiera llegan a darse cuenta.

EL DUQUE

Como yo, por lo tanto.

ALMEDOR

Pues bien podría ser.

485 Si en efecto están locos, como lo podéis ver,
muy difícil será que no los igualéis,
y hasta los superéis, pues sin ningún motivo
que dé esperanza alguna de una buena fortuna,
ahora os arriesgáis, y sin necesidad,
490 a un viaje por amor, cuando el tiempo es más crudo,
pues me parece a mí que, desde que hay invierno,
ni en Polonia han tenido los hielos que tenemos.
Hace un frío que pela, pero vos, aun así,
salís para charlar con una casa a solas.
495 Al menos por San Juan, o en tiempo de canícula,
no sería esa hazaña por amor tan ridícula,
pero arriesgarse uno a quedar congelado,
sin ser visto, sin ver y sin poder hablar
ni siquiera a la sombra de la persona amada,
500 no encontrar a más dama que una puerta cerrada,
besar más de mil veces clavos y cerradura
y, si pudiera ser, goznes y picaporte;
adorar de rodillas sus tablones helados,
inventar sobre el tema hermosas agudezas:
505 que es un cielo de amor, que sus clavos hincados
son los astros atados al mismo firmamento,
astros duros, malignos, cuya mirada influye
sobre el que está en la calle impidiéndole entrar;
y otras mil ocurrencias halladas felizmente,
510 que vienen a la mente pensado en su figura;
y en cambio, mientras tanto, sobre el tímido amante
llueve de su ventana una influencia húmeda,
cuyo olor, que embalsama todo por el camino,
en nada se parece al ámbar o al jazmín;
515 en fin, que estos sucesos, juntos o separados,

Font d'un fol amoureux l'histoire, ce me semble.

LE DUC

À ton conte, Marquis, le sage n'aime rien.

ALMEDOR

Quand le mal en amour est plus grand que le bien,
Ou qu'on est abusé d'un espoir inutile,
Si le sage aime encore, il cesse d'être habile.

LE DUC

Si* crois-je néanmoins te faire dire un jour :
La plus haute sagesse est folie en amour.
Alors tes sentiments seront comme les nôtres.

ALMEDOR

Alors je serai fou, comme sont beaucoup d'autres.

LE DUC

En ce cas à mon gré tu serais bien plaisant.

ALMEDOR

De guère plus qu'au mien vous l'êtes à présent,
Mais laissons pour ce coup l'amour et sa folie.
Monsieur, où pensez-vous que demeure Émilie ?

LE DUC

C'est à vingt pas d'ici.

ALMEDOR

Je gagerai pourtant

Que nous en trouverons plus de vingt fois autant.
Ou quelque ingénieur a rapproché le môle
Avecque* sa maison, ou l'Amour comme il vole,
Du môle jusqu'ici ne compte que vingt pas.

LE DUC

Tous deux avons raison : c'est que tu ne sais pas
Qu'en l'absence du vieux, cette beauté demeure
Avec sa belle-sœur.

son la historia, yo creo, de un loco enamorado.

EL DUQUE

Según decís, Marqués, el sabio no ama nada.

ALMEDOR

Quando es mayor el mal que el bien en el amor,
o una esperanza inútil nos engaña sin más,
520 si el sabio sigue amando, pierde su habilidad.

EL DUQUE

Ya conseguiré yo que digas algún día:
locura es lo más sabio que hallamos en amor;
y entonces sentirás lo que siento yo ahora.

ALMEDOR

Loco estaré yo entonces, igual que tantos otros.

EL DUQUE

525 ¡Cuánta gracia me harías si se diera ese caso!

ALMEDOR

No más que la que vos me hacéis a mí ahora.
Pero dejemos ya las locuras de amor.
¿Dónde creéis, señor, que mora vuestra Emilia?

EL DUQUE

De aquí, son veinte pasos.

ALMEDOR

Apostaría yo

530 que nos encontraremos con veinte veces más,
salvo que un ingeniero haya acercado aquí
el muelle con su casa, o que el vuelo de Amor
cuenta de aquí hasta el muelle tan solo veinte pasos.

EL DUQUE

Tenemos razón ambos; lo que no sabes tú
es que, ausente su viejo, esta belleza mora
cerca con su cuñada.

ALMEDOR

Je le quitte à cette heure⁸³. 535

ALMEDOR

Pues no más discusiones.

LE DUC

Adieu donc, prends mes gens, et t'en va, si tu veux,
Faire un tour par la ville, ou m'attendre avec eux.

EL DUQUE

Adiós; llévate, pues, mi séquito y, si quieres,
date un largo paseo, o espérame con ellos.

ALMEDOR

Quoi, sans être suivi ?

ALMEDOR

¿Iréis sin ser seguido?

LE DUC

De personne qui vive.

EL DUQUE

Por nadie que esté vivo.

ALMEDOR

Pour moi, vous voulez bien au moins que je vous suive ?

ALMEDOR

¿Aceptaréis, al menos, que os siga yo los pasos?

LE DUC

Non, je ne le veux pas.

EL DUQUE

No, no quiero.

ALMEDOR

Mais, Monsieur, s'il vous plaît, 540
Considérez bien l'heure et la saison qu'il est.
Il ne faut qu'un ivrogne, un fou mélancolique,
Pour hasarder en vous la fortune publique.

ALMEDOR

Señor, por favor, os lo ruego,
tened en cuenta la hora y el tiempo que está haciendo.
Un borracho podría, o un loco melancólico,
dañaros y poner en riesgo así al Estado.

LE DUC

C'est bien perdre du temps en discours superflus.
Non, Marquis, je t'en prie.

EL DUQUE

Malgastamos el tiempo en discursos superfluos.
No, Marqués, te lo ruego.

ALMEDOR

Et bien n'en parlons plus. 545
Vos estafiers et moi vous allons donc attendre
En lieu d'où nous pourrions aisément vous entendre,
Et de notre secours vous aider au besoin*.
La honte cependant de m'avoir pour témoin
D'une si magnifique et haute drôlerie, 550
Et la crainte surtout d'un peu de raillerie
Font très assurément qu'on se défait de moi.
Avouez franchement.

ALMEDOR

Pues bien, no se hable más.
Iremos a esperaros, yo y los espadachines,
allí donde podamos oíros fácilmente
para así socorreros, si fuera necesario.
No obstante, es por vergüenza de hacerme a mí testigo
de alguna truhanería atrevida y magnífica,
y, más aún, por miedo de que yo me chancee,
por lo que preferís deshaceros de mí.
Confesad con franqueza.

LE DUC

Il est vrai par ma foi*.

ALMEDOR

Bien donc, à cela près, suivez votre entreprise,
Et qu'en si beau voyage Amour vous favorise.

Scène II

Le duc, seul

LE DUC

Vraiment il a raison de rire comme il fait,
D'un trait* qui semble étrange, et qui l'est en effet,
Car à bien discourir dessus mon personnage,
Que me reviendra-t-il de tout ce badinage ?
Je vais, fou que je suis, comme il a fort bien dit,
Me plaindre, me morfondre, et le tout à crédit⁸⁴,
Me planter comme un terme⁸⁵ au pied d'une muraille,
Et faire les doux yeux à des pierres de taille,
Tandis que la beauté qui me fait consumer,
Dort fort bien à son aise, et me laisse enrhumé.
N'importe, quelque chose à ce dessein m'attire,
Je ne sais quoi de doux qui flatte mon martyre,
Et d'un secret plaisir chatouille mes esprits,
Me force d'achever le voyage entrepris.
Allons donc, en tout cas j'aurai cet avantage
Que de voir sa maison ne pouvant davantage.
Si j'ai bien reconnu, je n'en suis guère loin.
Voici le carrefour dont elle fait le coin.
C'est elle assurément, j'aperçois la fontaine
Que j'ai prise en plein jour pour enseigne certaine.
Le balcon, les barreaux, le cul-de-lampe⁸⁶ aussi ;
Enfin, plus j'en suis près, plus j'en suis éclairci.
Étrange effet d'amour ! mon âme est toute émue,
Je sens autour du cœur mon sang qui se remue.
Cet aimable logis à son premier aspect
M'emplit tout de désir, de crainte et de respect.
À le voir seulement, ma passion redouble,

EL DUQUE

Así es, a fe mía.

ALMEDOR

Pues bien, aunque así sea, seguid en vuestro empeño,
555 y, en este bello viaje, que Amor os favorezca.

Escena II

El Duque, solo

EL DUQUE

Sí que tiene razón de reír de este lance
que parece tan raro y, en efecto, lo es,
pues pensándolo bien, con el papel que tengo,
¿qué voy a sacar yo de este entretenimiento?
560 Voy, de loco que estoy, como muy bien ha dicho,
a quejarme y helarme, y todo para nada,
a quedarme plantado al pie de una muralla,
a ponerles ojitos a los fríos sillares,
mientras esa belleza por la que me consumo
565 duerme a gusto, dejando que me resfríe afuera.
No importa, este propósito tiene algo que me atrae,
un no sé qué tan suave que endulza mi martirio,
y, con placer secreto, lisonjea mi mente,
forzándome a acabar el viaje que he emprendido.
570 Vayamos, pues, que, al menos, sacaré yo el provecho
si no consigo más, de contemplar su casa.
Si yo no me equivoco, nada lejos estoy.
Ella mora en la esquina de este cruce de calles.
Esa es, no hay duda alguna, pues ya veo la fuente
575 que, a plena luz del día, tomé por referencia,
los balcones, las rejas y también la cornisa²⁷⁷;
en fin, cuanto más cerca, más claro me parece.
¡Qué portento es amor: mi alma es toda emoción,
y la sangre me hierve en torno al corazón!
580 Esta amable morada, tan solo por su aspecto,
me colma de deseo, de temor y respeto.
Solamente con verla, redobla mi pasión

Je sens quelque transport qui me plaît et me trouble.
 Ses effets sont pour moi les signes évidents
 De la divinité qui règne là-dedans.
 Mon propre cœur me donne une preuve assez ample
 Que ma déesse y loge, et que c'est là son temple.
 Mais la fenêtre s'ouvre ou mon œil est déçu.
 Voyons et nous cachons de peur d'être aperçu.
 Je découvre quelqu'un qui doucement envoie
 De la croisée en bas une échelle de soie.
 Le voici qui descend. Paix* ! le voilà rentré.
 Que d'un jaloux dépit mon courage est outré⁸⁷ !
 Vois, que puis-je penser d'un si bizarre affaire⁸⁸ ?
 Faut-il tant consulter en matière si claire ?
 Que⁸⁹ sert de se flatter⁹⁰ ? C'est un beau favori
 Qui ménage en amant l'absence du mari.
 Je suis venu trop tard, la place est occupée,
 Voilà de mon amour l'espérance dupée.
 Aussi, pourquoi si tôt détruire mon bonheur,
 Et si légèrement offenser son honneur ?
 Si c'était un amant, l'apparence de croire
 Qu'il se démît si tôt de son état de gloire,
 Et quittât la partie au point que les amants
 Cueillent les plus doux fruits de leurs contentements ?
 Il est vrai, mais d'ailleurs le trait* qu'il vient de faire,
 Par la même raison m'assure du contraire.
 Le galant est rentré ; non, non, c'est un ami*
 Que l'excès du plaisir a sans doute endormi,
 Si bien qu'à son réveil, comme il a vu paraître
 La clarté de la lune à travers la fenêtre,
 Soupçonnant que déjà c'était le point du jour,
 Il a précipité l'heure de son retour,
 D'où vient que ses soupçons éclaircis à la Lune,
 Le voilà qui retourne à sa bonne fortune.
 Vraiment je devais bien écarter le Marquis
 Pour chercher un trésor qu'un autre a tout acquis.
 Aussi pourquoi d'abord accuser Émilie ?
 Sa sœur, par aventure* encor* fraîche et jolie,
 Et qui se plaît possible* à s'en faire conter⁹¹,
 Peut aimer ce mignon qui vient de remonter.
 Mais non, elle gouverne et pourrait faire en sorte

y siento un arrebató que me gusta y me turba.
 Sus efectos son signos para mí evidentes
 585 de la divinidad que reina en su interior.
 Mi propio corazón me prueba claramente
 que mora ahí mi diosa y que su templo es ese.
 Mas la ventana se abre, o me engaña la vista;
 veamos y escondámonos, que temo que me adviertan.
 590 Descubro ahora a alguien que está echando despacio
 de la ventana abajo una escala de seda.
 Y ya está descendiendo. ¡Chitón!, que ha vuelto a entrar.
 ¡Qué celos más amargos hieren mi corazón!
 ¿Qué puedo yo pensar de un lance tan extraño?
 595 ¿Hay algo que indagar, si todo está tan claro?
 ¿Y para qué engañarse? Ese es un agraciado,
 que la ausencia del cónyuge cuida como un amante.
 Es tarde para mí, el sitio está ocupado,
 ¡Qué bien han embaucado mi esperanza de amor!
 600 Pero, ¿por qué arruinar tan rápido mi dicha
 y ofenderle el honor con tanta ligereza?
 ¿Se podría creer acaso de un amante
 que renunciara al cielo de su gloria tan pronto,
 y abandonara el juego cuando justo recogen
 605 los amantes el dulce fruto de sus contentos?
 Nadie lo creería; y, por eso, lo que ha hecho
 el galán me asegura que así no ha sucedido,
 pues él ha vuelto a entrar. No, no: es un amante
 que el exceso de gozos ha hecho tanto dormir
 610 que, cuando ha despertado, al ver la claridad
 de la luna asomar por todas las ventanas,
 ha sospechado al punto que ya llegaba el alba,
 y así ha precipitado la hora de su partida.
 De ahí que, al disipar la Luna sus sospechas,
 615 emprenda ya el regreso a su buena fortuna.
 Bien hice en evitar que viniera conmigo
 el Marqués a buscar un tesoro ya ajeno.
 Pero, ¿por qué acusar tan rápido a Emilia?
 Su hermana, por ventura joven aún y hermosa,
 620 y a quien tal vez le guste hacerse requebrar,
 puede amar al galán que ha subido otra vez.
 No: ella manda aquí; podría hacer, por tanto,

Que laissant la fenêtre il entrât par la porte.
 La chose est fort douteuse, il faut résolument
 En tirer sur-le-champ un éclaircissement.
 Encore est-il permis en cas si ridicule,
 De voir le galant homme à qui je tiens la mule⁹².
 Il est vrai que je joue à me faire assommer.
 N'importe ! À tout hasard, quitte pour⁹³ se nommer !
 J'ai l'épée en tout cas, c'est de quoi je me vante
 De donner au galant sa part de l'épouvante.
 Sus^{*}, sus, il faut monter et savoir ce qu'ils font,
 Je pense voir beau jeu si la corde ne rompt⁹⁴.
 (Comme il est entré, la toile se tire qui représente une façade de
 maison, et le dedans du cabinet paraît.)

Quoique j'écoute bien, que partout je tâtonne,
 Je n'ois⁹⁵ ni ne sens rien, l'un et l'autre m'étonne.
 Ne désespérons pas, j'ai découvert du feu⁹⁶
 À travers une porte, approchons-nous un peu.
 Voilà mon éveillé, ce n'est point moquerie,
 Il ferme les rideaux d'un lit en broderie :
 Il faut le voir au nez. Bon, il vient de pied coi,
 Attends-le tout de même. Ah ! qu'est-ce que je vois ?
 Suis-je aujourd'hui contraint de croire en la magie ?

Scène III

Le duc, Émilie

ÉMILIE

J'ai bien fait de venir reprendre ma bougie ;
 Il vaut mieux la laisser à l'endroit que voici.
 (Elle pose sa bougie allumée aux pieds du duc.)
 Ah ! Monsieur ! Ah, bon Dieu ! Qui⁹⁷ vous amène ici ?

LE DUC

Deux aveugles, Madame : Amour et la Fortune.
 Je veux bien toutefois, si je vous importune,
 Reprendre le chemin par où je suis venu.

que al dejar la ventana, entrara por la puerta.
 El asunto es dudoso; es, pues, imperativo
 625 que todo quede claro en este mismo instante.
 Se me permitirá, digo yo, ver al mozo
 que me ha plantado aquí, en lance tan ridículo.
 Cierto es que así me arriesgo a ser apaleado.
 ¡No importa! ¡Si se tercia, mi nombre bastará!
 630 Llevo, además, mi espada; con ella, estoy seguro
 de darle a ese galán su parte de pavor.
 Vayamos, pues, que debo saber qué están haciendo;
 creo que algo asombroso veré si subo allí.
 (Cuando entra, el telón que representa una fachada de casa se
 retira, y aparece el interior del gabinete).

Aunque aguzo el oído y tanteo por todo,
 635 nada oigo, nada noto, ambas cosas me extrañan.
 Mas no desesperemos, que he descubierto luz
 a través de una puerta; vayamos, pues, más cerca.
 Aquí está mi despierto, y no es ninguna broma;
 ya cierra las cortinas de una cama bordada;
 640 tengo que ver su cara. Bueno, viene sin ruido;
 tú, aun así, espéralo ¡Ah! Pero, ¿qué estoy viendo?
 ¿Me tocará por fuerza creer hoy en la magia?

Escena III

El Duque, Emilia

EMILIA

He hecho bien en volver a recoger mi vela;
 es mejor que la deje en este buen lugar.
 (Deja la vela encendida a los pies del Duque).
 645 ¡Ah, Señor! ¡Ah, Dios mío! ¿Pero qué os trae aquí?

EL DUQUE

Dos ciegos, mi señora: Amor y la Fortuna;
 pero si os importuno, no tengo inconveniente
 en retomar la senda por la que he acudido.

ÉMILIE

Si vous m'étiez, Monsieur, un visage inconnu,
Ou si je ne savais quel est votre mérite,
Il est vrai que ma peur ne serait pas petite.

LE DUC

N'en n'ayez point, Madame, au contraire, croyez
Que je mourrai d'ennui si vous ne m'octroyez,
Avec l'impunité de mon audace extrême,
La licence de dire à quel point je vous aime.
Mes yeux, que la douceur des vôtres a ravis,
Vous livrèrent mon cœur sitôt que je vous vis,
Sans avoir jamais pu vous découvrir mon âme.
De là vient qu'emporté de l'ardeur de ma flamme,
J'étais venu rêveur devant votre logis,
Où j'ai vu...

ÉMILIE

Le sujet pour lequel je rougis.

LE DUC

Voyez ma passion dans la jalouse rage
Dont votre habit trompeur m'a piqué le courage.
Jugez par le danger où j'ai voulu courir,
Si mon amour le cède à la peur de mourir.

ÉMILIE

Ce trait* inimitable à toute autre personne,
Et qui ne peut partir que d'un seul Duc d'Ossonne,
M'oblige absolument à ne vous rien cacher,
Sans perdre en longs discours un temps qui m'est si cher⁹⁸.
Vous saurez donc, Monsieur, quoi que vous ait pu dire
Ce brutal assassin qui chez vous se retire,
Et qui fit choix en vous d'un ami défenseur,
Au lieu d'y rencontrer un juge punisseur,
Que sur quelques soupçons sans aucun témoignage,
Le traître sur Camille a fait tomber sa rage.
Ce n'est pas qu'en effet je ne l'aimasse bien,
Comme vous allez voir, mais il n'en savait rien.
Nous avons eu toujours trop d'heur* et trop d'adresse,

EMILIA

Si fuerais para mí, señor, desconocido,
650 o no supiera yo de todos vuestros méritos,
no sería pequeño el miedo que tendría.

EL DUQUE

Pues no tengáis ninguno; y sabed, mi señora,
que moriré de pena si no me concedéis,
amén de impunidad por esta extrema audacia,
655 licencia de deciros hasta qué punto os amo.
Mis ojos, que apresó vuestro dulce mirar,
mi corazón os dieron al instante de veros,
mas nunca os he podido mostrar mis sentimientos.
De ahí que hoy, arrastrado por mi ardiente pasión,
700 ante vuestra morada viniera soñador,
donde he visto...

EMILIA

El motivo que me hace sonrojar.

EL DUQUE

Podéis ver mi pasión en los rabiosos celos
con que vuestro disfraz me ha herido el corazón.
Juzgad, por los peligros que he querido arrostrar,
705 si mi amor es menor que el temor a morir.

EMILIA

Esta acción tan valiente, que nadie imitaría
y solo puede ser de este duque de Osuna,
me obliga totalmente a no esconderos nada,
sin perder mi valioso tiempo en largos discursos.
710 Sabréis, pues –haya dicho, señor, lo que haya dicho
ese bruto asesino huido a vuestra casa,
ese que os ha elegido amigo defensor
al no encontrar en vos un juez castigador–,
que ese traidor, por meras sospechas y sin pruebas,
715 su rabia ha descargado hace poco en Camilo.
No se trata, en efecto, de que yo no lo amara,
como veréis, mas nada sabía de esto el otro.
Muy cautos hemos sido, amén de afortunados,

Pour être pris en chose où l'honneur s'intéresse.
Quand nous aurions failli dans notre passion,
Il n'en peut rien savoir que par présomption.
Cependant le barbare a fait par défiance,
Ce que le plus brutal n'eût fait que par science.

LE DUC

Vous pouvez bien penser quand je le retirerai,
Que c'est vous seulement que je considérai.

ÉMILIE

C'est en quoi vous n'avez qu'une ingrante obligée*.

LE DUC

Plût à Dieu que ma foi* n'y fût pas engagée !
Mais, Camille, Madame, est-il pour en mourir ?

ÉMILIE

Monsieur, on ne croit pas qu'il en puisse guérir.
C'est pourquoi l'équipage où je suis à cette heure,
(Elle est vêtue en homme.)
N'est que pour l'aller voir auparavant qu'il meure,
Au moins si votre cœur par un trait de pitié,
Accorde cette grâce à ma triste amitié*.

LE DUC

Quoiqu'un juste regret sensiblement me touche,
D'apprendre mon malheur par votre propre bouche,
Votre contentement m'est encore assez cher
Pour aux dépens du mien moi-même le chercher⁹⁹.

ÉMILIE

Ô femme sur toute autre en tout infortunée !

LE DUC

(La montre du duc sonne.)
Maudite soit la montre, et qui me l'a donnée¹⁰⁰.

para comprometer en algo nuestro honor.

720 Aunque nuestra pasión nos hubiera hecho errar,
nada puede saber, si no es por presunción.
Pero lo que este bárbaro nos ha hecho por sospechas,
el más bruto lo haría tan solo a ciencia cierta.

EL DUQUE

Podréis imaginaros que, cuando lo escondí,
725 solamente erais vos lo que tenía en mente.

EMILIA

Y por ello, esta ingrata os está agradecida.

EL DUQUE

¡Ojalá yo no hubiera dado aquí mi palabra!
Y Camilo, señora, ¿podría, pues, morir?

EMILIA

No creen, mi señor, que se pueda curar;
730 la razón de las ropas que visto ahora así,
(Está vestida como un hombre).
es que quiero ir a verlo antes de que se muera,
si vuestro corazón, con un gesto piadoso,
le concede esta gracia al triste amor que siento.

EL DUQUE

Aunque un justo pesar me afecta fuertemente
735 al saber mi desdicha de vuestros propios labios,
es para mí tan cara vuestra satisfacción
que, a expensas de la mía, yo la procuraré.

EMILIA

¡Oh, mujer desgraciada más que ninguna en todo!

EL DUQUE

(El reloj del Duque suena.)
¡Maldito este reloj, y quien me lo haya dado²⁷⁸!

Scène IV

Flavie, Émilie, le duc

Ici la seconde toile se tire, et Flavie paraît sur son lit, qui s'est éveillée au bruit de la montre.

FLAVIE

Vois ! d'où vient que ma sœur s'éveille ainsi la nuit ?
Se trouve-t-elle mal ? Je n'entends point de bruit :
Va voir ce qu'elle fait, et te coule* tout contre.

ÉMILIE

(Elle écoute à la porte du cabinet.)

Écoutons si ma garde a point ouï la montre,
Ne bougeons pas si tôt, ce serait fait de moi.

FLAVIE

Dieu ! qu'est-ce que j'entends ? Dieu ! qu'est-ce que je vois ?
J'ai l'esprit si confus d'une telle merveille,
Que, les deux yeux ouverts, je doute si je veille.
Oui, je veille et vois bien ma coquette de sœur
Et le Duc, qui sans doute en est le ravisseur.
D'appeler au secours la famille endormie,
Ce n'est que de mon frère annoncer l'infamie.
Outre qu'un plus grand mal en pourrait advenir,
C'est bien fait de lâcher ce qu'on ne peut tenir.
Qu'elle s'en aille donc avec son habit d'homme,
Et fût-elle déjà la plus belle de Rome,
Pourvu qu'elle n'eût pas aux dépens de mon cœur,
L'honneur d'avoir vaincu mon aimable vainqueur.

LE DUC

Nous n'avons rien ouï.

ÉMILIE

Je suis un peu remise,
Mais croyez que jamais je ne fus plus surprise.

Escena IV

Flavia, Emilia, el Duque

Aquí el segundo telón se retira y Flavia, que se ha despertado por el ruido del reloj, aparece en su cama.

FLAVIA

740 ¡Vaya! ¿Por qué despierta mi hermana así en la noche?
¿Se encuentra acaso mal? No oigo ningún ruido:
Ve, pues, a ver lo que hace y pégate a su puerta.

EMILIA

(Escucha a la puerta del gabinete.)

Veamos si mi guarda también oyó el reloj;
permanezcamos quietos, que, si no, estoy perdida.

FLAVIA

745 ¡Oh, Dios! ¿Qué estoy oyendo? ¡Oh, Dios! ¿Qué estoy yo viendo!
Estoy tan confundida de ver este portento
que, aun con ojos abiertos, dudo si estoy despierta.
Pues sí, lo estoy, que veo a mi coqueta hermana
y al Duque, que, sin duda, ha venido a raptarla.
750 Si les pido socorro a mis deudos dormidos,
será como anunciar la infamia de mi hermano.
Además de que, así, mayor sería el daño,
mejor es no ponerle puertas al campo aquí.
¡Que se vaya, así pues, disfrazada de hombre!
755 Mas, aun siendo, entre todas, la más bella de Roma,
ojalá no tuviera, a costa de mi pecho,
el honor de vencer al que a mí me ha vencido.

EL DUQUE

No hemos oído nada.

EMILIA

Estoy ya más tranquila.
Pero creedme: nunca tanto me sorprendieron.

LE DUC

Ni moi pareillement jamais plus interdit.

ÉMILIE

Or, Monsieur, s'il est vrai, comme vous l'avez dit,
Que mon peu de beauté vous soit considérable,
Considérez aussi mon état misérable,
Et par vos propres feux mesurant ceux d'autrui,
Excusez la faiblesse où je tombe aujourd'hui,
Assuré que j'emporte un regret légitime
De ne pouvoir payer votre amour que d'estime,
Aimant mieux devant vous l'avouer franchement,
Qu'après un faux espoir vous tromper lâchement.
J'estime néanmoins que votre âme est trop haute,
Pour vouloir contre moi vous servir de ma faute.

LE DUC

J'ai trop peu de mérite avec trop de malheur,
Pour m'acquérir un bien de si rare valeur.

ÉMILIE

Non, vous êtes le seul qui me rendriez¹⁰¹ coupable
D'une infidélité si j'en étais capable,
Mais le ciel m'est témoin qu'en l'état où je suis,
Vous promettre mon cœur, c'est plus que je ne puis.

LE DUC

Je n'approuvai jamais cette lâche manie
De régner en amour avecque* tyrannie,
Plus content de vous plaire en confident secret,
Que de me satisfaire en amant indiscret.

ÉMILIE

Si vous vouliez encor* m'accorder une grâce ?

LE DUC

Oui-da*, Madame, et quoi ?

ÉMILIE

D'aller tenir ma place

EL DUQUE

760 Ni a mí tampoco, nunca tanto me confundieron.

EMILIA

Pues si es cierto, señor, como habéis afirmado,
que tenéis tanta estima por mi escasa belleza,
considerad también mi miserable estado
y, midiendo el ardor ajeno con el vuestro,
765 excusad la flaqueza a la que hoy sucumbo,
y no dudéis que siento, y con razón, pagaros
el amor que sentís tan solo con aprecio;
prefiero confesarlo ante vos con franqueza
a engañaros cobarde, tras falsas esperanzas.
770 Sé que tenéis el alma demasiado elevada
para sacar provecho contra mí de mi falta.

EL DUQUE

Mi mérito es escaso; mi desgracia, excesiva,
para alcanzar un bien de tan raro valor.

EMILIA

No, que vos sois el único que me haría culpable
775 de una infidelidad, si yo fuera capaz;
pero el cielo es testigo que, en mi estado actual,
prometeros mi amor es más de lo que puedo.

EL DUQUE

Nunca he aprobado yo la cobarde manía
de reinar en amor mediante tiranía.
780 Prefiero yo gustaros confidente secreto
a hallar satisfacción siendo amante indiscreto.

EMILIA

¿Podrías además concederme otra gracia?

EL DUQUE

Claro, señora, ¿cuál?

EMILIA

Que ocupéis mi lugar

Dans le lit que voilà jusques* à mon retour,
Pour abuser ma vieille avec un si bon tour,
Qui vous prendra pour moi, s'il faut qu'elle s'éveille.

LE DUC
Fort bien, cela vaut fait¹⁰²

FLAVIE
Ô ruse nonpareille !

LE DUC
Je m'en vais donc sans bruit vous recevoir en bas.

ÉMILIE
Non, ne bougez.

LE DUC
Pourquoi ?

ÉMILIE
C'est qu'il ne le faut pas.

LE DUC
Madame, excusez-moi, j'ai du monde ici contre,
Que je veux renvoyer de peur qu'il vous rencontre,
Puis je reviens tout court¹⁰³, afin de me coucher.

ÉMILIE
Songez donc, s'il vous plaît, qu'il faut se dépêcher,
Tant j'ai peur que déjà le malheureux Camille
N'ait rendu par sa mort ma visite inutile¹⁰⁴.

FLAVIE
Voilà par un seul mot le mystère éclairci.
Sache encor* le chemin qu'elle prendra d'ici,
Pour mieux t'en assurer.

LE DUC
L'échelle est bien tendue,
Descendez hardiment¹⁰⁵.

en la cama de al lado, hasta que yo regrese
785 para engañar así a esa vieja dormida,
que os tomará por mí, si llega a despertar.

LE DUC
Pues de acuerdo, hecho está.

FLAVIA
¡Oh, qué astucia sin par!

EL DUQUE
Me voy, pues, en silencio a esperaros abajo.

EMILIA
No, no os mováis.

EL DUQUE
¿Por qué?

EMILIA
Pues porque no debéis.

EL DUQUE
790 Perdonadme, señora, tengo gente aquí cerca,
que deseo alejar, por miedo a que os encuentren;
yo volveré al instante para acostarme aquí.

EMILIA
Recordad, os lo ruego, que debo apresurarme,
pues mucho yo me temo que el infausto Camilo
795 con su muerte haya hecho inútil mi visita.

FLAVIA
Estas meras palabras desvelan el misterio;
pero debes saber por dónde va a salir,
para estar más segura.

EL DUQUE
La escalera está firme.
Bajad con decisión²⁷⁹.

ÉMILIE

Me voilà descendue.

Allons, que songez-vous ?

LE DUC

Je songe qu'il me faut ⁸⁰⁰

Tirer l'échelle à moi quand je serai là-haut¹⁰⁶.

ÉMILIE

Et pour quelle raison ?

LE DUC

De peur qu'il n'en advienne

Une même aventure, ou pire que la mienne.

ÉMILIE

C'est fort bien avisé. Mais quand je reviendrai¹⁰⁷ ?

LE DUC

Vous n'avez qu'à tousser, et je vous la rendrai.

Fin du second acte

EMILIA

Aquí estoy, ya he bajado.

Venga, ¿en qué estáis pensando?

EL DUQUE

Pienso que deberé

retirar la escalera cuando haya vuelto arriba²⁸⁰.

EMILIA

Y eso, ¿por qué razón?

EL DUQUE

Por temor de que ocurra

lo que a mí me ocurrió, o incluso algo peor.

EMILIA

Eso está bien pensado, ¿pero y cuando yo vuelva²⁸¹?

EL DUQUE

⁸⁰⁵ Tan solo con toser, os la devolveré.

Fin del acto segundo

ACTE III

Scène 1

Flavie

FLAVIE

L'énigme est expliqué¹⁰⁸, le chemin qu'elle a pris
M'arrête au premier sens que j'en avais compris.
Ma sœur aime Camille, et c'est l'obscur source
Dont tant de maux ont pris et vont prendre leur course.
La galante qu'elle est, dans ma propre maison
Exécute à mes yeux toute sa trahison.
Encore avec cela, telle est ma destinée,
Qu'il faut que je sois vieille à ma vingtième année.
« Pour abuser ma vieille avec un si bon tour » :
Vraiment, le tour est bon, mais devant qu'il soit jour,
Pour si peu qu'elle vînt à m'échauffer la bile,
Je la ferai passer pour jeune et malhabile.
Il vaut mieux toutefois se taire et l'excuser,
Qu'en avertir mon frère et le scandaliser.
S'il le sait, peu lui sert d'en savoir davantage,
Et s'il ne le sait pas, c'est un mauvais message.
Par le coup qu'il a fait, il est aisé de voir
Qu'il en a plus appris qu'il n'en voudrait savoir ;
Et puis en l'examen d'une faute amoureuse,
Il me siérait fort mal d'être si rigoureuse.
Amour, qui dès longtemps entretient ma langueur,
M'en traiterait possible* avec plus de rigueur.
Laissons-la donc aimer, qu'un autre y prenne garde,
Et songeons seulement à ce qui nous regarde :
Voici venir celui dont les perfections
Sont le secret objet de tes affections.

ACTO III

Escena 1

Flavia

FLAVIA

El enigma está claro: ha tomado un camino
que confirma el sentido que primero entendí.
Mi hermana ama a Camilo; y esa es la oscura fuente
de la que tantos males salieron y saldrán.
810 Esta mujer galante, hasta en mi propia casa,
bajo mis ojos mismos, perpetra su traición;
y, por si fuera poco, parece que mi sino
es ser un vejestorio tan solo con veinte años.
“Para engañar así a esa vieja dormida”:
815 muy bueno es el engaño, mas antes que amanezca,
por poco que la bilis me caliente esa a mí,
una necia niñata será a ojos de todos.
Más vale, sin embargo, excusarla y callar
que avisar a mi hermano para escandalizarlo.
820 Si ya sabe, de poco le sirve saber más,
y si es que nada sabe, mal mensaje será.
Por el golpe que ha dado, es fácil comprender
que sabe mucho más de lo que él quisiera;
y pensándolo bien, hacerme yo la estrecha
825 con las culpas de amor, muy mal me sentaría.
Amor, que tanto tiempo alimenta mis penas,
tal vez me trataría con más rigor aún.
Dejemos, pues, que ame: cuídese otro de ella.
Pensemos solo ahora en lo que nos importa:
830 ya se te acerca aquel por cuyas perfecciones
anhelan en secreto todos tus sentimientos.

Tu vas le recevoir jusque dedans ta couche,
 Ce Duc dont les attraits toucheraient une souche.
 Ô mes sens ! si déjà ce penser seulement
 Me cause tant de trouble et de contentement,
 Au milieu de l'effet* et de la chose même,
 Jugez si mon transport ne sera pas extrême !
 Quoi ! je le sentirai couché dedans mes draps,
 À deux doigts de ma bouche, et presque entre mes bras,
 Sans que ma passion à l'excès parvenue,
 Au moins par mes soupirs lui puisse être connue ?
 Si belle occasion de contenter ses vœux
 Mérite bien plutôt qu'on la prenne aux cheveux¹⁰⁹.
 Il s'agit en ceci du repos de ma vie :
 Le temps, le lieu, l'amour et, bref, tout m'y convie.
 J'ai trouvé le secret¹¹⁰ de découvrir mon feu,
 Sans que la modestie y souffre tant soit peu.
 Fais semblant de rêver, et dans tes rêveries
 Mêle force discours d'amoureuses furies
 Si propres à lui seul, qu'il ne puisse ignorer
 Qu'en songe pour le moins il te fait soupirer.
 Lors à mon ton de voix, s'il n'est en rêverie,
 Il ne me croira plus quelque vieille furie,
 De sorte qu'il aura la curiosité
 De me voir au visage avec de la clarté.
 Là, si, comme je crois, le Duc est honnête homme*,
 Il fera son profit des avis de mon somme,
 Vu qu'ordinairement, et surtout en amour,
 Les songes de la nuit sont les pensers du jour.
 L'amitié* de ma sœur douteuse et divertie¹¹¹
 Doit chasser de la sienne une bonne partie ;
 Et puis je ne crois pas son éclat de beauté
 Mieux fondé que le nôtre en droit de primauté.
 L'effet* en fera preuve ; achève l'entreprise,
 Et te remets au lit de crainte de surprise.
 Courage, mon amour, que la peur de rougir
 Ne nous empêche pas de librement agir.
 Le voile de la nuit couvrira notre honte¹¹².

Ya vas a recibir en tu cama a ese Duque
 cuyas prendas harían suspirar las paredes.
 ¡Juzgad, oh mis sentidos, si el mero pensamiento
 835 ya me procura tanta turbación y contento,
 qué extremo habrá de ser el trance que yo viva
 cuando esté en el meollo de lo que aquí se cuece!
 ¡Cómo! ¿Lo sentiré acostado en mis sábanas,
 casi junto a mi boca y casi entre mis brazos,
 840 sin que mi pasión pueda, en su máximo ardor,
 aun solo suspirando, dársele a conocer?
 Una ocasión como esta de colmar los deseos
 se merece, más bien, que la cacen al vuelo.
 En juego está el alivio para mi vida entera;
 845 tiempo, lugar, amor, todo me invita a él.
 He dado con el medio de mostrarle mi ardor,
 y sin que la modestia padezca lo más mínimo.
 Haz como si soñaras y entremezcla en tus sueños
 palabras y palabras de furias amorosas
 850 tan tocantes a él que no pueda ignorar
 que, al menos cuando sueñas, te hace suspirar.
 Por mi tono de voz, si no vive en las nubes,
 ya no me creará ninguna vieja furia,
 y no podrá evitar tener curiosidad
 855 por descubrir mi rostro con un poco de luz.
 Si entonces, como creo, es hombre fino el Duque,
 sabrá con los avisos de mi sueño qué hacer,
 dado que, habitualmente, sobre todo en amores,
 uno sueña de noche lo que piensa de día.
 860 El amor que mi hermana siente ahora por otro
 debería enfriar el que siente él por ella;
 y tampoco yo creo que tenga su belleza
 derecho a primacía que no tenga la mía.
 Lo probarán los hechos; venga, pues, con tu empeño,
 865 y métete en la cama, que pueden sorprenderte.
 ¡Anímate, mi amor, que el miedo a sonrojarnos
 no nos impida ahora libremente actuar!
 El velo de la noche tapará esta vergüenza²⁸².

Scène II

Le duc, Flavie

LE DUC

Il faut s'en acquitter, ça, ça*, que je remonte.
Cette commission m'importunerait bien,
N'était* qu'en la faisant je ne fais rien pour rien.
Camille est fort malade, et sa mort que je pense,
Fera que mon service aura sa récompense.
Mon étique beauté qui ronfle là-dedans,
A possible* encor* moins de cheveux que de dents ;
Si faut-il¹¹³ néanmoins se couler* auprès d'elle.

FLAVIE

Le voici, j'entrevois son ombre à la chandelle.

LE DUC

Sa bouche est en deçà, mets-toi fort en avant
Dessus le bord du lit de peur du mauvais vent.
Ce vieux sujet de rhume et de décrépitude,
Témoigne en son repos beaucoup d'inquiétude.
Ses esprits assoupis et ses membres pesants
Semblent moins accablés du sommeil que des ans.
Voilà bien des soupirs, encore il est croyable
Qu'elle fait maintenant quelque songe effroyable,
Ou c'est que l'estomac indigeste et gâté
Lui cause à tous moments cette ventosité.
Ô mes gants ! mes sachets ! esprits de musc et d'ambre !
Que n'êtes-vous ici plutôt que dans ma chambre !

FLAVIE

Oïmé¹¹⁴.

LE DUC

Que veut-elle avec son oïmé ?
Le cœur* lui fait-il mal ?

Escena II

El Duque, Flavia

EL DUQUE

¡A cumplir la palabra! Venga, venga, subamos.
870 Importuno sería para mí este mandato,
si lo que estoy haciendo fuera a cambio de nada.
Camilo está gravísimo, y creo que su muerte
hará que mi servicio tenga su recompensa.
Mi ética belleza, la que ronca ahí dentro,
875 posiblemente tenga menos pelo que dientes,
mas, aun así, yo debo deslizarme a su lado.

FLAVIA

Ya está; su sombra atisbo a la luz de la vela.

EL DUQUE

Su boca da a este lado; pégate lo que puedas
al borde de la cama, no llegue aquí un mal viento.
880 Este viejo sujeto reumático y decrepito
da prueba mientras duerme de una gran inquietud.
Su mente adormecida y sus miembros pesados,
menos los rinde el sueño, parece, que los años.
¡Pero cuántos suspiros! Se podría pensar
885 que está teniendo ahora una atroz pesadilla,
a no ser que su estómago, por mala digestión,
le cause sin parar esta ventosidad.
¡Ah, guantes perfumados al ámbar y al almizcle,
ojalá aquí estuvierais, y no en mi habitación!

FLAVIA

¡Ay de mí!

EL DUQUE

890 ¿Qué querrá con su *ay de mí* la vieja?
¿Será que tiene náuseas?

FLAVIE

Ha ! pourquoi t'ai-je aimé ?

LE DUC

Rêve-t-elle d'amour ?

FLAVIE

Ha Duc ! Ha Duc d'Ossonne !

LE DUC

Elle parle de moi, l'aventure est bouffonne :
Voici bien à mon gré le plus bizarre tour
Qui soit jamais parti des caprices d'amour.
Serait-ce point aussi quelque trait* de finesse ?
Semblable ton de voix me sent fort sa jeunesse,
Mais plutôt que toucher à des os décharnés,
J'aime mieux le savoir aux dépens de mon nez.

(Il se tourne la tête vers elle.)

Je ne sentis jamais une haleine plus douce ;
Indubitablement on m'a donné la trousse¹¹⁵.

(Il revient.)

Retourne au cabinet y prendre le flambeau.
Ô Dieu ! se peut-il voir un visage plus beau ?
Pour combien voudriez-vous¹¹⁶, ô trompeuse Émilie,
Avoir tant de beauté quand vous serez vieilles ?
Et toi-même par crainte ou par stupidité,
Voudrais-tu n'user pas de la commodité ?
Tout bien considéré, dois-tu trouver étrange
Que cette femme t'aime, ou plutôt ce bel ange ?
Est-ce chose en amour impossible de soi,
Qu'en ayant pour un autre, un autre en ait pour toi ?
Bien plus, à la faveur de la tapisserie,
Je gage qu'elle a vu notre galanterie,
Et qu'au bruit de ma montre alors qu'elle a frappé,
Elle s'est éveillée, ou je suis bien trompé.
Non, non, poussons fortune, et sur la foi* d'un songe,
Changeons en vérité cet amoureux mensonge.
La Fortune et l'Amour aiment les hasardeux,
Et les timides cœurs sont le mépris des deux.
Il est vrai que l'affaire ayant mauvaise issue,

FLAVIA

¡Ah! ¿Por qué te habré amado?

EL DUQUE

¿Tiene un sueño de amor?

FLAVIA

¡Duque, duque de Osuna!

EL DUQUE

Está hablando de mí; graciosa es la aventura;
895 he aquí, para mi gusto, la jugada más rara
que alguna vez hicieran los caprichos de amor.
Mas, ¿y si hubiera aquí alguna sutileza?
Ese tono de voz me huele a juventud;
pero antes que tocar un pellejo con huesos,
900 prefiero cerciorarme a costa de mi olfato.

(Gira la cabeza hacia ella.)

No he sentido jamás un aliento tan dulce;
no tengo duda alguna: se han reído de mí.

(Regresa.)

Ya voy al gabinete para tomar la antorcha.
¡Oh, Dios! ¿Podría verse un rostro más hermoso?
905 ¿Cuánto daríais vos, embaucadora Emilia,
por tener tal belleza cuando lleguéis a vieja?
Y tú, ¿qué? ¿Por temor o por estupidez,
no vas a aprovecharte de esta comodidad?
Pues pensándolo bien, ¿debería extrañarte
910 que te ame esta mujer o, mejor dicho, este ángel?
¿Acaso es imposible en los lances de amor
sentir amor por uno, mas que otro te ame a ti?
Es más, yo apostaría a que, bien escondida
detrás de los tapices, vio nuestros galanteos,
915 y que del ruido que hizo mi reloj al sonar
de pronto despertó, o mucho me equivoco.
Probaré, pues, mi suerte y confiado un en sueño,
haré de esta amorosa mentira una verdad.
A Fortuna y Amor les gustan los que arriesgan,
920 al tiempo que desprecian los corazones tímidos.
Cierto es que si el asunto se terminara mal,

Émilie en ceci serait la plus déçue,
Mais mon autorité la défend en ce cas,
Et c'est à mon avis ce qui ne sera pas.
Sans négliger pourtant la sûreté des choses,
Tenons fort bien sur nous toutes les portes closes.
Voilà de fort bons ais¹¹⁷ et de forts bons verrous ;
Si quelqu'un veut entrer, il faut qu'il parle à nous.

(Il la regarde avec le flambeau.)

Ce battement de sein, cette couleur vermeille
Ne sont pas accidents de femme qui sommeille.
Elle dort comme on veille, il n'est rien de plus seur¹¹⁸.
Hé ! Madame, Madame !

FLAVIE

Hé ! de grâce, ma sœur,
Dormez si vous pouvez, ou souffrez que je dorme.

LE DUC

Hé ! Madame !

FLAVIE

Ô ma sœur ! sous quelle étrange forme
Abusez-vous mes yeux et mes sens à la fois ?

LE DUC

Madame, réservez tous ces signes de croix,
Pour l'apparition de ces mauvais fantômes
Qui meuvent, ce dit-on, des corps d'air et d'atomes.

FLAVIE

Dieu ! c'est bien un démon véritable et trompeur,
Puisqu'il m'ôte la voix !

LE DUC

Non, n'ayez point de peur.
Si j'étais un esprit de l'inférieure suite,
Tant de signes de Croix m'eussent donné la fuite.
Et puis étant vous-même un ange de clarté,
Votre divin aspect m'eût-il pas écarté ?
Par vos yeux – le serment mérite qu'on me croie –,

la más perjudicada aquí sería Emilia,
pero mi autoridad bien la defenderá,
si se terciá, aunque pienso que a ello no habrá lugar.

925 Aun así, no descuides que todo esté seguro;
tengamos bien cerradas aquí todas las puertas.
Estas tablas son buenas y el cerrojo, también;
si alguien desea entrar, antes tendrá que hablarnos.

(La mira con la antorcha).

Este seno que late, esta tez encarnada
930 para nada son propias de una mujer dormida.
Duerme como uno vela, no tengo duda alguna.
¡Eh, señora, señora!

FLAVIA

¡Ay! Hermana, os lo ruego:
Dormíos si podéis, o dejadme dormir.

EL DUQUE

¡Eh, señora!

FLAVIA

¡Ay, hermana! ¡De qué extraña manera
935 me engañáis a la vez los ojos y sentidos!

EL DUQUE

Señora, reservad la señal de la Cruz
para la aparición de esos malos fantasmas
que mueven, según dicen, cuerpos de aire y de átomos.

FLAVIA

¡Dios! ¡Sí que es un auténtico demonio engañador,
pues me deja sin voz!

EL DUQUE

No, no tengáis temor.
Si yo fuera un espíritu del séquito infernal,
la señal de la Cruz ya me habría ahuyentado.
Y, además, siendo vos un ángel de la luz,
¿no me habría alejado vuestro divino aspecto?
945 Vuestros ojos me han hecho –creedme, yo os lo juro–

Je ne suis un démon que d'amour et de joie.
Si vous connaissiez * bien mon visage et mon nom,
Auriez-vous peur de moi ? Je veux croire que non.

FLAVIE

Mais enfin, homme ou spectre ou tous les deux ensemble,
Et¹¹⁹ Duc d'Ossonne enfin, puisque tout lui ressemble,
Pourquoi visiblement me venez-vous tenter ?
Est-ce qu'à mon honneur vous voulez attenter ?
Je ferai tant de bruit.

LE DUC

Apaisez-vous, Madame.

Évitons, s'il vous plaît, le scandale et le blâme.

FLAVIE

Ô ma sœur ! est-ce ainsi que vous me trahissez ?

LE DUC

Mais plutôt est-ce ainsi que vous me haïssez ?
Qu'ai-je encore entrepris qui vous ait pu déplaire ?
Je cherche votre amour, non pas votre colère,
Et mettrais hors mon cœur indigne de mon sein,
S'il avait pu loger un si lâche dessein.
Puis est-il insolent qui ne mît bas les armes
Devant la majesté de vos yeux pleins de charmes ?

FLAVIE

Brisons¹²⁰ là, je vous prie, et plutôt dites-moi
Qui vous a fait venir dans ma chambre, et pourquoi.

LE DUC

Je prends donc place au lit.

FLAVIE

Quoi ! que voulez-vous faire ?

Tout beau, tout beau, Monsieur, il n'est pas nécessaire.
Presque en un même temps, je vois que vous péchez
Contre la modestie, et que vous la prêchez.
Prendre place à mon lit ! Ne tient-il qu'à la prendre ?

un demonio tan solo del amor y del gozo.
Si mi nombre y mi rostro reconocierais bien,
¿os daría yo miedo? Quiero pensar que no.

FLAVIA

En fin, hombre o espectro, o los dos a la vez,
950 y hasta duque de Osuna, pues todo lo parece,
¿por qué visiblemente me venís a tentar?
¿Es acaso mi honor lo que queréis manchar?
Causaré un gran estrépito.

EL DUQUE

Sosegaos, señora.

Evitemos, os ruego, escándalo y censura.

FLAVIA

955 ¿Así es, hermana mía, como me traicionáis?

EL DUQUE

¿Y así, pregunto yo, es como vos me odiáis?
¿He intentado yo acaso algo que os desagrade?
Yo busco vuestro amor, no busco vuestra cólera.
Hasta me arrancaría el corazón del pecho
960 de haber este albergado una vil intención.
¡Si un insolente incluso rendiría las armas
ante la majestad de vuestros bellos ojos!

FLAVIA

Basta ya, por favor; y decidme más bien
quién os ha hecho venir a mi cuarto y por qué.

EL DUQUE

Me echo, pues, en la cama.

FLAVIA

965 ¿Qué! ¿Qué queréis hacer?
Despacito, señor, que no hay necesidad.
Buena cuenta me doy de que, casi a la vez,
predicáis la modestia y contra ella pecáis.
¡Echarse así en mi cama! ¡Ni que fuera tan fácil!

Personne que ma sœur n'a raison d'y prétendre.

LE DUC

Je le crois bien ainsi, c'est pourquoi maintenant
J'ai droit de la remplir comme son lieutenant,
Jusqu'à tant pour le moins qu'elle soit retournée,
Par la permission qu'elle m'en a donnée.

FLAVIE

Mais en vertu de quoi pourriez-vous m'assurer
Qu'elle vous l'ait donnée ?

LE DUC

À force d'en jurer.

FLAVIE

On veut bien se tromper, alors qu'on s'en rapporte
Aux serments amoureux de ceux de votre sorte.
Non, non, à cela près, commencez s'il vous plaît,
De me faire savoir la chose comme elle est.
Vous pouvez cependant, pour vous mettre à votre aise,
Prendre au lieu de mon lit une fort bonne chaise,
Et comme Vice-roi mettre encore sous vous,
Pour causer plus à l'aise, un carreau de velours¹²¹.

LE DUC

Madame, à votre avis, le moyen que je cause,
Avec le froid que j'ai ?

FLAVIE

Je n'en suis pas la cause.

LE DUC

Tout à bon* je transis, de grâce, par pitié,
Donnez-m'en seulement le quart de la moitié.

FLAVIE

Vous autres, Espagnols, pour un doigt qu'on vous donne,
Vous en prenez un pied ; je ne suis pas si bonne.

970 Solo puede mi hermana con razón pretenderlo.

EL DUQUE

Así lo creo yo; por eso tengo ahora
el derecho a ocuparla como lugarteniente,
por lo menos el tiempo que tarde en regresar,
debido a la licencia que ella misma me dio.

FLAVIA

975 ¿Y cómo me podríais asegurar a mí
que ella os dio tal licencia?

EL DUQUE

A fuerza de jurarlo.

FLAVIA

Tener plena confianza en los votos de amor
de aquellos como vos, es querer engañarse.
No, no, dejemos eso; empezad, os lo ruego,
980 a explicarme este asunto, tal como ha sucedido.
Y además, mientras tanto, podéis acomodaros
tomando un buen asiento, en lugar de mi cama,
y haciendo uso, además, como Virrey que sois,
de ese rico cojín para estar más a gusto.

EL DUQUE

985 ¿Cómo pensáis, señora, que pueda conversar
pasando tanto frío?

FLAVIA

Eso no es culpa mía.

EL DUQUE

En serio, estoy helado; por piedad, os lo ruego,
dejad que ocupe, al menos, un rincón de la cama.

FLAVIA

990 Vosotros, españoles, basta daros la mano
y ya os tomáis el pie; pues no, no soy tan buena.

LE DUC

Fiez-vous une fois à ma discrétion.

FLAVIE

Et bien, je vous reçois, mais à condition
Que vous demeurerez dessus la couverture,
Pour me conter au vrai toute cette aventure,
Et ne me ferez rien que ce qui me plaira.

LE DUC

Oui, foi* de cavalier.

FLAVIE

Et bien, on le verra.

Sur votre seule foi* ma vertu se hasarde,
Mais n'entreprenez rien.

LE DUC

Madame, je n'ai garde.

EL DUQUE

Por una vez, fiaos de mí: seré discreto.

FLAVIA

Está bien: os recibo, mas con la condición
de que permanezcáis encima de la colcha
para contar sin falta esta aventura entera,
995 y de que solo hagáis lo que me plazca a mí.

EL DUQUE

Sí, os doy mi palabra.

FLAVIA

Ya lo veremos, pues.

Arriesgo mi virtud porque confío en vos,
pero no intentéis nada.

EL DUQUE

Ni pensarlo, señora.

Scène III

Émilie, le duc

Ici les deux toiles se ferment, et Émilie paraît dans la rue.

ÉMILIE

L'échelle est en dedans, notre amant abusé
En a fidèlement et sagement usé.
Ayant cru que ma sœur était vieille et ridée,
Il serait bien marri¹²² de l'avoir regardée.
S'il me fût arrivé de l'appeler ma sœur,
Il l'eût vue, et dès là mon jeu n'était plus seur¹²³.
Je craindrais maintenant qu'étant seul auprès d'elle,
Il ne m'eût pas été ni secret¹²⁴ ni fidèle.
Avouons cependant qu'il n'est point d'amoureux
Capable d'imiter un trait* si généreux,
Ni point d'amante aussi qui n'eût été gagnée
Par une amour* si belle et si bien témoignée.
Il met bien à venir, toussons encore un coup.

Escena III

Emilia, el Duque

Aquí los dos telones se cierran, y Emilia aparece en la calle.

EMILIA

La escalera está dentro, nuestro amante burlado
1000 ha hecho, pues, uso de ella fiel y prudentemente.
Creía que mi hermana estaba ajada y vieja;
¡menudo desconcierto si la hubiera mirado!
Si llego yo a llamarla, ante él, hermana mía,
seguro que la mira, y peligra mi plan.
1005 Yo temería ahora que, solo junto a ella,
no hubiera sido el Duque ni discreto ni fiel.
Confieso, sin embargo, que no hay enamorado
que pudiera imitar gesto tan generoso,
ni tampoco una amante que no fuera vencida
1010 por un amor tan bello, y tan bien demostrado.
Tarda mucho en venir; tosamos otra vez.

LE DUC
Ah ! Madame, vraiment vous demeurez beaucoup.

ÉMILIE
Paix* !

LE DUC
Ne vous hâtez pas, l'échelle est malaisée,
Tenez ferme à cette heure, empoignez la croisée.
(Ici la toile du cabinet se tire, et paraissent tous deux.)
Vous voyez comme quoi je me suis acquitté
De ma commission.

ÉMILIE
Et notre antiquité¹²⁵ ?

LE DUC
Ô qu'elle est inquiète, active et remuante !
Qu'à mon opinion, son haleine est puante,
Et qu'un teint délicat tourné de son côté
N'y serait pas longtemps sans être bien gâté !

ÉMILIE
Vous en diriez bien trop, et je me persuade
Qu'un peu d'opinion vous a rendu malade,
Ou bien que vous voulez, en cette occasion,
M'obliger* davantage, à sa confusion.
Non, non, ne croyez pas qu'elle soit si vilaine,
Surtout ne dites pas qu'elle a mauvaise haleine.
Si vous l'aviez sentie aussi souvent que moi,
Vous en parleriez mieux.

LE DUC
Madame, je vous crois.

ÉMILIE
Ce n'est pas que je l'aime ou que je la défende
Pour amoindrir le prix d'une faveur si grande,
Puisqu'à moins d'être ingrate, il me faut confesser
Que je n'ai pas de quoi la bien récompenser,

EL DUQUE
¡Ah, cuánto habéis tardado, mi señora, en volver!

EMILIA
¡Chitón!

EL DUQUE
No tengáis prisa; la escalera es incómoda,
sujetad firme ahora, agarrad la ventana.
(Aquí el telón del gabinete se corre, y ambos aparecen.)
1015 Ya podéis daros cuenta de lo bien que he cumplido
con lo que me encargasteis.

EMILIA
¿Y nuestro vejestorio?

EL DUQUE
¡Qué nervios, qué inquietud, no deja de moverse!
¡Es tal, en mi opinión, el hedor de su aliento
que si una fina tez se girara hacia él,
1015 no tardaría mucho en quedar bien marchita!

EMILIA
¡Cuánto os excederíais! Convencida estoy yo
de que habéis enfermado de una mera impresión,
a no ser que queráis aprovechar el caso
por complacerme más, avergonzando a otra.
1020 No creáis para nada que es tan desagradable,
ni digáis, sobre todo, que tiene mal aliento.
Si lo hubierais sentido como yo tantas veces,
hablaríais mejor.

EL DUQUE
Os creo, pues, señora.

EMILIA
No es que la ame o defienda para así rebajar
1025 el precio del favor tan grande que me hacéis,
pues debo confesaros, ya que no soy ingrata,
que no tengo con qué recompensarlo bien,

Quand même par la mort de l'objet de ma flamme,
Il serait en mon choix de vous donner mon âme.

LE DUC

Et bien, vous l'avez vu, se portera-t-il bien ?

ÉMILIE

J'espère, grâce à Dieu, que ce ne sera rien.
On ne craint qu'une plaie où on a mis la sonde,
Et que l'on a trouvée extrêmement profonde.
Elle est droit sous le cœur, ses autres coups sont tels,
Qu'encor* qu'ils soient tous grands, ils ne sont pas mortels.

LE DUC

Quoiqu'ils m'ôtent l'espoir, et quoique je l'envie,
Je ne fais point de vœux qui soient contre sa vie,
Et crois, quelque accident qui lui puisse advenir,
Qu'étant chéri de vous, il ne peut mal finir.

ÉMILIE

Ces générosités son toutes si parfaites,
Qu'il est aisé de voir que c'est vous qui les faites.
Que mon cœur par ma voix n'ose-t-il publier
Ce que, sans être ingrat, il ne peut oublier !
Mais quoi ! les incidents qui font mon aventure,
Sont de si délicate et honteuse nature,
Que sans perdre l'honneur que vous me conservez,
Je ne puis augmenter celui que vous avez.

LE DUC

Si la reconnaissance au bienfait se mesure,
Ce compliment tout seul me paye avec usure¹²⁶.
Si peu que j'en ai fait n'est en particulier
Que ce qu'en général eût fait tout cavalier.
Mais, Madame, à propos, vous n'avez point de fille ;
Trouvez bon, s'il vous plaît, que je vous déshabille.

ÉMILIE

Dieu m'en garde ; vraiment j'aurais peu de raison
D'abuser d'un valet de si bonne maison :

incluso, aunque ya muerto aquel por quien suspiro,
dependiera de mí entregaros el alma.

EL DUQUE

1030 Y bien, ¿ya lo habéis visto? ¿Se recuperará?

EMILIA

Confiado en Dios, espero que, al fin, no sea nada.
Temen solo una herida de gran profundidad,
que ha explorado la tiente, y que justo debajo
del corazón se halla. Tiene aún más heridas;
todas ellas son graves, pero no son mortales.

EL DUQUE

Aunque me desespera todo eso y yo le envidio,
no haré yo ningún voto en contra de su vida.
Y creo que, le ocurran los percances que ocurran,
siendo amado por vos, no puede acabar mal.

EMILIA

1040 Este desprendimiento es tan sumo y perfecto
que resulta muy fácil saber que es obra vuestra.
¡Ay, si mi corazón se atreviera a decir
lo que, pues no es ingrato, ya no puede olvidar!
Pero los incidentes de esta aventura mía
tan delicados son, amén de vergonzosos,
que no puedo aumentar el honor que tenéis
sin perder yo el honor que vos me conserváis.

EL DUQUE

Si el agradecimiento se mide por las obras,
este mero cumplido me paga a mí de sobra.
1050 Lo poco que yo he hecho aquí en particular
es lo que un caballero siempre hace en general.
Mas, señora, de paso, ya que estáis sin criada,
permitid, por favor, que yo mismo os desvista.

EMILIA

¡Dios me libre! Sería, desde luego, insensato
abusar de un lacayo de una casa tan noble:

C'est un ravalement que votre propre reine,
Dans son Escorial ne souffrirait qu'à peine.
Non, Monsieur, faites mieux, allez vous retirer,
La chandelle aussi bien n'a plus guère à durer,
Et vous aurez demain pour votre après-dînée¹²⁷,
La visite du soir que vous m'avez donnée.

Scène IV

Le duc, seul

Le duc sort par la fenêtre, et la toile se ferme.

LE DUC

Ho ! m'en voilà dehors, mais il faut avouer
Qu'en ceci la Fortune a voulu se jouer¹²⁸,
Et qu'on n'a jamais vu d'aventure amoureuse
En tous ces incidents plus rare ou plus heureuse.
Qu'en un même sujet j'ai vu de doux accords
Des grâces de l'esprit et des beautés du corps !
Dieu ! l'agréable veuve, ô qu'elle est ravissante !
Que son humeur me plaît, qu'elle est divertissante
Et qu'il est malaisé qu'auprès de tant d'appas,
On puisse avoir un cœur et ne le donner pas !
Mais quoi ! serais-tu bien si facile ou si bête,
Que de borner ta gloire en sa seule conquête ?
Non, non, pousse ta pointe¹²⁹ et fais tant, si tu peux,
Que l'autre vienne encore au point où tu la veux,
Que si la vive voix et les soins ne le peuvent,
Que lettres dans la poche incessamment lui pleuvent,
Toutes et quantesfois¹³⁰ qu'elle te viendra voir.
Crois qu'une bonne lettre a beaucoup de pouvoir :
Comme on la lit souvent, à force d'être lue,
Elle change l'esprit de la plus résolue.
Si j'ai ces deux trésors, je suis le plus heureux
Et le mieux diverti de tous les amoureux.
Fais donc, et ne crains pas que ton jeu se découvre,
Attendu que jamais l'une à l'autre ne s'ouvre.
Mais voici force¹³¹ gens ; c'est sans doute Almédor.
Ah ! qu'il vient bien d'un air à me railler encor* !

es una humillación que incluso vuestra Reina,
allá en su Escorial, permitiría apenas.
Haced algo mejor, retiraos, señor,
que, además, esa vela ya poco durará;
1060 y yo os devolveré mañana por la tarde
la visita nocturna que me habéis hecho a mí.

Escena IV

El Duque solo

El Duque sale por la ventana, y el telón se cierra.

EL DUQUE

¡Oh! Ya estoy en la calle; debo reconocer
que hoy aquí la Fortuna ha querido reírse,
y que jamás se ha visto aventura amorosa,
1065 con estos incidentes, más rara o más feliz.
¡Qué armonías he visto en la misma persona,
de gracias del espíritu y bellezas del cuerpo!
¡Dios! ¡Qué agradable viuda! ¡Cómo es de encantadora!
¡Cuánto su humor me gusta! ¡Cómo es de divertida!
1070 ¡Y qué difícil es, ante tantos encantos,
tener un corazón para no entregárselo!
¡Más, cómo! ¿Eres tan fácil de contentar, tan necio
que solo a su conquista limitarás tu gloria?
¡Claro que no! ¡No cejes y consigue, si puedes,
1075 que la otra venga al punto donde quieres tenerla!
Y si ni tus palabras ni cuidados lo logran,
que lluevan sin parar cartas en sus bolsillos
todas y cada vez que venga a visitarte.
Una carta apropiada tiene mucho poder.
1080 A fuerza de leerla, pues se lee a menudo,
incluso la más firme cambia sus intenciones.
Con esos dos tesoros, seré yo el más feliz
y el que más se divierta de los enamorados.
¡Vamos, pues! Y no temas que descubran tu juego,
1085 que estas dos no confían una en otra jamás.
Mas viene mucha gente; sin duda, es Almédor.
¡Parece que aún quiere chancearse de mí!

Scène V

Almédor, le duc

ALMÉDOR

Monsieur, il a gelé, l'amour* est refroidie.
Et bien, qu'en dites-vous ?

LE DUC

Que veux-tu que j'en die* ?

Il est vrai qu'un fagot m'incommoderait peu.

ALMÉDOR

Voire, vous vous moquez, et l'amour est tout feu ;
Sa doublure vaut mieux que marte et que ratine¹³².
Ne me donnez-vous point aussi la gabatine¹³³ ?
Je vous trouve bien gai pour être morfondu.
Dites la vérité, vous étiez attendu ?

LE DUC

Comme toi.

ALMÉDOR

Néanmoins, je vous tiens trop habile

Pour avoir entrepris un voyage inutile.

LE DUC

Pour l'avoir entrepris à l'aventure, bon,
Mais pour être inutile, assurément que non.

ALMÉDOR

Vous vous garderiez bien de dire le contraire,
Même à moi qui jamais n'ai pu vous en distraire.

LE DUC

Comme une comédie a sauvé mon amour,
Mon amour pourrait bien en causer une un jour,
Car c'en est un sujet galant, comique et rare,

Escena V

Almedor, el Duque

ALMEDOR

Ha helado, mi señor, el amor se ha enfriado.
Y pues, ¿qué me contáis?

EL DUQUE

¿Qué quieres que te diga?

1090 Cierto que algo de lumbre no me molestaría.

ALMEDOR

Mucho os burláis de mí, que amor es todo fuego,
más caliente su forro que marta o que ratina.
¿No estaréis intentado embaucarme también?!
Os veo muy alegre para estar tan helado.
1095 Decidme la verdad, ¿os esperaban, pues?

EL DUQUE

Como a ti.

ALMEDOR

¡Demasiado hábil os considero
como para emprender un viaje tan inútil.

EL DUQUE

Que he fiado este viaje al azar, lo concedo;
mas que haya sido inútil, eso sí que lo niego.

ALMEDOR

1100 Os guardaríais bien de decir lo contrario
hasta a mí, que no pude quitaros esa idea.

EL DUQUE

Igual que una comedia ha salvado mi amor,
mi amor podría bien inspirar una de ellas,
1105 pues su materia es rara, hasta galante y cómica,

Entre les plus parfaits dont la scène se pare.

ALMÉDOR

Vous m'en feriez bien croire¹³⁴ !

LE DUC

Et bien, tout maintenant,

Je t'en ferai le conte en nous en retournant,

Et ne me crois jamais au cas que je te mente.

ALMÉDOR

Allons donc, aussi bien la froidure s'augmente.

Fin du troisième acte

y de las más perfectas para adornar la escena.

ALMEDOR

¿Creéis que me lo trago?

EL DUQUE

Pues bien, ahora mismo

te lo contaré todo mientras vamos de vuelta;

y nunca más me creas, si en algo yo te miento.

ALMEDOR

1110 Venga, vayamos, pues, que el frío está arreciando.

Fin del tercer acto

ACTE IV

Scène I

Camille, Octave

CAMILLE

Oui, la veuve Flavie, et la sœur de Paulin.

OCTAVE

La sœur, la propre sœur de ce traître assassin,
Qui nous a voulu perdre ?

CAMILLE

Oui, oui, c'est elle-même.

OCTAVE

Quoi ! vous la connaissez et l'aimez ?

CAMILLE

Et je l'aime.

OCTAVE

(En se moquant.)

Et depuis quand, Monsieur, une si belle amour* ?

CAMILLE

Depuis que je la vis chez le Duc l'autre jour,
Où mon cœur, je l'avoue, oubliant sa colère,
À cause de la sœur aima quasi le frère.

OCTAVE

À ce que j'en puis voir, il n'est pas malaisé

Acto IV

Escena I

Camilo, Octavio

CAMILO

Pues sí: Flavia la viuda, la hermana de Paulino.

OCTAVIO

¿Decís la propia hermana del traidor asesino
que ha querido arruinarnos?

CAMILO

Sí, a ella me refiero.

OCTAVIO

¡Cómo! ¿La conocéis y la amáis?

CAMILO

Y la amo.

OCTAVIO

(Burlándose.)

1115 ¿Y de cuándo es, señor, ese amor tan hermoso?

CAMILO

De cuando el otro día la vi en casa del Duque;
mi corazón, entonces, olvidando su cólera,
hizo que, por la hermana, casi amara al hermano.

OCTAVIO

Por lo que puedo ver, no resulta difícil,

Après un grand affront, de vous rendre apaisé.

(*En se moquant.*)

Et c'est bien fait aussi ; fi, fi des sanguinaires,
Qui ne pardonnent point, vivent les débonnaires,
Dont le bon naturel rend le bien pour le mal !

CAMILLE

Il faut s'accommoder au sens de ce brutal¹³⁵.
Octave, en bonne foi, * serais-tu bien si grue¹³⁶
De croire que la sœur m'eût donné dans la vue,
Jusqu'au point d'oublier le complot hasardeux
Que le jaloux de frère a fait contre tous deux ?
Puis-je si tôt remettre¹³⁷ une injure si grande ?
Ai-je si peu de cœur* ? dis !

OCTAVE

Je vous le demande.

Qui le sait mieux que vous, ou le doit mieux savoir ?

CAMILLE

Tu dis vrai, c'est pourquoi je vais te faire voir
Qu'en la possession des beautés de Flavie,
Le bien de la vengeance est ma plus douce envie.

OCTAVE

Vous ne l'aimez donc pas ?

CAMILLE

Non, mais je feins exprès
D'en être bien féru¹³⁸ pour m'en moquer après,
Et de toute sa race, au cas que je la dupe.

OCTAVE

Ho ! puisque votre amour ne vole qu'à la jupe,
Et que c'est une embûche à toute la maison,
Je ne dispute plus que vous ayez raison !

CAMILLE

Viens çà* , connais-tu bien une certaine fille
Qui les sert depuis peu ?

1120 tras una gran afrenta, dejaros bien tranquilo.

(*Burlándose.*)

Y, además, bien está: ¡fuera, esos sanguinarios
que no perdonan nada, vivan los bonachones
cuyo buen natural devuelve bien por mal!

CAMILO

Hay que dar la razón al seso de este bruto²⁸³.
1125 Sinceramente, Octavio, ¿serías tan estúpido
como para creer que he sido deslumbrado
por la hermana hasta el punto de olvidar la conjura
que su celoso hermano urdió contra nosotros?
¿Podría perdonar tan pronto tal injuria?
¿Tan poco valor tengo?

OCTAVIO

Eso os pregunto yo.

¿Quién lo sabe o lo debe saber mejor que vos?

CAMILO

Cierto; y, por eso mismo, voy a hacerte yo ver
que el bien de la venganza al que más dulcemente
anhelo, es poseer las bellezas de Flavia.

OCTAVIO

Así pues, ¿no la amáis?

CAMILO

1135 No, mas finjo a propósito
que estoy loco por ella para después burlarme
de ella y toda su raza, si consigo engañarla.

OCTAVIO

¡Ah, pues! ¡Si vuestro amor solo es amor de faldas
y una mera celada para toda esa casa,
1140 ya no os discutiré la razón que tenéis!

CAMILO

Ven, ¿no conoces bien a una joven criada
que los sirve hace poco?

OCTAVE	N'est-ce pas Stéphanille ?	OCTAVIO	¿Habláis de Estefanila?
CAMILLE		CAMILO	
Oui.		Sí.	
OCTAVE	Nous nous connaissons un peu de longue main ¹³⁹ , Pour avoir plus d'un an mangé de même pain.	OCTAVIO	Algo nos conocemos desde hace mucho tiempo, por haber más de un año comido el mismo pan.
CAMILLE	Et maintenant encore êtes-vous bien ensemble ?	CAMILO	1145 ¿Y aún seguís ahora entendiéndoos bien?
OCTAVE		OCTAVIO	
Fort.		Sí, muy bien.	
CAMILLE	Tu me l'avais dit autrefois, ce me semble ; C'est pourquoi j'ai pensé que par ton entregent ¹⁴⁰ , On la pourrait gagner avec un peu d'argent. Ces vingt ducats, et cent que tu lui peux promettre, L'obligeront * possible * à lui rendre une lettre.	CAMILO	Me parece haberlo oído ya. Por eso, yo he pensado que, con tu don de gentes y un poco de dinero, fácil será ganarla. Estos veinte ducados, y otros cien prometidos, 1150 tal vez los agradezca dando una carta a su ama.
OCTAVE		OCTAVIO	
Faites-la seulement.		Basta con que escribáis.	
CAMILLE	C'en est fait, la voici.	CAMILO	Eso está hecho, aquí está.
Et quand la verras-tu ?		¿Y cuándo la verás?	
OCTAVE	Laissez-m'en le souci.	OCTAVIO	Dejad que yo me encargue.
Elle sort au matin pour aller à l'église, Je n'aurai qu'à l'attendre ; à propos, je m'avise Qu'elle doit être allée à la provision. Il est jour de marché, prenons l'occasion. Je m'en vais de ce pas l'épier au passage.		1155 Sale por la mañana para ir a la iglesia; me bastará esperarla; mas, pensándolo bien, ha debido ir hoy a comprar provisiones. Es día de mercado; habrá que aprovecharlo. Ahora mismo salgo para espíar su paso.	
CAMILLE	Va donc, mon cher Octave, et fais bien ton message.	CAMILO	Ve, mi querido Octavio, dale bien tu mensaje.

Scène II

Camille

CAMILLE

Il croit assurément que c'est pour me venger ;
Dieu me garde pourtant seulement d'y songer.
Tel désir de vengeance aurait mauvaise grâce,
Et ne saurait tomber que dans une âme basse.
Le seul honneur du sexe* inviolable et cher
À tout homme de cœur*, m'en devrait empêcher¹⁴¹.
Avec tous mes respects, la haine fraternelle
Lui rendra mon amour* suspecte et criminelle.
L'affaire survenue entre Paulin et moi
La portera d'abord au soupçon de ma foi*.
Comme c'est toutefois l'ordinaire des belles,
De croire volontiers qu'on soit amoureux d'elles,
Elle croira sans doute avoir assez d'appas
Pour m'obliger enfin à ne me moquer pas,
Et de sa vanité tirant son assurance,
Présumera de tout contre toute apparence.
Comme qu'il en arrive¹⁴², il vaut mieux hasarder,
Que rien perdre en amour faute de demander.
Dieu ! que fais-tu, Camille ? Est-ce ainsi qu'on oublie ?
La foi* promise est due à la pauvre Émilie :
Ainsi donc son amour et sa facilité
Seront payés de fraude et d'infidélité ?
Ah traître ! désormais il faut que tu t'assures
Que le sang que naguère ont versé tes blessures,
Tout celui qui t'anime et qui t'en est resté,
Ne te saurait laver de ta déloyauté !
Mais je suis bien exact¹⁴³ et bien novice encore :
Quel crime aurais-je fait, pourvu qu'elle l'ignore ?
Car pour ma conscience, il est très assuré
Que je l'aime toujours comme je l'ai juré.
Un amant à mon gré serait bien ridicule,
Qui s'embarrasserait de semblable scrupule.

Escena II

Camilo

CAMILO

Cree, sin duda alguna, que actúo por venganza,
pero que Dios me libre de pensarlo siquiera.
1160 Desear tal venganza tendría mala sombra
y no sería propio sino de un alma baja.
El honor de las damas, que para un caballero
es inviolable y caro, debería impedírmelo.
Con todos mis respetos, lo que su hermano me odia
1165 le hará ver sospechoso y criminal mi amor.
El altercado que hay entre Paulino y yo
hará que ella, al principio, dude de mi palabra.
Pero como es corriente que las bellas se crean
que todos suspiramos enamorados de ellas,
1170 acabará pensando que tiene tanto encanto
que me ha hecho renunciar a cualquier impostura,
y, segura de sí, por propia vanidad,
se convencerá de ello, pese a toda apariencia.
Pase, pues, lo que pase, es mejor arriesgar
1175 que perder en amores por falta de intentar.
¡Oh, Dios! ¿Qué haces Camilo! ¿Así es cómo se olvida?
Te obliga el juramento que le hiciste a Emilia.
¿Serán su amor y entrega pagados de este modo,
mediante los engaños y la infidelidad?
1180 ¡Ah, traidor ! Ten por cierto que, de aquí en adelante,
esa sangre que acaban de verter tus heridas,
toda la que te anima y se ha quedado en ti,
jamás podrán lavarte de esta deslealtad!
¡Pero qué puntilloso y novato estoy siendo!
1185 ¿Cuál sería mi crimen si ella no lo supiera?,
pues no tengo, en conciencia, la más mínima duda
de que sigo queriéndola como se lo juré.
Sumamente ridículo se me antoja el amante
que esos embarazosos escrúpulos inquietan.

On n'est pas criminel envers une beauté
 Quand sans rompre avec elle, on suit la nouveauté.
 « Volontiers¹⁴⁴ les constants qui n'ont qu'une maîtresse,
 S'ils ont beaucoup de foi^{*}, n'ont que fort peu d'adresse »¹⁴⁵.
 Ce qui leur fait trouver le change hasardeux,
 C'est qu'ils n'ont pas l'esprit d'en entretenir deux.
 La constance est en eux une vertu forcée,
 Moins de gré bien souvent que de force exercée.
 J'estime quant à moi qu'en pareilles amours^{*},
 On est fidèle assez, quand on aime toujours.
 Bon, si je prétendais que la race future
 Vînt lire après ma mort dessus ma sépulture :
 « Le phénix¹⁴⁶ des amants est clos dans ce tombeau ».
 Je ne demande pas un éloge si beau,
 Ni que mon amitié^{*} soit de si bonne marque,
 Que celle par qui Laure illustre le Pétrarque¹⁴⁷.
 Si la chose est secrète, elle ira toujours bien.
 Le moyen qu'elle en voie ou qu'elle en sache rien ?
 Le rang et la beauté dont ces deux sœurs se piquent,
 Sont cause que jamais elles ne communiquent,
 Et qu'étant d'un esprit jaloux et défiant,
 Elles vont leurs défauts l'une et l'autre épiant.

Scène III

Stéphanille, Octave

STÉPHANILLE

Tu me pourrais donner plus que mon pesant d'or,
 Si je ne croyais bien que tu m'aimes encor^{*},
 Que je ne prendrais pas la charge que j'ai prise :
 C'est Octave en ceci, non l'argent que je prise.
 Et pour t'en assurer, viens çà^{*}, donne la main,
 Je veux que tout le jeu soit à moitié de gain.
 Tiens, voilà dix ducats, et dix que je réserve.
 Qu'importe à notre amant, pourvu que l'on le serve ?
 Tout ce qui me viendra d'une telle amitié^{*},
 Nous le partagerons par la belle moitié.

1190 No es uno criminal ante una bella dama
 por probar algo nuevo, si no rompe con ella.
 “Los amantes mantienen tanta fidelidad
 cuanto menos consiguen por propia habilidad”²⁸⁴.
 El no saber estar con dos al mismo tiempo
 1195 hace que les parezca peligroso cambiar.
 La constancia es en ellos una virtud forzada,
 frecuentemente menos aceptada que impuesta.
 En cuanto a mí, yo estimo que, en amores como estos,
 basta seguir amando para ser fiel de sobra.
 1200 Aún, si pretendiera que, después de mi muerte,
 acudiera la gente a leer en mi lápida:
 “En esta tumba el fénix²⁸⁵ yace de los amantes”,
 mas a nadie le pido un elogio tan bello,
 ni aspiro a que mi amor sea tan meritorio
 1205 como aquel con que Laura hizo ilustre a Petrarca²⁸⁶.
 Si la cosa es secreta, seguirá sin problema.
 ¿Cómo podría ella ver o enterarse de algo?
 El rango y la belleza por los que estas hermanas
 compiten, les impiden comunicar entre ellas,
 1210 y, de un mismo talante celoso y desconfiado,
 cada una le espía los defectos a la otra.

Escena III

Estefanila, Octavio

ESTEFANILA

Aunque pudieras darme más que mi peso en oro,
 si no creyera yo que me sigues queriendo,
 nunca me haría cargo de lo que me has pedido,
 1215 que Octavio es lo que aprecio, y no ese dinero.
 Y por que estés seguro, ven y dame la mano,
 que quiero repartirme contigo esta ganancia.
 Ten aquí diez ducados, y otros diez para mí.
 ¿Qué importará al amante, si lo servimos bien?
 1220 Todo lo que yo gane gracias a esos amores,
 nos los repartiremos, tú y yo por la mitad.

OCTAVE

Grand merci, ce n'est pas en cette seule affaire
Que tu m'as fait du bien.

STÉPHANILLE

Causeur, te veux-tu taire !

Nous ferions bien encor* quelque chose de bon.

OCTAVE

Il la faut endormir en effet, que sait-on ?
Aisément d'une intrigue une autre pourrait naître¹⁴⁸.
Ajuste¹⁴⁹ seulement ta maîtresse et mon maître,
Et crois qu'Amour un jour assemblant leurs maisons,
Ils nous feront du bien si nous leur en faisons ;
Puis la chose arrivée au terme d'être faite,
Tu connaîtras alors combien je la souhaite.
Hâte-toi seulement de rendre mon poulet*,
Et d'obliger* d'un coup le maître et le valet.

STÉPHANILLE

Tiens-le pour tout rendu, mais au moins je t'annonce
Que je ne promets pas d'en rapporter réponse.
À peine en fera-t-elle, et tu peux bien penser
Que ce ne sera pas manque de l'y pousser.
Voici notre logis, adieu donc, car je tremble
De crainte que quelqu'un nous aperçoive ensemble.
Repasse sur le soir à l'heure de souper,
Et je te parlerai si je puis échapper.

OCTAVE

Je n'y manquerai pas¹⁵⁰. Elle aurait bien envie
Qu'Octave fît le sot une fois en sa vie.
Ô qu'une femme pauvre est un fardeau pesant !
Ma foi*, je veux du bien, et du bien tout présent !
La fille pauvre et belle, à mon avis, est née
Pour la réjouissance et non pour l'hyménée,
Qui, selon le proverbe, est pire que l'enfer,
Quand au lieu d'être d'or, ses chaînes sont de fer.
Voici venir mon maître, une grande embrassade
Sera le moindre fruit qu'aura mon ambassade.

OCTAVIO

Mil gracias, que, además, no solo en este asunto
me has hechos cosas buenas.

ESTEFANILA

¡Cállate, charlatán,

que aún cosas mejores podríamos hacer!

OCTAVIO

1225 Tengo que engatusarla, que no se sabe nunca,
y es fácil que un enredo pudiera traer otro²⁸⁷.
Tú consigue que se pongan de acuerdo nuestros amos,
y, créeme, que el día que Amor una sus casas,
nos harán mucho bien, si ahora se lo hacemos;
1230 y cuando esté la cosa madurita y a punto,
ya te enterarás bien de cuánto la deseo.
Por ahora, apresúrate de llevar mi mensaje
y hacerles un favor al amo y al criado.

ESTEFANILA

Puedes darlo por hecho; pero, escúchame bien,
1235 no te prometo yo traer una respuesta;
difícil es que escriba; y te imaginarás
que no será por falta de que yo bien insista.
Aquí está nuestra casa; adiós, que estoy temblando
de miedo por si alguno llegara a vernos juntos.
1240 Vuelve cuando anochezca, a la hora de la cena;
saldré a hablar contigo, si me puedo escapar.

OCTAVIO

Aquí estaré sin falta²⁸⁸. ¡Cómo le gustaría
que Octavio hiciera el tonto, una vez en su vida!
¡Qué carga más pesada es una mujer pobre!
1245 ¡Caudales quiero yo, caudales ahora mismo!
La joven pobre y bella nace, a mi parecer,
para los regocijos, no para el matrimonio,
que, según el proverbio, es peor que el infierno
cuando son sus cadenas no de oro y sí de hierro.
1250 Mas aquí viene mi amo; será su gran abrazo
el menor de los frutos que obtenga mi embajada.

Scène IV

Camille, Octave

CAMILLE

Voilà mon messenger, il est plus diligent
Que je ne pensais pas. Ho ! mon fidèle agent !
Quoi ? nous vengerons-nous ? avons-nous Stéphanille ?

OCTAVE

Monsieur, en vérité, c'est une bonne fille,
Et qui mérite bien que vous en fassiez cas.

CAMILLE

Tout à bon*. Cependant, elle a pris mes ducats ?

OCTAVE

Vos ducats ? Ah ! fort bien, mais qu'il ne vous déplaie.

CAMILLE

Déplaie ! tant s'en faut, c'est que j'en suis bien aise.
Et si par aventure* elle en eût fait refus,
J'allais être fâché si jamais je le fus,
Car avec cet argent par où tu me l'engages,
C'est un esprit à moi, puisqu'il est à mes gages.
Et quand t'a-t-elle dit que tu la pourrais voir ?
Dans demain ?

OCTAVE

Bien plus tôt, aujourd'hui sur le soir. 1265

CAMILLE

Vengeons-nous, s'il se peut, Octave, en diligence¹⁵¹ ;
C'est un friand morceau qu'une prompte vengeance.

OCTAVE

Bon pour vous qui possible* avez déjà dîné,
Mais pour votre valet, qui n'a pas déjeuné,
Croyez-moi qu'un chapon avec un bon potage,

Escena IV

Camilo, Octavio

CAMILO

He aquí mi mensajero; es, pues, más diligente
de lo que yo pensaba. ¡Eh, fiel agente mío!
¿Y qué? ¿Nos vengaremos? ¿Es nuestra Estefanila?

OCTAVIO

1255 Desde luego, señor, es una buena chica,
y bien merecería que algún caso le hicierais.

CAMILO

Hablemos seriamente, ¿tomó ella mis ducados?

OCTAVIO

¿Vuestros ducados? ¡Sí! Y espero que no os pese.

CAMILO

¿Cómo me va a pesar? Lo que estoy es contento.
1260 Si, por casualidad, los hubiera rehusado,
tendría yo un enfado como nunca he tenido;
como con mi dinero la has puesto a mi servicio,
ya es una de los míos, porque le pago el sueldo.
¿Y cuándo te ha dicho ella que podrás ir a verla?
¿Mañana?

OCTAVIO

No, muy pronto: hoy al anoecer.

CAMILO

¡Venguémonos, Octavio, y pronto, si es posible!
Una venganza rápida es un plato sabroso.

OCTAVIO

Sabroso para vos, porque ya habréis comido,
mas a vuestro criado, que aún sigue en ayunas,
1270 creedme que un capón con un rico potaje,

Et fût-ce à vos dépens, lui plairait davantage.

CAMILLE

Allons, c'est la raison qu'un long et bon repas,
Au moins, attendant mieux, récompense tes pas.

Scène V

Basile¹⁵², Émilie

BASILE

Ma fille, auparavant que personne survienne,
Tirons-nous à l'écart, que je vous entretienne
Du sujet pour lequel j'étais venu vous voir,
Et qu'il est important de vous faire savoir.
Possible* ignorez-vous ce que je viens d'apprendre,
Touchant le bel exploit de mon brutal de gendre.

ÉMILIE

Hé ! Monsieur, qu'en dit-on ?

BASILE

Entre les médisants 1280

Le bruit court, et surtout parmi les courtisans,
Qu'il a dessus Camille exercé sa vengeance,
Pour le croire avec vous de bonne intelligence*,
Et qu'un vieux reliquat de haine de maison
En est bien le prétexte, et non pas la raison.

ÉMILIE

Moi, bien avec Camille ? Ô l'imposture étrange !
Ainsi donc ce méchant sur mon honneur se venge.
Ha ! Monsieur, montrez-moi ce serpent odieux,
Je lui veux arracher et la langue et les yeux !
Non, il faut que la femme ait cette lâche vie
Que le mari devrait avoir déjà ravie,
Pour ôter à la terre un monstre si maudit.

aunque vos lo pagarais, le gustaría más.

CAMILO

Vamos, que es razonable que una buena comida,
si es para algo mejor, recompense tus pasos.

Escena V

Basilio²⁸⁹, Emilia

BASILIO

Vayamos, hija mía, antes que alguien acuda,
1275 donde nadie nos oiga, para que pueda hablaros
del asunto que me hace venir ahora a veros,
y que debo, sin falta, daros a conocer.
Acaso no sepáis lo que acabo de oír
sobre la bella hazaña del bruto de mi yerno.

EMILIA

¡Ah, señor! ¿Y qué dicen?

BASILIO

Entre las malas lenguas,

sobre todo en la corte, va corriendo el rumor
de que, si ha descargado su venganza en Camilo,
ha sido por creer que con vos se entendía,
y de que es un pretexto la secuela del odio
1285 que hay entre nuestras casas, pues otra es la razón.

EMILIA

¿Yo? ¿Decís con Camilo? ¡Vaya extraña impostura!
Ese malvado así se venga con mi honor.
¡Ah, señor, enseñadme esa serpiente odiosa,
para que yo le arranque los ojos y la lengua!
1290 Deberá, pues, la esposa acabar con la vida
que el esposo tendría que haber ya arrebatado,
para librar la tierra de un monstruo tan maldito.

BASILE

Pourquoi juger d'abord que c'est lui qui l'a dit ?
Et puis toujours la Cour de médisants fourmille.
C'est peut-être aussitôt¹⁵³ quelqu'un de sa famille.
Pour moi, si j'en avais le plus faible soupçon,
Je vous en parlerais tout d'une autre façon.
Vous êtes innocente, ou vous le devez être,
Mais il importe encor* de le faire paraître.
Surtout que rien de vous n'éclate¹⁵⁴ à l'avenir,
Par où ce mauvais bruit se puisse entretenir.
Adieu, songez, ma fille, à votre renommée.

Scène VI

Émilie

ÉMILIE

Comme le feu d'amour n'est jamais sans fumée,
Et que j'éprouve bien qu'une intrigue est fort mal
Entre les mains d'un grand qui de plus est rival,
Car en tant que rival, l'intérêt qui le touche,
Indubitablement lui fait ouvrir la bouche !
Et d'ailleurs comme grand il ne saurait durer
Qu'il n'ait un confident à qui se déclarer,
Si bien qu'il ne se peut que les uns ou les autres
N'éventent tôt ou tard leurs secrets et les nôtres.
C'est du Duc sans faillir que ce bruit est venu.
Dieu veuille seulement qu'il s'en soit là tenu.
S'il arrive qu'il dise ou qu'il ait dit le reste,
Avec sa lâcheté ma honte est manifeste,
Car si ma belle-sœur en a le moindre vent,
Elle approfondira l'affaire plus avant,
Et pour peu qu'elle en sache, elle a trop de matière
Pour ne découvrir pas l'intrigue tout entière.
Voici qui va fort mal, mais je me moque d'eux :
J'ai de quoi me sauver et les jouer tous deux.
Je vais rendre ma sœur tellement éblouie,
Par la subtilité d'une fourbe inouïe,
Que même au pis-aller, quand le Duc dirait tout,

BASILIO

¿Por qué juzgar tan pronto que fue él quien lo dijo?
¿No abundan en la corte siempre las malas lenguas?
1295 También podría ser alguien de su familia.
Con que albergara yo la más leve sospecha,
mis palabras serían con vos muy diferentes.
Sois inocente, Emilia, o, al menos, debéis serlo,
pero importa aún más que así lo parezcáis.
1300 Cuidaos de que nada se descubra de vos,
que pueda darles pábulo a esos malos rumores.
Adiós, pues, hija mía; pensad en vuestra fama.

Escena VI

Emilia

EMILIA

¡Ay, no hay fuego de amor del que no salga el humo!
¿Cómo veo lo pésima que se vuelve una intriga
1305 en las manos de un grande que, además, es rival,
pues a un rival así, no hay duda de que siempre
se le suelta la lengua en su propio interés!
Y, de hecho, como grande, no podría tardar
en buscar y contarle todo a un confidente,
1310 No dudo, por lo tanto, de que antes o después
se aireen sus secretos, que también son los nuestros.
Seguro que el rumor ha salido del Duque.
Y quiera Dios que se haya limitado a esos hechos,
porque si ha revelado o revela algo más,
1315 su cobardía hará patente mi deshonra,
pues, como mi cuñada se huele lo más mínimo,
indagará el asunto hasta llegar al fondo,
y con poco que sepa, le sobraré materia
para así descubrir la intriga toda entera.
1320 Esto pinta muy mal, pero me río de ellos,
pues sé cómo salvarme y engañar a los dos.
Voy a dejar tan ciega a mi querida hermana
con la sutilidad de un inaudito engaño,
que, puesta en lo peor, si el Duque cuenta todo,

Je ne saurais manquer de me trouver debout.
J'estime néanmoins son âme trop bien née
Pour me scandaliser¹⁵⁵ après sa foi* donnée,
Lui de qui les poulets* tous les jours me font voir
Les plus fidèles soins d'un amoureux devoir.
N'importe ! À tous hasards, le tour que je médite
Ne saurait nuire au moins, au cas qu'il ne profite !

Scène VII

Flavie, Stéphanille

FLAVIE

À la bonne heure, enfin vous voilà revenue.
N'est-ce que le marché qui vous a retenue ?
Vraiment pour faire mieux vous y deviez coucher.

STÉPHANILLE

Madame, en vérité c'est que tout est si cher¹⁵⁶,
Qu'on n'oserait quasi regarder la viande
Si l'on n'en veut donner tout ce qu'on en demande.
Les poulets, les chapons, les ramiers, les perdrix,
En un mot, la volaille est toute hors de prix.
Pour moi je voudrais bien qu'on réglât ce désordre,
Et vraiment la police y devrait un peu mordre.

FLAVIE

C'est dommage en effet que vous n'avez pouvoir
De réformer l'État, mais approchez vous voir¹⁵⁷.
Qu'avez-vous dans le sein ? C'est une lettre close.

STÉPHANILLE

Je savais bien qu'encor* j'oubliais quelque chose,
C'est un papier pour vous.

FLAVIE

Et qui vous l'a donné ?

1325 podrá yo mantenerme con la frente bien alta.
Aun así, me parece que es demasiado noble
para así difamarme, tras lo que me juró;
y de hecho, sus mensajes me muestran cada día
los cuidados más fieles del deber amoroso.
1330 ¡No importa! ¡Este ardid, ocurra lo que ocurra,
no me hará ningún daño, aunque no gane nada!

Escena VII

Flavia, Estefanila

FLAVIA

¡Pues sí que habéis tardado! ¡Por fin estáis de vuelta!
¿Sólo ha sido el mercado la razón del retraso?
Un poco más, y allí os quedáis a dormir.

ESTEFANILA

1335 De verdad, mi señora, que todo está tan caro
que casi no se atreve una a mirar la carne,
si no quiere pagar todo lo que le piden.
Los pollos y capones, palomos y perdices,
en fin, todas las aves, por las nubes están.
1340 ¡Cuánto me gustaría que ese desbarajuste
se acabara, y las leyes hincarán allí el diente!

FLAVIA

¡Pues sí que una lástima que no tengáis poder
de enmendar el Estado! Pero venid, que os vea.
¿Qué lleváis entre el pecho? Una carta sellada.

ESTEFANILA

1345 Sí, ya me parecía que algo se me olvidaba:
un papel par vos.

FLAVIA

¿Y quién os lo entregó?

STÉPHANILLE

Un homme assez bien fait, vêtu d'un drap tanné¹⁵⁸,
Que je ne pense pas avoir vu de ma vie.
« Vous êtes, m'a-t-il dit, à Madame Flavie ?
Sitôt qu'à son logis vous serez de retour,
Donnez-lui cette lettre avecques* le bonjour ».

FLAVIE

N'est-ce point de mon frère ?

STÉPHANILLE

Il m'a dit : « À la lire,
« Elle saura que c'est¹⁵⁹ sans qu'il faille le dire ».

FLAVIE

Donnez-moi des ciseaux¹⁶⁰, il faut voir ce que c'est.

STÉPHANILLE

Bon, à ce que je vois, la matière lui plaît.

FLAVIE

Venez çà* ! Si jamais vous êtes si hardie,
Quoi que l'on vous promette, et quoi que l'on vous die*,
De me rien apporter qui ne soit de bon lieu,
Croyez que sur-le-champ nous nous dirons adieu.

STÉPHANILLE

Madame, n'ayez peur que jamais il m'arrive
De recevoir paquet de personne qui vive.
Un prince m'en prierait, que je n'en ferais rien.

FLAVIE

Non, si vous m'en croyez, et vous ferez fort bien.
Allez moi cependant quérir de la chandelle.

Stéphanille rentre.

ESTEFANILA

Pues un hombre algo apuesto, con un traje algo pardo,
que no creo haber visto nunca antes en mi vida.
“¿Servís, me ha preguntado, a la señora Flavia?
1350 Pues en cuando volváis a su casa, al momento
entregadle esta carta con unos buenos días”.

FLAVIA

¿No será de mi hermano?

ESTEFANILA

Solo ha dicho: “Leyéndola
sabrà de qué se trata; no hace falta decirlo”.

FLAVIA

Dadme, pues, las tijeras²⁹⁰; tengo que ver qué es esto.

ESTEFANILA

1355 Parece que le gusta, como veo, el asunto.

FLAVIA

¡Venid! Como tengáis otra vez la osadía,
por mucho que os prometan, de traer a esta casa
algo que no provenga de unas manos decentes,
en el acto, creedme, os echaré a la calle.

ESTEFANILA

1360 No temáis, mi señora, que me vuelva a ocurrir:
ya no recibiréis ni un paquete de nadie,
ni siquiera de un príncipe, aunque me lo rogara.

FLAVIA

Tanto mejor será, creedme, para vos.
Y salid, mientras tanto, a buscarme una vela.

Estefanila vuelve dentro.

Scène VIII

*Flavie*¹⁶¹

FLAVIE

Je ferai sagement de feindre devant elle :
Que sais-je si ce lâche et mercenaire esprit
N'a point été gagné par celui qui m'écrit ?
Camille a pour Flavie un amour véritable,
Si* cette lettre en est la preuve indubitable,
Et si* son compliment de chez le Vice-Roi,
Peut avec ses regards m'assurer de sa foi*.
En effet j'y connus au trouble de son âme
Les premières ardeurs de sa naissante flamme.
Ses yeux dessus les miens, à tous coups attachés,
Me découvraient quasi ses sentiments cachés.
Et je me ressouviens que je dis en moi-même :
Je me trompe bien fort si cet homme ne m'aime.
Ce papier est toujours un témoignage seur
Que je ne cède pas aux beautés de ma sœur¹⁶²,
Puisque tous ces captifs, pour bien qu'elle les tienne,
Sortent de sa prison pour entrer dans la mienne.
Oui, mais il hait mon frère, et peut-être aujourd'hui
Voudrait-il m'attraper pour se venger de lui ?
Que sait-on si ma sœur est de l'intelligence* ?
Ce n'est pas un soupçon digne de négligence ?
En tout événement je puis toujours garder
Ce poulet*, sans scrupule et sans rien hasarder,
Pour voir en temps et lieu sa beauté confondue,
S'il arrivait qu'un jour elle fût l'entendue.
Déchire cependant, et brûle à petit feu
Ce papier supposé.

*(Elle brûle un autre papier*¹⁶³*.)*

STÉPHANILLE

Vraiment ce n'est pas jeu¹⁶⁴ ;
Elle est, ou fort discrète, ou fort scandalisée.

Escena VIII

*Flavia*²⁹¹

FLAVIA

1365 Obraré con prudencia disimulando ante ella,
que no sé si esta moza cobarde y mercenaria
se habrá puesto al servicio del autor de la carta.
Camilo siente amor verdadero por Flavia,
esta carta es la prueba indudable de ello,
1370 igual que sus cumplidos, en casa del Virrey,
dieron con sus miradas fe de su lealtad.
Allí noté, en efecto, de turbado que estaba,
los primeros ardores de su naciente llama.
Sus miradas, clavadas sin parar en mis ojos,
1375 casi me descubrían su sentimiento oculto.
Recuerdo que me dije yo misma en mis adentros:
muy confundida estoy si este hombre no me quiere.
Esta carta es, sin duda, una prueba segura
de que menos hermosa no soy yo que mi hermana,
1380 pues todos los cautivos, aun bien encarcelados,
salen de su prisión para entrar en la mía.
Pero él odia a mi hermano, ¿no podría querer
engañarme hoy a mí para vengarse de él?
¿Y si acaso mi hermana también está implicada?
1385 ¿No habría que tener en cuenta esta sospecha?
Mas pase lo que pase, siempre puedo quedarme
la carta, sin escrúpulo ni correr ningún riesgo,
para así confundirla, con toda su belleza,
si pretende algún día dárselas de enterada.
1390 Desgarra, mientras tanto, y quema poco a poco
esta supuesta carta.

*(Quema otro papel)*²⁹²*.*

ESTEFANILA

La cosa está difícil;
o muy discreta es, o muy indignada está.

FLAVIE
Allez, une autre fois soyez plus avisée,
Sinon...

STÉPHANILLE
Si j'ai failli, Madame, excusez-moi,
Tout ce que j'en ai fait c'est à la bonne foi*.

FLAVIA
Bien, la próxima vez tened, pues, más cuidado,
que, si no...

ESTEFANILA
Si he faltado, señora, perdonadme,
1395 que yo solo he actuado teniendo buena fe.

Scène IX

Flavie

FLAVIE
Si Camille en sa lettre une embûche me dresse,
Mon procédé me sauve et trompe son adresse,
Et d'ailleurs s'il me parle en véritable amant,
J'apporte à ma conduite un tel tempérament¹⁶⁵,
Que sans nourrir la flamme ainsi que sans l'éteindre,
Je le laisse au pouvoir d'espérer et de craindre.
Non ! quand il m'aimerait plus que parfaitement,
Qu'il soit favorisé d'un regard seulement ;
Mais sans me déclarer, je consens qu'il espère,
Pour le mal de ma sœur et le bien de mon frère,
Vu qu'ordinairement à cause de la sœur,
On en traite le frère avec plus de douceur.

Scène X

Flavie, Émilie

ÉMILIE
(*Émilie vient pour tromper sa sœur.*)
Bonne mine : surtout faisons bien la fâchée.
Que faites-vous, ma sœur, êtes-vous empêchée ¹⁶⁶?
Vous troublerai-je point ?

FLAVIE
Nenni, ma sœur, pourquoi ? 1410

Escena IX

Flavia

FLAVIA
Si Camilo en su carta me ha tendido una trampa,
mi forma de actuar me salva de sus mañas;
y si son sus palabras de verdadero amante,
habrá tanta templanza en mi comportamiento
1400 que, sin alimentar ni apagarle su ardor,
le infundiré esperanzas a la par que temor.
Aunque su amor por mí sea más que perfecto,
¡que solo una mirada lo ampare por ahora!
No me declararé, mas le daré esperanzas
1405 por mal de mi cuñada y por bien de mi hermano,
pues gracias a una hermana, como es habitual,
se dispensa al hermano más dulzura en el trato.

Escena X

Flavia, Emilia

EMILIA
(*Emilia viene a engañar a su hermana.*)
Buena cara y finjamos, sobre todo, el enfado.
¿Qué estáis haciendo, hermana? ¿Estáis muy ocupada?
No os molesto, ¿verdad?

FLAVIA
¡Claro que no, cuñada!

Est-ce que vous voulez quelque chose de moi ?

ÉMILIE

Oui, c'est de vos conseils que je veux l'assistance
Sur un fait de très grande et commune importance,
Que sans trop de hasard* je ne puis vous celer,
Comme vous entendrez.

FLAVIE

Vous n'avez qu'à parler. 1415

ÉMILIE

Qu'on trouve peu de grands dont la vertu soit pure,
Et qu'ils ne prêtent guère un bienfait sans usure !
Ce n'est pas sans sujet que je vous dis ceci,
Car enfin c'est pourquoi vous me voyez ici.
Croiriez-vous que ce Duc qu'on tient si magnanime,
D'une belle action en voudrait faire un crime,
N'oblige* votre frère et ne nous fait du bien,
Qu'à dessein de ravir mon honneur et le sien ?
J'ai cru que le silence à la fin m'eût pu nuire,
Et que vous m'apprendriez comme il faut m'y conduire.
Si quelque autre que lui s'y voulait hasarder,
Je sais bien de quel air j'y devrais procéder.
Il n'est endroit du monde où ses lettres n'arrivent,
J'en rencontre partout, partout elles me suivent.
Je ne m'en puis défendre, et même ce matin,
Une s'est rencontrée au fond de mon patin¹⁶⁷.
Il faut qu'il ait gagné votre fille ou la mienne,
Car de quelle autre part soupçonner qu'elle vienne ?

FLAVIE

Il est donc bien subtil ?

ÉMILIE

Oui, d'assurance il l'est,

Et pour vous le montrer, vous verrez, s'il vous plaît,
Que jamais ses poulets* n'ont eu cire ni soie,
Afin que malgré moi je les garde et les voie.

Decidme qué os ocurre. ¿Queréis algo de mí?

EMILIA

Pues sí: quiero la ayuda que dan vuestros consejos
en algo de importancia suma para las dos,
que, para evitar riesgos, no debo yo ocultaros,
como lo entenderéis.

FLAVIA

No tenéis más que hablar.

EMILIA

¡Qué pocos son los grandes cuya virtud es pura!
¡No prestan sin usura ni el favor más sencillo!
Y no os digo estas cosas sin tener yo motivo,
pues esa es la razón por la que estoy aquí.
1420 ¿Creeríais que el Duque, que dicen tan magnánimo,
no oculta sino un crimen bajo una bella acción,
pues si nos favorece y ampara a vuestro hermano
solo es para atentar contra mi honor y el suyo?
Me he dicho que el silencio me perjudicaría
y que me enseñaríais cómo debo actuar. 1425
Si fuera cualquier otro el que algo pretendiera,
sé yo muy bien el modo en que habría de obrar.
No hay sitio en este mundo que sus cartas no alcancen:
me siguen por doquier, por doquier las encuentro.
1430 No las puedo evitar; esta misma mañana
hasta he encontrado una dentro de mi chapín.
Una criada vuestra se habrá ganado, o mía,
pues ¿de qué otras personas podría sospechar?

FLAVIA

¿Así que es muy sutil?

EMILIA

Sí, con seguridad.

1435 Y yo os lo mostraré, si os place comprobar
que nunca están selladas ni atadas sus misivas,
para que, aun no queriendo, me las quede y las vea.

FLAVIE

Puis-je voir comme * il chante¹⁶⁸ en celui d'aujourd'hui ?

ÉMILIE

Je vous en vais quérir plus de six avec lui.

FLAVIA

¿Podría ver qué cuenta en la carta de hoy?

EMILIA

Ahora mismo os la busco, y más de seis también.

Scène XI

Flavie

FLAVIE

Voilà ma défiance en effet* convertie,
C'est assez seulement que j'en sois avertie.
Ha ! si comme je pense, il m'a joué ce tour,
Foi* de femme irritée : à beau jeu, beau retour¹⁶⁹ !
L'occasion me donne un sujet assez ample
De lui rendre son change, et tromper par exemple¹⁷⁰,
Sans respect ni raison qui m'en puisse exempter,
Dès que l'occasion s'en voudra présenter.
On se venge deux fois quand la vengeance est prompte,
Et puis mon frère même y trouvera son compte.
Vraiment, Monsieur le Duc, il faut vous inciter,
Et tel n'y songe pas qui doit en profiter.
Si ma sœur ne suffit, cajolez-en vingt autres.
Vous avez vos desseins, et nous avons les nôtres.
Il n'est duché, grandeur, ou vice-royauté
Qui m'oblige à souffrir votre déloyauté.
N'ayez peur qu'il m'en coûte un soupir, une larme,
Ni que j'aie éprouver en vous faisant vacarme,
Jusqu'où va le dépit joint à la vanité
D'un homme qui peut nuire avec impunité.
Je craindrais que brisant la chaîne qui nous lie,
Le bruit s'en entendît par toute l'Italie.
Notre amour est de ceux qu'on doit faire durer,
Ou bien qu'il faut découdre et non pas déchirer¹⁷¹.
Ma sœur, d'autre côté, croit m'avoir endormie
Avec sa confiance et fausse prud'homie¹⁷²,
Mais elle devait donc m'endormir cette nuit
Que la montre du Duc m'éveilla de son bruit.

Escena XI

Flavia

FLAVIA

1440 Mis temores se han hecho todos realidad,
y para eso ha bastado que me den un aviso.
Si como me imagino, él me ha engañado así,
¡palabra de mujer, que igual lo trataré!
Tengo yo campo abierto para pagarle aquí
1445 con la misma moneda y, siguiendo su ejemplo,
sin razón ni respeto que puedan impedírmelo,
para engañarlo en cuanto la ocasión se presente.
Se venga una dos veces cuando se venga pronto;
y esto aprovechará, además, a mi hermano.
1450 Ya veréis, señor Duque: con poco que os anime,
el que menos lo espera sacará aquí provecho.
Si mi hermana no os basta, cortejad a otras veinte.
Tenéis vuestros propósitos, y nosotros, los nuestros.
No hay ducado, grandeza o virreinato alguno
1455 que me obligue a sufrir vuestra deslealtad.
No temáis que me cueste todo esto ni una lágrima,
ni que vaya a probar con públicos reproches
hasta dónde el despecho y la vanidad llegan
de un hombre, cuando puede dañar impunemente.
1460 Si rompo la cadena que nos une, me temo
que se extienda el rumor por doquier en Italia.
Un amor como el nuestro se debe hacer durar,
y, si no, desatar, no desgarrar sus lazos²⁹³.
Mi cuñada se piensa que me ha confundido
1465 con esas confianzas y falsa probidad.
Le habría convenido hacerlo aquella noche
cuando el reloj del Duque me despertó al sonar.

Alors, me déroband et la vue et l'ouïe,
 Peut-être qu'à cette heure elle m'eût éblouie.
 Enfin à me tromper tous deux sont contre moi,
 Et moi contre tous deux, que chacun songe à soi.
 Si ma sœur a le Duc, j'ai Camille en échange :
 Ainsi d'un inconstant un inconstant me venge,
 Si bien que le seul point à quoi je dois songer,
 C'est de me venger tôt, et de bien me venger.
 Il me faut sous couleur de notre confiance,
 Tromper cette trompeuse avec son impudence,
 Et vivant désormais plus familièrement,
 Faire tant qu'elle et moi couchions séparément.
 Je n'y manquerai pas, mais avant toute chose,
 Prends garde que ma sœur en ceci ne t'impose¹⁷³.
 J'ai deux lettres du Duc, écrites de sa main,
 Qui rendront au besoin * son artifice vain.
 Vraiment elle en apporte une pleine poignée.

Scène XII

*Émilie, Flavie, Stéphanille*¹⁷⁴

ÉMILIE

Voyez si son audace est assez témoignée.
 Hé bien ! comprenez-vous quel est son sentiment ?

FLAVIE

Je le dois bien comprendre, il parle clairement.

ÉMILIE

N'était*, comme j'ai dit, que c'est le Duc d'Ososne,
 Je m'y conduirais bien sans l'avis de personne,
 Mais d'autant que c'est lui, je m'y veux gouverner
 Suivant l'ordre préfix¹⁷⁵ que vous m'allez donner.

FLAVIE

Vous vous moquez, ma sœur, c'est de votre prudence
 Que je prendrais avis en pareille occurrence.
 Vous avez un esprit qui ne peut mal agir,

Apartándose, entonces, de mi vista y mi oído,
 quizás me hubiera ahora conseguido engañar.

1470 En fin, si por burlarme ambos van contra mí,
 yo iré contra los dos, ¡cada palo a su vela!
 Mi hermana tiene el Duque, pues yo tengo a Camilo:
 me venga un inconstante de otro inconstante así;
 solo debo, por tanto, preocuparme ahora
 1475 de vengarme cuanto antes y de vengarme bien.
 Burlaré, aprovechándome de nuestras confianzas,
 a esta desvergonzada y mera burladora.
 Habrá tanta confianza ahora en nuestro trato
 que podremos dormir en camas separadas.
 1480 No dejaré de hacerlo; mas, ante todo, guárdate
 de que te engañe a ti tu querida cuñada.
 Dos cartas tengo yo, escritas por el Duque,
 que volverán inútil su fraude, si es preciso.
 ¡Pero vaya puñado de cartas que me trae!

Escena XII

*Emilia, Flavia, Estefanila*²⁹⁴

EMILIA

1485 Mirad si son bastantes pruebas de su osadía.
 ¿Entendéis, pues, ahora lo que tiene en la mente?

FLAVIA

Bien debo comprenderlo, con lo claro que habla.

EMILIA

Si aquí no se tratara del que es duque de Osuna,
 sabría yo qué hacer sin consejos de nadie,
 1490 mas tratándose de él, quiero actuar siguiendo
 las órdenes concretas que vos me vais a dar.

FLAVIA

Hermana, no os burléis, que yo le pediría
 consejo a vuestro seso en un caso como este.
 Vuestra cordura es tal que no podéis errar,

Et par ordre duquel je me voudrais régir.

1495 y yo desearía que guiara mis pasos.

ÉMILIE

Vous vous moquez bien mieux de parler de la sorte
Sur un fait sérieux, qui même vous importe.

EMILIA

Vos sois la que os burláis, hablando de este modo
sobre un hecho muy serio que, además, os importa.

FLAVIE

Puisque vous voulez donc venir à mon conseil,
Comme j'irais au vôtre en un sujet pareil,
Pour conserver mon bien avec ma renommée,
Je vivrais avec lui comme à l'accoutumée,
Fuyant en mes rigueurs le trop ou le trop peu,
De crainte d'attiser ou d'éteindre son feu.
Nous pourrons cependant, si cette humeur lui dure,
User en autre temps d'une autre procédure.
Or puisque j'ai de vous un dépôt important,
Je vous en veux rendre un qui vaudra bien autant.

FLAVIA

Ya que queréis guiaros por mi consejo, igual
Que en un tema como este me guiaría el vuestro,
1500 pues, para proteger mi bien y mi renombre,
yo me comportaría con él como acostumbro,
sin hacer que le falten ni sobren mis rigores
por temor a atizarle o apagarle el ardor,
pero sin renunciar, si mantiene ese ánimo,
1505 a actuar de otro modo, cuando llegue el momento.
Y como algo importante habéis puesto en mis manos,
pongo ahora en las vuestras algo igual de valioso.

(Elle lui montre la lettre de Camille.)

(Le enseña la carta de Camilo.)

Lisez-moi ce papier, où vous allez connaître
La plus bizarre amour* qu'on ait jamais vu naître.

Leedme este papel, donde vais a saber
del más extraño amor que se ha visto nacer.

ÉMILIE

Ha le traître !

EMILIA

¡Ah, traidor!

FLAVIE

Elle en tient¹⁷⁶, la prude en a pâli.
À votre avis, ma sœur, n'est-il pas bien joli ?
Quand il m'adorerait, il est bien ridicule
De s'être imaginé que je sois si crédule.

FLAVIA

1510 ¡Vaya golpe! ¡Tan decente y tan pálida!
Hermana, ¿qué os parece? ¿Acaso no es gracioso?
Ya puede él adorarme, ¡vaya ridiculez
que se haya imaginado que yo seré tan crédula!

ÉMILIE

Et pourquoi ? Des objets moins aimables que vous,
Sans charme et sans miracle ont fait de plus grands coups.
Je le mettrais au rang de mes moindres conquêtes.

EMILIA

1515 ¿Y eso? Más han logrado sin milagro ni encanto,
algunas que no son amables como vos.
Poco valor tendría para mí esta conquista.

FLAVIE

Oui, si je me croyais belle comme vous êtes.
Mais enfin, soit qu'il m'aime ou se moque de moi,
Il nous en faut user comme du vice-roi.
Ainsi, de la façon qu'on m'y verra conduire,

FLAVIA

1520 Sí, de creerme yo tan bella como vos.
Pero en fin, ya me ame o se burle de mí,
habrá que hacer con él como con el Virrey.
Me voy a comportar de tal manera ahora

Il peut nous obliger^{*}, et ne saurait nous nuire.

Qu'est-ce ?

STÉPHANILLE

Un page du Duc vous demande là-bas.

FLAVIE

Ne bougez, s'il vous plaît, je ne tarderai pas.

Je me doute à peu près de ce qu'il y vient faire.

ÉMILIE

Ne vous mande-t-il point pour traiter notre affaire ?

FLAVIE

Quant à moi je le pense, et crois qu'assurément

Nous y rencontrerons notre nouvel amant.

Scène XIII

Emilie

ÉMILIE

Ha le traître ! ha l'ingrat ! le lâche ! l'infidèle !

De l'imperfection le plus parfait modèle !

Il méprise un trésor avecques^{*} lâcheté,

Parce qu'il en jouit sans l'avoir acheté.

Va, ta faute m'oblige^{*}, elle m'a dispensée

De la foi^{*} que jamais je ne t'aurais faussée.

Sans ton ingratitude, il fallait malgré moi

Que la mienne durât envers le vice-roi.

Oui, déloyal Camille, il fallait que ta faute

Me fût récompenser une vertu si haute.

Non, non, je tiens à toi par des nœuds assez forts

Pour ne m'en détacher qu'avec beaucoup d'efforts.

Je tiens ton naturel si méchant et si lâche,

Que je crains ton dépit au cas que je te fâche.

Mais c'est qu'à l'avenir je te verrai si peu,

Que le temps, sans scandale, éteindra notre feu,

Puis je me vengerai sitôt que la fortune

que nos hará un favor, sin que pueda dañaros.

¿Qué es?

ESTEFANILA

Un paje del Duque os quiere ver allí.

FLAVIA

No os mováis, por favor, que nada tardaré.

Sospecho más o menos qué viene a hacer aquí.

EMILIA

1525 ¿No será que os reclama por tratar nuestro asunto?

FLAVIA

Pues eso pienso yo; y que, seguramente,

nos vamos a encontrar con nuestro nuevo amante.

Escena XIII

Emilia

EMILIA

¡Ah, traidor! ¡Ah, ingrato! ¡Qué cobarde! ¡Qué infiel!

¡De la imperfección misma, el modelo perfecto!

1530 Si desprecia un tesoro con tanta cobardía,

es porque lo disfruta sin que le haya costado.

¡Pues te agradezco el fraude, que me libera así

de la fidelidad que nunca habría roto!

Cuando no eras ingrato, el Duque, a mi pesar,

1535 continuaba sufriendo mi propia ingratitude.

Sí, desleal Camilo, será tu traición

la que me haga premiar esa extrema virtud.

Pero me unen a ti vínculos tan estrechos

que para desatarlos mucho habré de esforzarme.

1540 Me pareces ahora tan malvado y cobarde

que hasta temo tu cólera, si yo hago que te enojés.

Mas te veré tan poco de ahora en adelante

que el tiempo, sin escándalo, matará nuestro fuego,

y yo me vengaré en cuanto la fortuna

M'en fera revenir la saison opportune.
 Et je laisse à juger à tous les moins experts
 Si ce que j'acquerrai vaudra ce que je perds.
 Mais, ô Dieu ! qu'est-ce ci ? Quelle merveille étrange !
 Camille pour ma sœur court aux appas du change,
 L'infidèle me trompe, et je vois son péché.
 Mon esprit toutefois en est si peu touché,
 Que la seule douleur que mon âme ait soufferte,
 Vient de son changement, et non pas de sa perte,
 Vu que rien ne me pique en sa déloyauté,
 Que le visible affront qu'il fait à ma beauté.
 Suis-je encore Émilie, ou comme* est-il possible,
 Qu'à cette trahison je sois si peu sensible ?
 Où sont tant de fureurs qui, pour ma guérison,
 Me devraient mettre en main le fer et le poison ?
 Ce miracle, Émilie, est facile à comprendre,
 C'est l'Amour qui le fait et qui vient te l'apprendre :
 Le Duc m'a si longtemps ses soins continués,
 Que les miens pour Camille en sont diminués,
 Et qu'insensiblement son mérite et sa grâce
 Ont trouvé dans mon cœur une aussi bonne place.
 De là procède en moi l'insensibilité
 Où me trouve aujourd'hui son infidélité.
 Autrement la douleur d'un si sensible outrage
 M'aurait empli l'esprit de fureur et de rage.
 Cependant, ô méchant ! les cieus me sont témoins
 Que la grandeur du Duc, son mérite et ses soins
 M'eussent peut-être émue, et non pas ébranlée
 Jusqu'à rompre la foi* que tu m'as violée.
 ¡Sus* donc, puisqu'il te plaît, suivons le changement,
 Toi par ingratitude, et moi par jugement !
 Ce n'est pas, après tout, être loin de son compte¹⁷⁷,
 Que d'acquérir un duc par la perte d'un comte.

1545 me sonría trayendo el momento oportuno.
 Podrá juzgar entonces hasta el menos experto
 si lo que he conseguido vale o no lo que pierdo.
 ¡Pero, oh, Dios! ¿Qué es esto? ¡Qué singular portento!
 Camilo por mi hermana muerde al cebo del cambio,
 1550 me engaña así el infiel y veo su pecado,
 pero tan poco afectados están mis sentimientos,
 que el único dolor que haya sufrido mi alma
 viene de su mudanza, no de haberlo perdido,
 pues su deslealtad solamente me irrita
 1555 por la visible ofensa que le hace a mi belleza.
 ¿Pero cómo es posible? ¿Sigo siendo yo Emilia,
 y tan poco me afecta esa traición a mí?
 ¿Dónde están los furros que, por mi curación,
 deberían llevarme al fuego y al veneno?
 1560 Este milagro, Emilia, es fácil de entender,
 pues es Amor quien obra y te lo hace saber:
 tanto me ha prodigado el Duque sus cuidados
 que ya han disminuido lo míos por Camilo,
 y, así, insensiblemente, el mérito y la gracia
 1565 del Duque han encontrado sitio en mi corazón.
 Procede, pues, de ahí la insensibilidad
 que la infidelidad encuentra hoy en mí,
 pues, de no ser así, el dolor por la ofensa
 me haría desbordar de furor y de rabia.
 1570 Pero bien sabe el cielo, ¡oh infame!, que aunque el Duque,
 con toda su grandeza, sus cuidados y méritos,
 me hubiera algo afectado, no me habría cambiado
 hasta hacerme romper la fe que tú has violado.
 ¡Adelante, entreguémonos, ya que quieres, al cambio;
 1575 tú, por ingratitud; y yo, por buen criterio!
 En fin, después de todo, tampoco es gran fracaso
 que una consiga un duque porque ha perdido un conde.

Scène XIV

*Flavie, Émilie*¹⁷⁸

FLAVIE

C'est ce que justement nous avons deviné :
Que le Duc nous attend dès qu'il aura dîné¹⁷⁹,
Et que notre partie a promis de s'y rendre¹⁸⁰.
Attendons-les plutôt que de les faire attendre.
Je songe ici, ma sœur, que nous aurions grand tort
De nous contraindre en rien, étant si bien d'accord.
Il est vrai, comme enfin la faiblesse de l'âge
Fait que les vieilles gens ont toujours de l'ombrage,
Que mon frère en partant m'avait surtout enjoint
De coucher avec vous, et ne vous quitter point.
Mais cette injurieuse¹⁸¹ et dure compagnie
Tient trop de l'esclavage et de la tyrannie.
Et puis votre vertu m'est en si bonne odeur,
Que je n'en puis qu'à tort soupçonner la candeur.
Si nous couchions parfois, non pas toujours, ensemble,
Nous en dormirions mieux vous et moi, ce me semble,
Car je trouve à mon gré qu'il n'est rien de pareil
Aux plaisirs de dormir d'un paisible sommeil,
Ni qui notre embonpoint davantage entretienne.

ÉMILIE

Votre commodité sera toujours la mienne.

FLAVIE

Vous aurez cette chambre et ce lit que voilà,
Pour moi je passerai dans celle de delà.
Ainsi ce cabinet fait, pour l'une et pour l'autre,
Un passage secret de ma chambre à la vôtre.
Prenons donc dès ce soir notre commun repos.

Escena XIV

*Flavia, Emilia*²⁹⁵

FLAVIA

Se trata justamente de lo que imaginábamos:
el Duque nos espera en cuanto haya comido;
1580 y el otro ha prometido también él acudir²⁹⁶;
mejor será esperarlos que hacerlos esperar.
Pensando estoy, hermana, que haríamos muy mal
en molestarnos ambas, con lo unidas que estamos.
Os debo confesar que, como las flaquezas
1585 de la vejez conducen siempre a desconfiar,
mi hermanó me ordenó expresamente al irse
que durmiera con vos y jamás os dejara.
Pero una compañía tan pesada y molesta
roza la esclavitud y hasta la tiranía.
1590 Y por vuestra virtud, tengo yo tanta estima
que sería culpable si sospechara de ella.
Si durmiéramos juntas no siempre, solo a veces,
creo que dormiríamos mucho mejor las dos,
pues a mí me parece que nada es comparable
1595 al placer de dormir con un sueño apacible,
ni sienta a una mejor para estar más lucida.

EMILIA

Vuestra comodidad siempre será la mía.

FLAVIA

Tendréis este aposento con la cama que veis,
y yo me quedaré con el de más allá;
1600 y así este gabinete será un paso secreto
para que ambas vayamos de un aposento al otro.
Descansemos las dos, así, desde esta noche.

ÉMILIE

Ô que pour me venger ceci vient à propos !
Ma fourbe a réussi, ma sœur croit que je l'aime,
Et que je suis l'honneur et la sagesse même.
Pour le Duc, quoi qu'il dise ou qu'il ait déjà dit,
S'appellera¹⁸² toujours médisance ou dépit.

Fin du quatrième acte

EMILIA

¡Qué apropiado es todo esto para que yo me vengue!
Mi trampa ha resultado: se cree que la quiero
¹⁶⁰⁵ y que soy el honor y la prudencia misma.
Pues para el Duque, diga lo que diga o dijera,
solamente será reprobación y cólera.

Fin del acto cuarto

ACTE V

Scène I

Camile, Octave

OCTAVE

Monsieur, encore un coup, souffrez que je vous die * ...

CAMILE

Quoi ?

OCTAVE

Que votre entreprise est un peu bien hardie.

CAMILE

Mais nous nous vengerons.

OCTAVE

Oui, mais sans vous venger, 1610

Vous pourriez bien vous mettre en un second danger.

Songez à quel péril s'expose votre vie :

Vous allez seul, de nuit, et de plus chez Flavie ;

Pour moi, je vous le dis, ce rendez-vous si prompt

Me fait craindre pour vous quelque sanglant affront.

La place à mon avis s'est trop peu défendue

Pour croire que sans fraude elle se soit rendue.

Et je ne comprends point comment si promptement,

Elle veuille vous voir en qualité d'amant.

CAMILE

Il est vrai qu'en effet la chose est si soudaine,

Que cela suffirait à me tenir en peine¹⁸³,

ACTO V

Escena I

Camilo, Octavio

OCTAVIO

Permitidme, señor, que os diga una vez más...

CAMILO

¿Qué?

OCTAVIO

Que lo que intentáis es más bien arriesgado.

CAMILO

Pero nos vengaremos.

OCTAVIO

Ya, pero, sin vengaros,

podrías exponeros a un segundo peligro.

Pensad cómo ponéis en riesgo vuestra vida:

vais solo, por la noche, y a la casa de Flavia.

Os digo lo que pienso: esta cita tan rápida

me hace temer por vos un ultraje sangriento. 1615

Poco se ha defendido aquí esta plaza fuerte

para pensar que se haya entregado sin trampa.

No me cabe en la mente que, con tanta premura,

ella pretenda veros en calidad de amante.

CAMILO

1620 En efecto, la cosa tan repentina ha sido

que tendría motivos para preocuparme,

N'était* qu'elle a voulu s'expliquer par écrit
Pour me donner sujet de m'assurer l'esprit.

OCTAVE

Et qui sait si la lettre est de son écriture ?

CAMILE

Moi qui parfaitement connais sa signature.
Elle a tantôt écrit devant le Vice-roi
Sur l'accommodement de son frère et de moi.
Peut-être par ce trait*, hors de toute apparence,
Elle veut éprouver si j'ai de l'assurance.
Par aventure* aussi me veut-elle flatter
Pour le bien de Paulin, à qui je puis l'ôter.
Enfin, quoi qu'il en soit, la pierre en est jetée,
J'irai, quand ma ruine y serait arrêtée.
C'est pourquoi laisse-moi, car je ne voudrais pas
Qu'elle vît que quelqu'un accompagnât mes pas.
Or voici la fenêtre et la petite grille
Où je dois rencontrer Flavie et Stéphanille.
Faisons donc le signal qui nous peut découvrir.

pero ella se ha querido explicar por escrito,
y me ha dejado así el ánimo tranquilo.

OCTAVIO

¿Quién sabe si esa carta es de su puño y letra?

CAMILO

Pues yo, que reconozco su firma con certeza.
1625 Hace poco, le ha escrito al Virrey en persona
sobre un posible arreglo entre su hermano y yo.
Tal vez con este gesto, por raro que parezca,
quiera ella comprobar si soy yo de fiar.
También podría ser que me quiera halagar,
1630 por el daño que pudiera hacerle yo a Paulino.
Sea, pues, lo que sea, la suerte ya está echada.
Aunque esté decidida mi ruina, voy a ir.
Déjame ya, por tanto, que no querría yo
que me viera con alguien que me sigue los pasos.
1635 Aquí están la ventana y la pequeña reja
donde debo encontrarme con Flavia y su criada.
Hagamos la señal que puede hacernos ver.

Scène II

Camille, Stéphanille

STÉPHANILLE

Monsieur, ne sifflez plus, je m'en vais vous ouvrir.

CAMILE

Courage, jusqu'ici tout va le mieux du monde.
Dieu veuille seulement que le reste y réponde.
Bonsoir, mon cœur.

STÉPHANILLE

Monsieur, Madame m'avait dit

Que je vous fisse entrer à la ruelle¹⁸⁴ du lit,
Mais sa sœur par malheur est encore avec elle.
Je puis bien cependant vous mener sans chandelle

Escena II

Camilo, Estefanila

ESTEFANILA

No silbéis más, señor, que ya voy a abriros.

CAMILO

Ánimo, que hasta ahora la cosa va rodada.
1640 Ojalá lo demás no falle en su momento.
Corazón, buenas noches.

ESTEFANILA

Me ha dicho mi señora

que os haga entrar y os deje entre el muro y su cama,
pero aún, por desgracia, con ella está su hermana.
Os puedo, mientras tanto, conducir sin candela

Dedans son cabinet afin d'y demeurer
Jusqu'à tant qu'elle ou moi vous en venions tirer.
Non, non, ne craignez rien, venez la chose est sûre,
Vous pouvez¹⁸⁵ aisément dedans une enfonçure¹⁸⁶
Dont la tapisserie ôte la vue à tous,
Où vous aurez à craindre aussi peu que chez vous.
Suivez-moi seulement, je serai votre escorte.

CAMILE

Je le veux.

STÉPHANILLE

Allez donc m'attendre sur la porte.

Scène III

Octave, seul

OCTAVE

Si je pouvais sa perte au besoin* empêcher,
Je gèlerais plutôt que de m'aller coucher.
Mais si l'on veut le perdre, il est bien difficile
Qu'il puisse avoir de moi qu'un¹⁸⁷ secours inutile.
Dieu, quel aveuglement ! Afin de se venger,
Il se jette lui-même au milieu du danger.
Mais puisqu'il l'a voulu, quoi qu'on ait pu lui dire,
Qu'il s'en sauve s'il peut, pour moi je me retire.

Scène IV

Le duc d'Ossonne

LE DUC

À la fin Émilie, après tant de remises,
M'accorde les faveurs à mon amour promises¹⁸⁸.
Enfin cette beauté s'est dé faite pour moi
De ces fantômes vains de constance et de foi^{*189}.
Mais voici le logis ; bon, l'échelle est pendue,

1645 hasta su gabinete, para que allí esperéis
hasta que ella o yo misma vengamos a sacaros.
No, no tengáis temor: venid, que no hay peligro.
Cabéis perfectamente escondido en un hueco
que la tapicería no deja a nadie ver;
1650 menos temor tendréis allí que en vuestra casa.
Solo debéis seguirme; yo será vuestra escolta.

CAMILO

De acuerdo.

ESTEFANILA

Pues, entonces, esperadme en la puerta.

Escena III

Octavio, solo

OCTAVIO

Si pudiera evitar, en caso necesario,
su ruina, me helaría antes que irme a la cama.
1655 Mas si buscan su ruina, muy difícil será
que consiga de mí más que un socorro inútil.
¡Dios mío, qué ceguera! Con el fin de vengarse,
él mismo se abalanza en medio del peligro.
Mas pues eso ha querido, y no nos ha hecho caso,
1660 que él se salve, si puede, que yo ya me retiro.

Escena IV

El duque de Osuna

EL DUQUE

Emilia, ya por fin, tras tantas dilaciones,
me otorga los favores que prometió a mi amor²⁹⁷.
Al fin esta belleza, se ha librado, por mí,
de los vanos fantasmas de la fidelidad.
1665 Pero aquí está su casa; la escala está colgada.

Allons baiser la main qui nous l'a descendue.

*Il entre par la fenêtre du cabinet où est Camille*¹⁹⁰.

Scène V

Camille

Flavie paraît, et dans l'obscurité prend le duc pour Camille, et le mène à sa chambre.

CAMILE

Ce commerce inconnu me donne à soupçonner.
Ne m'a-t-on mis ici que pour m'assassiner ?
Que veut dire cet homme entré par la fenêtre ?
Si je ne suis troublé, j'ai bien sujet de l'être.
En effet, c'est un lieu suspect de trahison.
Qui n'aurait point de peur n'aurait point de raison.
Qu'en cette extrémité, je suis digne de blâme
De m'être ici rendu sur la foi* d'une femme !
Et d'une femme encor* qui davantage est sœur
D'un traître qui voudrait m'avoir mangé le cœur.
Mais quoi qu'on me prépare, et quoi qu'il m'en arrive,
Je suis trop loin en mer pour regagner la rive.
Ne bouge ! Au pis-aller, si je suis mal traité,
Je pourrai dévaler par où l'autre est monté.

Scène VI

Émilie, Camille, Flavie, le duc, Stéphanille

*Ici Émilie paraît dans sa chambre, prêtant l'oreille à la cloison de celle de Flavie, où le duc et elle sont*¹⁹¹.

ÉMILIE

Plus j'approche du mur mon oreille attentive,
Plus le trouble s'élève en mon âme craintive.
Dieu ! que la voix du Duc se discerne aisément,
Quoique ma sœur et lui parlent confusément !
Ah nuit ! funeste nuit ! Ah femme malheureuse,
Découverte et perdue aussitôt qu'amoureuse !

Vayamos a besar la mano que la ha puesto.

*Entra por la ventana al gabinete donde está Camilo*²⁹⁸.

Escena V

Camilo

Flavia aparece, y en la oscuridad confunde al Duque con Camilo, y lo lleva a su aposento.

CAMILO

Este trasiego oculto me da que sospechar.
¿No me habrán puesto aquí solo para matarme?
¿Qué significa ese hombre que entró por la ventana?
1670 Motivos tengo yo para sentirme inquieto,
que este sitio, sospecho, es para la traición.
Tan solo un trastornado no tendría aquí miedo.
¡Y yo soy el culpable de verme en este extremo
por haber acudido, creyendo a una mujer!
1675 Pues sí, a una mujer que es, además, hermana
del traidor que querría sacarme las entrañas.
Mas pase lo que pase y me hayan preparado,
lejos está mi barca para volver al puerto.
¡Quieto! Si me maltratan, ya puesto en lo peor,
1680 podré bajar por donde el otro aquí ha subido.

Escena VI

Emilia, Camilo, Flavia, el Duque, Estefanila

*Aquí, Emilia aparece en su aposento poniendo el oído a la pared del de Flavia, donde ella y el Duque están*²⁹⁹.

EMILIA

Cuanto más aproximado a la pared mi oído,
más turbada se siente mi alma en su temor.
¡Dios, con qué claridad se oye la voz del Duque,
aunque mi hermana y él hablen confusamente!
1685 ¡Ah, noche! ¡Aciaga noche! ¡Ah, mujer desgraciada,
descubierta y perdida al mismo enamorarse!

Hélas ! que mon honneur est bien à l'abandon !
Mais courrons vite lui demander pardon,
Avec tous les respects d'un cœur qui s'humilie.
Émilie passe avec le flambeau de sa chambre par le cabinet.

CAMILE
On vient ouvrir la porte. Ô Dieu ! c'est Émilie.

ÉMILIE
(Entrant dans le cabinet.)
Ho, ho, mon cavalier ! que faites-vous ici ?

CAMILE
Je suis venu vous voir.

ÉMILIE
Me voir ?

CAMILE
Oui.

ÉMILIE
Grand merci.
Repassons dans ma chambre¹⁹². Or çà¹⁹³, je vous demande,
Qui vous a fait venir sans que je vous le mande ?
Il s'étonne ! Achevons de lui tâter le pouls¹⁹⁴.
Qui vous a fait entrer ?

CAMILE
Qui ? qui ? ce n'est pas vous¹⁹⁵ ?

ÉMILIE
Non, c'est plutôt ma sœur que vous trouvez si belle.
Pourquoi rougissez-vous quand je vous parle d'elle ?
Hé bien, bien, apprenez qu'on sait tout à la fin,
Et que pour me tromper, il faut être plus fin.
Oui, Camille, oui, trompeur, nous savons votre vie,
Comment et de quelle encre on écrit à Flavie.
Les baisers d'une veuve auront plus de saveur,
Aimez-les ; mais aussi pour dernière faveur,

¡Triste de mí, mi honor está desamparado!
Mas corramos bien rápido a pedirle perdón,
con todos los respetos de un pecho que se humilla.
Emilia desde su habitación pasa con la antorcha por el gabinete.

CAMILO
1690 Vienen a abrir la puerta. ¡Dios mío! Es Emilia.

EMILIA
(Entrando en el gabinete.)
¡Anda! ¡Mi caballero! ¿Pero qué hacéis aquí?

CAMILO
A veros he venido.

EMILIA
¿Verme?

CAMILO
Sí.

EMILIA
Muchas gracias.
Volvamos a mi cuarto³⁰⁰; y decidme, de paso,
1695 quién os ha hecho venir sin que yo os lo pidiera.
¡Se extraña! ¡Sondeemos la intención que tenía!³⁰¹
¿Y quién os ha hecho entrar?

CAMILO
¿Quién? ¿No habéis sido vos?

EMILIA
Habrà sido mi hermana, que encontráis tan hermosa.
¿Por qué os ruborizáis cuando os hablo yo de ella?
1700 Pues enteraos bien: todo se sabe al fin,
que hay que ser más astuto para engañarme a mí.
¡Sí, Camilo tramposo, sabemos vuestra vida
y cómo y con qué tinta a Flavie le escribís!
Los besos de una viuda más sabrosos serán:
1705 ¡jamadlos! Mas hacedme un último favor:

Perdez le goût des miens, dont vous fûtes indigne.

CAMILE

Madame, il est trop vrai que ma faute est insigne :
Mais avecque* serment de n'y plus retourner,
Je vous prie à genoux de me la pardonner.

ÉMILIE

Ne me demandez point de pardon ni de grâce,
Que vous ne m'ayez dit comment le tout se passe.

CAMILE

Aujourd'hui chez le Duc, me tirant à l'écart,
Sur le point qu'avec lui vous parliez d'autre part,
Elle m'a mis en main ce poulet*, elle-même,

(Il lui montre la lettre de Flavie.)

Et m'a dit : « À ce soir, je verrai si l'on m'aime »¹⁹⁶.

(Lettre de Flavie)

Si vous m'aimez autant que vous voulez que je le
croie, rendez-vous cette nuit sous ma fenêtre, où
Stéphanille ou moi ne manquerons pas de vous rece-
voir ; ne vous étonnez pas de ma résolution, j'ai des rai-
sons qui me font précipiter le terme de notre entrevue.

ÉMILIE

Voilà ce qu'au besoin* il me fallait savoir
Pour détourner le coup que j'allais recevoir.

CAMILE

Vous me pardonnez donc ?

ÉMILIE

Oui-da*, je vous pardonne.

Votre lettre pourtant fera ma cause bonne¹⁹⁷.

(Elle appelle Flavie, qui est dans sa chambre avec le duc¹⁹⁸.)

Ho ! ma sœur, s'il vous plaît, que je vous dise un mot.

CAMILE

Qu'ai-je fait ? J'ai grand peur que je passe pour sot.

¡perded el de los míos, que no habéis merecido!

CAMILO

Es muy cierto, señora, que mi falta es enorme;
mas bajo juramento de nunca repetirla,
os ruego de rodillas que me la perdonéis.

EMILIA

1710 No me pidáis perdón ni que os haga esa gracia
sin haberme dicho antes todo lo que ha ocurrido.

CAMILO

Hoy, en casa del Duque, me llevó ella aparte,
cuando hablabais con él en algún otro sitio,
y en la mano me puso esta carta diciéndome:

(Le enseña la carta de Flavia.)

1715 “A esta noche; sabré si me aman en verdad”³⁰².

(Carta de Flavia)

Si me amáis tanto como queréis que yo lo crea, acu-
did esta noche bajo mi ventana, donde Estefanilla
o yo no olvidaremos recibiros; no os sorpren-
da esta resolución, pues tengo razones para pre-
cipitar el momento de nuestro encuentro.

EMILIA

De esto necesitaba estar bien enterada
para apartar el golpe que me iban a asestar.

CAMILO

¿Me perdonáis, entonces?

EMILIA

Sí, tenéis mi perdón.

Vuestra carta, además, me dará la razón.

(Llama a Flavia, que está en su aposento con el Duque)³⁰³.

1720 ¡Hermana, por favor, venid que os diga algo!

CAMILO

¿Qué hice? Mucho me temo pasar aquí por necio.

FLAVIE
Que veut ma sœur ? Sans doute elle a trouvé mon homme¹⁹⁹.

CAMILE
Ô Dieu ! que de bon cœur je voudrais être à Rome !

ÉMILIE
Tenez, c'est un poulet* de votre serviteur ;
Que si vous en doutez, en voilà le porteur.

FLAVIE
Je m'en vais dans ma chambre essayer d'y répondre.

CAMILE
Ah, Madame ! me perdre, afin de la confondre !
Voire, à quoi bon cela ?

ÉMILIE
Vous l'allez voir, à quoi !
J'aime mieux, après tout, la confondre que moi²⁰⁰.

FLAVIE
(Flavie amène le duc.)
Marchez donc, Stéphanille, avec votre lumière.
Monsieur, que pour ce coup je passe la première.
Ma sœur, Monsieur le Duc vous vient voir un peu tard ;
Je dis vous, car pour moi j'ai mes honneurs à part.
Pour vous faire trouver sa visite meilleure,
Je l'éloigne pour vous de la mode et de l'heure²⁰¹.

ÉMILIE
À la personne près, et la condition,
Vous avez à Monsieur même obligation.
(Montrant Camille.)

FLAVIE
Et vous, qui faites tant la prude et la discrète,
Il vous en a lui-même une bien plus étroite²⁰².
Mais à d'autres²⁰³, ma sœur ! Que sert-il de ruser ?
Ce n'est pas devant moi qu'il se faut déguiser.

FLAVIA
¿Qué querrá, pues, mi hermana? Habrá encontrado a mi hombre³⁰⁴.

CAMILO
¿Cómo preferiría, Dios mío, estar en Roma!

EMILIA
Tomad, es una carta de vuestro servidor;
y si duderais de ello, aquí está el portador.

FLAVIA
1725 Me voy a mi aposento a intentar responder.

CAMILO
¡Ay, señora! ¡Perderme por confundirla a ella!
¿Con qué necesidad?

EMILIA
¡Ahora lo veréis!
Prefiero confundirla a que ella me confunda.

FLAVIA
(Flavia trae al Duque.)
Andando, Estefanila, llevad bien vuestra vela.
1730 Esta vez, mi señor, pasaré la primera.
Hermana, el Duque acude a veros algo tarde;
a vos, digo; que a mí, me reciben aparte.
Y para que más os guste su visita, os lo traigo
sin respetar la moda ni la hora acostumbrada³⁰⁵.

EMILIA
1735 Salvo por la persona y por la condición,
la misma obligación tenéis con el señor.
(Señalando a Camilo.)

FLAVIA
Más estrecha la tiene este señor con vos,
que tanta discreción y honestidad fingís.
¡Tomad el pelo a otros! ¿Para qué estos engaños?
1740 Ante mí no hace falta que aún disimuléis.

STÉPHANILLE

Quel mystère est ceci ? Quelle étrange aventure !
Les voilà plus muets que des gens en peinture.

LE DUC

Ha ! véritablement il nous faut avouer,
Seigneur Camille et moi, qu'on nous voulait jouer.
Mesdames, jusqu'ici j'avais cru que les belles
Ne s'acquerraient jamais le titre d'infidèles.

FLAVIE

Infidèles ! Comment ? Est-il fidélité
Capable de souffrir votre légèreté ?
Quoi ! nous vous garderons inviolable et sainte
La même loi d'amour que vous avez enfreinte ?
Quoi ? nous nous piquerons²⁰⁴ d'avoir jusqu'au trépas
La foi* que vous prêchez et que vous n'avez pas ?
Comme si de tout temps il n'était pas loisible
De punir par la fraude une fraude visible.

ÉMILIE

De fait, c'est le secret en matière d'ami* :
À courage²⁰⁵ infidèle, infidèle et demi.

LE DUC

Comte, donnons-leur donc²⁰⁶, pour éviter querelle,
Cette légère faute au sexe* naturelle.
Ou bien, puisqu'entre nous le scandale est égal,
Entre-concédonns nous un pardon général.

FLAVIE

C'est-à-dire, Messieurs, qui nous doit nous demande²⁰⁷.

LE DUC

Faut-il que le battu paye encore l'amende²⁰⁸ ?
Hé bien, Camille et moi sommes à vos genoux.

FLAVIE

Qu'en dites-vous, ma sœur, leur pardonnerons-nous ?
Quant à moi, je conclus à la miséricorde.

ESTEFANILA

¿Qué misterio hay aquí? ¿Qué asombrosa aventura!
Más mudos se han quedado ahora que en pintura.

EL DUQUE

Hay que reconocer, Señor Camilo, que ambas
querían, desde luego, burlarse de nosotros.
1745 Señoras, hasta ahora, creía que las bellas
no se ganaban nunca el título de infieles.

FLAVIA

¡Infieles! ¿Pero cómo? ¿Habría fidelidad
capaz de soportar toda vuestra inconstancia?
¿Deberíamos guardar inviolable y santa
1750 la misma ley de amor que habéis vos infringido?
¿Preciarnos de guardar hasta morir la fe
que tan bien predicáis pero no respetáis?
¿Como si en todo tiempo no fuera justo y lícito
castigar con engaño un engaño evidente!

EMILIA

1755 De hecho, esta es la clave en materia de amores:
¡a corazón infiel, doble infidelidad!

EL DUQUE

Perdonémosles, Conde, para evitar discordias,
esta ligera falta natural en su sexo.
O bien, ya que el escándalo es igual para todos,
1760 concedámonos todos un perdón general.

FLAVIA

¡Vamos, que aquí se quejan los que son más culpables!

EL DUQUE

Amén de maltratados, ¿seremos criticados?
Pues bien, Camilo y yo ya nos arrodillamos.

FLAVIA

¿Qué decís, vos, hermana? ¿Vamos a perdonarlos?
1765 Yo creo que merecen nuestra misericordia

ÉMILIE

J'y conclus donc aussi.

STÉPHANILLE

Voilà comme on s'accorde !

D'autant mieux que donnant ce pardon amoureux,
Vous faites bien pour vous autant comme pour eux.

FLAVIE

Allez, notre bonté votre crime surpasse.

LE DUC

Souffrez donc qu'un baiser confirme notre grâce.

ÉMILIE

(Parlant à Camille.)

Pour vous, après Monsieur, qui seul fait votre paix*,
Remerciez ma sœur du bien que je vous fais,
Parjure incomparable entre tous les parjures.

LE DUC

Quoi ! vous passez si tôt du bienfait aux injures ?
Mesdames, s'il vous plaît, que ce qui s'est passé
Soit pour notre mémoire un portrait effacé.
Nous voulons désormais dans notre intelligence*
Vous ôter tous sujets de plainte et de vengeance.

CAMILE

J'avoue ingénument que j'ai bien mérité
De souffrir jusqu'au bout de sa sévérité,
Mais le regret que j'ai de ma faute passée,
Mérite bien aussi qu'elle soit effacée.

LE DUC

Là, là, n'en parlons plus, nous voilà tous absous ;
La paix est faite, allons bras dessus, bras dessous.

STÉPHANILLE

Ô la plaisante paix ! C'est une paix fourrée²⁰⁹.

EMILIA

También lo creo yo.

ESTEFANILA

¡Esto sí es un arreglo!

El perdón amoroso que dais aquí, además,
os hace tanto bien a las dos como a ellos.

FLAVIA

Venga, nuestra bondad supera vuestro crimen.

EL DUQUE

1770 Permitid, pues, que un beso nos confirme el perdón.

EMILIA

(Hablando a Camilo).

¡Y vos, agradecedle primero a este señor
la reconciliación, y después a mi hermana
el bien que aquí os hago, perjuro incomparable!

EL DUQUE

¡Cómo! ¿Ya estáis pasando del favor a la injuria?
1775 ¡Señoras, os lo ruego, que lo que ha sucedido
sea en nuestra memoria un retrato borrado!
En adelante, unidos como estamos, queremos
que no tengáis motivo de queja o de venganza.

CAMILO

Confieso francamente que bien he merecido
1780 soportar los extremos de su severidad,
mas el pesar que tengo por mi falta pasada,
creo que bien merece que esta sea borrada.

EL DUQUE

Venga, no se hable más, que, ya todos absueltos,
tenemos paz; vayámonos del brazo bien cogidos.

ESTEFANILA

1785 ¡Vaya paz más graciosa! Es una paz tramposa.

FLAVIE

(Elle lui parle à l'oreille.)

Stéphanille, écoutez... la ronde, ou la carrée²¹⁰.

LE DUC

Or puisque de rivaux nous sommes confidents,
Que nous ne craignons rien, ni dehors ni dedans,
Ne songeons désormais qu'à faire bonne chère* ,
Et changeons la fenêtre à la porte cochère.

FLAVIE

Hé bien ! pour commencer nous sommes aux jours gras²¹¹,
Je pense avoir céans d'excellent hypocras²¹².
Irons-nous dans ma chambre entre les confitures,
Dire le petit mot²¹³ dessus nos aventures ?

LE DUC

Si vous aviez encor* de certains abricots...

FLAVIE

Nous vous en fournirons encore quelques pots.

LE DUC

(À Émilie.)

Bon, irons-nous Madame ?

ÉMILIE

Allons, à moi ne tienne²¹⁴.

FLAVIE

Attendez, s'il vous plaît, que ma fille revienne.
Elle est allée en bas préparer ce qu'il faut
Pour la solennité du festin d'ici haut.

STÉPHANILLE

Messieurs, vous pouvez bien remettre la partie
Et danser pour ce soir un branle de sortie²¹⁵:
C'est qu'il faut déloger, et quand ? Tout maintenant.

FLAVIA

(Le habla al oído).

Estefanila, escucha...: o cuadrada o redonda³⁰⁶.

EL DUQUE

Ya que aquí los rivales se han hecho confidentes,
y no tememos nada, de fuera ni de dentro,
pensemos, pues, ahora en comer bien a gusto,
1790 cambiemos la ventana por la puerta cochera.

FLAVIA

¡Pues bien!, para empezar, ahora es carnaval,
y creo que hay en casa un sabroso hipocrás.
¿Vamos a mi aposento a tomar confituras
y a reírnos contando toda nuestra aventura?

EL DUQUE

1795 Si tuvieras aún la de ese albaricoque...

FLAVIA

Quedará en la despensa para vos algún tarro.

EL DUQUE

(A Emilia).

Bien, ¿vamos, pues, señora?

EMILIA

No seré quien lo impida.

FLAVIA

Esperad, por favor, que vuelva mi criada.
Ha bajado a buscar lo que necesitamos
1800 para el festín solemne que tendremos aquí.

ESTEFANILA

Señores, ya podéis aplazar vuestra fiesta
y poner esta noche los pies en polvorosa,
que hay que salir de casa. ¿Y cuándo? Ahora mismo.

LE DUC

En ce cas le malheur serait bien surprenant.

STÉPHANILLE

Rabat-joie²¹⁶ est venu, Monsieur est à la porte,
Et Fabrice avec lui.

ÉMILIE

Ha bon Dieu ! je suis morte.

CAMILE

Il était grand besoin qu'ainsi mal à propos,
Ce messer Pantalon²¹⁷ troublât notre repos.

STÉPHANILLE

Madame, regardez ce que vous voulez faire.

ÉMILIE

Ô Ciel ! jusques* à quand me seras-tu contraire ?
Ma sœur, que ferons-nous ?

FLAVIE

Quant à mon intérêt,
Monsieur peut demeurer avec moi s'il lui plaît.
Quant au vôtre, il faudra que par la même porte
Que mon frère entrera, seigneur Camille sorte.

LE DUC

Non, non, nous sortirons tous deux également ;
Après, laissez-moi faire ; ouvrez-lui seulement.
Écoutez...

(Il lui parle à l'oreille.)

FLAVIE

Sur ma foi*, la défaite est présente²¹⁸
Et d'une invention* extrêmement plaisante.
Suivez-moi donc.

EL DUQUE

Sería sorprendente que hubiera una desgracia.

ESTEFANILA

1805 Está el espantagustos, señor, aquí en la puerta,
y junto a él, Fabricio.

EMILIA

¡Ay, Dios mío, estoy muerta!

CAMILO

No nos faltaba más que, justamente ahora,
el señor Pantalón³⁰⁷ nos viniera a estorbar.

ESTEFANILA

Cuidado, mi señora, con lo que vais a hacer.

EMILIA

1810 ¡Oh, Cielos! ¿Hasta cuándo me seguiréis adversos?
¿Qué hacemos, pues, hermana?

FLAVIA

Por lo que a mí me toca,
mi señor bien se puede quedar si le apetece,
mas el señor Camilo nos tendrá que dejar
saliendo por la puerta por donde entre mi hermano.

EL DUQUE

1815 De eso, nada: saldremos igualmente los dos;
después, dejadme a mí; solo tenéis que abrirle.
Escuchad...

(Le habla al oído).

FLAVIA

Desde luego, la treta es eficaz
y de una sutileza de lo más divertida.
Seguidme, pues.

LE DUC

(À *Émilie*.)

Madame, adieu jusqu'au revoir. 1820

CAMILE

Adieu, préparez-vous à le bien recevoir.

ÉMILIE

Dieu ! quel mauvais démon ennemi de ma joie,
Rappelle ce barbare, et veut que je le voie,
Afin qu'en le voyant, je présente à mes yeux
Tout ce que les enfers ont de plus odieux ?
Puis-je m'imaginer que l'amitié* l'amène,
Lui qui n'a rien d'humain que la figure humaine ?
Plutôt cet assassin en cruauté fécond,
Vient au meurtre premier ajouter un second.
Peut-être que son cœur, que la fureur inspire,
Me prépare la mort que le mien lui désire,
Car enfin d'un jaloux, et d'un jaloux brutal,
Qu'en peut-on espérer qui ne soit tout fatal ?
Contrefaisons-nous donc à son abord funeste,
Du discours, du penser, de la voix et du geste

EL DUQUE

(A *Emilia*).

Señora, adiós, hasta la vista.

CAMILO

Adiós, y preparadle una buena acogida.

EMILIA

¡Oh, Dios! ¿Qué mal demonio, de mi gozo enemigo,
ha llamado a ese bárbaro y quiere que lo vea
con el fin de que, así, ponga yo ante mis ojos
1825 todo lo más odioso que albergan los infiernos?
¿Podría yo creer que lo trae el amor,
él que solo de humano tiene figura humana?
Más bien, ese asesino, fecundo en crueldad,
viene aquí a perpetrar un segundo homicidio.
1830 Tal vez su corazón, por la furia inspirado,
me prepare la muerte que le desea el mío.
¿Qué se puede esperar de un celoso como él,
un celoso brutal, que no sea fatal?
Disimulemos, pues, en este aciago encuentro
1835 palabras, pensamientos, la voz misma y el gesto.

Scène VII

Paulin, Émilie, Fabrice, Flavie

PAULIN

Bonsoir, bonsoir, Madame.

ÉMILIE

Ho, Monsieur ! Qui savait
Que le ciel aujourd'hui tant d'heur* me réservait ?

PAULIN

Vous ne m'attendiez pas ?

Escena VII

Paulino, Emilia, Fabricio, Flavia

PAULINO

Buenas, buenas, señora.

EMILIA

¡Ah, señor! ¡No pensé
que el cielo tanta dicha me reservara hoy!

PAULINO

¿No me esperabais, pues?

ÉMILIE

Vous pouvez bien le croire.

Quoi ! venir par la nuit du monde la plus noire ?

PAULIN

Et tant mieux, c'est pourquoi je l'ai voulu choisir.

Mais voulez-vous me faire un extrême plaisir ?

Déshabillez-vous vite à votre garde-robe

Pour ménager au lit le temps que je dérobe,

Car dès le point du jour il faudra nous quitter.

ÉMILIE

Fût-ce dès maintenant, je m'en vais me hâter.

PAULIN

Fabrice, nos chevaux sont-ils à l'écurie ?

FABRICE

Oui, Monsieur, ils sont bien.

PAULIN

Or demain je vous prie

Que dès le point du jour on soit prêt à monter²¹⁹.

Des mules cependant, venez me débotter !

Non ! ma peau de vautour²²⁰, et mon bonnet de laine !

Allez dire à ma sœur qu'elle prenne la peine

De monter jusqu'ici²²¹, s'il lui plaît d'y venir,

Qu'avant me mettre au lit je veux l'entretenir.

Ne bougez, la voici, prenez la bassinoire²²² !

FLAVIE

Mon frère, sauvez-vous, la nuit n'est pas si noire,

Qu'elle n'ait découvert à travers sa noirceur

Votre retour en ville.

PAULIN

Et comme quoi²²³, ma sœur ?

FLAVIE

Je ne sais, mais Camille est là-bas dans la rue.

EMILIA

Bien lo podéis creer.

¡Cómo! ¿Venir aquí por la noche más negra?

PAULINO

1840 Tanto mejor ha sido; por eso la elegí.

Mas, ¿querríais hacerme un inmenso favor?

Id a vuestra recámara y desnudaos pronto,

que aproveche en la cama el tiempo que he sacado,

pues nos separaremos en cuanto raye el alba.

EMILIA

1845 Aunque eso fuera ahora, enseguida lo haré.

PAULINO

Fabricio, ¿los caballos están en el establo?

FABRICIO

Sí, señor, allí están.

PAULINO

Pues os ruego que estemos

preparados mañana para montar al alba.

¡Y descalzadme ahora de los chanclos que llevo!

1850 ¡No! ¡El gorro de noche, la pechera de plumas!

Y decidle a mi hermana que se dé la molestia

de subir hasta aquí, si es que me hace el favor,

pues, antes de acostarme, quiero yo hablar con ella.

No os mováis, ya está aquí. ¡Y caldead la cama!

FLAVIA

1855 ¡Escapaos, hermano! La noche no es tan negra

como para ocultar entre todas sus sombras

vuestro regreso aquí.

PAULINO

¿Y cómo es eso, hermana?

FLAVIA

No sé, pero Camilo está abajo en la calle.

CAMILLE

(Ce vers se dit derrière le théâtre avec grand bruit.)

Amis, point de pardon, main basse²²⁴, qu'on le tue !

PAULIN

Ma sœur, c'est fait de moi si je suis rencontré.

FLAVIE

Non, non, la porte est bonne ; avant qu'il soit entré
Nous pourrons vous sauver par-dessus la muraille
Dans le jardin du Duc.

PAULIN

Bien donc, que je m'en aille.

Sus* vite, mon chapeau ; qu'on me donne un pourpoint.

Fabrice, mon ami, ne m'abandonnez point.

ÉMILIE

(Survenant.)

Fabrice, où va Monsieur, équipé de la sorte ?

FABRICE

Madame, oyez-vous²²⁵ pas qu'on enfonce la porte ?
Ce sont nos ennemis, mais je le suis de près.

ÉMILIE

Camille assurément fait ce vacarme exprès
Pour déloger le vieux ; la défaite en est bonne
Et d'une invention* digne du Duc d'Ossonne,
Car infailliblement le tour est trop plaisant
Pour n'être pas l'effet d'un esprit si présent²²⁶;
Et c'est ce qu'à l'oreille il leur a voulu dire.
Mais les voici venir qui s'éclatent de rire.

CAMILO

(Este verso se dice detrás del teatro con mucho ruido).

¡Sin perdón ni cuartel, amigos, y a matarlo!

PAULINO

1860 Hermana, estoy perdido si llegan a encontrarme.

FLAVIA

No, no; la puerta es buena; antes de que haya entrado
os podéis escapar, saltando la muralla,
por el jardín del Duque.

PAULINO

Debo, pues, ya marcharme.

¡Rápido, mi sombrero! ¡Que me den un jubón!

1865 Fabricio, amigo mío, ¡no me abandonaréis!

EMILIA

(Llegando de improviso).

Fabricio, ¿adónde va vestido así el señor?

FABRICIO

¿No oís, señora, cómo derriban ya la puerta?
Son nuestros enemigos, pero me voy tras él.

EMILIA

Camilo es el autor, sin duda, del estrépito
1870 para expulsar al viejo: bien corrido ha quedado
por una maña digna de este duque de Osuna,
pues, sin duda, una treta así de divertida
solo puede ser obra de un ingenio tan vivo.
Eso es lo que al oído les quiso antes contar;
1875 y aquí vienen ahora riendo a carcajadas.

Scène VIII

Camile, le duc, Émilie, Flavie, Stéphanille

CAMILE

Madame, rendez grâce à Monsieur avec nous,
Qui nous a délivrés de ce fâcheux jaloux.
Nous voici maintenant les maîtres de la place.

LE DUC

Et si* c'est pour longtemps que ma fourbe le chasse.

ÉMILIE

Mais comme grand seigneur, vous chassez à grand bruit.

LE DUC

Notre chasse autrement était de peu de fruit.

CAMILE

En effet il fallait faire peur à sa vie
Avec plus de semblant qu'on n'en avait d'envie,
Pour le faire en aller plus vite que le pas,
Et l'avertir par là de n'y revenir pas.

ÉMILIE

Vraiment l'invention* n'en était pas mauvaise.

LE DUC

Sus* donc ! Pour nous ébattre et régner à notre aise,
Concluons son rappel le plus tard qu'on pourra.

CAMILE

Fort bien, et cependant Monsieur le nourrira.

LE DUC

Oui, pourvu que les siens m'en payent la dépense.

Escena VIII

Camilo, el Duque, Emilia, Flavia, Estefanila

CAMILO

Señora, agradezcamos todos juntos al Duque
que nos haya librado de ese triste celoso.
Ahora somos dueños nosotros de la plaza.

EL DUQUE

Mi treta lo ha echado por una temporada.

EMILIA

1880 Perseguís con gran ruido vuestras presas, Señor.

EL DUQUE

Poco habría servido perseguir de otro modo.

CAMILO

En efecto, debía temer que aquí su vida
corriera más peligro de lo que pretendíamos,
para hacerle poner los pies en polvorosa
1885 y advertirle muy claro de que no regresara.

EMILIA

Desde luego que el medio hallado no era malo.

EL DUQUE

¡Pues venga! Divirtámonos reinando a nuestras anchas,
que tardaré en llamarlo de vuelta cuanto pueda.

CAMILO

Muy bien; y, mientras tanto, señor, lo mantendréis.

EL DUQUE

1890 Sí, siempre que los suyos me devuelvan los gastos.

CAMILLE

Qui doute que la sœur ne vous en récompense ?

ÉMILIE

C'est bien dit, car pour moi, bien loin de l'allouer²²⁷,
C'est que je ne veux pas seulement l'avouer²²⁸.

LE DUC

Possible * que Flavie y sera plus tenue²²⁹.

ÉMILIE

Vous le saurez sitôt qu'elle sera venue.

FLAVIE

(Arrivant là-dessus.)

La voici, dites-en ce que vous en pensiez.

ÉMILIE

C'est que Monsieur disait avant que vous vinssiez,
Qu'il faut que vous ou moi payions la bonne chère * ,
Que pour l'amour de nous il fait à votre frère.
Qu'en dites-vous, ma sœur ?

FLAVIE

Que j'en dis ? Qu'il est vrai ! 1900

Serait-ce la raison qu'il perdît son défrai²³⁰ ?
Non, ma sœur, n'ayez soin que de Monsieur le Comte,
Oui, Monsieur, fournissez, je vous en tiendrai compte.
Faites-en seulement les avances pour nous,
Aussi bien autrefois j'en ai faites pour vous.
Faites-lui bonne chère * , et vous verrez sur l'heure
Que je vous la rendrai plus entière et meilleure.
Stéphanille, irons-nous ?

STÉPHANILLE

(Revenant.)

Madame, tout est prêt,

Un bon feu vous attend.

CAMILO

¿Duda alguien que su hermana quiera recompensaros?

EMILIA

Bien dicho: no me haré cargo yo de esos gastos,
y tampoco me toca a mí autorizarlos.

EL DUQUE

Es posible que Flavia nos lo agradezca más.

EMILIA

1895 Pues lo sabréis, señor, en cuanto aquí regrese.

FLAVIA

(Llegando en ese momento).

Ya ha venido; decidme qué pensabais, pues, de ella.

EMILIA

Decía aquí el señor, antes de que llegaraís,
que vos o yo pagáramos la acogida tan buena
que le da a vuestro hermano, por lo que nos estima.
¿Qué os parece, cuñada?

FLAVIA

¿Qué? ¡Pues que está en lo cierto!

¿Sería razonable que perdiera esos gastos?
Preocupaos, cuñada, solo del señor Conde.
Y vos no escatiméis, señor, que me haré cargo.
Adelantad, tan solo, el pago en nombre nuestro,
1905 igual que yo, hace un tiempo, lo adelanté en el vuestro.
Dadle buena acogida, y veréis al momento
cómo yo os la devuelvo, mejor y más completa.
Estefanila, ¿vamos?

ESTEFANILA

(Regresando).

Todo está preparado.

Os espera un buen fuego.

FLAVIE

Allons donc, s'il vous plaît.

LE DUC

Oui, mais pas un ne dort de tous vos domestiques.
S'ils venaient épier nos secrètes pratiques
Et troubler nos plaisirs dedans leur pureté...

FLAVIE

J'ai donné fort bon ordre à notre sûreté :
Comme veuve, mon train est en petit volume,
Et je traite mes gens avec cette coutume,
Que n'ayant rien à voir dans mon appartement,
Ils n'y viennent jamais sans mon commandement.

LE DUC

Allons, et que chacun dorénavant s'applique
À conserver la paix dans notre République.

Fin

FLAVIA

Vamos, pues, si gustáis.

EL DUQUE

1910 Sí, mas no duerme ni uno de todos los criados.
¿No podrían espiar nuestras secretas prácticas
y turbar nuestros gozos en toda su pureza?

FLAVIA

1915 Ha arreglado las cosas por seguridad nuestra;
dado que yo soy viuda, mi séquito es escaso,
y tienen mis criados una sana costumbre:
como nada hay que ver aquí en mis aposentos
no se presentan nunca sin mi consentimiento.

EL DUQUE

¡Vamos, y que cada uno se esfuerce en adelante
en conservar la paz para nuestra República!

Fin

NOTAS A LA EDICIÓN Y LA TRADUCCIÓN

1 Miltiade le Jeune (540-489 av. J.-C.) : stratège athénien qui stimula la résistance aux Perses et dont le rôle fut décisif dans la victoire de Marathon (490 av. J.-C.). Thémistocle (c. 528-462 av. J.-C.) : homme politique athénien et commandant de la flotte grecque qui remporta la victoire de Salamine contre les Perses (480 av. J.-C.). D'après Plutarque (1853 : 261-262), Thémistocle, jaloux de la victoire remportée par Miltiade à Marathon, aurait dit que le trophée de celui-ci ne lui permettait pas de dormir.

2 Michel Vérin (1469-1487): humaniste, né aux Baléares d'après certains érudits. Il est auteur des *Distichia moralia*, qui connurent une grande diffusion dans les écoles comme livre de lecture en latin. L'œuvre, publiée à Barcelone en 1512, fut souvent rééditée. Les paroles citées par Mairet font référence à la dédicace de cet ouvrage au maître de Vérin (1615 : 9), Paul Saxia : « *Roncilionis honor, sanctorum regula morum, / Quæ didici reddo carmina Paule tibi* » (L'honneur de Roncilion, la règle et le patron des bonnes et saintes mœurs, je t'offre les vers que j'ai appris de toi). Giovanni Dotoli (1996 : 309) constate que Mairet a adapté la citation en changeant *Paule* par *Fusce*, la traduction latine du nom de son ami *Brun*. Antoine Brun, à qui l'œuvre de Mairet est dédiée, avait été un ami et condisciple de son enfance en Franche-Comté, avant de devenir Procureur Général au Parlement de Dole en 1632. Il aimait composer des vers et, sans doute, comme l'affirme Bizos (1877 : 5), il entraîna Mairet dans cet exercice. Par la suite, Antoine Brun fit une brillante carrière au service des Habsbourg comme ambassadeur d'Espagne en Hollande et conseiller d'État, au Conseil suprême de Flandre à Madrid.

3 *Fur.* : « (...) luy adresser un livre, pour dire, le luy dedier ».

4 Mairet fait ici référence à Henri II, duc de Montmorency (1595-1632), au service duquel il a été depuis 1625 jusqu'à sa mort en 1632. Le duc l'avait pris sous sa protection comme poète et propagandiste dans sa campagne militaire au service de la monarchie, en l'absence de Théophile, son poète officiel, incarcéré à ce moment (Tomlinson, 1983 : 27). La protection du duc permit à Mairet de rencontrer Théophile libéré, avant sa mort en septembre 1626, aussi bien que l'écriture de certaines de ses pièces auprès de lui, à Chantilly, dans un milieu libéral et aisé. Montmorency s'engagea dans la révolte de Gaston d'Orléans, frère du Roi, contre Richelieu, vers la fin de juillet de 1632 (Tomlinson, 1983 : 214), ce qui se termina par un échec. Il fut décapité trois mois après. Cela expliquerait les paroles de Mairet à propos des trois derniers mois de la vie de son protecteur, dont il tient à se détacher. Nonobstant, son attachement à Montmorency se maintiendra vivant, comme le prouve le fait que, par un geste probablement risqué vis-à-vis de Richelieu, il dédie quelques années plus tard sa tragédie *Solyman* (1639) à la veuve du duc, Marie Félice des Ursins, tout en faisant l'éloge de son mari exécuté. Après la mort de Montmorency, qui lui accorda une pension annuelle et lui permettait de vivre à Chantilly, Mairet ne retrouvera plus une situation aussi confortable

pour écrire.

5 L'édition de 1636 indique en marge la provenance de la citation : « *Æneid. 1. 5.* ». Mairet a coupé et modifié partiellement la phrase originale en remplaçant *acerbum* par *amatum* : « *Iamque dies, nisi fallor, adest, quem semper acerbum [amatum], /semper honoratum, sic Dii voluistis, habebo* » (V, 50-51). Énée fait référence au jour de l'anniversaire de la mort de son père, tandis que Mairet le fait à son protecteur : « que je déplorerais [j'aimerais] et honorerai à jamais, comme vous l'avez voulu, ô Dieux ! ».

6 *Chryséide et Arimand* est une tragicomédie d'un Mairet précoce, dont les dates d'écriture – avant la rencontre de Montmorency en 1625, ou après, en 1626– et de création – entre 1625 et 1627– ne sont pas certaines (Tomlinson, 1983 : 39-47, Gethner, 2008 : 11-16). L'œuvre fut éditée en 1630, sans permission de l'auteur, et connut plusieurs rééditions, ce qui est une preuve de son succès (Gethner, 2008 : 16). Mairet a plusieurs fois décrié cette pièce, comme ici à une époque où il est partisan de la régularité. Théophile aurait pu collaborer avec Mairet dans cette œuvre, ce qui expliquerait les échos des idées du libertin et de son *Pyrame et Thisbé* (Tomlinson, 1993 : 44-45, 115 ; Gethner, 2008 : 42-45).

7 L'œuvre qui consacre Mairet, comme le prouvent ses dix-sept éditions en dix ans, de 1628 à 1638. Pastorale, sous-titrée *tragi-comédie*, qui ne respecte pas les unités, avec des emprunts au romanesque et au chevaleresque. L'œuvre fut écrite à Chantilly pendant la période où Théophile y séjourna après sa libération, ce qui explique certainement « la communauté d'inspiration entre l'œuvre de Théophile et *La Sylvie* » (Lavocat, 2008 : 162). On y retrouve donc des réminiscences de Théophile, quoique la pièce ne puisse être considérée proprement libertine dans l'ensemble. On y repère aussi les échos des querelles qui divisèrent la Cour au sujet du mariage de Gaston d'Orléans, où le parti de celui-ci s'opposait à ce qu'on lui proposait par raison d'État (Lavocat, 2008 : 162-163). Tomlinson (1983 : 76, 103) suggère que Mairet compta avec la participation de Théophile à partir du moment où il aurait été question de faire de la propagande à Gaston d'Orléans, pendant la composition de l'œuvre.

8 Mairet reprend ici en partie le psaume XXIV (v. 7) : « *Delicta juventutis meæ [et ignorantias meas], ne memineris* » : « Ne te souviens pas des péchés de ma jeunesse [ni de mes transgressions] ». Tomlinson (1983 : 72) suggère que Mairet range *Sylvie* parmi ces *delicta juventutis* en raison du recours traditionnel à la magie dans son achèvement hâtif.

9 *La Silvanire ou La morte-vive* est une pastorale écrite et créée en 1629, dans l'entourage des Montmorency, et éditée en 1631. Dans cette œuvre, Mairet est un des premiers à respecter la régularité. Il la précède d'une « Préface en forme de discours poétique » où il fait la défense des unités, tout en montrant parfois des idées plus particulières sur l'art dramatique. Tout cela attira l'attention des doctes, quoique la pièce ne connut pas le succès de la précédente. Les traces des idées libertines ont disparu (van Eslande, 2008 : 337).

10 Tragi-comédie très proche dans le temps des *Galanteries...* : elle est éditée en 1635, avec privilège du 22 mai de cette année, tandis que les *Galanteries...* l'est quelques mois plus tard, en 1636, avec privilège du 7 janvier de

cette année. Dotoli propose l'hiver 1633-1634 pour la création de la pièce (Baby & Civardi, 2010: 12). Mairet avoue sa préférence pour celle-ci dans l'avis au lecteur de la première édition. Elle connut le succès pendant quelques années, mais fut sévèrement jugée sinon oubliée par la postérité (Baby & Civardi, 2010 : 14). L'auteur explore dans cette œuvre les possibilités de la tragi-comédie, en respectant la règle des vingt-quatre heures, mais faisant usage d'une grande liberté dans les espaces et l'intrigue. La valeur morale qu'il donne à cette œuvre tranche avec *Les galanteries...* : « j'y fais voir partout le vraisemblable, et le merveilleux, le vice puni, et la vertu récompensée » (Mairet, 2010 : 85).

11 Tragédie créée en 1634 et éditée en 1635. Elle connut un grand succès et représenta, avec d'autres auteurs, le retour sur la scène parisienne de la tragédie, éclipsée pendant quelques années par la tragi-comédie.

12 Tragédie, composée entre novembre 1634 et le printemps de 1635, créée cette même année au Marais et éditée en 1637. Avec cette tragédie, Mairet a continué d'explorer la régularité mais sans renoncer complètement à l'invention. Obtenant moins de succès avec cette pièce qu'avec *Sophonisbe*, 1635 est, pour plusieurs raisons, un tournant négatif dans la carrière de Mairet, dont la place de premier dramaturge est alors contestée.

13 *Le grand et dernier Solyman ou La mort de Mustapha* est la troisième et dernière tragédie de Mairet, conçue certainement quelques mois avant l'édition des *Galanteries...*, montée en hiver 1637-1638 et éditée en 1639 (Vuillermoz, 2004 : 387 sq.). D'après Sarrasin, le public accueillit chaleureusement la création de la pièce par Bellerose à l'Hôtel de Bourgogne, mais elle ne compte qu'une édition au XVIIe siècle, et Mairet montra lui-même un relatif dédain à son égard (Vuillermoz, 2004 : 395). Quoique Mairet appelle cette œuvre « Tragédie », le modèle tragi-comique connaît en elle un grand épanouissement.

14 Jean Rotrou (1609-1650), Georges Scudéry (1601-1667), Pierre Corneille (1606-1684) et Pierre du Ryer (1605-1658) sont des dramaturges du temps de Mairet.

15 *Cléopâtre* (1636), première tragédie d'Isaac Benserade (ca. 1613-1691). Cette œuvre rivalise avec la quasiment homonyme de Mairet à cette même époque. Tomlinson (1983 : 294) considère que « dans cette bataille Benserade a remporté la victoire », ce qui serait un signe du déclin de la prééminence de Mairet depuis 1635.

16 *La mort de Mithridate* (1637), de La Calprenède (1609-1663), certainement composée et jouée en 1635 à l'Hôtel de Bourgogne (Snaith, 2007 : 8-9).

17 Après *Le Solyman*, Mairet écrira encore quatre tragi-comédies : *L'illustre corsaire* (1640), *Le Roland furieux* (1640), *L'Athénaïs* (1642) et *La Sidoine* (1643). Ces ouvrages, malgré la tentative d'y explorer les possibilités de la tragi-comédie, n'auront plus le succès des œuvres antérieures et recevront souvent, malgré des exceptions, de dures critiques. Mairet (2019 : 512) fait ses adieux au théâtre dans l'avis « Au lecteur » de *La Sidoine*, non sans quelque amertume, ce qui suggère qu'il est conscient de son échec face au public et du succès de Corneille.

18 Louis XIII et Richelieu.

19 Anne Surgers (2010 : 314) explique cette comparaison entre l'Hôtel de Bourgogne, le célèbre théâtre, et l'Hôtel du Luxembourg, palais construit par Marie de Médicis, par la Journée des dupes, quand le 11 novembre 1630 Louis XIII réitéra sa confiance à son ministre Richelieu, contre ses adversaires politiques, qui s'attendaient au contraire. La reine-mère Marie de Médicis, contrainte à l'exil, dut alors abandonner l'Hôtel du Luxembourg. D'après Anne Surgers, il y aurait dans les paroles de Mairet une allusion ironique à cet événement et à la reine-mère.

20 Le poète Philippe Desportes (1546-1609), qui fut abbé de Tiron. Célèbre dans son temps, il obtint plusieurs abbayes ainsi que d'autres prébendes. Le fait que Malherbe, dont la nouvelle doctrine poétique s'imposa, le prenne comme cible dans son *Commentaire sur Desportes* (1606, sur les *Premières œuvres* de Desportes, de 1600) contribua à changer la perception de son œuvre. C'est la première des plaintes de Mairet, dans un ton mi sérieux mi plaisant, sur sa situation pécuniaire après la mort de Montmorency (Bizos, 1877 : 24).

21 Les bouchers de Paris se ravitaillaient traditionnellement de viande au marché des bestiaux de Poissy.

22 Vins qui proviennent de différentes régions de la France.

23 *Rich.* : « *Court-bouillon* (...) Vin, laurier, romarin, sel, poivre et orange, ou l'on fait bien cuire du poisson ».

24 Jambon très réputé à l'époque, provenant de Mayence (Hesse rhénane).

25 *Acad.* : « Il signifie encore, Dire un bon mot, qui ait de la pointe, & qui soit à propos ».

26 *Fur.* : « On appelle un Poète *crotté*, un meschant Poète qui porte des rogatons, qui s'est rendu ridicule ». « Le poète crotté » est un poème de Saint-Amant (1594-1651) dans un recueil de 1631 (1967 : 33-70), une satire du poète Marc de Maillet (1568-1628). Celui-ci fut la cible de plusieurs compositions, telles que l'épigramme de François Maynard (1582-1646), dont est citée ici la dernière strophe (Maynard, 1646 : 122).

27 Ordre chevaleresque français du Saint-Esprit, dont les membres portent un cordon bleu.

28 *Rich.* : « Balustrade qui environne le lit des Rois & des Princes ».

29 Henri II d'Orléans, duc de Longueville. D'après Segrais, « il faisait pension aux gens de lettres » (1723 : 79).

30 *Fur.* : « CABINET, est aussi un buffet où il y a plusieurs volets & tiroirs pour y enfermer les choses les plus précieuses, ou pour servir simplement d'ornement dans une chambre, dans une galerie. Un *cabinet* d'Allemagne ». Mairet se plaint donc ainsi du manque de générosité des soi-disant protecteurs des artistes.

31 *Rich.* : « *Suffisance*. Ce mot signifie *Doctrina. Érudition. Science* ». *Lit.* : « Capacité intellectuelle ».

32 *Rich.* : « Louable. Estimable ».

33 Anne Surgers (Mairet, 2010 : 315) indique que Mairet fait ici référence à Jean Chapelain (1595-1694), qui reçut une pension de la part du duc pour l'écriture de *La Pucelle*. Il lui accordait une « généreuse protection » Tomlinson (1983 : 246).

34 *Rich.* : « *Adresser*. Dédier, faire hommage de quelque ouvrage à quelqu'un par la dédicace qu'on lui en fait ».

35 Mairet fut recueilli par François II de Fautoas, comte de Belin (1583-1638), renommé protecteur du théâtre à l'époque, probablement déjà avant la mort de Montmorency (Tomlinson, 1983 : 215). Il lui restera attaché pendant six ans, jusqu'à sa mort en 1638, recevant ses bienfaits, mais loin de la sécurité que lui procurait son ancien protecteur (Tomlinson, 1983 : 218), car le comte de Belin ne lui donnait que des gratifications spontanées. Certaines de ses pièces, dont *Les galanteries...*, furent composées dans les propriétés du comte, comme l'auteur l'affirme dans la dédicace de son *Roland furieux* (2019 : 134). La mort de ce protecteur fut une des raisons qui poussa Mairet à abandonner le théâtre.

36 Le domaine de Chantilly (Oise) appartenait alors aux Montmorency. Le séjour de Mairet dans ce domaine lui permit d'entrer en contact avec un milieu libéral et italianisant, où il put côtoyer Théophile jusqu'à sa mort en septembre 1626. Le domaine fut confisqué aux Montmorency par Louis XIII, en raison de la participation du duc à une révolte contre le roi.

37 Pline le Jeune (c. 61-c. 113) parle de ces deux maisons dans sa lettre à Romanus (*Lettres*, IX, 7) : « L'une, bâtie dans le genre de celles que l'on voit à Baïa, s'élève sur des rochers, et domine le lac, l'autre, bâtie de la même manière, est baignée par ses eaux. J'appelle donc habituellement l'une la tragédie, l'autre la comédie ; la première, parce qu'elle semble élevée sur le cothurne ; la seconde parce qu'elle n'a que l'humble chaussure du brodequin » (Pline le Jeune, 1826 : 277-279). Quelques années auparavant, Ogier avait fait référence au même passage de Pline dans la préface à *Tyr et Sion* de Jean de Schélandre, œuvre rebaptisée tragi-comédie en 1628 (Dotoli, 1996 : 190).

38 Le duc d'Ossonne visita plusieurs fois Paris et rencontra Henri IV, quoique les historiens ne coïncident ni dans les dates ni dans le nombre de fois (Leti, 1701 ; Barbe, 1992 ; Linde, 2005). Bassompierre (1828 : 238) raconte que le duc, alors qu'il était ambassadeur en Espagne, lui rappela un souper avec Henri IV. Anne Surgers (2010 : 317) indique que le duc d'Ossonne avait séjourné en France en 1620, et que, reçu par la reine-mère, il avait dîné deux fois avec Louis XIII. Les recherches de Luis M. Linde (2005 ; 39, 52-53) sur ces événements sont particulièrement rigoureuses à la lumière des documents conservés. La rencontre entre le duc et Henri IV est fondamentale dans la fiction dramatique *Las mocedades del duque de Osuna*, de Cristóbal de Monroy y Silva, écrite probablement entre la fin des années 30 et le début des années 40 (Linde, 2005 : 358), mais que Mairet ne semble pas avoir connue.

39 La Franche-Comté, qui appartenait alors à la monarchie hispanique, avait joui d'un statut de neutralité entre les deux couronnes pendant plusieurs périodes. Le privilège des *Galanteries...* est du 5 février 1635 et la pièce a été probablement écrite en 1633 (Surgers, 2010 : 194), avant, donc, la rupture de la neutralité qu'entraînera la Guerre de Dix Ans en 1636. Mairet écrira des sonnets à la louange de Richelieu, tandis qu'il veut soumettre la Franche-Comté, mais il rendra aussi plusieurs services à ses compatriotes pendant cette guerre (Bizos, 1877 : 49-50).

40 *Fur.* : « FAQUIN, est aussi un fantosme ou homme de bois qui sert à faire les exercices de manege, contre lequel on court, pour passer sa lance dans un trou qui y est fait exprés ».

41 *Fur.* : « CARRIERE, en termes de Manege, signifie un lieu fermé de barrières où on entre pour courir la bague, & la course même du cheval ».

42 *Acad.* : « Et en ce sens on dit absolument, Rompre, pour dire, Rompre une lance ».

43 *Fur.* : « BARRIERE, est aussi un petit parc fermé de semblable façon, où on fait des combats de taureaux, & où on faisoit des joustes, des tournois, des courses de bague. Les anciens Chevaliers faisoient autrefois plusieurs combats de *barriere*. Si-tost qu'un cheval de bague a franchi la *barriere*, il court de toute sa force ».

44 Plusieurs témoignages confirment le goût du duc d'Osse pour les jeux équestres et la tauromachie, en Flandre et en Espagne (Linde, 2005 : 54, 60). Il fut aussi toute sa vie un grand amateur de théâtre. Il appuya les spectacles notamment pendant son séjour en Sicile en qualité de vice-roi (Linde, 2005 : 109). À Naples, il n'assistait pas aux représentations publiques, pour des questions de protocole, mais il le faisait à celles qui se tenaient dans les maisons privées et aux fêtes licencieuses (Linde, 2005 : 307).

45 « Avois » : avais. Nous conservons la forme ancienne pour maintenir la rime en avec « vois ».

46 La pastorale du Tasse, *Aminte*, avait déjà connu un grand succès en France avant 1636, comme le montrent ses nombreuses traductions, imitations et réminiscences dans le théâtre et le roman pastoral français, ainsi que sa présence dans les salons de conversation précieux (Beall, 2001 : 1-79). Plusieurs *Aminte* étaient montées sur la scène au début des années trente (Fieu de Moulny, 1780 : 26-27) : celles de Rayssiguier (jouée en 1631, imprimée en 1632), de Pichon et de Dalibray (jouées et imprimées en 1632). Mairet lui-même, quelques années plus tôt, en 1631, avait rendu hommage au Tasse dans la préface de *La Silvanire ou La morte-vive*, en le mettant au nombre des auteurs italiens qu'il avait pris comme modèle, et en affirmant : « le Tasse, Guarini et Guidobaldi se sont plus acquis de gloire, quoique chacun d'eux n'ait mis au jour qu'une Pastorale, que tel parmi nous qui a composé plus de deux cents poèmes » (Mairet, 2008 : 418). *Andromire* est le titre d'une tragi-comédie de Georges Scudéry, jouée et publiée en 1641 (Fieu de Moulny, 1780 : 35) ; il est donc peu probable que Mairet fasse référence à elle. Mais *Andromire* est aussi un personnage important de sa propre pièce *La Virginie*, qui précède de très peu *Les galanteries...*, créée probablement vers la même époque, et dont il parle dans la préface. Serait-ce une subtile métalepse, parallèle à celle qui est insinuée plus tard, lorsque le duc suggère que son aventure pourrait être, à l'avenir, le sujet d'une comédie (v.

1103-1106) ?

47 *Fur.* : « On dit aussi, qu'il est venu à jour *nommé*, à point *nommé*, pour dire, au jour convenu, ou fort à propos ».

48 Acrise (ou Acrisios) est, dans la mythologie grecque, le père de Danaé, qu'il enferma dans une chambre souterraine ou une tour d'airain, selon les versions, pour éviter d'avoir un petit-fils qui le tue, comme l'oracle lui avait prédit. Zeus en forme de pluie d'or pénétra dans la chambre et s'unissant à elle, engendra Persée.

49 La didascalie de l'édition originale n'indique ni le personnage d'Almédor ni celui du Page, qui interviennent très peu dans la scène.

50 *Rich.* : « *Nom.* Reputacion ».

51 *Lit.* : « Énumérer, exposer en détail ».

52 « Miles ». Mairet n'accorde pas le substantif, certainement pour respecter le principe de la rime pour l'œil et pour l'ouïe. Nous conservons la graphie originale pour respecter cette double rime.

53 *Promise-mise*: rime entre le mot simple et le mot composé, déconseillée. Mairet enfreint à plusieurs reprises la norme malherbienne dans ses pièces.

54 *Rich.* : « *Partement.* Ce mot pour dire *départ* a vieilli ».

55 « Seur » : sûr (rime gasconne). Nous conservons la graphie originale pour le maintien de la rime. La prononciation de « seur » est encore flottante au XVIIe et XVIIIe siècles dans les poèmes, comme le prouve la rime tantôt en [y] avec des mots tels que « censure », tantôt en [œ] avec des mots tels que « douceur » (voir Brunot, 1925 : 265-266), comme d'ailleurs Mairet le fait dans *La Sophonisbe* (2004 : 161-162, v. 1141-1142), *La Silvanire* (2008 : 459, v. 249-250) et autre part dans *Les galanteries...* (v. 1378-1379).

56 « Engagés ». La forme correctement accordée est *engagés*, mais il arrive parfois dans la langue poétique, et par influence du latin, que lorsque l'adjectif s'accorde à deux substantifs coordonnés il le fasse au singulier ou avec le plus proche. Mairet fait usage de cette licence pour satisfaire à la rime pour l'œil et pour l'ouïe dans ce passage. Nous retrouvons un phénomène similaire d'accord du sujet au verbe dans *La Silvanire* (Mairet, 2008 : 544, v. 1651-1652) : « (...) vois la douleur amère Que souffre à ton sujet et ton père et ta mère ».

57 Flavie et Émilie s'appellent mutuellement presque toujours *sœur*, mais elles sont belles-sœurs. *Fur.* : « *Les belles-sœurs* sont des *sœurs* qui viennent par alliance ».

58 Émilie reprend ici, pour noircir le mari jaloux, une idée largement diffusée dans l'Occident chrétien à partir du *Physiologos* sur la méchanceté de la vipère, qui devient symbole de la déchéance morale, notamment de la femme : « Lorsque le mâle s'accouple à la femelle, il émet sa semence dans la bouche de la femelle ; et une fois que la femelle a avalé la semence elle décapite le mâle et ce dernier meurt. Lorsque les petits grandissent, ils dévorent le ventre de la mère et c'est ainsi qu'ils viennent au jour. Ainsi sont-ils parricides et matricides » (*Physiologos*, 2004 : 97).

59 « Incapable de » : « *Rare*. [En parlant d'une pers.] Qui ne peut recevoir (quelque chose) » (*TLF*).

60 *Rich.* : « *Au prix*. C'est à dire, En comparaison ».

61 Enrichissement de la rime par la rime brisée entre les hémistiches des trois vers : *lit-prix-vie*.

62 La rime *mille-Camille* [kamil] est correcte pour l'époque.

63 *Acad.* : « RESENTIMENT (...) Sentiment d'un mal qu'on a eu (...) Il signifie aussi, Le souvenir qu'on garde des bienfaits, ou des injures ».

64 Le personnage de Flavie, qui intervient dans la scène, n'est pas indiqué dans la didascalie initiale.

65 Ver en aparté. Les apartés ne sont pas accompagnés, en général, de la didascalie correspondante dans cette œuvre.

66 Ces deux vers constituent un aparté.

67 Vers en aparté.

68 Bénédicte Louvat-Molozay (2004 : 117) a remarqué que l'on trouve pratiquement ces deux vers dans *La Sophonisbe* (Mairet, 2004 : 117, v. 213-214), œuvre très proche dans le temps des *Galanteries...*, puisqu'elle est jouée en 1634 et éditée en 1635. Les vers apparaissent dans la tragédie quand Syphax se plaint du fait que son épouse ait déclaré son amour à son ennemi Massinisse.

69 *Acad.* : « *A bonnes enseignes*, pour dire, A bon titre, à juste titre ».

70 L'expression apparaît aussi dans *La Sophonisbe*, à propos de la trahison de celle-ci : « Mais, Sire, il faut penser que c'est aux grandes âmes, A souffrir les grands maux et que femmes sont femmes » (Mairet, 2004 : 117, v. 219-220).

71 Nous constatons dans le développement de la scène qu'Émilie est sortie et que l'entrée de Flavie n'est pas

annoncée par les didascalies. Effectivement, il n'est pas rare que les didascalies explicites indiquant les entrées et sorties manquent dans cette œuvre. Dans les pièces préclassiques, les entrées et sorties des personnages n'impliquent pas systématiquement un changement de scène.

72 *Lit.* : « S'employer (...) User de son crédit en faveur de quelqu'un ».

73 *Hug.* : « *Mesme*. Surtout ».

74 *Fur.* : « *A la pareille*. D'une manière semblable ».

75 *Fur.* : « On appelle ironiquement un amant transi, celui qui demeure froid & timide au plus fort d'une passion qui devrait l'eschauffer & l'enhardir ».

76 *Fur.* : « En personne ».

77 Rime normande, utilisée parfois par les dramaturges du XVIIe siècle : « lorsqu'on fait rimer ensemble deux mots en *er* dont l'un rend le son *é* et l'autre le son *erre* » (Souriau, 1893 : 45). D'après les témoignages de l'époque l'incertitude de la rime peut se résoudre de deux façons : prononciation distinguée à l'époque du *r* final de l'infinitif, ou non prononciation finale du *r* de l'autre mot (Souriau, 1893 : 45-46). Mairet utilise cette aussi cette rime dans *Chryséide et Arimand* (Mairet, 2008 : 139-140, v. 1425-146 ; 140, v. 1589-1590), *La Sophonisbe* (Mairet, 2004 : 152, v. 941-942) et *La Silvanire* (Mairet, 2008 : 462, v. 305-306 ; 510, v. 113-114).

78 *Dom Guichot*, *Guichote*, *Guichotte*, *Quichot*, *Quixote* sont des noms que prend le personnage de Cervantès dans les œuvres où il apparaît pendant le règne de Louis XIII. Avant *Les galanteries...*, le roman de Cervantès avait été traduit en français (1614, la première partie, par César Oudin ; 1618, la deuxième par François de Rosset), et le personnage de don Quichotte était apparu dans plusieurs ballets de cour et mascarades (Yllera, 2001 : 28, 37), ainsi que dans la tragicomédie de Pichou, *Les Folies de Cardenio*, probablement créée en 1628 (Yllera, 2001 : 38). L'allusion de Mairet aux « Doms-Quichots nocturnes », outre que par son pluriel elle montre que le personnage incarne à cette date un type, répond à la vision fondamentalement comique qu'on donne de lui dans les œuvres de cette période, où il est amant ridicule et soldat fanfaron. Mairet a retenu dans le personnage, comme d'ailleurs Pichou dans sa tragicomédie, le thème traditionnel de la folie d'amour (Yllera, 2001: 41), qui inspire une conduite ridicule sinon grotesque. Nous conservons la forme *Guichots* dans le texte afin de respecter le rythme de l'alexandrin.

79 *Lit.* : « Que signifiant si ce n'est, autre que, autrement que ».

80 « Voudriez » compte pour deux syllabes métriques, par la synérèse de « driez » [dRje], fréquente à cette époque.

81 *Fur.* : « CANICULAIRE (...) se dit des jours pendant lesquels la Canicule domine, depuis le 24. Juillet jusqu'au

23. Aoust. On disoit autrefois, les jours *caniculaires*».

82 *Acad.* : « INFLUER (...) Communiquer par une vertu secrette. En ce sens il ne se dit guere que Des impressions que les astres respandent sur les corps sublunaires ».

83 *Acad.* : « *Quitter*, signifie aussi Ceder, delaisser (...) *si ce que vous dites est vray, je vous le quitte. j'aime mieux quitter que disputer* ».

84 *Huguet*: « À crédit (...) Sans raison, sans motif (...) En vain, inutilement ».

85 *TLF* : « Être, rester (*planté*) comme un terme. Rester figé à la même place ».

86 *Acad.* : « On appelle, *Cul de lampe*, Certain ornement d'Architecture, qui pend du plancher, ou de la voute, & qui se termine en pointe ». Étant donné que le personnage vient d'apercevoir le balcon d'en bas, il s'agit probablement du dessous de celui-ci en encorbellement.

87 *Fur.* : « OUTRER, signifie aussi, Picquer au vif, faire un cruel affront ».

88 Le substantif *affaire* peut encore apparaître au masculin à l'époque. Nous conservons l'article au masculin pour maintenir le décompte syllabique du vers.

89 À quoi.

90 *Acad.* : « FLATER (...) Tromper en deguisant la verité ou par foiblesse, ou par une mauvaise crainte de déplaire ».

91 *Rich.*: « *S'en faire conter*. C'est se faire cajoler par un amant ».

92 *Hug.* : « *Tenir la mule*. Attendre dehors, longtemps, contre son gré ».

93 « *Quitte pour* » : même sens que « *quitte à* » : « Au risque de, à charge de, en se réservant de » (*TLF*).

94 *Fur.* : « On dit aussi, On verra beau *jeu* si la corde ne rompt, par allusion aux Danseurs de corde, quand on promet de faire voir des choses extraordinaires ».

95 Première personne du singulier du présent de l'indicatif du verbe *ouïr*.

96 *Fur.* : « FEU, signifie quelquefois simplement la lumiere d'une bougie, d'une chandelle, d'un flambeau ».

97 « Qu'est-ce qui ». « Qui » peut prendre ce sens dans la langue du XVIIe siècle.

98 Voir la note 77.

99 Voir la note 77.

100 Le motif de la montre qui sonne inopinément et découvre la présence de l'amant caché apparaît déjà dans *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón (éditée en 1630, mais écrite et représentée quelques d'années avant), comme l'a signalé G. E. Wade (1964 : 57). L'amant découvert dans la pièce espagnole lance une malédiction similaire sur l'inventeur de la montre (« ¡mal haya, amén, el primero /que fue inventor de relojes » (Ruiz de Alarcón, 2015 : II, v. 1600-1601), mais les personnages impliqués dans les deux œuvres sont très différents.

101 Voir la note 80.

102 *Acad.* « *Cela vaut fait*, pour dire, assurez-vous que cela ne manquera pas de se faire ».

103 *Fur.* : « Je reviens tout court, pour dire, Je ne m'arrêterai point au lieu où je vais ».

104 La rime *Camille* [kamil] / *inutile* est correcte pour l'époque.

105 Le duc ne peut constater que l'échelle est sûre que s'il tire d'elle d'en bas. Il est donc vraisemblable qu'au moment où il prononce ces mots, il est déjà descendu pour aider Emilie à faire de même. Il pourrait même avoir commencé avant à descendre, pendant les paroles que lui adresse Émilie et celles que Flavie s'adresse à elle-même, ce qui renforce l'idée de l'utilisation de l'échelle sur scène pour descendre. Le texte ne donne pas d'indications sûres à propos des mouvements sur la scène.

106 Les paroles du duc confirment qu'il a bien descendu, puisqu'il parle au futur : « quand je serai là-haut ».

107 Anne Surgers (2010 : 361) formule judicieusement l'hypothèse que ce vers prononcé par un même personnage, mais coupé irrégulièrement en deux demi-vers, chacun sur une ligne, dans la disposition typographique originale, « signalait peut-être un temps à prendre pour un jeu de scène. Il peut s'agir d'un temps pendant lequel le Duc remontait l'échelle ». Elle ajoute que, cependant, on ne retrouve pas ce jeu typographique à d'autres moments de la pièce où ce type d'indication pourrait être mieux justifié. En fait, les vers précédents, dans cette même scène, montrent aussi une disposition typographique irrégulière, nettement visible du moment que les mots qui riment restent intérieurs à l'alinéa :

FLAVIE : Pour mieux t'en assurer.

LE DUC : L'eschelle est bien tenduë, descendez hardiment.

ÉMILIE : Me voilà descenduë ; allons, que songez-vous ?

LE DUC : Je songe qu'il me faut

Tirer l'eschelle à moy quand je seray là haut.

En fait, si nous faisons revenir l'hémistiche « L'eschelle est bien tendue » à la position vide de deuxième hémistiche du vers précédent, et nous réajustons par la suite les hémistiches suivants, la disposition typographique devient régulière. Il est donc très probable que les décalages des vers 798-800 et 804 dans l'édition originale constituent de simples erreurs. Voilà pourquoi nous avons choisi de rétablir l'alinéa et la coupe régulière des tous les vers dans ce passage. Alain Riffaud (2007 : 195-196) remarque une altération du découpage similaire dans une édition de *La Sophonisbe* (Mairet, 2004 : v. 850.). Nous constatons deux autres légères irrégularités dans la disposition typographique de vers coupés de l'édition originale des *Galanteries...* (III, 2, v. 816 ; III, 4, v. 1086), auxquels nous n'arrivons pas à donner un sens, ce qui confirmerait l'existence d'erreurs de ce genre.

108 *Énigme* s'emploie au masculin ou au féminin jusqu'à la fin du XVIIe siècle (DHLF).

109 *Fur.* : « On dit figurément, que l'occasion est *chauve* par derriere, pour dire, qu'il la faut prendre aux cheveux, & ne la pas laisser eschapper ».

110 *Rich.* : « *Secret*. Moien. »

111 *Lit.* : « Diverti (...) Tourné d'un autre côté, distrait ».

112 E.G. Wade (1964 : 58) a remarqué les similitudes de cette conduite de Flavie avec celle de Madalena dans *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (1999 : III, v. 495-610) : les deux femmes simulent le sommeil pour se déclarer à l'homme qu'elles aiment. Nonobstant, il y a de grandes différences entre les deux œuvres. Chez Mairet, Flavie se limite à deux exclamations d'amour tandis qu'elle rêve apparemment (« Ha ! pourquoi t'ai-je aimé ? (...) Ha Duc, ha Duc d'Ossonne ! »), tandis que Madalena simule dans son rêve une longue conversation avec l'homme qu'elle aime, où elle-même prend sa voix, et qui mène à l'aveu de son amour pour celui-ci. De plus, chez Mairet le duc décide rapidement de profiter de la situation, tandis que Mireno, le jeune homme de *El vergonzoso en palacio*, fait preuve d'une grande timidité. La situation est donc bien plus licencieuse dans *Les galanteries...*, où tout indique que les amants jouissent après des plaisirs de l'amour.

113 *Acad.* : « *Si faut il*. Façon de parler familiere, dont on se sert, pour dire, Quoiqu'il en soit, il faut, il est nécessaire ».

114 Interjection désuète de plainte ou désespoir. Italianisme.

115 *Fur.* : « TROUSSE, signifie aussi une petite imposture ou tromperie qu'on fait à quelqu'un pour luy donner une baye. Ainsi Mairet dans sa Comedie du Duc d'Ossone luy fait dire, Indubitablement on m'a donné la *trousse* ».

116 Voir la note 80.

117 *Lit.* : « Ais (...) Planche de bois ».

118 Voir la note 55.

119 « Est » dans l'édition originale. Nous croyons qu'une coquille a mis à la place du « t » la ligature « *ft* », car le vers est beaucoup moins forcé avec « et » qu'avec « est ». Ce n'est pas la seule confusion entre la ligature et la consonne simple dans l'œuvre : « Quoyqu'un object si cher / Prit [Prist] luy mesme le soin de... » (II, 2, v. 469), « Que ce qu'en general eut [eust] fait tout cavalier » (III, 3, v. 1051), « Fut-ce [Fust-ce] des maintenant » (V, 7, v. 1845), « Vint [Vinst] lire après ma mort » (IV, 2, v. 1201), quoique le texte n'est pas toujours systématique dans l'usage des imparfaits du subjonctif. On trouve une coquille similaire, mais inverse, dans *Solyman* (Mairet, 2004 : 446, v. 1545) : « c'est » à la place de « cet ».

120 *Rich.* : « *Briser* (...) Rompre un discours commencé. (...) *Brisons là-dessus*. C'est à dire, ne continuons pas davantage notre discours ».

121 La prononciation des mots à *r* final a longtemps été hésitante. Ainsi, les formes *velous*, *veloux* sont encore usitées à l'époque (*DHLF*). C'est donc certainement la prononciation sans *r* que Mairet a dans l'esprit.

122 *Fur.* : « *MARRI* (...) Repentant, fasché, qui a du regret d'avoir fait quelque chose ». *Rich.* : « Fâché. Qui es en colère ». Le sens du mot en moyen français, *décontenancé*, *troublé* (*DMF*), nous paraît aussi adéquat au contexte.

123 Voir la note 54.

124 *Rich.* : « *Secret*, *secrette*. Ce mot se dit des personnes & veut dire, Qui ne dit mot. Qui ne découvre rien. [Il n'y a guere de femmes secrettes. C'est un homme fort secret.] ».

125 Terme ici de mépris pour une vieille femme. Mairet l'utilise aussi dans *Chryséide et Arimand* (2004 : 89, v. 546). Antiquaille.

126 Nous retrouvons ces deux vers, avec une légère différence dans *la Sophonisbe* (Mairet, 2004 : 193, v. 1757-1758) : « Si la reconnaissance aux bienfaits se mesure, Cette seule action le paie avec usure », ce qui est compréhensible par la proximité dans le temps de la composition des *Galanteries...* Certes, les contextes sont bien opposés : l'action de Massinisse qui paye avec usure les bienfaits des Romains, c'est le suicide de Sophonisbe.

127 *Fur.* : « *APRES-DISNEE* (...) La seconde partie du jour que l'on compte depuis midi, qui est l'heure ordinaire de disner ».

128 *Rich.* : « *Se jouër* (...) Se moquer, se rire de quelqu'un ».

129 *Fur.* : « C'est un homme à pousser sa pointe, à ne point demordre ».

130 *Fur.* : « QUANTESFOIS. adv. Vieux mot qui signifioit *combien de fois* ».

131 *Rich.* : « *Force*. Sorte d'adverbe qui signifie. Beaucoup. Plusieurs ».

132 *Rich.* : « RATINE (...) Sorte d'étoffe de laine dont on se sert ordinairement pour doubler ».

133 *Rich.* : « GABATINE (...) nous apelons *gabatine* toutes les paroles flateuses & galantes qu'on dit à quelqu'un pour l'attraper ».

134 *Lit.* : « En faire croire, dire des mensonges, tromper la crédulité ».

135 Vers prononcé en aparté.

136 *Acad.* : « *Grue*, signifie fig. Un niais, un sot, qui n'a point d'esprit, qui se laisse tromper. *Croyez-vous que je sois grue ?* ».

137 *Rich.* : « REMETTRE (...) Il signifie aussi *pardonner* ».

138 *Fur.* : « FERU (...) Blessé. Il ne se dit qu'en cette phrase burlesque : Il est bien *feru* de cette femme, pour dire, Il en est bien amoureux ».

139 *Acad.* : « DE LONGUE MAIN. (...) Depuis long-temps ».

140 *Rich.* : « ENTREGENT (...) Mot qui a vieilli. Il signifioit une manière civile & honnête de s'introduire parmi le monde. (Avoir de l'entregent) ».

141 Voir note 77.

142 Quoi qu'il en arrive.

143 *Lit.* : « Sévère, rigoureux ».

144 *Fur.* : « VOLONTIERS (...) Il signifie quelquefois, Souvent. Il hante *volontiers* en un tel endroit, c'est à dire, ordinairement ».

145 Il est habituel dans le théâtre de l'époque de mettre entre guillemets les sentences. Le procédé n'est pas utilisé dans cette œuvre de façon systématique.

146 Oiseau fabuleux de la mythologie ayant le pouvoir de renaître de ses cendres éternellement. *Acad.* : « *Phe-*

nix, se dit fig. d'Une chose, lors qu'elle est si singuliere qu'elle semble unique ; mais ordinairement il ne se dit qu'en raillerie. *Le phenix des amants. le phenix des beaux esprits* ».

147 Pétrarque a dédié son *Canzonere* à Laure, qu'elle lui a inspiré. Laure incarne le symbole de l'amour pur et éternel.

148 Ces deux vers sont prononcés en aparté.

149 *Acad.* : « On dit, *Ajuster deux personnes*, pour dire, Les faire convenir, faire qu'ils soient d'accord touchant quelque chose ».

150 Aucune didascalie n'indique qu'Octave parle tout seul à partir de ce moment, sans être écouté par Stéphanille.

151 *Rich.* : « DILIGENCE (...) Prontitude à faire une chose ».

152 L'édition de 1636 donne le nom d'Horace au père d'Émilie dans cette scène.

153 *Hug.* : « *Aussi tost. Aussi bien* ».

154 *Fur.* : « ECLATER (...) signifie aussi faire de l'éclat, se découvrir, se faire connaître du public »

155 *Acad.* : « SCANDALISER (...) Il signifie aussi, Décrier, diffamer quelqu'un ».

156 Voir la note 77.

157 Approchez qu'on vous voie.

158 *Fur.* : « TANNÉ, est aussi la couleur qui ressemble au tan, ou châtaigne, qui est une espece de roux fort brun ».

159 Ce que c'est, ce dont il s'agit.

160 Flavie demande des ciseaux pour couper le ruban ou le fil qui, à l'époque, fermait les lettres avec le cachet.

161 Stéphanille, qui intervient à la fin de la scène, n'apparaît dans la didascalie initiale.

162 Voir la note 55.

163 L'attitude finale de Flavie dans la scène est frappante : pourquoi brûle-t-elle une autre lettre ? Une lettre qu'elle dit *supposée* de plus, fausse partant ? Tout indique que ce n'est pas une autre lettre de Camille, puisqu'elle a reçu sa première lettre dans cette scène. Elle pourrait, bien entendu, avoir reçu des lettres du duc, mais pourquoi en brûler une ? Pourquoi encore l'appeler *supposée* ? Nous formulerons une hypothèse, tenant compte que Stéphanille est en scène et que Flavie tient à lui montrer, cachant ses calculs, qu'elle ne fait aucun cas des avances de Camille: elle remplace la lettre de Camille par un papier et le brûle à la vue de Stéphanille pour lui faire croire qu'il s'agit de la lettre qu'elle a reçue.

164 *Acad.* : « On dit prov. d'Une chose serieuse, à laquelle il faut bien penser, dont on ne peut pas se desdire, que *Ce n'est pas jeu d'enfant* (...) « On dit, d'Une chose qu'on fait facilement, que *Ce n'est que jeu. cela n'est que jeu pour moy. les plus grandes fatigues ne luy sont que jeu* ».

165 *Rich.*: « *Temperament. Radoucissement. Modération* ».

166 *Acad.*: « EMPESCHÉ [...] Il signifie aussi, Embarrassé, occupé ».

167 *Acad.* : « PATIN (...) Sorte de soulier fort haut, aussi eslevé par devant que par derriere, que les femmes portoient autrefois ».

168 *Fur.* : « CHANTER, se dit aussi de ce qui est simplement contenu en quelque écrit ».

169 *Rich.* : « *A beau jeu beau retour, c'est rendre la pareille* ».

170 En suivant son exemple.

171 Le personnage a recours à un proverbe sur l'amitié attribué à Caton par Cicéron ([1893 : 60](#)): « Il faut donc dénouer de telles amitiés, en relâchant le lien peu à peu, et, comme je l'ai entendu dire à Caton, il faut découdre plutôt que de déchirer ».

172 *Acad.* : « Prud'hommie (...) Probité ».

173 *Rich.* : « *Imposer. Tromper. En faire croire* ».

174 Aucune didascalie dans l'édition de 1636 n'indique les personnages qui interviennent dans la scène..

175 *Rich.*: « PRÉFIX (...) Déterminé. Conclu. Arrêté ».

176 *Rich.*: « *En tenir. Etre pris, être dupé, être atrapé* ».

177 *Acad.* : « On dit, d'Un homme qui est bien esloigné de ce qu'il croyoit, de ce qu'il eseroit, *qu'Il est bien loin de son compte, loin de compte* ».

178 La didascalie de l'édition de 1636 n'indique pas la présence d'Émilie dans la scène.

179 *Hug.* : « Disner (...) Faire le repas du matin ou de midi ».

180 *Hug.* : « Partie (...) Amant *ou* amante ». Les deux belles-sœurs sont donc invitées à visiter le duc dans l'après-midi, et Camille se rendra lui aussi chez le duc à ce moment. L'attitude des personnages au début de l'acte V ne peut, en fait, s'expliquer que si, après la conversation finale de l'acte IV entre Émilie et Flavie, celles-ci ont eu la possibilité de rencontrer les deux hommes et de donner un rendez-vous chacune : Flavie à Camille, et Émilie au Duc. Rien n'indique, effectivement, que Flavie ait déjà cédé à Camille au moment où le messenger lui annonce l'invitation du duc (IV, 14), ni non plus Émilie au duc. Ce sera donc au cours de la rencontre chez le duc, non jouée sur scène, que les rendez-vous de la nuit seront donnés.

181 *Hug.* : « Injurieux (...) Dommageable, nuisible, pénible ».

182 *Hug.* : « *Cela s'appelle*. Expression employée pour restreindre ce qui vient d'être dit ». Le fait que le sujet de « s'appellera » ne soit pas explicite rend difficile la compréhension de ce vers. Effectivement, le vers pourrait s'appliquer à ce que supposément dira ou a déjà dit le duc (« quoiqu'il en die ou qu'il ait déjà dit »), mais aussi aux paroles d'Émilie, quoiqu'elles apparaissent avant dans le texte. Nous préférons cette deuxième possibilité tenant compte de l'irritation du personnage contre le duc : l'honneur et la sagesse que sa sœur lui suppose ne seront que médisance et dépit vis-à-vis du duc, quoi qu'il dise ou ait déjà dit.

183 *Lit.* : « Peine (...) Inquiétude, souci, embarras ».

184 *Rich.* : « *Rüelle de lit*. C'est la partie du lit qui est du côté de la muraille ».

185 *Acad.* : « POUVOIR (...) On dit dans le stile familier en parlant d'une table, d'un carrosse, d'un bateau, & autres choses, *Il y peut huit personnes*, pour dire, Il y a place pour huit personnes, il y peut tenir huit personnes ».

186 *Hug.* : « Enfonceure (...) Enfoncement, lieu creux, partie creuse ».

187 « Que » prend ici le sens de « sinon », « excepté », comme il peut le faire dans les phrases interrogatives ou dubitatives à l'époque classique. Il s'agit d'une restriction exclusive où la particule « ne » (ne... que) n'est pas nécessaire (voir *GFCM* : 404).

188 L'attitude du duc corrobore qu'il a rencontré Émilie hors de la scène et que celle-ci, changeant d'attitude, ne serait-ce qu'apparemment car elle voulait se venger, lui a donné ce rendez-vous amoureux.

189 *La Silvanire* contient un vers très similaire : « Cette fausse vertu de constance et de foi » (Mairet, 2008 : 537, v. 1539).

190 Camille est entré par la porte dans le cabinet tandis que le Duc le fait par l'échelle de la façade, suivant les indications que chaque dame a données à son amant.

191 Par conséquent, les chambres de Flavie et Émilie communiquent entre elles par le cabinet, mais partagent aussi une cloison.

192 Didascalie implicite dans le texte : Émilie fait passer Camille du cabinet dans sa chambre.

193 *Fur.* : « OR, est quelquefois adverbe excitatif (...) Or çà recommençons ».

194 *Fur.* : « TASTER (...) se dit figurément en choses morales. J'ay *tasté* le pous à cet homme pour savoir sa resolution, ses sentiments ». Vers prononcé en aparté.

195 Il n'y a pas d'interrogation finale dans ce vers dans l'édition de 1636. Nous corrigeons ce qui est probablement une erreur. Il est difficile de penser que Camille, dans ces circonstances, affirme « ce n'est pas vous », car cela avancerait l'aveu de culpabilité de sa suivante réplique, après qu'Émilie lui ait montré qu'elle est au courant de son infidélité, le faisant alors rougir.

196 Flavie a donc bien donné rendez-vous à Camille, à l'insu d'Émilie, lorsqu'ils se sont rencontrés chez le duc ; de même qu'Émilie y a donné certainement aussi rendez-vous au duc, à l'insu de Flavie.

197 *Fur.* : « On dit aussi, qu'un homme a une bonne *cause*, quand il a un droit apparent ».

198 Émilie s'adresse donc à Flavie à travers la cloison qui sépare leurs chambres. Flavie passe après dans la chambre d'Émilie, puis revient dans la sienne emportant le poulet que sa belle-sœur lui a donné. Comme il n'y a pas de didascalie explicite sur ce passage d'une chambre à l'autre, nous pouvons imaginer qu'il se fait par le cabinet, à la lumière de la description des lieux de Flavie : « Ainsi ce cabinet fait, pour l'une et pour l'autre, Un passage secret de ma chambre à la vôtre » (v. 1600-1601)

199 Les mots prononcés par Flavie (« elle a trouvé *mon* homme ») suggèrent que pendant que la scène nous montrait la rencontre inattendue entre Émilie et Camille, Flavie s'est rendu compte de l'erreur qu'elle a commise en prenant le duc pour Camille et en le faisant passer dans sa chambre.

200 Qu'être moi confondue.

201 Les paroles ironiques de Flavie montrent qu'elle a bien compris que le duc est venu pour rencontrer Émilie.

Ils se sont certainement expliqués, mais ce moment de la fiction n'est pas apparu sur scène.

202 « Étroite ». Nous conservons la forme originale du texte pour maintenir la rime. Les deux prononciations coexistent au XVIIe siècle : « On dit *étrait*, plustost qu'*étroit* » (Ménage, 1675 : 588).

203 *Fur.* : « A d'*autres*, pour dire, Allez chercher ailleurs vostre duppe ».

204 *Rich.* : « *Se piquer de quelque chose*. C'est faire profession d'exceller en une chose, de savoir une chose en galant homme ».

205 *Hug.* : « Courage. Cœur ».

206 *Hug.* : « Donner. (...) Pardonner ».

207 « On dit proverbialement, *Qui nous doit nous demande, ceux qui nous doivent nous demandent* pour dire que Souvent ceux qui ont tort sont les premiers à se plaindre » (CNRTL).

208 *Acad.* : « On dit prov. *Les battus payeront l'amende*, pour dire, Que ceux qui ont esté maltraitez seront encore blasmez”.

209 *Acad.* : « Et on appelle, *Paix fourrée*, Une paix faite, une reconciliation feinte, & faite à la haste en dessein de se tromper».

210 *Fur.* : « On appelle une *partie quarrée*, celle qui est faite entre deux hommes & deux femmes seulement pour quelque promenade, ou quelque repas (...) dans une partie quarrée chacune a son *galant*, son meneur ». Anne Surgers (2010 : 421) note que l'ellipse utilisée dans la réplique *ronde ou carrée* permet « au spectateur-auditeur d'entendre immédiatement un sens second, gaillard ».

211 *Acad.* : « On appelle, *Jours gras*, Les jours où l'on mange de la viande, à la distinction des autres jours, où l'on ne mange que du poisson, et qu'on appelle jours maigres (...) On appelle absolument, *Les jours gras*, Les derniers jours du carnaval, qui sont le Jeudy, le Dimanche, le Lundy & le Mardy ».

212 *Fur.* : « HYPOCRAS (...) Breuvage qu'on fait avec du vin, du sucre, de la canelle, du girofle, du zinzembre &, et autres ingrediens ».

213 *Lit.* : « Mot (...) *Familièrement*. Mot pour rire, ce que l'on dit en plaisantant pour amuser les autres (...) *Le bon Picard a donc le petit mot pour rire!* ». L'expression « le petit mot pour rire » est fréquente au XVI et XVIIe siècles. « Petit mot » est ainsi associé à la bonne humeur de la scène.

214 *Lit.* : « Tenir (...) Impersonnellement. Il se dit des obstacles, des considérations qui empêchent une chose de se faire (...) S'il n'exige qu'une visite de ma part, qu'à cela ne tienne ».

215 *Rich.* : « *Branle*. Terme de *Maître à danser*. Dance où plusieurs dansent en rond, se tenant par la main (...) *Branle de sortie*. Mots burlesques pour marquer la retraite qu'on est obligé de faire en quittant un lieu, ou une personne ».

216 *Acad.* : « RABAT-JOYE (...) Une personne severe, melancholique, qui par sa presence trouble la joye des autres ».

217 « Messer Pantalon » : double emprunt à l'italien. « Messer », avec le sens de « messire » est un emprunt du moyen français à l'italien. Il s'employait notamment devant le nom d'un italien ou désignant un membre de la noblesse italienne. Il a été utilisé dans le style burlesque (voir *DHLF*). Il précède ici le nom d'un personnage de la commedia dell'arte (Pantalone), le vieillard ridicule, cupide et avare entre autres. À titre d'exemple le personnage Panthaléoné, dans *Les esbahis* de Jacques Grévin (1560) : « Voyez-moi ce brave Messere » (II, 2, v. 799).

218 « Défaite : (...) Moyen, prétexte fallacieux pour se défaire de ce qui est importun, embarrassant » (*TLF*). Un prétexte, donc, de plus, « présent », c'est à dire, efficace et rapide, au sens où est employé l'adjectif dans des expressions de l'époque : « On le dit aussi, des Remedes qui operent sur le champ. *Il n'y a pas de remede plus present que cette emplastre pour le mal de dents* », « Ayant un effet immédiat » (*Hug.*).

219 Anne Surgers, contrairement à Giovanni Dotoli et Édouard Fournier, a corrigé la ponctuation de ce vers en lui ajoutant un point final. Sans point final, le vers se prolongerait dans le vers suivant avec l'enjambement « Des mules » ; par conséquent, Paulin, qui a précédemment demandé de préparer les chevaux, demanderait aussi maintenant de préparer *des mules* pour son départ du lendemain. Comme Anne Surgers l'indique (2010 : 307), il a été question de *chevaux*, non pas de *mules*, au vers 1846 ; de plus, un voyage si prompt, et secret, devrait se contenter de peu de montures ; il est donc improbable qu'en plus de chevaux, il y ait des mules dans la suite de Paulin. D'autre part, si on ajoute ce point final au vers 1848, le vers 1849 évite l'enjambement et prend tout son sens en montrant un Paulin autoritaire et avide de changer de tenue pour passer le plus tôt possible au lit. *Fur.* : « Mule, est aussi une couverture de soulier qu'on met pour la propreté et pour le garentir des crottes ».

220 « Peau de Vautour. Fourrure levée de dessus le ventre d'un oiseau de proie de ce nom » (Morelot, 1809, vol. 2 : 108). Paulin demande donc un vêtement pour se tenir au chaud.

221 « Jusques ici », dans l'édition originale, ce qui entraîne un vers faux, avec une syllabe métrique de plus dans l'hémistiche. Il pourrait s'agir d'une erreur d'impression. Nous corrigeons par « jusqu'ici » afin de rétablir le nombre de syllabes métriques correct.

222 *Rich.*: « BASSINOIRE [...] Instrument qui est ordinairement de cuivre, ou quelquefois d'argent, composé d'une queue, d'un couvercle & d'un corps rond & creux, où l'on met de la braise pour chauffer le lit ».

223 *Rich.*: « *Comme quoi (...)* Comment ».

224 *Acad.*: « On dit, *Faire main basse*, pour dire, Ne donner point de quartier ».

225 Deuxième personne du pluriel du présent de l'indicatif du verbe « ouïr ».

226 *Acad.*: « On dit fig. qu'*Un homme a l'esprit present*, pour dire, qu'il a l'esprit vif et prompt, & qu'il dit & fait sur le champ ce qu'il y a de plus à propos à dire ou à faire ».

227 Nous corrigeons « la louër » de l'édition originale par « l'allouer ». Des oublis semblables d'apostrophe apparaissent dans le texte : « ma [m'a] donnée » (*Epître*), « la [l'a] perduë » (v. 175), « langages [l'engages] » (v. 1262) ; aussi bien, apparaissent des apostrophes parasites : « l'Aure » pour « Laure » (v. 1205), « Il l'a [la] faut » (v. 1215). L'expression « allouer la dépense » est connue à l'époque : « ALLOÛER (...) Approuver, passer, Se dit proprement en matière de compte quand celui qui rend compte allègue un article de despense, & qu'on l'approuve, qu'on le passe (...) *il avoit bien peur qu'on ne luy alloüast pas cette despense* » (*Acad.*). Selon notre hypothèse, Émilie affirme qu'elle ne prendrait pas en charge les dépenses du duc entraînées par l'accueil de son mari jaloux ni même les autoriserait. La réplique coquine du duc insinue la nature du possible dédommagement de sa dépense pour un mari jaloux : « Possible que Flavie y sera plus tenue » (v. 1894). L'intervention postérieure de Flavie, qui a déjà tenu des propos coquins avec le duc à la scène précédente, confirmerait cette interprétation : elle demande à Émilie de ne prendre soin que de Camille, tandis qu'elle insinue au duc un savoureux dédommagement : « fournissez, je vous en tiendrai compte » (v. 1903).

228 *Acad.*: «ADVOUER (...) Il signifie aussi, Autoriser une chose, declarer qu'on l'approuve, soit qu'elle ait esté faite par nostre ordre, ou non ».

229 Huguet donne plusieurs exemples où « tenu à » a le sens de redevable, reconnaissant, obligé : « Mais Amour doys mercier doublement, Et doublement à luy je suis tenu » ; « Ouy vrayement, dont je seray toute ma vie tenu à vous, qui me l'avez si bien nourrie et eslevee ».

230 *Fur.*: « DEFRAÏY (...) Payement de la despense d'une maison, d'un équipage ».

231 Milcíades el Joven (540-489 a. C.): estratega ateniense qui estimuló la resistencia a los persas y cuyo papel fue decisivo en la victoria de Maratón (490 a.C.). Temístocles (c. 528-462 a. C.): político ateniense y comandante de la flota griega que obtuvo la victoria de Salamina contra los persas (480 a. C.). Según Plutarco (1879: 232), Temístocles, celoso de la victoria obtenida por Milcíades en Maratón, habría dicho que el trofeo que este se había llevado no le dejaba dormir.

232 Miguel Verino (1469-1487): humanista, nacido en las islas Baleares según algunos eruditos. Es autor de los *Distichia moralia*, que fueron muy difundidos en las escuelas como libro de lectura en latín. La obra, publicada en Barcelona en 1512, fue reeditada con frecuencia. Las palabras citadas por Mairet hacen referencia a la dedicatoria de esa obra al maestro de Verino (1615: 9), Paulo Saxia: “*Roncilionis honor, sanctorum regula morum, / Quæ didici reddo carmina Paule tibi*” (Honor de Roncillón, regla y patrón de las buenas costumbres, te ofrezco estos versos que aprendí de ti). Giovanni Dotoli (1996: 309) apunta que Mairet ha adaptado la cita cambiando *Paule* por *Fusce*, traducción latina del nombre de su amigo *Brun*. Antoine Brun, a quien es dedicada la obra de Mairet, había sido un amigo y condiscípulo suyo de infancia en el Franco Condado, antes de convertirse en Procurador General en el Parlamento de Dola en 1632. Le gustaba componer versos y, seguramente, como afirma Bizos (1877: 5), arrastró a Mairet a ese ejercicio. Más adelante, Antoine Brun hizo una brillante carrera al servicio de los Habsburgo como embajador de España en Holanda y consejero de Estado en el Consejo Supremo de Flandes en Madrid.

233 Mairet se refiere a aquí a Henri II, duque de Montmorency (1595-1632), a cuyo servicio estuvo desde 1625 hasta su muerte en 1632. El Duque lo había tomado bajo su protección como poeta y propagandista en su campaña militar al servicio de la monarquía, en ausencia de Théophile, su poeta oficial, encarcelado por entonces (Tomlinson, 1983: 27). La protección del Duque le permitió a Mairet encontrarse con Théophile liberado, antes de su muerte en septiembre de 1626, así como la escritura de algunas de sus obras, cerca de él, en Chantilly, en un lugar liberal y confortable. Montmorency se sumó a la revuelta de Gastón de Orleans, hermano del Rey, contra Richelieu, hacia finales de julio de 1632 (Tomlinson, 1983: 214), lo que acabó fracasando. Fue decapitado tres meses después. Eso explicaría lo que dice Mairet de los tres últimos meses de la vida de su antiguo protector, de los que insiste en apartarse. No obstante, su afecto por Montmorency se mantendrá vivo, como lo prueba el hecho de que, con un gesto probablemente arriesgado de cara a Richelieu, dedicara unos años después su tragedia *Solyman* (1639) a la viuda del Duque, Marie-Félicie des Ursins, elogiando a su marido ejecutado. Después de la muerte de Montmorency, que le concedió una pensión anual y le permitía vivir en Chantilly, Mairet ya no volverá a encontrar una situación tan confortable para escribir.

234 La edición de 1636 indica al margen la procedencia de la cita: *Æneid.* 1. 5. Mairet ha cortado y modificado parcialmente la frase original sustituyendo *acerbum por amatum*: «*Iamque dies, nisi fallor, adest, quem semper acerbum [amatum], / semper honoratum, sic Dii voluistis, habebo*» (V, 50-51). Eneas se refiere al día del aniversario de la muerte de su padre, mientras que Mairet lo hace a su protector: “que deploraré [amaré] y honraré para siempre, como quisisteis, ¡oh, Dioses!”.

235 *Chryséide et Arimand* es una tragicomedia de un Mairet precoz, cuyas fechas de escritura –antes del encuentro con Montmorency en 1625, o después, en 1626– y de estreno –entre 1625 y 1627– no son seguras (Tomlinson, 1983: 39-47, Gethner, 2008: 11-16). La obra fue editada en 1630, sin permiso del autor, y tuvo varias reediciones, lo que prueba su éxito (Gethner, 2008: 16). Mairet criticó varias veces esta obra, como aquí, en un momento en que es partidario de la regularidad. Théophile podría haber colaborado con Mairet en esta obra, lo que explicaría los ecos de las ideas del libertino y de su *Pyrame et Thisbé* (Tomlinson, 1993: 44-45, 115; Gethner, 2008: 42-45).

236 La obra que consagra a Mairet, como lo prueban sus diecisiete ediciones en diez años, desde 1628 a 1638. Pastoral, subtitulada *tragicomedia*, que no respeta las unidades, y toma elementos de lo novelesco y caballeresco. La obra fue escrita en Chantilly durante el período en que Théophile permaneció allí tras su liberación, lo que explica seguramente “la communauté d’inspiration entre l’œuvre de Théophile et *La Sylvie*” (Lavocat, 2008: 162). Hay, pues, reminiscencias en ella de Théophile, pero la pieza no puede ser considerada propiamente libertina en su conjunto. Se advierten también en ella ecos de las disputas que dividieron la Corte en relación con la cuestión del matrimonio de Gastón de Orleans, donde el partido de este se oponía a lo que le proponían por razón de Estado (Lavocat, 2008: 162-163). Tomlinson (1983: 76, 103) sugiere que Mairet contó con la participación de Théophile a partir del momento en que se habría tratado de hacer propaganda por Gastón de Orleans, durante la composición de la obra.

237 Mairet retoma aquí en parte el salmo XXIV (v. 7): “*Delicta juventutis meæ [et ignorantias meas,] ne memineris*”: “No te acuerdes de los pecados de mi juventud [ni de mis transgresiones]”. Tomlinson (1983: 72) sugiere que Mairet sitúa *Sylvie* entre sus *delicta juventutis* debido al recurso tradicional a la magia en su conclusión apresurada.

238 *La Silvanire ou La morte-vive* es una pastoral escrita y estrenada en 1629, en el entorno de Montmorency, y editada en 1631. En esta obra Mairet es uno de los primeros en respetar la regularidad. La obra es precedida por un “Préface en forme de discours poétique” donde defiende las unidades, al tiempo que se exponen a veces ideas más particulares sobre el arte dramático. Todo ello llamó la atención de los doctos, aunque la obra no obtuvo el éxito de la anterior. Las huellas de las ideas libertinas desaparecieron (van Eslande, 2008: 337).

239 Tragicomedia muy próxima en el tiempo a *Les galanteries...*: se edita en 1635, con privilegio del 22 de mayo de ese año, en tanto que *Les galanteries...* lo es unos meses después, en 1636, con privilegio del 7 de enero de ese año. Dotoli propone el invierno 1633-1634 para el estreno de la obra (Baby & Civardi, 2010: 12). Mairet confiesa su preferencia por ella en el aviso al lector de la primera edición. Tuvo éxito durante unos años, pero fue severamente juzgada, si no olvidada, por la posteridad (Baby & Civardi, 2010: 14). El autor explora en esa obra las posibilidades de la tragicomedia, respetando la norma de las veinticuatro horas, pero haciendo uso de una gran libertad en los espacios y la intriga. El valor moral que da a esta obra contrasta con *Les galanteries*: “j’y fais voir partout le vraisemblable, et le merveilleux, le vice puni, et la vertu récompensée” (Mairet, 2010: 85).

240 Tragedia estrenada en 1634 y editada en 1635. Tuvo un gran éxito y supuso, junto a otros autores, el retorno a la escena parisina de la tragedia, eclipsada durante unos años por la tragicomedia.

241 Tragedia escrita entre noviembre de 1634 y la primavera de 1635, representada ese mismo año en el Teatro du Marais y editada en 1637. Con esta tragedia, Mairet siguió explorando la regularidad, pero sin renunciar completamente a la invención. Habiendo obtenido un éxito menor que con *Sophonisbe*, 1635, por varias razones, supone un giro negativo en la carrera de Mairet, cuyo puesto de primer dramaturgo es entonces puesto en duda.

242 *Le grand et dernier Solyman ou La mort de Mustapaha* es la tercera y última tragedia de Mairet, concebida

seguramente unos meses antes de la edición de *Les galanteries...*, representada en el invierno de 1637-1638 y editada en 1639 (Vuillermoz, 2004: 387 sq.). Según Sarrasin, el público acogió calurosamente el estreno de la obra por Bellerose en el Hôtel de Bourgogne, pero solo cuenta con una edición en el siglo XVII, y el propio Mairet mostró un relativo desprecio por ella (Vuillermoz, 2004: 395). Aunque Mairet llama a esta obra “Tragedia”, el modelo tragicómico es ampliamente desarrollado en ella.

243 Jean Rotrou (1609-1650), Georges Scudéry (1601-1667), Pierre Corneille (1606-1684) y Pierre du Ryer (1605-1658) sont dramaturgos de la época de Mairet.

244 *Cléopâtre* (1636), primera tragedia de Isaac Benserade (ca. 1613-1691). Esta obra rivalizó con la casi homónima de Mairet en la misma época. Tomlinson (1983: 294) considera que “dans cette bataille Benserade a remporté la victoire”, lo que sería un signo del declive de la preeminencia de Mairet desde 1635.

245 *La mort de Mithridate* (1637), de La Calprenède (1609-1663), seguramente compuesta y representada en 1635 en el Hôtel de Bourgogne (Snaith, 2007: 8-9).

246 Después de *Solyman*, Mairet escribirá aún cuatro tragicomedias: *L'illustre corsaire* (1640), *Le Roland furieux* (1640), *L'Athénaïs* (1642) y *La Sidoine* (1643). Esas obras, pese al intento de explorar en ellas las posibilidades de la tragicomedia, ya no conseguirán el éxito de las anteriores y recibirán a menudo, pese a alguna excepción, duras críticas. Mairet (2019: 512) se despide del teatro en el aviso “Al lector” de *La Sidoine*, no sin cierta amargura, lo que sugiere que es consciente de su fracaso ante el público y del éxito de Corneille.

247 Luis XIII y Richelieu.

248 Anne Surgers (2010: 34) explica esta comparación entre el *Hôtel de Bourgogne*, el famoso teatro, y el *Hôtel du Luxembourg*, palacio construido por María de Médicis, por la *Journée des dupes*, cuando 11 de noviembre de 1630 Luis XIII reiteró su confianza en su ministro Richelieu, en contra de sus adversarios políticos, que esperaban lo contrario. La reina madre María de Médicis, forzada al exilio, tuvo entonces que abandonar el *Hôtel du Luxembourg*. Según Anne Surgers, habría en las palabras de Mairet una alusión irónica a ese acontecimiento y a la reina madre.

249 El poeta Philippe Desportes (1546-1609), que fue abad de Tiron. Famoso en su tiempo, obtuvo varias abadías así como otra prebendas. El hecho de que Malherbe, cuya nueva doctrina poética se impuso, hiciera de él su diana en su *Commentaire sur Desportes* (1606, sobre las *Premières œuvres* de Desportes, de 1600) contribuyó a que cambiara la percepción de su obra. Esta es la primera de las quejas, en un tomo entre serio y gracioso, que hace Mairet sobre su situación económica tras la muerte de Montmorency (Bizos, 1877: 24).

250 Los carniceros de París se aprovisionaban tradicionalmente de carne en el mercado del ganado de Poissy.

251 Vinos que proceden de diferentes regiones de Francia.

252 Jamón muy apreciado en aquella época, procedente de Maguncia (Hesse renana).

253 “El poetastro” (“Le poète crotté”) es un poema de Saint-Amant (1594-1651), en uno de sus poemarios publicado en 1631 (1967: 33-70), una sátira del poeta Marc de Maillet (1568-1628). Este fue la diana de varias composiciones, como el epigrama de François Maynard (1582-1626), del que se cita aquí la última estrofa (Maynard, 1646: 122).

254 Orden caballeresca francesa del Santo Espíritu, cuyos miembros llevan un cordón azul.

255 Henri II de Orleans, duque de Longueville. Según Segrais, “il faisait pension aux gens de lettres” (1723: 79).

256 Anne Surgers (Mairet, 2010: 315) indica que Mairet se refiere aquí a Jean Chapelain (1595-1694), que recibió una pensión del Duque por la escritura de *La Pucelle*. Le concedía una “généreuse protection” (Tomlinson, 1983: 246).

257 Mairet fue acogido por François II de Fautoas, conde de Belin (1583-1638), renombrado protector del teatro en aquella época, probablemente ya antes de la muerte de Montmorency (Tomlinson, 1983: 215). Lo servirá durante ocho años, hasta su muerte en 1638, recibiendo sus favores, pero lejos de la seguridad que le había procurado su antiguo protector (Tomlinson, 1983: 218), ya que el conde de Belin solo le daba gratificaciones espontáneas. Algunas de sus obras, entre ellas *Les galanteries...*, fueron compuestas en las propiedades del Conde, como lo afirma el autor en la dedicatoria de su *Roland furieux* (2019: 134). La muerte de este protector fue una de las razones que llevó a Mairet a abandonar el teatro.

258 La finca de Chantilly (Oise) pertenecía entonces a los Montmorency. La estancia de Mairet en esa finca le permitió contactar con un ambiente liberal e italianizante, donde pudo codearse con Théophile hasta su muerte en septiembre de 1626. La finca fue confiscada a los Montmorency por Luis XIII, por la participación del Duque en la rebelión contra el Rey.

259 Plinio el Joven (ca. 61-c. 113) habla de esas dos casas en su carta a Romano (*Epístolas*, IX, 7): “Una, construida a la manera de las que se ven en la parte de Bayas, se alza sobre peñascos y domina el lago; otra, edificada de igual manera, lo toca. Ordinariamente llamo a la primera Tragedia y a la segunda Comedia. Aquélla porque parece que ha calzado el coturno, la segunda porque lleva solamente sandalia” (Plinio el Joven, 1994: 630). Unos años antes, Ogier ya se había referido al mismo pasaje de Plinio en el prefacio a *Tyr et Sion* de Jean de Schélandre, obra rebautizada *tragi-comédie* en 1628 (Dotoli, 1996: 190).

260 El duque de Osuna visitó en varias ocasiones París y se encontró con Enrique IV, aunque los historiadores no coinciden ni en las fechas ni en el número de veces (Leti, 1701; Barbe, 1992; Linde, 2005). Bassompierre (1873: 328) cuenta que el Duque le recordó, cuando era embajador en España, una comida Enrique IV. Anne Surgers (2010: 317), por su parte, indica que el duque de Osuna había permanecido en Francia en 1620 y que, recibido

por la reina madre, cenó dos veces con Luis XIII. Las investigaciones de Luis M. Linde (2005: 39, 52-53) sobre estos acontecimientos son particularmente rigurosas la luz de los documentos conservados. El encuentro del Duque con Enrique IV es clave en la ficción dramática *Las mocedades del duque de Osuna*, de Cristóbal de Monroy y Silva, escrita probablemente entre finales de los años 30 y principios de los 40 (Linde, 2005: 358), pero que Mairet no parece haber conocido.

261 El Franco Condado, que pertenecía entonces a la monarquía hispánica, había gozado de un estatuto de neutralidad entre las dos coronas durante varios períodos. El privilegio de *Les galanteries...* es del 5 de febrero de 1635 y la obra se escribió probablemente en 1633 (Surgers, 2010: 194), antes, por tanto, de la ruptura de la neutralidad que traerá consigo la Guerra de Diez Años en 1636. Mairet escribirá sonetos de alabanza a Richelieu, mientras este quiere someter al Franco Condado, pero también hará varios favores a sus compatriotas durante esa guerra (Bizos, 1877: 49-50).

262 El Duque manifiesta su estado de ánimo de enamorado mediante el escaso interés que tiene por los juegos caballerescos que se hacen en la *carrera* (Cov.: “el lugar donde corren los cavallos”). Para la traducción del primero que menciona, el azar ha hecho posible reproducir aproximadamente el juego de palabras del texto francés con los dos sentidos de “*faquin*”: “*Mannequin de bois ou de paille, propre à l'exercice de la lance*” y “*Un homme de néant, mélange de ridicule et de bassesse*” (Lit.), por medio de los dos sentidos de “estafermo”: “En juegos y ejercicios caballerescos, figura giratoria de un hombre armado con un escudo en la mano y una correa con bolas o saquillos de arena en la otra al que golpeaban [...]” y “Persona que está parada y como embobada y sin acción” (DRAE). El Duque se refiere después a la “course de bague”, el juego militar de la sortija: “corriendo a caballo apuntan a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera” (Cov.).

263 Varios testimonios confirman el gusto del duque de Osuna por los juegos ecuestres y la tauromaquia, en Flandes y en España (Linde, 2005: 54, 60). Fue también toda su vida un gran aficionado al teatro. Apoyó los espectáculos en particular durante su estancia en Sicilia en calidad de Virrey (Linde, 2005: 109). En Nápoles, no asistía a las representaciones públicas, por cuestiones de protocolo, pero sí lo hacía a las que se daban en las casas privadas y a las fiestas licenciosas (Linde, 2005: 307).

264 La pastoral del Tasso, *Aminta*, ya había obtenido un gran éxito en Francia antes de 1636, como muestran sus numerosas traducciones, imitaciones y reminiscencias en el teatro y la novela pastoril francesa, así como su presencia en los salones de tertulia preciosistas (Beall, 2001: 1-79). Varias *Aminta* habían subido a la escena al principio de los años 30 (Fieu de Moulny, 1780: 26-27): las de Rayssiguier (representada en 1631, impresa en 1632), de Pichon y de Dalibray (representadas e impresas en 1632). El propio Mairet, unos años antes, había homenajeado a Tasso en el prefacio de *La Silvanire ou La morte-vive*, poniéndolo entre los autores italianos que le habían servido de modelo, y afirmando que “le Tasso, Guarini et Guidobaldi se sont plus acquis de gloire, quoique chacun d'eux n'ait mis au jour qu'une Pastorale, que tel parmi nous qui a composé plus de deux cents poèmes” (Mairet, 2008: 478). *Andromire* es el título de una tragicomedia de Georges Scudéry, representada e impresa en 1641 (Fieu de Moulny, 1780 : 35); es, por tanto, poco probable que Mairet se refiera a ella. Pero Andromira es también un personaje im-

portante de su propia obra *La Virginie*, que precede por muy poco a *Les galanteries...*, se estrenó probablemente por las mismas fechas, y de la que habla en el prefacio. ¿Podría ser un sutil metalepsis, paralela a la que se insinúa más adelante, cuando el Duque sugiere que su aventura podría constituir, en el futuro, el tema de una comedia (v. 1103-1106)?

265 Acrisio es en la mitología griega el padre de Dánae, que encerró en una cámara subterránea o en una torre de bronce, según las versiones, para evitar tener un nieto que lo matara, como el oráculo le había predicho. Zeus, en forma de lluvia dorada, penetró en la habitación y, uniéndose a ella, engendró a Perseo.

266 La acotación de la edición original no indica ni el personaje de Almedor ni el del Paje, que intervienen muy poco en la escena.

267 Flavia y Emilia se llaman recíprocamente casi siempre “hermana”, pero son cuñadas. *Aut.* : “HERMANO. Se llama también al cuñado, por estar casado con la hermana del que le da este tratamiento.”

268 Emilia retoma aquí, para difamar al esposo celoso, una idea ampliamente difundida en el Occidente cristiano a partir del *Fisiologos* sobre la maldad de la víbora, que se convierte en símbolo de la degradación moral, en particular de la mujer. Así, se afirma en esa obra que cuando el macho se aparea con la hembra, emite su simiente en la boca de esta. Esta, cuando se la ha tragado decapita al macho, que muere. Cuando las crías crecen, devoran el vientre de su madre (*Physiologos*, 2004: 97).

269 El personaje de Flavia, que interviene en la escena, no es indicado en la acotación inicial.

270 Versos en aparte. Los apartes no llevan, por lo general, la acotación correspondiente en esta obra.

271 Estos dos versos constituyen un aparte.

272 Verso en aparte.

273 Bénédicte Louvat-Molozay (2004: 117) ha señalado que encontramos dos versos casi iguales en *La Sophonisbe* (2004: 117, v. 213-214), obra muy cercana en el tiempo a *Las galanterías...*, ya que es representada en 1634 y editada en 1635. Esos versos aparecen en la tragedia cuando Sifax se lamenta de que su esposa Sofonisba le haya declarado su amor a su enemigo Masinisa.

274 Constatamos en el desarrollo de la escena que Emilia ha salido y que Flavia entra, sin que sea indicado por las acotaciones. Efectivamente, no es raro que falten acotaciones explícitas para las entradas y salidas en esta obra. En las obras preclásicas francesas, las entradas y salidas de los personajes no implican sistemáticamente un cambio de escena.

275 Constatamos en el desarrollo de la escena que Emilia ha salido y que Flavia entra, sin que sea indicado por las acotaciones. Efectivamente, no es raro que falten acotaciones explícitas para las entradas y salidas en esta obra. En las obras preclásicas francesas, las entradas y salidas de los personajes no implican sistemáticamente un cambio de escena.

276 *Dom Guichot, Guichote, Guichotte, Quichot, Quixote* son nombres que toma el personaje de Cervantes en las obras donde aparece durante el reinado de Luis XIII. Antes de *Las galanterías...*, la novela de Cervantes había sido traducida al francés (la primera parte en 1614 por César Oudin, la segunda en 1618 por François de Rosset), y el personaje ya había aparecido en varios balés de la corte y mascaradas (Yllera, 2002: 28, 37), así como en la tragicomedia de Pichou, *Les Folies de Gardenio*, probablemente estrenada en 1628 (Yllera, 2001: 38). La alusión de Mairet a los “Doms-Guichots nocturnes”, además de indicar por el plural que el personaje ya encarnaba un tipo por esas fechas, responde a la visión fundamentalmente cómica que se da de él en las obras de ese período, donde es amante ridículo y soldado fanfarrón. Mairet ha conservado en el personaje, como de hecho Pichou en su tragicomedia, el tema tradicional de la locura de amor (Yllera, 2001: 41), que trae consigo un comportamiento ridículo si no grotesco.

277 El texto original hace uso de la voz *cul-de-lampe*, que el español, ha adoptado como término técnico: “Culdelampe: Voz derivada del francés ‘cul-de-lampe’, para referirse a una columna adosada o a una pilastra o directamente al muro, que partiendo de la cornisa o de la imposta en sentido descendente, se interrumpe antes de llegar al suelo o al elemento que le cierra el paso” (<https://www.glosarioarquitectonico.com> [2019/12/11]). No obstante, es una voz demasiado técnica en español para el personaje; de ahí que hayamos optado una traducción oblicua: *cornisa*.

278 El motivo del reloj que suena inopinadamente y descubre la presencia de un amante escondido ya aparece en *La verdad sospechosa* (editada en 1630, pero escrita y representada unos años antes), como ha señalado E. G. Wade (1964: 57). El amante descubierto en la obra española lanza una maldición similar al inventor del reloj (“¡mal haya, amén, el primero / que fue inventor de relojes!” (Ruiz de Alarcón, 2015: II, v. 1600-1601), pero los personajes implicados en cada obra son muy diferentes.

279 El Duque solo puede constatar que la escalera es segura si tira de ella desde abajo. Es pues verosímil que en el momento en que pronuncia esas palabras, ya ha bajado para ayudar a Emilia a hacer lo mismo. Podría incluso haber empezado a bajar antes, mientras Emilia le dirige sus palabras y Flavia habla consigo misma, lo que refuerza la idea de la utilización de la escalera y no de la puerta, contrariamente al final de la escena anterior. El texto no da indicaciones seguras sobre los movimientos en la escena.

280 Las palabras del Duque confirman que, efectivamente, ha bajado, ya que se refiere al momento futuro en que vuelva a estar arriba.

281 Anne Surgers (2010: 361) formula la hipótesis de que este verso pronunciado por un mismo personaje,

pero cortado irregularmente en dos hemistiquios, cada uno en una línea, en la disposición tipográfica original, “señalaba tal vez un tiempo que había que tomarse para un juego de escena. Puede tratarse de un tiempo durante el cual el Duque vuelve a subir por la escalera” (*T. del A.*). Añade que, no obstante, no se vuelve a encontrar ese juego tipográfico en otros momentos de la pieza donde ese tipo de indicación podría estar mejor justificado. De hecho, los versos precedentes, en la misma escena, muestran también una disposición tipográfica irregular, muy visible desde el momento en que las palabras que riman se quedan en el interior de las líneas:

FLAVIE : Pour mieux t'en assurer.

LE DUC : L'eschelle est bien tenduë, descendez hardiment.

ÉMILIE : Me voilà descenduë ; allons, que songez-vous ?

LE DUC : Je songe qu'il me faut

Tirer l'eschelle à moy quand je seray là haut.

Consideramos que hay demasiadas irregularidades en este pasaje para que tengamos la certeza de que constituyen indicaciones escénicas. Por estas razones hemos optado por restablecer la alineación y el corte regular de todos los versos en este pasaje. Alain Riffaud (2007: 195-196) señala una alteración de la disposición de los versos con una intención similar en una edición de *La Sophonisbe* (Mairet, 2004: v. 805). Constatamos otras dos ligeras irregularidades en la disposición tipográfica de versos cortados de la edición original de *Les galanteries...* (III, 2, v. 816; III, 4, v. 1086), a las que no conseguimos dar sentido, lo que corroboraría la existencia de errores en este ámbito.

282 E.G. Wade (1964: 58) señaló el parecido entre esta conducta de Flavia y la de Madalena en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (1999, III, v. 495-610): las dos mujeres simulan el sueño para declararse al hombre que aman. No obstante, hay grandes diferencias entre las dos obras. En Mairet, Flavia se limita a dos exclamaciones de amor mientras sueña aparentemente, en tanto que Madalena simula en su sueño una larga conversación con el hombre que ama, tomando ella misma su voz, hasta que confiesa su amor por él. Además, en Mairet, el Duque decide rápidamente aprovecharse de la situación, mientras que Mireno, el joven del *Vergonzoso en palacio*, da prueba de una gran timidez. La situación es pues mucho más licenciosa en *Las galanterías...*, donde todo indica que los amantes disfrutaban después de los goces del amor.

283 Verso pronunciado en aparte.

284 Es habitual en el teatro de la época entrecomillar las sentencias. El procedimiento no se usa de forma sistemática en esta obra.

285 Ave fabulosa de la mitología grecorromana con el poder de renacer de sus cenizas eternamente. “Fénix: (...) Persona o cosa exquisita o única en su especie” (*DRAE*).

286 Petrarca dedicó su *Canzonere* a Laura, que se lo inspiró. Laura encarna el símbolo del amor puro y eterno.

287 Dos versos pronunciados en aparte.

288 Ninguna acotación indica que Octavio habla para sí solo a partir de este momento, sin ser escuchado por Estefanila.

289 La edición de 1636 da el nombre de Horacio al padre de Emilia en esta escena.

290 Flavia pide las tijeras para cortar la cinta o el hilo que, en aquel tiempo, cerraba las cartas con el sello.

291 Estefanila, que interviene al final de la escena, no figura en la acotación inicial.

292 La actitud final de Flavia en la escena es llamativa: ¿por qué quema otra carta? Una carta de la que dice que es *supuesta*, falsa por lo tanto. Todo indica que no es otra carta de Camilo, ya que ha recibido la primera de él en esta escena. Podría, evidentemente, haber recibido cartas del Duque, ¿pero para qué quemar una de ellas?, ¿para qué llamarla *supuesta*? Formularemos una hipótesis, teniendo en cuenta que Estefanila está en escena y Flavia insiste, escondiendo sus cálculos, en mostrarle que no hace ningún caso a la proposición de Octavio: sustituye la carta de Camilo por un papel, y lo quema haciéndole a la vista de Estefanila para hacerle creer que se trata de la carta que ha recibido.

293 Emilia retoma aquí una conocida sentencia atribuida a Catón por Cicerón (1996: 98): “Semejantes amistades deben irse aflojando poco a poco y, como decía Catón, más bien se debe descoser que rasgar”.

294 Ninguna didascalia en la edición de 1636 indica los personajes que intervienen en la escena.

295 La didascalia de la edición de 1636 no indica la presencia de Emilia en la escena.

296 Las dos cuñadas han sido, pues, invitadas a visitar el Duque por la tarde, y Camilo también acudirá allí al mismo tiempo. La actitud de los personajes al comienzo del acto V no puede, de hecho, explicarse salvo que, tras la conversación final el acto IV entre Emilia y Flavia, estas hayan tenido la oportunidad de encontrarse con los dos hombres y darles sendas citas: Flavia, a Camilo; Emilia, al Duque. En efecto, nada indica que en el momento en que llega el mensajero, Flavia ya haya cedido a Camilo; y Emilia, al Duque (IV, 14). Será, pues, a lo largo del encuentro en casa del Duque, no representado en escena, donde se den las citas para la noche.

297 La actitud del Duque corrobora que, fuera de escena, se ha encontrado con Emilia y que esta, cambiando, al menos aparentemente, pues sabemos que quería vengarse, le ha dado esta cita amorosa.

298 Camilo ha entrado por la puerta mientras que el Duque lo ha hecho por la ventana, cada uno siguiendo las indicaciones que le ha dado su amante.

299 Se deduce por tanto que los aposentos de Flavia y Emilia comunican entre ellos por el gabinete, pero también comparten pared.

300 Didascalia implícita en el texto: Emilia hace pasar a Camilo del gabinete a su aposento.

301 Verso pronunciado en aparte.

302 Flavia se ha citado, pues, con Camilo, sin que lo supiera Emilia, cuando se encontraban en casa del Duque, y, del mismo modo, Emilia lo hizo también allí con el Duque seguramente, sin que lo supiera Flavia.

303 Emilia se dirige, pues, a Flavia a través de la pared que separa sus habitaciones. Flavia pasa después de su habitación a la de Emilia y regresa a la suya, llevándose la misiva que su cuñada le ha dado. Como no hay ninguna didascalia explícita sobre este paso de una habitación a otra, podemos imaginar que se hace a través del gabinete, en base a la descripción de lugar por Flavia: “y así este gabinete será un paso secreto para que ambas vayamos de un aposento al otro” (v. 1486-1487).

304 Las palabras pronunciadas por Flavia (“ha encontrado a *mi* hombre”), sugieren que mientras la escena nos mostraba el encuentro inesperado entre Emilia y Camilo, Flavia se dio cuenta del error que cometió al confundir el Duque con Camilo y hacerlo pasar a su habitación.

305 Las palabras irónicas de Flavia muestran que ha entendido bien que el Duque ha venido a encontrarse con Emilia. Se han seguramente explicado ambos, pero ese momento de ficción no figura en la escena.

306 Una “partie quarrée”, dice Furetière en su diccionario, es una diversión de cuatro personas donde cada dama tiene su galante. Anne Surgers (2010: 421) considera que la elipsis en este verso de réplica le permite al espectador captar de inmediato un segundo sentido, atrevido. Hemos intentado reproducir la ambigüedad de “ronde ou carrée” por medio de “o cuadrada o redonda” (la *cama*, se entiende).

307 Personaje de la *commedia dell'arte*, viejo ridículo, avaro y codicioso, entre otros defectos.

GLOSARIO

Fuentes y siglas de las referencias lexicológicas

Acad. *Le Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*. París: Jean Baptiste Coignard, 1694.

Aut. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1984 [1726].

Cov. Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>].

CNRTL. *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*. [<http://www.cnrtl.fr>].

DHLF. Rey, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. París: Dictionnaires le Robert, 1994.

DMF. *Dictionnaire du moyen français (1330-1500)*. [<http://www.atilf.fr/dmf>].

DRAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. [www.rae.es].

Fur. Furetière, Antoine. *Essai d'un Dictionnaire universel*. La Haya, Rotterdam: Arnout & Reiner Leers, 1697.

GFCM. Wagner, R. L. ; Pinchon, J. *Grammaire du français classique et moderne*. París: Hachette, 1962.

Hug. Huguet, Edmond. *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, 7 vol. París, Nogent-le-Rotrou: Librairie ancienne Édouard Champion, Didier / Daupeley-Gouverneur, 1925-1967. [<https://www.classiques-garnier.com/numerique-bases>].

Lit. Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. París: Hachette, 1873-1874. [<http://www.littre.org>].

Rich. Richelet, Pierre. *Dictionnaire françois augmenté*. Ámsterdam : Jean Elzevir, 1706. [1680].

TLF. *Trésor de la langue française informatisé*. [<http://atilf.fr>].

AMI. *Fur.* : « est quelquefois un terme de galanterie. C'est son *ami*, pour dire, son amant. C'est son *amie*, pour dire, sa maistresse » (v. [608](#), [1754](#)).

AMITIÉ. *Acad.* : « Amitié, Se dit quelquefois pour amour » (v. [450](#), [733](#), [860](#), [1204](#), [1219](#), [1826](#)).

AMOUR. Ce substantif peut être féminin au singulier au XVIIe siècle (v. [59](#), [458](#), [1010](#), [1088](#), [1115](#), [1165](#), [1509](#)).

AU BESOIN. *Lit.* : « Au besoin, si la chose est exigée, en cas de nécessité » (v. [548](#), [1483](#), [1653](#), [1716](#)).

AVECQUE, AVECQUES. Formes anciennes d'*avec*, utilisées encore au XVIIe siècle, notamment pour satisfaire à la métrique. Nous les conservons quand elles sont nécessaires pour maintenir le rythme du vers (v. [53](#), [532](#), [779](#), [1351](#), [1530](#), [1708](#)).

BONNE CHÈRE. *Lit.* : « Par extension, faire bonne chère a passé du sens de faire bon accueil à faire un bon repas, parce qu'un bon repas est une partie d'un bon accueil. Dans ce sens chère comprend tout ce qui regarde la quantité, la qualité et la préparation des mets. Aimer la bonne chère » ([épître](#), [1789](#), [1898](#), [1906](#)).

ÇÀ. Ici (v. [1141](#), [1216](#), [1356](#)). Allons ! (v. [869](#)).

CŒUR. *Fur.* : « se prend quelquefois pour l'estomac, ou la partie où se fait la digestion, qui donne des forces au *cœur* » (v. [891](#)). *Lit.* : « Courage, fermeté. Homme de cœur, homme plein de courage » (v. [1130](#), [1163](#)).

COMME. Comment. Emploi interrogatif, direct ou indirect, de *comme* (v. [1438](#), [1556](#)).

CONNAÎTRE. *Lit.* : « Distinguer, reconnaître » (v. [435](#)) ; « Savoir, avoir appris, s'apercevoir » ([483](#)).

COULER. *Rich.* : « *Se couler* (...) Se glisser doucement & sans bruit » (v. [876](#)).

DIE. Forme désuète du verbe *dire* : dise. Nous la conservons seulement là où elle compte pour la rime (v. [32](#), [1089](#), [1357](#), [1608](#)).

EFFET. *Lit.* : « Réalisation, exécution (...) Accomplissement » (v. [836](#), [864](#), [1140](#)).

ENCOR. Forme ancienne d'*encore*, que nous conservons quand elle est indispensable pour satisfaire à la métrique (v. [198](#), [267](#), [299](#), [408](#), [502](#), [619](#), [782](#), [797](#), [875](#), [1035](#), [1087](#), [1213](#), [1224](#), [1299](#), [1345](#), [1675](#), [1795](#)).

FOI. Serment, parole (v. [727](#), [996](#), [997](#), [1167](#), [1327](#), [1443](#), [1573](#)). Loyauté, fidélité (v. [1177](#), [1193](#), [1371](#), [1533](#), [1664](#), [1674](#), [1752](#)). À la bonne foi : avec franchise, avec candeur (v. [1395](#)). En bonne foi : sincèrement (v. 1010). Sur la foi de : en se fiant, croyant à (v. [917](#)). *Lit.* : *sur ma foi, par ma foi, ma foi* « locutions affirmatives de ce qu'on dit ou de ce qu'on

avance » (v. [482](#), [553](#), [1245](#), [1817](#)).

HASARD. Risque (v. [497](#), [1414](#)).

HEUR. Bonne fortune (v. [718](#), [1836](#)).

HONNÊTE HOMME : *Lit.* : « En ce sens de conformité aux bienséances, il se dit des personnes dans certaines locutions. Honnête homme, celui qui a toutes les qualités propres à se rendre agréable dans la société (sens très usité au XVIIe siècle et qui ne l'est plus guère aujourd'hui » ([épître](#), v. [856](#)).

INTELLIGENCE. *Fur.* : « Union, amitié de deux ou plusieurs personnes qui s'entendent bien ensemble, qui n'ont aucun différent » (v. [1283](#), [1777](#)), « (...) se dit aussi en mauvaise part, d'une cabale secrète, d'une collusion de parties qui tend à nuire à autrui. Les larrons, les coupeurs de bourse, sont tous d'*intelligence* » (v. [1384](#)).

JUSQUES. Forme ancienne de *jusque*, que nous conservons là où elle est indispensable pour satisfaire à la métrique (v. [5](#), [400](#), [784](#), [1810](#)).

INVENTION. *Fur.* : « subtilité d'esprit » (v. [1818](#), [1870](#)) ; *Rich.* : « Moien. Adresse » (v. [1886](#)).

N'ÉTAIT QUE. Si ce n'était que ([épître](#), v. [871](#), [1488](#), [1622](#)).

OBLIGÉ. *Lit.* : « Attaché par un lien de reconnaissance; qui a une obligation (...) On dit souvent par forme de remerciement: je vous suis bien obligé, et, par ellipse, bien obligé » ([Épître](#), v. [133](#), [726](#), [1532](#)).

OBLIGER. *Lit.* : « Lier par un devoir, mettre dans une certaine dépendance morale » (v. [1019](#), [1150](#)).
Acad. : « Faire plaisir, rendre de bons offices à quelqu'un » ([400](#), [1233](#), [1422](#), [1522](#)).

OUI-DA. Certainement, vraiment. Ancien renforcement de l'affirmation par la particule *da* (v. [82](#), [783](#), [1718](#)).

PAIX . *Rich.* : « Sorte d'*adverbe* dont on se sert pour faire taire; pour prier ou pour commander qu'on ne fasse point de bruit & qu'on n'interrompe point. Le mot de *paix* en ce sens veut dire *silence* » (v. [592](#), [1013](#)), (...) Reconciliation. Elle consiste à se remettre bien avec quelqu'un. (Faire sa paix avec quelqu'un) » (v. [1771](#)).

PAR AVENTURE. *Lit.* : « Par hasard, fortuitement » (v. [143](#)). *Hug.* : « Peut-être » (v. [619](#), [1260](#), [1629](#)).

POSSIBLE. *Acad.* : « *Possible* se met quelquefois adverbialement, & signifie Peut-estre », (v. [620](#), [827](#), [875](#), [1150](#), [1268](#), [1278](#)). *Lit.* : « Au possible, au dernier degré, extrêmement, beaucoup » (v. [442](#)).

POULET. *Fur.* : « un petit billet amoureux qu'on envoie aux Dames galantes, ainsi nommé, parce qu'en le pliant on y

faisoit deux pointes qui representoient les aisles d'un *poulet* » (v. 65, [1232](#), [1387](#), [1714](#), [1723](#)).

SEXE. *Fur.* : « absolument parlant, se dit des femmes » (v. [1162](#), [1758](#)).

SI. De plus, d'ailleurs (v. [1369](#), [1370](#), [1879](#)) ; pourtant, même ainsi (v. [461](#)). *Fur.* : « SI, se dit adverbialement pour comparer, augmenter, ou affirmer (...) *Vous ne croyez pas cela ; si fait bien moy* » (v. [522](#)).

SUS. *Acad.* : « Interjection dont on se sert pour exhorter, pour inciter. *Sus, mes amis, sus donc* » (v. [201](#), [631](#), [1574](#), [1864](#), [1887](#)).

TOUT A BON. *Hug.* : « Vraiment, tout de bon » (v. [987](#), [1257](#)).

TRAIT. *Lit.* : « Action, acte ayant quelque chose de remarquable » (v. [557](#), [606](#), [706](#), [1008](#), [1627](#)). *Lit.* : « Pensée vive, brillante, imprévue » (v. [897](#)).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de las obras de Mairet

Mairet, Jean. (1628). *Autres œuvres poétiques du sieur de Mairet*. París: François Targa.

Mairet, Jean. (1633). *Les galanteries du duc d'Ossonne*. París: Pierre Rocolet.

Mairet, Jean. (1874). *Les galanteries du duc d'Ossonne*, en Fournier, E., *Le théâtre français au XVIe et XVIIe siècle ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*. París: Laplace Sanchez et C^{ie}, 373-399.

Mairet, Jean (1972). *Les galanteries du duc d'Ossonne*. Edición, notas y presentación de Giovanni Dotoli. París: Nizet.

Mairet, Jean (2004). *Théâtre complet*, t. I, *La Sophonisbe, Le Marc-Antoine ou La mort de Cléopâtre, Le grand et dernier Solyman ou La mort de Mustapha*, Louvat, B.; Riffaud, A.; Vuillermoz, M.; eds. París: Champion.

Mairet, Jean (2008). *Théâtre complet*, t. II, *Chryséide et Arimand, La Sylvie, La Silvanire ou La morte-vive*, Gethner, P.; van Eslande; J.-P.; Lavocat, F.; eds. París: Champion.

Mairet, Jean (2010). *Théâtre complet*, t. III, *La Virginie, Les galanteries du duc d'Ossonne vice-roi de Naples, L'illustre corsaire*, Baby, H.; Civardi, J.-M.; Surgers, A.; eds. París: Champion.

Mairet, Jean. (2019). *Théâtre complet*, t. IV, *Le Roland furieux, L'Athénaïs, La Sidoine*, Surgers, A.; Béthery. M.; Baby, H.; eds. París: Champion.

Bibliografía citada

Baby, Hélène & Civardi, Jean-Marc. (2010). "Introduction", en Mairet, Jean, 2010, 9-79.

Barbe, Louis. (1992). *Don Pedro Téllez Girón, duc d'Osuna, vice-roi de Sicile 1610-1616*. Grenoble: Éditions littéraires et linguistique de l'Université de Grenoble.

Bassompierre, Maréchal de. (1873). *Journal de ma vie*. París: Jules Renouard.

- Beall, Chandler B. (2001 [1942]). *La fortune du Tasse en France*. Eugene: University of Oregon and Modern Language Association of America.
- Beladíez, Emilio. (1996). *El Gran Duque de Osuna: calavera, soldado, virrey, un "Girón"*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas.
- Benserade, Isaac. (1636). *Cléopâtre*. Paris: Antoine de Sommaville.
- Berruezo, Diana (2015). *Il Novellino de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Bizos, Gaston (1877). *Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet*. Paris: Ernest Thorin.
- Boisrobert, Sieur de. (1633). *Pyrandre et Lisimène ou L'Heureuse tromperie*. Paris: Toussaint Quinet.
- Brunot, Ferdinand. (1925). *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. 2. Paris: Armand Colin.
- Chaouche, Sabine. (2001). *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris: Champion.
- Cicerón, M. T. (1996). *De amicitia*. Edición bilingüe. Trad. castellana de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Cicéron. (1893). *Dialogue sur l'amitié*. Traducción francesa de A. Legouéz. Paris: Hachette.
- Claveret, Jean. (1997 [1637]). *L'esprit fort*. Ginebra: Droz.
- Corneille, Pierre. (1633). *Mélite ou Les fausses lettres*. Paris: François Targa.
- Dotoli, Giovanni. (1972). "Introduction", en Mairet, Jean, 1972, 11-125.
- Dotoli, Giovanni. (1978). *Le Langage dramatique de Jean Mairet : structures stylistiques et idéologie baroque*. Paris: Nizet.
- Dotoli, Giovanni. (1996). *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*. Paris: Klincksieck.
- Eslande, Jean-Pierre van. (2008). "Introduction", en Mairet, Jean, 2008, 335-399.
- Fieux de Moulny, Charles (1780). *Abrégé de l'histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'au premier Juillet de l'année 1780*, t. 1. Paris: L. Jorry & J.-G. Mérigot.
- Forestier, Georges. (1999) "Lire Racine", en Racine, J., *Œuvres complètes*, t. 1, Paris: Gallimard, La Pléiade, LIX-LXVIII.

- Forestier, Georges. (2016 [2003]). *La Tragédie française. Règles classiques, passions tragiques*. Paris: Armand Colin.
- Fournel, Victor. (1892). *Le théâtre au XVIIe siècle. La comédie*. Paris: Lecène, Oudin et Cie, éditeurs.
- Gasté, Armand (1899). *La Querelle du Cid*. Paris: H. Welter.
- Gethner, Perry. (2008). "Introduction", en Mairet, Jean, 2008, 7-59.
- Giraud, Yves. (2001). "Lire Racine, vraiment ?". *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 101, n° 2, 303-311.
- Guellouz, Suzanne. (2014). *Le théâtre au XVIIe siècle*. Rosny: Bréal.
- Guillot, Catherine. (2011). "Richelieu et le théâtre". *Transversalités*, n° 117, 857-102.
- Joly, Geneviève. (2005) *Précis de phonétique historique du français*. Paris: Armand Colin.
- Lavocat, F. (2008). "Introduction", en Mairet, Jean, 2008, 157-205.
- Leti, Grégoire. (1701). *La vie de don Pedro Giron, duc d'Ossone, viceroi de Sicile*. Ámsterdam: George Gallet.
- Linde, Luis M. (2005). *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española a comienzos del siglo XVII*. Madrid: Encuentro.
- Lintilhac, Eugène. (1904-1910). *Histoire générale du théâtre en France II. La Comédie. Moyen âge et Renaissance*. Paris: Flammarion
- Livingstone, Charles H. (1955), "Masuccio Salernitano en France en 1515", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : travaux et documents*, t. 17, n° 3, 350-364.
- Louvat-Molozay, Bénédicte. (2004). "Introduction", en Mairet, Jean, 2004, 25-97.
- Martinenche, Ernest. (1900). *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine*. Paris: Hachette.
- Martínez, del Barrio, Javier I. (1991). *Mecenazgo y política cultural en la casa de Osuna en Italia (1558-1694)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Masuccio de Salerne. (1890). *Nouvelles choisies de Masuccio de Salerne*. Traducción al francés de Alcide Bonneau. Paris: Isidore Liseux.
- Maynard, François. (1646). *Les œuvres de Maynard*. Paris: Courbet.
- Ménage. (1675). *Observations de monsieur Ménage sur la langue françoise*. Paris: Claude Barbin.
- Molina, Tirso de. (1999 [1624]). *El vergonzoso en palacio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [\[http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc47479_2020/12/29\]](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc47479_2020/12/29).

- Monroy y Silva, Cristóbal de (1912 [ca. 1630]). *Las mocedades del duque de Osuna*, en Mesonero Romanos, Ramón (ed.), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. II. Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando, 109-124.
- Morelot, Simon. (1809). *Histoire naturelle appliquée à la chimie, aux arts, aux différents genres de l'industrie et aux besoins personnels de la vie*. París: F. Schœl et H. Nicolle.
- Noomen, W.; Boogaard, N, van den, eds. (1983-1998). *Nouveau recueil complet des fabliaux*, 10 vol. Assen: Van Gorcum.
- Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*. (2004). Traducción al francés de Arnaud Zucker. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Pline le Jeune. (1826). *Lettres de Pline le Jeune*, edición y traducción francesa de Jules Pierrot. París: Panckoucke.
- Plinio el Joven. (1994). *Epístola IX, 7*, en Correa, Roberto et alii (eds.), *Antología de textos clásicos grecolatinos*. México: Universidad Nacional Autónoma, 630-631.
- Plutarco. (1879). *Las vidas paralelas*. Traducción de Antonio Ranz Romanillos. Madrid: Víctor Saiz.
- Plutarque. (1853). *Vie des hommes illustres*. Traducción francesa de Alexis Pierron. París: Charpentier.
- Riffaud, Alain, (2004). "Introduction", en Mairet, Jean, 2004, 199-286.
- Riffaud, Alain. (2007). *La ponctuation du théâtre imprimé au XVIIe siècle*. Ginebra: Droz.
- Ruiz de Alarcón, Juan. (2015 [1630]). *La verdad sospechosa*. Edición de Teresa Ferrer. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp57g6_2020/12/29].
- Saint-Amant. (1967 [1631]). *Suite des œuvres*, en *Œuvres*, t. 2. París: Marcel Didier, 1-85.
- Scherer, Jacques (1973). *La dramaturgie classique*. París: Nizet.
- Segrais, Jean R. de. (1723). *Œuvres diverses*, t. 1. Ámsterdam: Changuion.
- Snaith, Guy. (2007). "Introduction", en La Calprenède, Gautier de, *La Mort de Mithridate*, The University of Liverpool. School of Cultures, Languages and Area Studies.
- Sotelo, Avelino (2002). *Diarios de Franceso Zazzera (1616-1620) sobre el megalómano, arbitrario, populista y voyeur virrey de Nápoles, duque de Osuna*. Torrevieja: PhD Áristos.
- Souriau, Maurice. (1893). *L'évolution du vers français au dix-septième siècle*. París: Hachette
- Surgers, Anne. (2010). "Introduction", en Mairet, Jean, 2010, 189-281.

- Tolto, Pietro. (1895). *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo*. Roma: E. Loescher.
- Tomlinson, Philip (1983). *Jean Mairet et ses protecteurs*. París, Seattle, Tuebingen: Papers on French Seventeenth Century Literature/Biblio 17.
- Vérin/Verino. (1615). *Distiques de Verin mis en françois par Claude Hardy*. París: Jean Sara.
- Vuillermoz, Marc. (2004). "Introduction", en Mairet, Jean, 2004, 385-449.
- Wade, G. E. (1964). "Jean Mairet's *Galanteries du duc d'Osonne* : two incidents ". *Romance Notes*, VI, nº 1, 57-59.
- Yllera, Alicia. (2001). *Como quien mira los tapices flamencos por el revés (don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII)*. Zaragoza: Prensas Universitarias.