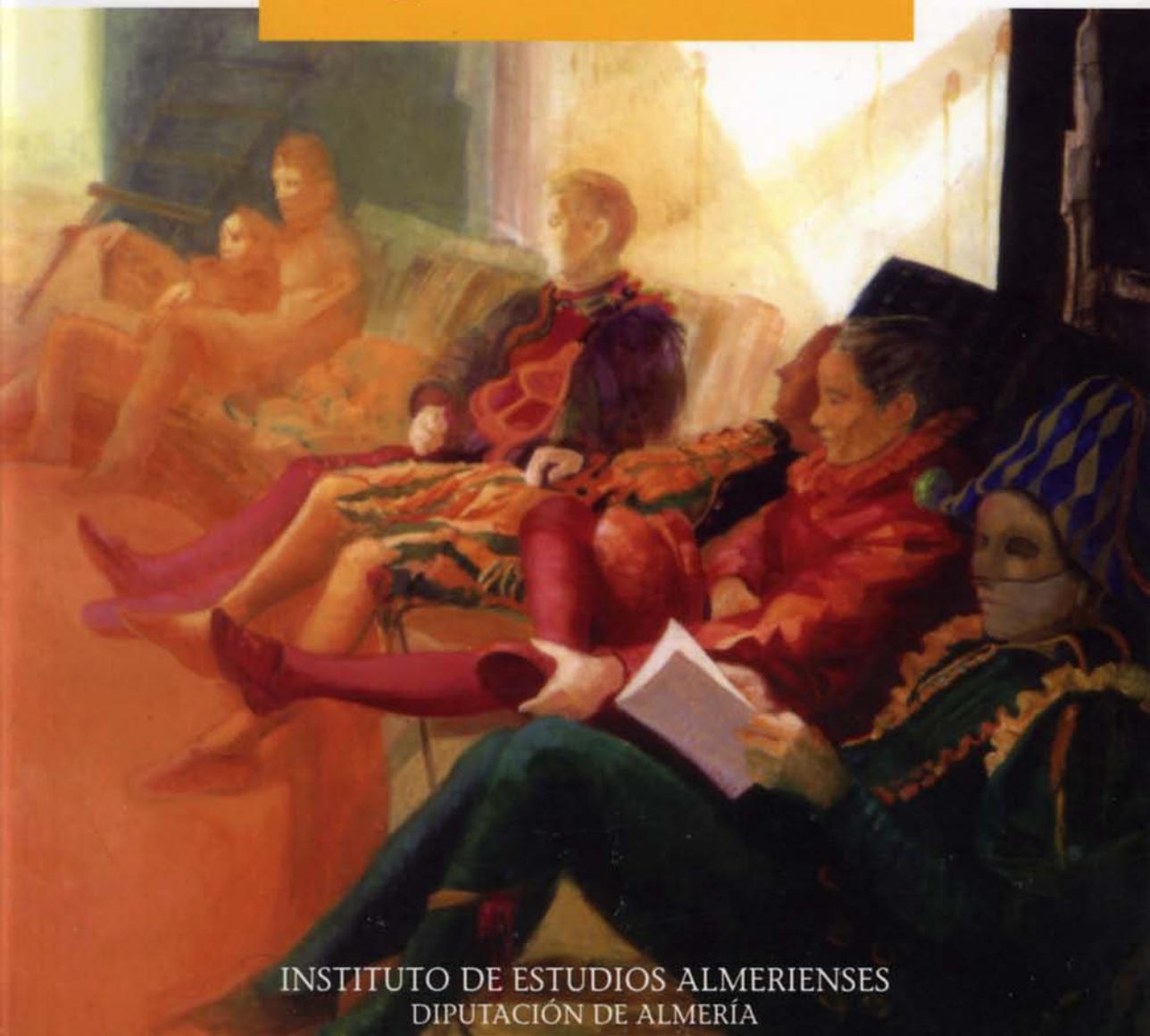


# En torno al Teatro del Siglo de Oro

Jornadas XVI-XVII



*Teatro*



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
DIPUTACIÓN DE ALMERÍA





**EN TORNO AL TEATRO  
DEL SIGLO DE ORO**  
**Jornadas XVI-XVII**

Editores  
*Olivia Navarro*  
*Antonio Serrano*

Instituto de Estudios Almerienses  
Diputación de Almería  
2003

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses  
© Textos: Los autores  
ISBN: 84 - 8108 - 303-8  
Dcp. Legal: Al - 78 - 2004  
Maquetación: María Isabel Muñoz Cano  
Imprime: Escobar Impresores, s.l. - El Ejido (Almería)

**COLECCIÓN ACTAS**

**Núm. 54**



# ÍNDICE

Como prólogo .....	9
Homenaje académico al profesor Rinaldo Froidi .....	11
<b>Francisco Florit Durán</b>	
La <i>Elisa Dido</i> de Cristóbal de Virués: literatura y teatro .....	15
<b>Rinaldo Froidi</b>	
Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración .....	29
<b>Rafael González Cañal</b>	
Hombres libres para el bien de la república .....	45
<b>Lola Josa</b>	
<i>...Y que se prevenga El Coliseo, que SS. MM. (Dios los guarde) han resuelto pasar a este su real palacio y sitio de El Buen Retiro</i> .....	57
<b>Alicia López de José</b>	
La lengua de Juan Rana y los recursos lingüísticos del gracioso en el entremés. (Un manuscrito inédito y otro autógrafo de Luis Quiñones de Benavente) .....	73
<b>Abraham Madroñal</b>	
El entremés, espacio para la transgresión. Los disparates de <i>La infanta Palancona</i> ...	101
<b>Rosa Navarro Durán</b>	
Luis Vélez de Guevara y la recepción de su obra teatral en los siglos XVIII y XIX. Modernidad de <i>La serrana de la Vera</i> .....	117
<b>Piedad Botaños Donoso</b>	
Palabras para el homenaje a Mercedes Agulló .....	131
<b>Alfonso E. Pérez Sánchez</b>	

Don José de Cañizares .....	133
<b>Mercedes Agulló y Cobo</b>	
La puesta en escena de los autores clásicos .....	153
<b>Alberto González Vergel</b>	
La perspectiva en el teatro de Calderón .....	163
<b>Javier Navarro de Zuvillaga</b>	
Calderón en la escena europea de principios del siglo XX .....	179
<b>Emilio Peral Vega</b>	
La luz para ver a Calderón .....	191
<b>José Miguel López Sáez</b>	
Noticia del teatro del Siglo de Oro en Estados Unidos .....	195
<b>Alberto Castilla</b>	

## COMO PRÓLOGO

Los que programamos las JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO sabemos que estamos manipulando un arte efímero, porque efímeras son las representaciones, que, como todas, pasan por los escenarios almerienses en las primaveras. Ya decía María Casares que cada pieza teatral escrita debería quizá tener una sola representación para cumplir, hasta su última consecuencia, con ese carácter de fugacidad que el teatro posee. Y bien que sentimos que alguna de las funciones aquí vistas no pudiéramos reproducirla para ser contemplada exacta, exactamente igual —y con las mismas circunstancias— que lo hicimos en una u otra edición de las Jornadas. Pero eso, sabemos, es imposible. Tan imposible como la lucha constante del hombre contra el tiempo o contra la infelicidad.

Sin embargo, otras cosas hay en las Jornadas que sí podemos aprehender y fijar para que su mensaje sea útil a otras gentes que no estuvieron aquí en el día y la hora señalados. Son las conferencias que se imparten a lo largo de tres días impartidas por los mejores especialistas del teatro áureo. Y ésta es la función de unas Actas como las que aquí presentamos.

Sabemos y somos conscientes de la riqueza teatral que trajeron las compañías que por aquí pasaron a lo largo de los años. Pero también sabemos y somos conscientes de las importantes aportaciones al conocimiento del teatro del Siglo de Oro que proporcionaron las decenas de conferencias y mesas redondas aquí escuchadas. Y es un deber para nosotros que estas aportaciones no se pierdan en el vacío y que queden impresas para que, en el futuro, estudiantes, críticos, estudiosos, actores, directores y gentes del teatro recurran a ellas y les sirvan en su vocación de seguir manteniendo vivo ese río de ingenio que es nuestro teatro barroco. Y cumplimos este deber con la satisfacción de saber que éste es el octavo volumen de actas que publicamos. Algo importante vamos construyendo.

Las conferencias que aquí se recogen son las programadas en los años 1999 y 2000. Y, como reconocemos que ven luz con retraso considerable, hemos de advertir que ya estamos trabajando en la edición de las Actas de los años 2001 y 2002 para que salgan de un modo casi inmediato. Con esta diligencia última pretendemos obtener el perdón que demandamos.

Recordamos a Lázaro en aquello de arrimarnos a los buenos y pudientes. Por eso, aquellas Jornadas se realizaron gracias al patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, del Ministerio de Cultura, del Ayuntamiento, Diputación y Universidad de Almería, y de Unicaja

y Cara Rural de Almería. A todos nuestro agradecimiento. Así como también a las universidades de Almería, Burgos, Castilla-La Mancha, Complutense, Granada, La Rioja, Murcia, Navarra, Sevilla y Valladolid, que becaron a sus alumnos para que pudieran asistir a las Jornadas.

Pero el hecho de la publicación de estas Actas hay que agradecerse al Instituto de Estudios Almerienses, que, desde el primer momento se mostró propicio y amable para que estas conferencias fueran, siguiendo a Cortázar, un magnífico volumen de actas, y no un montón de letras impresas.

A todos, y al público que llenó los teatros, nuestro agradecimiento.

*Los Editores*

En las XVI Jornadas se hizo homenaje al hispanista italiano Rinaldo Frolidi. Ésta fue la *laudatio* pronunciada por el profesor Francisco Florit

## HOMENAJE ACADÉMICO AL PROFESOR RINALDO FROLIDI

Francisco Florit Durán

Universidad de Murcia

Quien esto cuenta andaba el otro día en la Biblioteca Nacional fatigando impresos y manuscritos antiguos en compañía de su buen y docto amigo el lexicógrafo Abraham Madroñal, cuando nos dimos de cara con un tomo en cuarto, encuadernado en pergamino, en cuya portada figuraban los siguientes datos: *XVI Parte de las comedias de diversos ingenios. Recogidas por* [aquí hay un borrón que hace ilegible el nombre de colector]. *A Don Rinaldo Frolidi, señor de Milán, catedrático de prima de la Universidad de Bolonia y en su nombre a todos los hispanistas italianos. Con privilegio. En Almería, por Antonio Serrano. A costa de...* Y aquí figuraban una larga serie de nombres, algunos de ellos reconocibles como los de ciertos banqueros genoveses, que ahora omito. El año de impresión no se leía bien, aunque parece que los dos últimos dígitos eran dos nueves. Comprenderá sin esfuerzo el discreto auditorio cuál fue nuestra sorpresa al toparnos con semejante tomo de comedias del que no teníamos noticia alguna. Inmediatamente echamos mano de los más importantes catálogos, pero en ninguno de ellos aparecía descrita tal edición. Tampoco supieron sacarnos de dudas los más famosos y renombrados estudiosos del teatro aurisecular que consultamos: Rosa Navarro, Lola Josa, Alicia López de José, Francisco Domínguez Matito, Rafael González Cañal y otros no menos ilustres. Lo más curioso de todo es que estábamos seguros de que en alguna otra ocasión habíamos visto en letra de molde tanto el nombre del impresor como el de la persona a quien va dedicada la parte de comedias. Del primero creíamos recordar que había impreso alguna comedia del guadijeño Antonio Mira de Amescua y que tal vez había editado alguna que otra parte de comedias también de diversos ingenios y también en Almería. Del segundo, el milanés Frolidi, encontramos en seguida referencias bien precisas. Aunque de ello hablaré luego.

Tras la portada figuraban los preliminares conteniendo las preceptivas licencias y aprobaciones, tanto las civiles como las eclesiásticas, la suma de privilegio a favor del impresor Serrano, la tasa y la fe de erratas firmada por el inevitable Francisco Murcia de la Llana. Todos los datos parecían auténticos, de modo que no creíamos estar ante una edición falsificada, contrahecha o pirata.

Con todo, a nuestro modo de ver, lo más valioso de estos preliminares está en el texto de la dedicatoria. Quedó dicho antes que el tomo va dirigido a don Rinaldo Frolidi, a quien se le llama señor de Milán, pues en esa villa nació, y se dice de él que es catedrático de prima de la Univer-

sidad de Bolonia. Transcribimos a continuación tal dedicatoria y, conforme a la costumbre, adaptamos la ortografía y puntuación, mayúsculas, etc., a las normas habituales en la edición de textos clásicos, dejando para la edición crítica de la *Parte* unos criterios más estrictos. Por último, queremos advertir lo siguiente: el tono de la dedicatoria se corresponde fielmente con el uso de la época, es decir, se hace un encendido elogio de la persona a quien se dedica la obra, pero en este caso, aunque ha de ser el oyente quien juzgue, creemos percibir en la misma un evidente tono de sinceridad que viene dado por la admiración que le tributa el, por ahora anónimo, autor de la dedicatoria al caballero milanés. Pasamos, por consiguiente, a reproducir dicha dedicatoria:

«Buscan, señor, estas doce comedias de diversos autores vuestro amparo y protección en tiempos en los que tan desganado anda el auditorio con todo lo que tenga que ver con el ingenio literario. El vulgo necio se inclina más a las ostentaciones catódicas y a la exhibición de vísceras cordiales y de otras que el pudor me impide citar aquí, que a las joyas preciosas que se encierran en los libros o se muestran sobre las tablas. Como dejó dicho un fraile de la Merced que amó mucho el ejercicio teatral: «Miserable cuanto ingeniosa profesión de un arte, princesa de las liberales, vuelta ya mecánica por obligarla la pobreza de sus dueños a hacer vendible lo que les concedió el cielo gratuito».

Perdone V.S. que ensombrezca esta dedicatoria con amargas frases. Vayamos, pues, a la especie. Muchas méritos tenéis, señor, para ser el mecenas de esta junta de comedias. Tres calidades dice Plutarco que han de enriquecer a los mecenas más estimados, esto es, a los valedores de las obras del entendimiento: lustre para autorizarlas, ingenio para admitirlas y valor para defenderlas. Las tres, señor, se reúnen en vuestra persona puesto que, en primer lugar, pertenecéis al nobilísimo linaje y a la antigua stirpe de lo que en estas tierras llamamos el hispanismo italiano cuyos granados frutos hermocean los anaqueles de nuestras bibliotecas. A ninguno se nos olvida que fueron vuestros coterráneos, cuando aquí todavía andábamos a oscuras y entre nieblas, de quienes aprendimos los rudimentos de la crítica textual, fueron ellos los que nos enseñaron ese conjunto de operaciones encaminadas a reconstruir, en la medida de lo posible y mediante una serie de operaciones científicas, el original de una obra. El estudio de las ediciones de textos españoles clásicos y de los trabajos llevados a cabo, entre otros muchos, por Giorgio Chiarini, Maria Grazia Profeti, Guido Mancini, Ermanno Caldera, Oreste Macrí, Laura Dolfi, Giovanni Allegra, Bruno Damiani, Aldo Ruffinato, Cesare Segre, Paola Elia, Giuseppe Di Stefano, Fiorigio Minelli y vuestra señoría misma nos sirvieron de modelos dignos de imitación a todos los que transitábamos la difícil senda de la ecdótica. Nunca os agradeceremos suficientemente los desvelos que habéis sufrido para extender el conocimiento de las letras españolas.

Pero por si esto no fuera bastante para hacer que estemos perpetuamente obligados con V.S., han de saber los que esta dedicatoria vieren que hace algunos años salió de las prensas italianas una obra intitulada *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, que luego fue traducida a nuestra lengua, una vez ampliada y revisada, con el título de *Lope de Vega y la formación de la comedia*, que inmediatamente entró en el número de los estudios fundamentales sobre nuestro teatro clásico, teatro que algunos, olvidados de las estrecheces y lacerias que pasamos, llaman pomposamente «del Siglo de Oro». Recordaréis, señor, que en vuestra obra se endereza definitivamente el entuerto crítico que llevó durante muchos años a que los estudiosos considerasen a Lope de Vega, de felice memoria, poco menos que como un monstruo de la

naturaleza capaz de crear él solo partiendo de la nada todo el universo de la comedia española. Vuestra Señoría narró en esta obra el detalle de las intensas relaciones que mantuvo Lope con los poetas dramáticos valencianos y el resultado de las mismas. Tan importantes fueron las conclusiones a las que llegásteis que los críticos posteriores que se han ocupado del asunto, y pienso en el grupo de los de la Universidad de Valencia, siempre parten de lo dicho en esta obra. No se debe olvidar además que vuestro libro se cierra con unas reflexiones sobre la interpretación del *Arte nuevo de hacer comedias* en las que se ofrecen los cimientos necesarios para una recta inteligencia del texto de Lope.

Habéis, señor, también escrito acertadas páginas sobre la tragedia española del Renacimiento, editado libros en Italia de compatriotas nuestros como el de José Antonio Maravall sobre la literatura picaresca, y quien esto escribe, que se considera el menor de vuestros criados, recuerda vivamente en una época en la que preparaba lo que luego sería su Tesis Doctoral lo mucho que le sirvió vuestro trabajo sobre el *Deleitar aprovechando* del fraile Téllez.

En los últimos años habéis puesto vuestra certera mirada crítica en la literatura española del siglo XVIII, siglo que para mí todavía está por venir, dando a la stampa un buen número de estudios sobre diversos géneros y autores de la época ilustrada: Meléndez Valdés, Luzán, Iriarte, Cadalso, Moratín. Autores que prometo leer cuando doble el siglo en el que vivo.

Sois fundador y habéis dirigido el *Centro di Studi sul Settecento Spagnolo*, así como el Doctorado de Investigación Iberística de Bolonia. Perteneceís a diversas academias y al comité directivo de varias revistas. Como se ve, señor, no habéis desaprovechado ni vuestro ingenio ni vuestro tiempo, ese tiempo siempre efímero que se desliza fugazmente entre nuestras manos mortales.

En fin, en fin, guárdeme Dios a V.S. con el ruego de que sigáis dando a la imprenta nuevos trabajos en honra de Milán vuestra patria, en gusto de los bien intencionados y en pesadumbre de los ignorantes, en provecho de todos los que pasamos la vida entre estos afanes filológicos. Vale».



# LA ELISA DIDO DE CRISTÓBAL DE VIRUÉS: LITERATURA Y TEATRO

RINALDO FROLDI  
*Università di Bologna*

En la historia de la literatura teatral del siglo XVI español hay un breve período, exactamente en los años centrales del reinado de Felipe II, en que se producen por parte de unos intelectuales de formación humanista, en distintos lugares (Galicia, Valencia, Sevilla, Zaragoza, Madrid) intentos de experimentaciones trágicas que sabemos no tuvieron gran éxito pero -como hoy en día los estudiosos concordemente reconocen- influyeron en parte en el proceso formativo de la «comedia nueva».

Fueron intentos de los cuales los españoles del siglo XVII, entregados a otro tipo de concepción dramática, prácticamente se olvidaron y que los del siglo XVIII intentaron revalorizar<sup>1</sup>, creando una tragedia clasicista que tuvo cierto éxito en las escenas en la segunda mitad del siglo y a principios del XIX, no sin dejar huellas en el drama romántico.

Volviendo ahora a aquellas experimentaciones que se realizaron en el breve período 1577-1587, una de las figuras que más destacan es la del valenciano Cristóbal de Virués, cuyas cinco tragedias se han conservado en el tomo de sus obras: *Obras trágicas y líricas del Capitán Cristóbal de Virués* publicadas en Madrid en 1609, muchos años después de la composición de las tragedias que la mayoría de los estudiosos consideran compuestas alrededor del año 1580.

En la edición citada, la única conocida aunque se ha sospechado la existencia de una edición precedente que nunca se ha encontrado, la *Elisa Dido* ocupa el último lugar, lo que me parece que no nos autoriza a pensar que se trata de la última compuesta ni -como algunos investigadores han opinado- de la primera.

Quizás las palabras mismas de Virués puedan aclararnos algo sobre el asunto. Escribe en la carta «Al discreto lector» que precede la edición: «En este libro hay cinco tragedias de las cuales las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre, con tal concierto y tal atención a todo lo que se debe tener, que parece que llegan al punto de lo que en las obras de teatro en nuestros tiempos se debería usar».

Y añade: «La última tragedia, de Dido, va escrita toda por el estilo de griegos y latinos con cuidado y estudio».

Y concluye: «En todas ellas, aunque hechas por entretenimiento y en juventud, se muestran heroicos y graves ejemplos morales, como a un grave y heroico estilo se debe»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>R. Frolidi, «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII» en *Criticón*, 23 (1983), 133-157.

<sup>2</sup>Virués, «Al discreto lector» en E. Juliá Martínez, *Poetas dramáticos valencianos*, LIII.

Ahora bien, surgen espontáneamente unas observaciones:

Virués hace una clara distinción entre las cuatro tragedias editadas como primeras y la editada como última: *Elisa Dido*. Las cuatro primeras las escribió procurando «juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre» para llegar al punto «de lo que en obras del teatro en nuestros tiempos se debería usar», es decir, obras representables para un público contemporáneo, no sin el debido respeto a una antigua y noble tradición que hace de la tragedia un género elevado; evidentemente un teatro moderno para un público culto.

*Elisa Dido*, Virués la presenta como un ensayo, un intento extraordinario, un difícil ejercicio llevado con «cuidado y estudio» fuera de la moderna costumbre, es decir del gusto contemporáneo, porque se inspira grandemente en los modelos clásicos, en estructura y en su realización poética.

Con todo eso, las cinco tragedias tienen elementos comunes, pues la finalidad es la misma: la de enseñar moralizando, oficio fundamental de obras de «grave y heroico estilo» cuales son las tragedias.

Teniendo presente estas observaciones notaremos que, desde el punto de vista de la estructura formal, la diferencia de *Elisa Dido* respecto a las demás tragedias resulta evidente; Virués la escribe en cinco actos mientras las otras están compuestas por tres (no hay que olvidar que en la época esto se consideró una novedad). Lope de Vega en el *Arte Nuevo* le atribuyó el mérito de la innovación:

«El Capitán Virués, insigne ingenio  
puso en tres actos la tragedia»<sup>3</sup>.

Además introduce el coro -ausente en las otras- no sólo en función del comentario moral al final de cada acto sino como personaje que dialoga con otros personajes; respeta la unidad de tiempo y de lugar -y relativamente la de acción, como veremos-, adopta un ritmo narrativo pausado y calmo -en cierto sentido «griego»-, utiliza figuras típicas del teatro clásico: el mensajero, los sacerdotes, el aya fiel, el fantasma que aparece en sueño...

¿Cuáles fueron los modelos en que se inspiró Virués?

Los principales estudiosos de su teatro no han encontrado fuentes clásicas directas, y generalmente opinan que, sea en el plan teórico o en el práctico, los modelos fueron italianos; serían conocidos por el valenciano, considerando sus largas estancias en Italia desde joven, cuando se alistó a la armada que combatió a los turcos (intervino bajo Don Juan de Austria en la batalla de Lepanto en 1571 y en la de Túnez 1573) y más tarde, después de una breve temporada pasada en los Países Bajos, vivió en Italia con mayor continuidad, en el Sur y en Milán. Son los años en que, como dirá Lope de Vega,

«tomando ya la espada, ya la pluma»<sup>4</sup>,  
compuso sus tragedias.

<sup>3</sup>L. de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo...* vv. 215-218.

<sup>4</sup>L. de Vega, *Laurel de Apolo*, silva IV, en B.A.E., 38, p. 202.

Viviendo en Italia pudo, por lo tanto, darse cuenta del gran debate que se había originado sobre el concepto mismo de tragedia, influido por las distintas interpretaciones de la *Poética* de Aristóteles, de la *Ars poetica* de Horacio, y por los comentarios al teatro senequista. Pudo darse cuenta también de la evolución que se había realizado no sólo en el campo teórico sino también en la praxis escénica, desde el inicial intento de reconstrucción del teatro griego que se concretó en una obra maestra: *la Sofonisba* de Giovan Giorgio Trissino, compuesta en los años 1514-1515 y publicada en 1524. Se inspiraron en esta tragedia, que se ha definido como la primera tragedia moderna de imitación clásica en un idioma vulgar, textos como los de Giovanni Rucellai (*Oreste y Rosmunda*, publicados póstumos, en 1525, pero compuestos bastantes años antes) o la tragedia *Antígona* de Luigi Alamanni escrita alrededor de 1525, *Tullia* de Lodovico di Lorenzo Martelli, de 1533 o, en fin, aquella *Dido in Cartagine* que Alessandro Pazzi de Medici compuso en 1524, difundida sólo manuscrita, inspirada por la *Eneida* virgiliana y que pudo ver la luz únicamente en el siglo pasado.

Pazzi de' Medici solamente escribió esta obra original, aunque había traducido al italiano dos tragedias de Eurípides y una de Sófocles<sup>5</sup> y, sobre todo conquistó fama en Europa por la versión al latín de la *Poética* de Aristóteles (la segunda después de la de Lorenzo Valla) que es de 1524, contemporánea por lo tanto a la redacción de *la Dido in Cartagine*, pero que se publicó póstumamente en 1537 en Basilea.

Todas las obras que acabamos de citar pertenecen al pleno Renacimiento italiano y son directa expresión de los ideales de aquella época, en que se quisieron resucitar los paradigmas clásicos, en una concepción de la vida eminentemente estética.

La estancia en Italia de Virués no coincide con este momento de plenitud del Renacimiento: coincide con el período que los estudiosos reconocen como el de la crisis del Renacimiento, una edad que cada vez se aleja más de los grandes ideales humanísticos y se abre a una sufrida, insegura y angustiada cosmovisión.

Por lo que se refiere al teatro trágico, ya alrededor de los años cuarenta, se había superado el aristotelismo trisiniano y el culto a la tragedia griega por medio de la producción teatral muy extensa de Giovan Battista Giraldi Cinzio y de Ludovico Dolce, evolución sustentada por un amplio conjunto de argumentaciones teóricas<sup>6</sup>.

Los dos cuidaron siempre de la representación de sus obras, preocupados de corresponder al gusto de un público exigente al que los dramaturgos querían hacer partícipe de sus mismas inquietudes ideológicas y estéticas.

En estas tragedias de la mitad de siglo, el planteamiento temático y formal ya no es el de la tradición griega, y los autores quieren diferenciarse abiertamente. Es así que a los modelos griegos se prefiere el modelo latino de Séneca, penetrado de una moral estoica que se acoge, no sin reminiscencias de interpretaciones medievales, a una acepción cristianizada. De aquí una

<sup>5</sup>Precisamente: *Ifigenia en Táuride* y *el Cíclope* de Eurípides, y *el Edipo Rey* de Sófocles.

<sup>6</sup>G.B. Giraldi, *Discorso intorno al comporre commedie e tragedie, lettera a Giulio Ponzio Ponzon*. Ferrara, 1543; *Lettera sulla tragedia al Duca di Ferrara Ercole II d' Este* (1543) en *Trattati di poetica e retorica del '500*, Bari, 1970, 469-486; *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie e di altre maniere di poesia*, Venecia, 1554. L. Dolce, véanse los *Prólogos* a sus *Tragedias* (recogidas en 1560).

sentenciosidad retórica fuertemente moralizante que llega a utilizar el elemento agresivo y violentamente provocativo del terror y hasta del horror.

A este tipo de tragedia se adhiere Virués en las cuatro suyas que se han considerado siempre las más originales, las compuestas -según sus palabras- «habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre».

Parece esto corresponder a lo que propuso Giraldi Cinzio que -como sostiene aquel óptimo estudioso de la tragedia italiana del siglo XVI que responde al nombre de Renzo Cremante- «la strategia letteraria giraldiana sembra dominata da una tenace e laboriosa ricerca di compromesso, di mediazione, di contemperamento fra l'antico e il moderno»<sup>7</sup>.

En efecto, Giraldi muchas veces afirma el carácter novedoso de su tragedia, correspondiendo al gusto del público, que muda con el paso de los tiempos, de un teatro que debe

«... servire a l'età, agli spettatori»<sup>8</sup>

conceptos por lo demás muy claramente manifiestos en el plan teórico en su *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* que se remonta al año 1543.

Bastante evidente resulta la coincidencia de las ideas entre el italiano y Virués. Pero en este nuevo «moderno» tipo de tragedia se inspira Virués tan sólo en las primeras cuatro de su edición o, ¿también en *Elisa Dido*? Y esta última, ¿hay que considerarla la inicial de su producción dramática, como han sostenido algunos críticos, o asimilarla a *La infelice Marcela* en la etapa final de su producción, como opinó Leandro Fernández de Moratín? ¿O es -como sostuve en otra ocasión<sup>9</sup> -un texto de carácter excepcional, una empresa extraña a sus intereses habituales, un atrevido ensayo, casi un intelectual desafío a sí mismo que, como tal, puede pertenecer a cualquier momento de su actividad teatral?

Lo que me parece cierto es que *Elisa Dido* no se puede considerar *tout-court* un intento de tragedia renacentista, de molde griego y trisiniano, porque si el ritmo de la composición, lento y pausado, se inspira en el ritmo griego de Trissino, hay otros elementos que detectan más bien la influencia giraldiana; por ejemplo, la división en cinco actos constantemente adoptada por Giraldi, mientras que Trissino no usa la división en actos y escenas, siguiendo la morfología de la tragedia griega. Pero hay algo más: creo que Virués, refiriéndose al estilo «de los griegos y de los latinos» piensa sobre todo en las imitaciones italianas de los clásicos como imprescindibles modelos que seguramente conocía. Los mismos originales griegos de la época se conocían a través de las traducciones al latín y hasta al italiano, y el teatro de Séneca fue enteramente traducido al italiano por Lodovico Dolce en 1560.

Un ideal ecléctico presidía la elaboración de los textos de Giraldi y de sus contemporáneos, y una experimentación que aún «antiguo y moderno» parece ser la de *Elisa Dido*. Porque si en el aspecto estructural y formal domina lo «antiguo», no se puede dudar que en el plano temático e ideológico el concepto de fondo es «moderno».

<sup>7</sup>Cremante, *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, Milano-Nápoli, 1998, p. 261.

<sup>8</sup>G.B. Giraldi, *Alfite*, Prólogo p. 7, reproducido en *Trattati di poetica e retorica del '500*, cit. p. 489.

<sup>9</sup>R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, 1973<sup>2</sup>, p. 113.

Tenemos que recordar que después de la *Dido in Cartagine* compuesta por Alessandro Pazzi de' Medici en 1524 siguiendo las huellas del poema virgiliano y las modalidades estructurales y estéticas de Trissino, el mismo tema de Dido, suicida por amor, es tratado en sendas obras de los trágicos reformadores: la *Didone* de Giraldi Cinzio de 1541 ejecutada en Ferrara y luego publicada en 1543, y poco después, la *Didone* de Lodovico Dolce, representada en Venecia en el Carnaval de 1546. Estas dos tragedias están también modeladas sobre el relato virgiliano aunque revelan una fuerte acentuación moralizante que en la de Giraldi denota una evidente inspiración cristiana. Se esfuma el motivo de la inexorabilidad del Fato y Eneas, reconduciéndose a la razón

«... ch'occupata era dal senso»<sup>10</sup>;

no tanto seguirá la voluntad de Júpiter sino

«... ad ubidire  
si disporrà al Signor che regge il Cielo»<sup>11</sup>.

El poeta estima su deber enseñar. Su obra, proponiéndose la utilidad moral para los espectadores, no puede pretender sino inducir a aquel amor honesto como el único que puede alcanzar la verdadera felicidad. El tema que el autor

«ad útil común conduce in scena,  
cosí mai siempre a ben amar v' induca  
con ben felice fine, honesto Amore»<sup>12</sup>.

De aquí la constante reflexión sobre el falso y el verdadero bien, sobre las cosas terrenas y las celestiales, los engaños del mundo y las certezas eternas:

«... chi gioir desía  
come di proprio e vero bien, d' alcuna  
de le cose che il tempo e sorte solve,  
ferma il pensier su il vento e su la polve»<sup>13</sup>,

pues se trata de bienes

«... a cui vano disío ne invoglia  
e vanno e vengon come in arbor foglia»<sup>14</sup>,

<sup>10</sup>G.B. Giraldi, *Prólogo a: Didone, tragedia*, Venecia, 1583, p. 8.

<sup>11</sup>*Ibid.*

<sup>12</sup>*Ibid.*

<sup>13</sup>G.B. Giraldi, *Didone*, cit. p. 33.

<sup>14</sup>*Ibid.*

de aspiraciones y anhelos ciegos:

«cose in ch' il desfo cieco si riposa,  
in quella tenebrosa  
vita che con lusinghe e inganni sui  
ci adombra ed appanna sì la mente altrui  
che dal conoscimento il tragge fuori,  
onde perder gli fa per gli mortali  
quegli, a cui nati siam, beni immortali»<sup>15</sup>.

Y, meditando sobre la vanidad de las aspiraciones humanas el autor llega a amonestar explícitamente al público para que se guarde de los inciertos bienes mundanos, sobre todo del amor insano como el que ha conducido a Dido a un mísero fin:

«... a noi non tien fede  
né ria fortuna, né fallace Amore  
e di chi si fida in lor misero more»<sup>16</sup>,

pues

«amor, che al cominciar dolce si mostra  
si scopre nel fin poi cotanto amaro  
che ben proviam, che in questa mortal chiostra  
egli è la morte nostra,  
quando vuol di noi fare acerbo scempio,  
e ce ne dà Didon misero esempio.  
Dunque chi questo vede  
per ischifare e l' uno e l' altro errore,  
volga al verace ben subito il core»<sup>17</sup>.

Una Dido, por lo tanto, muy lejana de la heroica epicidad virgiliana, una Dido culpable, que sirve como modelo negativo para una finalidad positiva en un marco de incertidumbre y angustia, que parece negar una posible felicidad a los mortales en esta vida.

En cuanto a Lodovico Dolce, en su *Didone*, con base en un eclecticismo más académico que el de Giraldi, hay mayor fidelidad al aparato mitológico y a la tradición clásica pero, como en Giraldi, hay una visión pesimista del amor. Así habla el dios del amor en el prólogo:

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 128.

<sup>17</sup>*Ibid.*

«Nell' una mano io porto  
dubbia speme, fallace e breve gioia;  
nell' altra affanno e noia,  
pene, sospir e morte»<sup>18</sup>.

El mismo protagonista, Eneas, constatando su error, en el acto segundo afirma:

«O quanto son diversi i pensier nostri  
dal voler di colui ch' el tutto regge!  
Quanti disegni se ne porta il vento!  
O fallaci speranze, o vita incerta,  
lieve e mutabil più che al vento foglia!»<sup>19</sup>.

También para él Dido es víctima de la pasión amorosa que obscurece la razón y quita capacidad de recto juicio:

«... quell' amor che l' intelletto adombra  
né lascia far altrui giudizio sano»<sup>20</sup>.

Y aún escribe más contra el amor:

«Ahi, dannosa vaghezza  
ahi, d' amor fiamma: ben s'è tu cagione  
d' ogni mal, d' ogni danno  
in che cade sovente  
la meschinella gente»<sup>21</sup>.

Es inexorable su condena del amor profano, cuyas dañinas consecuencias pueden ser catastróficas: en efecto, Dolce concluye la tragedia, después del atroz suicidio de Dido, con la tremenda visión de la destrucción de Cartago. Su idea de la divinidad parece negar la posibilidad de la libertad humana. Ineluctablemente trágica es su concepción del humano destino:

«Quel dì, che' l miser uomo  
veste qua giusto l' alma  
di questo corporai caduco velo,  
là su con letre salde e adamantine  
è discritto il suo fine.

<sup>18</sup>I. Dolce, *Didone, tragedia*, Venecia, 1749, p. 3.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>20</sup>*Ibid.* a. III, p. 38.

<sup>21</sup>*Ibid.* Coro final a. IV, p. 66.

Però ai fati cedete  
 voi che felici o sventarati sete:  
 ch' ogni cosa mortal governa il Cielo»<sup>22</sup>.

Decíamos anteriormente que lo «moderno» parece caracterizar a la *Elisa Dido* de Virués, a parte de la ecléctica «antigua» estructura clasicista. Explico mi opinión.

Todos los textos italianos examinados se remontan al poema virgiliano, aceptando la versión del legendario infausto enamoramiento de Dido por Eneas. A estos textos, de los cuales con toda probabilidad Virués, viviendo en Italia, tuvo conocimiento, siendo por lo demás, argumento de acalorados debates entre los literatos, podemos añadir un texto español: *La tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido* de Juan Cirne. Crawford y Gillet, editores modernos de la obra conservada en único ejemplar (edición de Lisboa, repleta de lusitanismos, fechada en 1536<sup>23</sup>, basándose en unas consideraciones sobre la impresión de la portada, donde la fecha no está impresa sino grabada, opinan que debió de editarse alrededor de la mitad del siglo XVI. Difícilmente Virués la conoció: de todos modos también ésta acepta la tradición virgiliana. Ahora bien, Virués recusando la «clásica» leyenda, quiso polémicamente oponerse a ella, acogiendo, por contra, la tradición histórica que se remontaba a las *Historiae Philippicae* de Justino<sup>24</sup>, versión que triunfó en la Edad Media y que sintetizó bien Petrarca cuando en sólo dos versos quiso subrayar que la muerte de Dido se debía al devoto amoroso recuerdo de su esposo, y no al amor por Eneas, como de opinión común:

«... Dido  
 ch' amor pio del suo sposo a morte spinse,  
 non quel d' Enea, com' è pubblico grido»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup>*Ibid.* Coro final a. V, p. 82.

<sup>23</sup>En PMLA, XLVI (1931), 353-431. Véase también el significativo estudio: J. M. Díez Borque, «La pasión de Dido en dos tragedias españolas del siglo XVI» en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. Actas de las XVI Jornadas del Teatro clásico de Almagro, Almagro, 1994, 105-128.

<sup>24</sup>J. Justino, *Építome de las Historiae Philippicae* de Pompeyo Trogo, XVIII, cap. IV-VI.

<sup>25</sup>F. Petrarca, *Triumphus Pudicitiae*, vv. 11-12 en *Rime e Trionfi*, Torino, 1974, p. 546, concepto confirmado en *Africa* (ed. crit. N. Festa, Firenze, 1926, p. 69):

... aspernata propinqui  
 Coniugium regis ...  
 ... voteris non immemor illa mariti  
 Morte pudicitiam redimit ...  
 ... Iniuria quanta  
 Huic fiat, si forte aliquis -quod credere non est-  
 Ingenio confisus erit, qui carmine sacrum  
 Nomen ad illicitos ludens traducat amores!

También Boccaccio en su *Genealogie Deorum Gentilium libri* (ed. V. Romano, Bari, 1951, I, 106) en Lib.II, cap. LX, líneas 20-33, atribuye el suicidio de la reina a la voluntad de no aceptar segundas nupcias «mortem potius eligens quam pudicitiam maculare» y concluye con el rechazo de la fábula virgiliana: «Quod etiam longe aliud est a descriptione Maronis!».

Virués, como Petrarca, rechaza la tradición virgiliana que considera una injusta calumnia: en mi opinión la suya es una clara muestra de oposición al conformismo ideológico clasicista. Para él, Dido no es la mujer víctima de la pasión amorosa, la que pudo faltar a la memoria de su esposo, la mujer que alguien con impropio anacronismo ha definido como «romántica», sino la heroína de la fidelidad, la que se sacrifica para guardar su honor y, al mismo tiempo, su pueblo. Así, al final de la tragedia asistimos a su glorificación, hasta a su divinización por boca del mismo Iarba, aspirante a su mano, conmovido por la nobleza de su gesto, y mutado de enemigo a protector de Cartago. De tal manera Dido es elevada a hermoso ejemplo de amor al verdadero bien y de rechazo del amor profano. Es un tema que recuerda los desvelos y las amonestaciones giraldianas. Virués pone en boca del personaje de Ismeria estas exclamaciones:

«¡Ay, de quien fía en cosas de la tierra!  
¡Ay, de quien pone fe en cosas del suelo!  
¡Todo es engaño este caduco mundo!  
¡Toda es dolor esta caduca vida!»<sup>26</sup>.

Y consigna al coro que cierra la tragedia la invitación a meditar sobre la falacia de las cosas humanas y sobre la vanidad de las mundanas, ilusorias esperanzas:

«¡Ay, esperanza humana,  
falsa, mudable, ciega, injusta y vana!»<sup>27</sup>.

La mayor de las ilusiones es la del amor terreno: sólo verdadero amor es el del Cielo, de la divina Providencia que debemos invocar para que nos proteja:

«Tú, santa Providencia,  
que miras en su infierno  
estas mortales míseras pasiones,  
con tu dulce clemencia,  
toma en tu fiel gobierno  
los frágiles humanos corazones,  
y corrige y enfrena  
su brava furia destas furias llena;  
que si piedad no tiene al hombre el cielo,  
sin remedio está el hombre y sin consuelo»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup>C. Virués, *Elisa Dido en Teatro clásico de Valencia*, ed. T. Ferrer, Madrid, 1997, a. II, vv. 186-189, l. p. 352.

<sup>27</sup>*Ibid.*, a. V, vv. 434-435.

<sup>28</sup>*Ibid.*, a. I, vv. 481-490, p. 346.

Una visión por lo tanto, amarga de la vida que no tiene nada que ver con la renacentista y que corresponde a la que encontramos en las demás tragedias de Virués, centradas en los temas de las locas ambiciones humanas, de la corrupción de las cortes, de la tiranía, de las deletéreas aficiones terrenas, de las pasiones desahoradas<sup>29</sup>.

Pero en la *Elisa Dido* contrasta con esta sufrida visión de la existencia la figura noble de la reina de Cartago, ejemplo excepcional de virtud que nos amonesta, en definitiva, de que la virtud en este mundo se consigue sólo con el sacrificio, cuando se tiene austera confianza en los superiores valores. La preocupación ética me parece el tema fundamental de la inspiración de Virués: esto es así en las tragedias, también en la gran narrativa épica, de hondo sentido religioso, del *Monserate* y en las mismas poesías líricas.

Se pueden notar en el texto de la *Elisa Dido* unos motivos que nos hacen recordar otros presentes en las demás tragedias como, por ejemplo, los que rozan la temática política. José Luis Sirera, profundo conocedor del teatro valenciano, y en particular de Virués, convencido de que Dido opera sobre todo «por orgullo personal», llega hasta el punto de considerar que el verdadero dilema al que se enfrenta la protagonista está entre el mantener su ambición personal (la de la consolidación política de su proyecto) o el renunciar en aras de otra opción política: la de ceder el reino a Iarba<sup>30</sup>. Para mí el dilema trágico está por el contrario (y me parece que Virués insiste reiteradamente sobre este punto) entre el preservar el futuro de Cartago (responsable actitud de un buen soberano) y el conservar la fe jurada a Siqueo. Virués hace que Dido, con su inteligencia, consiga lo uno y lo otro, resultando de tal manera una gran reina y una casta mujer. Pero esto lo consigue con el sacrificio de su vida, única solución posible, aunque terriblemente trágica.

Desde el punto de vista político es significativa la carta que Dido escribe a Iarba antes de suicidarse en la que se manifiesta su astuta prudencia. Respetando al enamorado y reconociendo la «noble causa» que lo ha animado, lo induce a hacer a favor de Cartago lo que ella misma habría hecho viviendo. Evocando su matrimonio con Siqueo, celebra el

«... casto Amor, divino y santo,  
que recíproco en ambos fue igualmente,  
fue sin igual en todo el ancho mundo»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup>Sobre el carácter de *exemplum* filosófico-moral centrado en la renuncia de lo mundano y en la enunciación de una ética ascético-cristiana con fondo pesimista, propia del período de la Contrarreforma insiste Rina Walthaus en «Elisa Dido y el contemptus mundi posttridentino: simbolismo y moraleja en un drama de Cristóbal de Virués» en *Bulletin of the Comediantes*, 37 (1985), 191-208.

<sup>30</sup>J. L. Sirera. «Elisa Dido: ¿Ejemplo político o ejemplo para políticos?» en *Homenaje a J. Esteve Fossiol*, Universidad de Valencia, 1990, 163-170. Véase p. 169. Sirera es autor también de: «Cristóbal de Virués y su visión del poder» en *Mito e realtà del potere nel teatro: dall' antichità classica al Rinascimento*, Roma, 1988, 275-300. Véase además su precedente ensayo: «Roc de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos» en *Teatro y prácticas escénicas*, II, London, 1986, 69-101 (Sobre *Elisa Dido*, 79-82).

<sup>31</sup>C. Virués, *Elisa Dido*, cit. a. V, vv. 264-266, p. 396.

Y revela que:

«... yo a Siqueo  
 prometí castidad ...  
 la cual con fe firmísima he guardado»<sup>32</sup>.

Y si hoy, en presencia del contraste entre la fuerza del amor de Iarba y la del Cielo, no hay otra vía para salvar la castidad que la muerte, llega a declararse firmemente convencida de que va a:

«... alcanzar la gran victoria  
 que con la muerte alcanzo»<sup>33</sup>.

No pienso que la ponderada astucia de Dido al fingir su disposición a casarse con Iarba para luego preparar el suicidio secreto, permita definirla como «un personaje doblado a la vez de rasgos positivos y negativos»<sup>34</sup>; por lo menos creo que así no la juzgó e imaginó Virués, que quiso representarla como un personaje positivo. Excesivo también me parece extraer del texto la conclusión de que la obra sea «un ejemplo político de los riesgos que comporta la ambición del poder y su mismo ejercicio»<sup>35</sup>. Opino que Virués quiso proponer con Dido un ejemplo principalmente de virtud moral y al mismo tiempo un ejemplo de prudente conducta política. Dido va contra la triste realidad del mundo y triunfa como reina y como mujer.

Otra consideración de carácter político es la que propone Alfredo Hermenegildo cuando subraya las reacciones de los cortesanos Carquedonio y Seleuco que al conocer la declarada intención de Elisa de aceptar la propuesta de nupcias de Iarba, intentan contrastarla y se lanzan a una infeliz salida contra el ejército nómada que los lleva miserablemente a la muerte. Indudablemente esto significa una «desarticulación del sistema de relaciones entre súbditos y soberano» como juzga acertadamente Hermenegildo<sup>36</sup>, algo que corresponde al tema de las luchas cortesanas repetidamente afrontado por Virués en su teatro aunque hay que notar que en esta tragedia el tema no tiene ulterior desarrollo: la acción secundaria se extingue rápidamente. De este modo el autor prácticamente consigue la unidad de acción. También se puede observar que Virués se preocupa por presentar esa acción de los cortesanos, digamos subversiva, más bien como fruto de un amor insensato (y como tal la juzga Dido y los demás personajes), consecuencia de unos celos furiosos:

<sup>32</sup>*Ibid.*, vv. 272-275, p. 396.

<sup>33</sup>*Ibid.*, vv. 315-316, p. 397.

<sup>34</sup>J. L. Sirera, «Elisa Dido ¿Ejemplo...?» cit. p. 170.

<sup>35</sup>*Ibid.*

<sup>36</sup>A. Hermenegildo, *Introducción* a G.L. Lasso de la Vega. *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, Kassel, 1986, p. 20. El mismo autor ha tratado el tema de la *Elisa Dido* en: *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, 1973, pp. 207-218 y en *El teatro del siglo XVI*. Madrid-Gijón, 1994, pp. 235-237.

Ha tratado también el tema con unas agudas pertinentes observaciones J. Weiger en *The Valencian Dramatists of Spain's Golden Age*. Boston, 1976, pp. 32-35 y en *Cristóbal de Virués*, Boston, 1978, pp. 65-71. No hay que olvidar el precursor y fundamental ensayo de Cecilia V. Sargent: *A Study of the Dramatic Works of Cristóbal de Virués*. New York, 1930, particularmente las pp. 54-63.

«No hay en amor dulzura,  
 no hay en amor regalo,  
 no hay estado en amor de amor tan lleno,  
 que en horrible amargura,  
 que en forte azote y palo,  
 que en rencor bravo, que en mortal veneno,  
 en el más sano seno  
 no le convierta esta furiosa rabia»<sup>37</sup>.

En la angustiada visión de la vida humana en que se amolda el teatro trágico de Virués, *Elisa Dido* representa un momento relativamente positivo, como ya dijimos, que se configura en la contemplación -mediante la artística recreación de un episodio de una legendaria historia antigua- de una ideal figura de perfección, casi una trasposición en formas teatrales de un poético apólogo moral, de un solemne y monumental panegírico.

A propósito de esta tragedia, María Rosa Lida de Malkiel habló de un «escenario único y grandioso»<sup>38</sup>, y Alfredo Hermenegildo habla de unas «escenas grandiosas de amplio contacto con el público»<sup>39</sup>, afirmaciones ambas perfectamente apropiadas y pertinentes, considerando que Virués consigue montar un espectáculo de solemne implantación escenográfica, lo cual deducimos no tanto de las acotaciones que faltan (sólo hay, al principio, la de «El teatro es un templo de Júpiter, audiencia pública de Dido en Cartago»), sino del mismo texto poético. En este espacio se mueven, con los protagonistas, los ministros del templo (que componen el Coro), la guardia real y unos miembros del consejo de ministros. En el mismo espacio la reina recibe con solemnidad al enviado de Iarba, Abenamida, y en este espacio, en el fondo, está colocada una puerta que introduce al palacio real, abierta la cual aparecerá en la escena final de la tragedia el gabinete de la reina con el tálamo donde yace el cuerpo de la suicida, que se ha herido mortalmente con la espada que le había mandado en dádiva Iarba, y con los otros dones, cetro y corona, arrojados por el suelo. Escena, sin duda, de gran efectismo, elemento que al lado de la amonestación moral descubre claramente su origen senequista.

Pero en Virués se denota también el propósito constante de perseguir aquella gravedad y majestad que Giraldi reconocía como prerrogativa del teatro romano de Séneca. Virués no sólo las realiza en la conducta y en lenguaje de la protagonista, sino que también se esfuerza en aplicarlas a los demás personajes. Los mismos cortesanos, Seleuco -el gobernador- y Carquedonio -el Capitán general- víctimas de sus ambiciones pero, sobre todo, de un imposible amor y de insanos celos, actúan y hablan de forma sosegada y comedida, reconociendo además sus culpas; y sus enamoradas son mayor ejemplo de decoro y compostura. Ismeria, la camarera fiada de la reina, afectuosamente devota y sincera, recatadamente enamorada de Seleuco, cuando comprende que Seleuco la había estado engañando fingiendo un amor que secretamente destinaba a

<sup>37</sup>C. Virués, *Elisa Dido*, cit. Coro final a. III, vv. 413-420, pp. 375-376.

<sup>38</sup>M. R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española*, London, 1974, p. 117.

<sup>39</sup>A. Hermenegildo, *El teatro ...* cit., p. 236.

Elisa, sufre con dignidad el desengaño, no insulta al desleal y sólo amargamente expresa su desconfianza en las falsedades del mundo. Como Ismeria, Debora, la «señora cautiva», según el reparto, hija de un rey vencido por Carquedonio y que reside en la Corte porque éste le concedió vida y honor, enamorada de él sin que éste le corresponda, cuando se da cuenta de la imposibilidad de realizar su sueño, sufre llorando su triste destino de esclava y rechazada, aunque, al mismo tiempo, no puede sino evocar con delicadeza y patéticamente

«... la presencia bella  
del afligido Carquedonio amado»<sup>40</sup>.

El mismo Iarba, rey de Numidia, que al inicio de la tragedia aparecía en las palabras de los cortesanos de Cartago como un terrible tirano, adquiere dignidad y se comporta magnánimamente ante el sacrificio de Elisa: promete la libertad al pueblo de Cartago y termina reconociendo que la muerte de Dido ha permitido que fuera:

«a mayor grado que de reina aizada  
la ecelsa, heroica y grande Elisa Dido»<sup>41</sup>.

Virués ha conseguido dar una solemne caracterización a los personajes, nobles y dignos como conviene a los protagonistas del género trágico, por lo demás cada uno bien definido psicológicamente. Se mueven poco en el escenario y confían a las palabras más que a los gestos sus sentimientos y pasiones. Inevitablemente, este procedimiento favorece el énfasis oratorio, aunque hay que reconocer que Virués no excede en este punto y sabe conducir con soltura también los diálogos; excede quizás, a veces, en multillas o juegos de palabras inoportunos respecto a la gravedad del contexto trágico. Pero, en general, el dictado poético es excelente, sea en el ritmo sosegado de los endecasílabos sueltos, sea en las ágiles silvas de intensa entonación lírica a que se amoldan los coros. Los relatos de Ismeria sobre las vicisitudes de Dido desde la partida de Tiro y la llegada de Cartago (cuatro largos trozos que un moderno espectador desearía de más corta extensión) obedecen al intento de informar al público sobre los antecedentes del drama, pero al mismo tiempo a dar mayor realce a la figura humana y política de Dido; por eso resultan congruentes con la economía de la tragedia; no son monótonos sino fluidos, y preanuncian la notable capacidad narrativa en versos que caracterizará el *Monserate*.

Si notables son las cualidades literarias del texto, también digna de nota es la habilidad del *metteur en scène*: en la óptica de las reglas clásicas es innegable que la tragedia tiene coherencia interior. Además Virués sabe definir sus personajes, montar un enredo sencillo, pero atractivo para el público debido a la situación de suspense sobre la decisión de la protagonista, que se resuelve tan sólo en el final, cuando en el escenario aparece el espectáculo conmovedor del trágico suicidio de la reina, y por el aliento lírico de los coros que rematan apropiadamente los actos.

<sup>40</sup>C. Virués, *Elisa Dido...* cit., a. II, vv. 544-545, p. 362.

<sup>41</sup>*Ibid.*, a. V, vv. 392-393, p. 399.

La obra es algo más de lo que tradicionalmente se ha considerado, es decir, un mero intento de reconstrucción arqueológica, por lo demás, fracasado. Para mí, *Elisa Dido*, es una tentativa de montar un espectáculo con el respeto a las normas clásicas, pero de contenido anticlásico, como se manifiesta en el repudio al culto clasicista de Virgilio y en la constante presencia de una idea pesimista acerca de la condición humana, de la visión angustiada de la realidad mundana a la cual Virués propone un ideal de perfección moral que sólo con el sacrificio personal alcanza un verdadero valor. No creo que en la producción de Virués *Elisa Dido* sea literaria y dramáticamente inferior a las demás tragedias, pero no hay que olvidar que todas se dirigían a un público selecto: todas obedecían al intento de dar una superior forma literaria al teatro de la época.

Seguramente *Elisa Dido*, experimentación en cierto sentido anómala, es la menos apta para comprender la futura evolución hacia la comedia barroca, pero queda como un importante documento de una tentativa de teatro culto, seguramente no popular y que, desde el punto de vista del contenido, testimonia la presencia de Virués en el abierto debate europeo sobre la dramática de su tiempo, así como su participación en un conflictivo debate ideológico más amplio que, rechazando los ideales de fondo del Renacimiento, se encaminaba hacia una nueva concepción de la realidad y del arte.

# ROJAS ZORRILLA Y LAS COMEDIAS ESCRITAS EN COLABORACIÓN

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

Cuando en 1622 Luis Belmonte Bermúdez y ocho ingenios más<sup>1</sup> se juntan para exaltar la figura de D. García Hurtado de Mendoza componiendo la comedia *Algunas hazañas del marqués de Cañete*, seguramente no eran conscientes de que estaban creando una fórmula de éxito y un método de trabajo que sería de gran rentabilidad para los dramaturgos de su generación y de las siguientes. En efecto, a partir de los años treinta, la técnica de hacer comedias en colaboración se convertirá en un método de creación corriente, hasta el punto de considerarse, junto con la tendencia a refundir comedias antiguas, como una de las características más definitorias de los autores pertenecientes a la generación de Calderón. Es verdad que algunos dramaturgos del ciclo de Lope también participaron de esta moda (el propio Lope que, junto con Pérez de Montalbán, escribió a toda prisa *La tercera orden de san Francisco* a instancias del autor Roque de Figueroa<sup>2</sup>), pero se puede decir que fueron los de la llamada escuela de Calderón los que generalizaron la costumbre de la colaboración a la hora de componer comedias. Sólo Luis Vélez de Guevara, discípulo de Lope, participa con asiduidad en esta modalidad, a pesar de pertenecer a la generación anterior.

En 1638 esta técnica se encontraba ya en pleno auge, ya que es frecuentemente satirizada, como, por ejemplo, en el «Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos», texto conservado en un manuscrito del que dio noticia Hannah E. Bergman, atribuyéndoselo además a Luis Vélez de Guevara:

Y entraron tres poetas pegados haciendo vna comedia por jornadas, y dijeron Apolo y las Musas:

---

<sup>1</sup>Colaboró Belmonte con Mira de Amescua, el conde del Basto, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro. Véase sobre esta obra el artículo de Germán Vega García-Luengos, «Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial», *Edad de Oro*, X, 1991, pp. 199-210.

<sup>2</sup>Así lo cuenta Juan Pérez de Montalbán en *Fama póstuma...* (1636), f.13 (*apud* Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911, pp. 99-100 (en adelante, citaremos esta obra de manera abreviada: Cotarelo, *Rojas*). Puede consultarse este pasaje de la *Fama póstuma* en las *Obras sueltas...* de Lope de Vega, Madrid, Sancha, 1779, p. 52.

-Esta es poesía nefanda; quítenos esos poetas de delante y llévenlos a la Puerta de Alcalá<sup>3</sup>.

Normalmente la colaboración se daba entre dos o tres dramaturgos, aunque hay varios casos de autoría múltiple: seis dramaturgos componen *El rey don Enrique el enfermo* o la *Colocación de San Isidro*, ocho participan en *La conquista de Toledo* y nueve ingenios en *La luna africana*<sup>4</sup>.

No es extraño que la moda de componer comedias conjuntamente haciendo «pasos a escote», como señalaba irónicamente Quevedo aludiendo a Montalbán<sup>5</sup>, surja en esa década de los treinta, precisamente en la década de esplendor de las fiestas cortesanas, entre las que ocupaba un papel principal los espectáculos teatrales.

Desde que en 1629 el Conde Duque de Olivares proyectara crear un lugar de ocio y divertimento en los jardines del Buen Retiro, el mundo teatral experimentará una agitación que afectará a todos sus estamentos. Así dramaturgos como Calderón o Rojas no cesarán de componer comedias apremiados por los autores de compañías que necesitaban nuevos títulos para un repertorio que se renovaba sin parar: la novedad era uno de los valores en alza. De esas prisas surge probablemente la necesidad de colaborar para generar nuevas obras con la rapidez que demandaba la escena, obras destinadas a un consumo inmediato. Para ello lo habitual era que se juntaran poetas que tenían vínculos de amistad entre sí, y así ocurre en el caso de Rojas, que colabora principalmente con sus amigos Pedro Calderón, Antonio Coello y Luis Vélez. También se reunían para hacer relaciones en común<sup>6</sup>, para participar en certámenes o academias en particular en los festejos de 1637 y 1638-, o incluso para ese otro espectáculo efímero que eran las comedias de repente. Las anécdotas que nos cuenta Cotarelo sobre la comedia de repente representada por Calderón, Vélez y Moreto ante Felipe IV y su corte dan buena muestra de lo que podría dar de sí un espectáculo semejante<sup>7</sup>.

<sup>3</sup>Hannah E. Bergman, «El 'Juicio final de todos los poetas muertos y vivos' (MS. inédito) y el Certamen poético de 1638», en *BRAE*, LV, 1975, pp. 551-610, p. 601.

<sup>4</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 100. Sobre *La luna africana* véase el trabajo de M<sup>o</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», en *Papeles de San Armadans*, XCVI, 1964, pp. 255-298.

<sup>5</sup>Apud María Grazia Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università de Pisa, 1970, p. 7.

<sup>6</sup>Cita Abraham Madroñal la *Relación del bautismo de la infanta Dominga Antonia María de 1635* compuesta por Cáncer, Solís y Juan Coello. Véase Abraham Madroñal Durán, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, 1996, pp. 329-346, p. 331, n. 5.

<sup>7</sup>Dicha comedia de repente tendría por argumento la *Creación del mundo* y debió ser representada por Vélez de Guevara en el papel del Padre Eterno, Calderón como Adán y el joven Moreto como Abel. En una escena en la que el Padre Eterno reprendía a Adán, lo interrumpía éste diciendo:

ADÁN	Padre eterno de la luz, ¿por qué en mi mal perseveras?
PADRE ETERNO	Porque os comistes las peras; y juro a Dios y a esta cruz que os he de ochar a galeras.

Una escena de amor entre Adán y Eva es interrumpida por Moreto en el papel de Abel «asomando la jeta por las cortinas de uno de los lados» en palabras de Cotarelo:

ADÁN	Eva, mi dulce placer, carne de la carne mía...
EVA	Adán, mi bien y alegría...

Indudablemente las obras tenían que componerse en un plazo breve de tiempo, pero ello no suponía que tuvieran que trabajar juntos. Una vez elegido el tema -habitualmente algún argumento bien conocido-, dividido el trabajo -normalmente cada autor una jornada- y diseñado las líneas principales de la obra, podían escribir cada uno su parte simultáneamente. No obstante, Ann L. Mackenzie<sup>8</sup>, a partir de manuscritos autógrafos conservados, ha demostrado cómo en la mayoría de los casos componen la obra «en estricta sucesión» y cada autor sigue en el punto en que lo deja el anterior. Aporta además el caso de la «Memoria de los ingenios / que se juntaron a hacer / esta comedia» de Pedro Rosete Niño en la que explica con todo detalle cómo los nueve ingenios que habían colaborado para componer *La mejor luna africana* habían procedido de una manera ordenada<sup>9</sup>. Lo más frecuente es que colaboren tres autores, escribiendo cada uno una jornada, como describe Cubillo de Aragón en un poema satírico titulado «Retrato de un poeta cómico»:

Y si algo nuevo se encomienda al arte  
 en tres ingenios nuevos se reparte,  
 que como el poema consta de jornadas,  
 para andarlas mejor ponen paradas.  
 Corre la primer pluma a lo tudesco,  
 entra luego la otra de refresco,  
 corre veloz, y cuando está cansada,  
 se arrima, y corre la tercer parada.  
 Notable flor si la introdujo el mayo,  
 ¿qué mucho que entre tres hagan un sayo?<sup>10</sup>

Que la técnica era bien conocida por todos y la cooperación entre los dramaturgos estrecha, se demuestra con un ejemplo del propio Rojas: cuando el gracioso Sabañón de *Sin honra no hay amistad* quiere enterarse de por qué sus dos amos se han levantado de madrugada y andan tristes y ensimismados paseando cada uno por un lado del jardín, les hace una serie de preguntas y, entre ellas, la siguiente: «¿Hacéis alguna comedia / entre los dos por jornadas?»<sup>11</sup>

Para urdir el enredo con mayor facilidad los dramaturgos acudían a temas y argumentos ya conocidos: asuntos históricos y legendarios, vidas de santos o comedias antiguas, que reescribían o refundían. También acuden como veremos a sucesos recientes y sensacionales bien conocidos por el público. Los propios escritores son conscientes de la rapidez y el descuido con el que trabajaban; como dice Jerónimo de Cáncer hablando de su comedia *San Isidro*:

ABEL                      Estos me quieren hacer.

Vid. Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1924, p. 183.

<sup>8</sup>Ann L. MacKenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool University Press, 1992, pp. 33-34.

<sup>9</sup>*Ibid.*, pp. 34-35. Cita también el caso de *El mejor par de los doce*, de Matos Frago y Moreto, en la que justo a la mitad del segundo acto señala el gracioso: «y aquí lo ha dejado Matos, / entre Moreto otro poco.»

<sup>10</sup>Álvaro Cubillo de Aragón, *El enano de las musas* (Madrid, 1654), p. 390. Cito a partir de la edición facsímil de Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971, modernizando la ortografía y la puntuación.

<sup>11</sup>En *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneira, 1861, p. 295bc (BAE, LIV).

Escribimos tres amigos  
 una comedia á un autor;  
 fué de un santo labrador  
 y... echamos por esos trigos<sup>12</sup>.

Este sistema de colaborar para componer obras dramáticas es, pues, un producto eminentemente palaciego que se generaliza en la década de los treinta. En esa década Calderón parece ser el gran dominador de la escena, pero a su lado prospera y adquiere gran prestigio y notoriedad Francisco de Rojas Zorrilla. Ambos son los dramaturgos de moda, e incluso, como afirma Maria Grazia Profeti, fue «Rojas, más que Calderón, el triunfador de estos años, por lo menos en cuanto se refiere al ambiente palaciego»<sup>13</sup>. Desde su *Persiles y Segismunda* que estrenó en 1633, son al menos diecinueve las comedias que se representan de este ingenio toledano en el Salón del Alcázar o en el Buen Retiro, de las cuales cinco fueron escritas en colaboración con otros autores. Cuando el 4 de febrero de 1640 se inaugura el flamante Coliseo del Buen Retiro se elige precisamente una obra de Rojas: *Los bandos de Verona*. A su éxito en la escena hay que añadir su participación en las fiestas de 1637 y 1638 junto a sus amigos Vélez y Coello: en el certamen de 1637 actúa como fiscal<sup>14</sup> y es autor de la segunda parte del vejamen; también participa en el vejamen para el certamen de 1638, que no debió sentar muy bien, a juzgar por la noticia que cortió por Madrid días después:

24 de abril de 1638. Viernes. Este día sucedió la desgraciada muerte del poeta celebrado D. Francisco de Rojas, alevosamente, sin que se haya podido penetrar la causa del homicidio, si bien el sentimiento público ha sido general por su mocedad<sup>15</sup>.

No fue para tanto, claro está, pues Rojas salió del apuro y continuó adquiriendo fama en la corte madrileña.

En las fiestas del Corpus de 1639 se representan por la compañía de Manuel Vallejo cuatro autos sacramentales: dos de Calderón, uno de Antonio Coello y el titulado *El Hércules* de Rojas Zorrilla. En 1640 comparte cartel con Calderón con dos autos sacramentales cada uno, según los *Avisos* de Pellicer: *El rico avariento* y *Las ferias de Madrid* son los autos que estrena Rojas<sup>16</sup>. Según el mismo cronista, el 2 de julio de ese mismo año se estrenaba en el estanque del Buen Retiro una comedia de Rojas, Solís y Calderón que no se ha podido identificar<sup>17</sup>. Ese mismo año también estrenó la comedia de Rojas titulada *Abrir el ojo*. Y en el Corpus de

<sup>12</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 101.

<sup>13</sup>Maria Grazia Profeti, «El último Lope» en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro-Univ. de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39, p. 12.

<sup>14</sup>Además Rojas participó en uno de los apartados del certamen y consiguió el premio. Se trataba de componer un romance «que declare cuál estómago es más para envidiado, el que dígere grandes pesadumbres o grandes cenas». Véase A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1878, p. 645.

<sup>15</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 61. Describe Cotarelo en esta obra, pp.43-63, estos festejos de la Corte española en 1637 y 1638.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 71.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 72.

1641 corrieron de nuevo a su cargo dos de los cuatro autos programados (los otros dos fueron de Mira y Vélez): *El sotillo de Madrid* y *El Sansón*<sup>18</sup>. No debe extrañar que en este año no aparezcan autos de Calderón, pues se hallaba como soldado en la guerra de Cataluña.

Pero la fama de Rojas no se agotó con su muerte y con el final de esa década de oro de la comedia española. Sus obras, ya fueran solamente suyas o en asociación con otros ingenios, no dejaron de representarse a lo largo del siglo XVII y tuvieron cierto éxito en los escenarios dieciochescos, como veremos a continuación.

No se le escapa a nadie el hecho de que no suelen coincidir las obras que hoy gozan del aprecio de la crítica y que forman parte del repertorio canónico del teatro áureo español, al menos en lo que concierne a los estudios literarios, con aquéllas que fueron apreciadas por los lectores y por el público de los teatros de los siglos XVIII y XIX. En este sentido, tomando como base la cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808) que recogen René Andioc y Mireille Coulon<sup>19</sup>, podemos llegar a unas conclusiones sorprendentes. Destaca en primer lugar la ausencia en los repertorios teatrales del XVIII de las obras de Lope (al Fénix no le hubiera gustado nada un desprecio tal), del que sólo se salva *El mejor alcalde el rey*, que se programa 76 veces, si es que la representada es la suya y no la que de igual título compuso Antonio Martínez de Meneses. Ni una sola vez se llevó a escena el *Peribáñez* o *Fuenteovejuna*, y una sola *El caballero de Olmedo*, sin que sepamos a ciencia cierta si es la suya o la de Monteser.

Mucho mejor representado está Calderón que mantiene su presencia en los teatros del siglo XVIII: *Afectos de amor y odio* (91 veces), *La dama duende* (67), *El secreto a voces* (67), *También hay duelo en las damas* (64) o incluso *La vida es sueño* (48). Pero curiosamente las obras más representadas son, sin duda, las de Moreto: *No puede ser el guardar a una mujer* (127), *El desdén con el desdén* (113) o *El parecido en la corte* (89); su frecuencia es incluso superior a autores dieciochescos como Zamora (*El hechizado por fuerza* (75) o Cañizares (*El domine Lucas* (72), *El picarillo de España* (68), *El falso nuncio de Portugal* (60), etc.).

En esta estadística es curioso señalar cómo en la lista de obras más representadas aparece en segundo lugar, tras *No puede ser...* de Moreto, una obra de Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, que fue llevada a los escenarios en 118 ocasiones entre 1708 y 1808.

Hay otro dato interesante que nos viene a confirmar cómo no todas las comedias en colaboración eran disparatadas: hay un nutrido grupo de ellas que fueron representadas con bastante asiduidad durante el siglo XVIII<sup>20</sup>. Del grupo de comedias en las que participa Rojas la más representada es *La lavandera de Nápoles* (85 veces) y después *La más hidalga hermosura* (48) y *El catalán Serrallonga* (40).

Pasemos ahora a analizar estas obras que Rojas escribe en colaboración con otros autores.

Poco a poco se va avanzando en la fijación del corpus dramático de Rojas Zorrilla, que no es tan amplio como pretendía Medel del Castillo en 1735 (81 comedias propias más las escri-

<sup>18</sup>*Ibid.*, pp. 79-80 y E. Cotarelo, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, op. cit., pp. 263-264.

<sup>19</sup>René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

<sup>20</sup>*El príncipe perseguido y tirano de Moscovia*, de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses en 79 ocasiones, *Travesuras son valor*, *Sancho el Bueno* y *Sancho el Mato*, de tres ingenios 72 veces, *El mejor par de los doce*, de Moreto y Matos 48 veces, etc.

tas en colaboración y los autos sacramentales)<sup>21</sup>. No cabe duda de que la notoriedad adquirida por Rojas hizo que una y otra vez los impresores de finales del siglo XVII y del siglo XVIII utilizaran su nombre como reclamo a la hora de imprimir y vender comedias.

Todo esto hace que persistan todavía dudas sobre la autoría de muchas obras y que sigan apareciendo obras perdidas hasta hace bien poco como la *Numancia destruida*, que editó MacCurdy en 1977<sup>22</sup> o *Más vale maña que fuerza* de la que nos dio noticia Germán Vega García-Luengos en 1994<sup>23</sup>.

También en el grupo de las comedias escritas por Rojas en colaboración con otros autores quedan todavía incógnitas por resolver. A las 10 comedias de este tipo que citaba La Barrera y Mesonero Romanos<sup>24</sup> añadió Cotarelo tres más en su fundamental trabajo de 1911 y, posteriormente, MacCurdy sumó otras dos en la última bibliografía del autor publicada hasta la fecha<sup>25</sup>, alcanzando así un corpus de quince obras. Aún podríamos añadir la comedia no identificada en la que colaboraron Rojas, Solís y Calderón y que fue estrenada en 1640.

Con esto podemos afirmar que estamos ante uno de los autores que más se prodigó en la fórmula de las comedias en colaboración. Dejando aparte a Jerónimo de Cáncer, que es el cultivador por excelencia de esta modalidad, sólo Moreto con 16 obras o Martínez de Meneses con 12 alcanzan un número semejante de obras de autoría compartida.

En total son 13 los autores que colaboran con Rojas. Destacan, sobre todo, Antonio Coello (en seis ocasiones), Vélez de Guevara (en cinco obras) y Calderón de la Barca (cuatro veces). En tres ocasiones la comedia surgió de la colaboración con un solo escritor: *También tiene el sol menguante* con Vélez, *Los tres blasones de España* con Antonio Coello y *La trompeta del Juicio* con Gabriel del Corral. Es evidente que la sociedad literaria Rojas-Coello-Vélez es la más fructífera: juntos componen al menos tres obras. En el resto de los casos Rojas colabora con otros autores de forma ocasional.

Tampoco parece tener preferencia Rojas por escribir un acto u otro: en cuatro comedias compone el primer acto; en seis el segundo; y en siete el tercero. No ocurre así con otros autores como, por ejemplo, Vélez de Guevara, que parece tener cierta preferencia por el acto inicial, en opinión de MacKenzie, mostrando una mayor habilidad para el planteamiento y exposición que para los desenlaces<sup>26</sup>.

<sup>21</sup>Francisco Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias*, ed. John M. Hill, New York, Paris, 1929 (extract de *Revue Hispanique*, tome LXXV), pp. 193-196.

<sup>22</sup>Francisco de Rojas Zorrilla, *Numancia cercada y Numancia destruida*, ed. Raymond R. MacCurdy, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977.

<sup>23</sup>Germán Vega García-Luengos, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», en *Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78. De esta comedia se ha ocupado en su intervención en las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro: G. Vega García-Luengos, «*Más vale maña que fuerza*: los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla» en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1999*, en prensa.

<sup>24</sup>Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, 2 vols. (reed. facs. en Londres, Tamesis Books, 1968 y Madrid, Gredos, 1969); y Ramón de Mesonero Romanos en su edición de Rojas Zorrilla, BAE, LIV, *op. cit.*, pp. IX-X.

<sup>25</sup>Raymond L. MacCurdy, *Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965 (Cuadernos Bibliográficos, XVIII).

<sup>26</sup>*Vid.* Ann L. MacKenzie, «Vélez de Guevara as Dramatic Collaborator, with Specific Reference to *También la afrenta es veneno* (I. Vélez, II. Coello, III. Rojas Zorrilla)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*,

En cuanto a los argumentos, Rojas y sus colaboradores acuden a menudo a las fuentes históricas en busca de sucesos e historias que pudieran servir para urdir sus tramas, ya sea a la historia extranjera y legendaria (*El mejor amigo el muerto*, *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* y *El monstruo de la fortuna*), o a la historia nacional (*También la afrenta es veneno*, *También tiene el sol menguante* y *La más hidalga hermosura*). Otro grupo de obras recurren a asuntos de tipo religioso: *El pleito del diablo con el cura de Madrilejos*, *El pleito del demonio con la Virgen*, *Los tres blasones de España*, *La trompeta del Juicio* y *La Baltasara*; otras acuden a argumentos clásicos, como *El robo de las Sabinas*, o caballerescos, como *El jardín de Falerina*. Lo más curioso es comprobar cómo los dramaturgos explotan también los sucesos recientes y sensacionales para facilitar la rápida elaboración de la trama y la fácil comprensión por parte del público: *El catalán Serrallonga*, *El bandolero Solposto*, o incluso de nuevo *La Baltasara* son buenos ejemplos de este tipo de asuntos.

De este grupo de comedias destacan aquéllas en las que participa Calderón. Una de ellas, quizá la que más difusión alcanzó, es *El monstruo de la fortuna; la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*<sup>27</sup>. A pesar de la noticia de Fajardo en la que señala que la segunda jornada es de Vélez<sup>28</sup>, parece más segura la atribución del segundo acto a Juan Pérez de Montalbán, que colaboraría en esta obra con Calderón, autor del primero, y con Rojas, que escribiría el tercero. Pero esto no es más que un primer tropiezo cuando nos adentramos en la enmarañada selva bibliográfica en la que se encuentran inmersas este tipo de obras. Con el mismo título de *El monstruo de la fortuna* se publicó una comedia en la *Parte séptima de comedias escogidas* (Madrid, 1654), atribuida también a tres ingenios, pero que coincide con la titulada *La reina Juana de Nápoles*, impresa en la *Sexta Parte* de Lope de Vega (Madrid, 1615), obra que trata de la misma reina pero en la que no interviene la famosa lavandera<sup>29</sup>.

La que aquí nos interesa, la de Rojas y sus colaboradores, probablemente anterior a 1633<sup>30</sup>, es una obra de carácter trágico que cuenta la rápida ascensión de Felipa Catanea, desde lavandera hasta convertirse en confidente y consejera de la reina de Nápoles, con la que trama el asesinato de su esposo el rey Andrés de Hungría. Resulta interesante la caracterización de la protagonista, un espíritu altivo y orgulloso a pesar de su origen humilde. Es significativa, sobre todo, la estrecha relación que se establece entre ambas mujeres, a pesar de la rivalidad que mantienen por el amor de Carlos. El final trágico se convierte, además, en un acto de generosidad y lealtad por parte de Felipa.

ed. de C. George Peale *et al.*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1983, pp. 182-202. En efecto, de las seis comedias en las que colabora con Rojas en cuatro es Vélez el que se encarga de la primera jornada.

<sup>27</sup>Véase el análisis que hace de esta comedia Ann L. MacKenzie en «Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico*. Londres 1973, Berlín / Nueva York, Gualter de Gruyter, 1976, pp. 110-125.

<sup>28</sup>Medel del Castillo cita dos comedias distintas de igual título; Ja Batrera y Cejador también hablan de dos obras diferentes. Véase Ann L. MacKenzie, art. cit., pp. 110-111.

<sup>29</sup>Véase el análisis que de esta obra hace Marcella Trambaioli, «*La reina Juana de Nápoles*: un drama histórico-novelesco del primer Lope de Vega», en *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), pp. 181-195.

<sup>30</sup>Según apunta Cotarelo por una referencia en el acto I de *Del enemigo el primer consejo* de Tirso de Molina, incluida en su *Tercera parte...* con aprobación de 1633 (E. Cotarelo, *Ensayo... op. cit.*, p. 147).

La historia procede de Pierre Mathieu que a su vez se inspiraba en un caso narrado por Boccaccio en el *De casibus virorum illustrium*. La obra de Mathieu había sido traducida y publicada en 1625 por Juan Pablo Mártir Rizo<sup>31</sup>.

Una comedia titulada *El monstruo de la fortuna* fue representada en Madrid por la compañía de Pedro de la Rosa en noviembre de 1636 y en julio del año siguiente<sup>32</sup>. También consta una obra titulada *La lavandera de Italia* entre las que el autor Tomás Fernández quería representar en Sevilla en 1637<sup>33</sup>.

La obra se publicó por primera vez en 1666 en la *Parte 24 de comedias nuevas y escogidas...* y se imprimió numerosas veces a lo largo del siglo XVIII (14 sueltas localizadas), buena muestra de la popularidad que alcanzó. Por si fuera poco, sabemos que fue llevada a escena en 85 ocasiones entre 1708-1808<sup>34</sup>, más otras 25 entre 1809 y 1850<sup>35</sup>. Destaca especialmente la representación de la compañía de Manuel Martínez en el teatro de la Cruz el 23 de abril de 1784, que agradó tanto que se hizo sin interrupción hasta el 4 de mayo, cosa inusual. Participaba en la misma Antonia Máiquez, hermana del gran Isidoro Máiquez, y en el papel de reina otra gran actriz: M<sup>a</sup> del Rosario Fernández, más conocida como La Tirana<sup>36</sup>. En el *Memorial Literario* del mes de mayo de 1784 hay un análisis y juicio de esta comedia con motivo de esta representación<sup>37</sup>.

Otra obra en la que también colaboran Rojas y Calderón, en este caso junto a Luis Belmonte Bermúdez, es *El mejor amigo el muerto*. Difícil de resolver son también los problemas que plantea este título. Cotarelo trata de poner orden en la confusión generada por las distintas obras que llevan este título y concluye lo siguiente:

- Hay una obra titulada *D. Juan de Castro* de Lope de Vega en dos partes, que fue publicada en la *Parte 19* de sus obras.

- Una segunda obra a nombre de Belmonte, Rojas y Calderón se incluyó en la *Parte 9 de comedias escogidas...* (1657); ésta es la que publicó Hartzenbusch a nombre de Calderón (BAE XIV)<sup>38</sup>.

- Posteriormente, se encontró un manuscrito autógrafa de estos tres autores de lo que parece una nueva redacción de esta obra. Hartzenbusch publicó esta versión como apéndice dentro del tomo IV de las obras de Lope (BAE LII)<sup>39</sup> y Astrana Marín la incluyó en las *Obras*

<sup>31</sup>Pierre Mathieu, *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Cataneo, la lavandera de Nápoles*, trad. de Juan Pablo Mártir Rizo, Madrid, Diego Flamenco, 1625 (BNM, R-24808).

<sup>32</sup>Véase N.D. Shergold y J.E. Varey, «Some early Calderón dates», en *BHS*, XXXVIII (1961), pp. 274-286.

<sup>33</sup>Véase J. Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a lo anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898.

<sup>34</sup>R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 782.

<sup>35</sup>Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902. Recoge las carteleras de los teatros de Madrid correspondientes al período 1793-1819. Véase también Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las Comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.

<sup>36</sup>Cotarelo, *Isidoro Máiquez...*, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>37</sup>También en *El Censor* de 1822 hay un análisis y juicio de esta obra escrito por Alberto Lista.

<sup>38</sup>*Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921, (BAE, XIV), pp. 471-488.

<sup>39</sup>*Comedias escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1918, (BAE, LII), pp. 559-582.

completas de Calderón en 1951<sup>40</sup>. Hartzenbusch señala afinadamente que la primera redacción de la obra, la publicada en la *Parte 9*, pudo ser compuesta por Luis Belmonte, en torno a 1610 y que quizá fue refundida por él mismo, junto con Rojas y Calderón, en torno a 1635, en lo que sería la versión definitiva.

- Hay que añadir a todo esto un manuscrito más que lleva una comedia del mismo título pero enteramente distinta y, en este caso, pertenece con toda seguridad a Rojas<sup>41</sup>.

Nos interesa, pues, la obra hecha en colaboración que fue la que se estrenó en Palacio el 2 de febrero de 1636 por la compañía de Juan Martínez de los Ríos. También tenemos noticia de otra representación de esta obra el 28 de mayo de 1684 a cargo de la compañía de Manuel de Mosquera<sup>42</sup>. Durante el siglo XVIII una obra con el título de *El mejor amigo el muerto y devoción de las ánimas* se representó al menos en 16 ocasiones, siempre, salvo una vez, los días 1, 2 ó 3 de noviembre<sup>43</sup>.

También contamos con un buen conjunto de sueltas: son 8 las conservadas, todas a partir de la versión impresa en la *Parte 9* (1657), es decir, de la primera versión de la obra.

También tuvo una difusión notable la obra titulada *La más hidalga hermosura*, compuesta por Juan de Zabaleta, Rojas y Calderón e impresa por primera vez en la *Parte 43 de comedias de diferentes autores* (1650). Se conservan seis sueltas impresas en el siglo XVIII. La autoría fue fijada por Cotarelo a partir de un manuscrito de su propiedad que hoy se conserva en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona<sup>44</sup>.

Se trata de una obra de asunto histórico, muy alabada por el propio Cotarelo. Trata sobre la juventud de Fernán González, su prisión en Navarra y su posterior libertad gracias a la intervención D<sup>a</sup> Sancha, que se fuga con él.

Sabemos que se representó en el cuarto de la Reina, en el Pardo, el 14 de enero de 1652, con el título de *La hidalga hermosura*<sup>45</sup>. Nos constan otras dos representaciones palaciegas a cargo de la compañía de Matías de Castro el 21 de junio de 1682 y el 10 de enero de 1683<sup>46</sup> y 48 representaciones más entre 1708 y 1808<sup>47</sup>, destacando, en particular, las de los días 19 y 20 de mayo de 1784 en el teatro de la Cruz por la compañía de Manuel Martínez, en las que hacían los principales papeles María del Rosario Fernández, la Tirana, y Juan Ramos<sup>48</sup>. En el *Memorial Literario* del mes de mayo de 1784 hay reseña y juicio de esta obra<sup>49</sup>.

La cuarta comedia en la que participa Calderón es *El jardín de Falerina*. En este caso el tercer colaborador es Antonio Coello. Se trata de una obra completamente diferente de la que

<sup>40</sup>En P. Calderón de la Barca, *Obras Completas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1951, tomo I, pp. 1405-1442.

<sup>41</sup>BNM, ms. 15671.

<sup>42</sup>J.E. Varey y N.D. Shergold, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989, (colec. «Fuentes para la historia del teatro en España», IX), p. 160.

<sup>43</sup>R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 775.

<sup>44</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 177.

<sup>45</sup>J.E. Varey y N.D. Shergold, *op. cit.*, p. 129.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 154.

<sup>47</sup>R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, pp. 769-770.

<sup>48</sup>Cotarelo, *Isidoro Máiquez...* *op. cit.*, p. 178.

<sup>49</sup>Ada M. Coe, *op. cit.*

luego escribiría Calderón en dos jornadas y que tendría bastante éxito<sup>50</sup>, lo cual pudo ser el motivo de la poca difusión de la obra escrita en colaboración con Rojas y Coello, que, sin embargo, fue estrenada en Palacio por la compañía de Juan Martínez de los Ríos el 17 de enero de 1636<sup>51</sup>. La obra se conserva en un único manuscrito, y no se llevó a la imprenta.

Esta comedia no carece de mérito y destaca especialmente por el uso de la tramoya y aparato escénico: monte, dragón, gigantes, incendio final, etc. Se trata de una comedia caballeresca que se desarrolla en torno al jardín encantado que preside la maga Selenisa en el que se acumulan todo tipo de efectos escénicos. Igualmente, resultan de interés las reminiscencias gongorinas, sobre todo en el primer acto de Antonio Coello, en el que se incluye una glosa del romance de Angélica y Medoro «En un pastoral albergue...» (II, f. 19r)<sup>52</sup>. Quizá lo más flojo de la obra sea el desenlace, demasiado rápido y simplista, que curiosamente corrió a cargo de Calderón.

Del resto de las comedias en colaboración en las que participa Rojas destaca el éxito de *El catalán Serrallonga*, en la que colaboró con Coello y Vélez de Guevara. Se trata de la historia del célebre bandido Juan Sala Serrallonga, labrador del pueblo de Carroz en el campo de Vich. Fueron famosas sus correrías desde 1621 hasta que en 1633 fue apresado y ajusticiado<sup>53</sup>. La obra se compuso, pues, muy a raíz de los hechos históricos y fue estrenada el 10 de enero de 1635 en Palacio por la compañía de Antonio de Prado<sup>54</sup>. Se siguió representando con éxito: el 31 de diciembre de 1679 la ponía en escena la compañía de Manuel Vallejo en el Buen Retiro<sup>55</sup> y entre 1708 y 1808, se documentan 40 representaciones<sup>56</sup>. También en la imprenta tuvo una gran difusión desde que se imprimió en la *Parte treinta de comedias famosas de diferentes autores* (Zaragoza, 1636): se incluye dos veces más en volúmenes colectivos y aparece en 20 impresiones sueltas, además de los cuatro manuscritos y las tres relaciones que se conservan.

Estos mismos autores se asociaron para componer *El robo de las Sabinas* que se puso en escena durante los famosos festejos del Buen Retiro el 24 de febrero de 1637, lunes de Carnaval, por la compañía de Tomás Fernández<sup>57</sup>. Varey y Shergold recogen una nueva representación con el título de *Las Sabinas* entre el 16 de febrero y el 5 de marzo de 1658 a cargo de la compañía de Pedro de la Rosa y otra más en Palacio por la compañía de Manuel Mosquera el

<sup>50</sup>La comedia de Calderón se representó ante Felipe IV en 1648 o a principios de 1649, según Cotarelo (*Rojas*, pp. 173-174). Varey y Shergold citan cuatro representaciones de esta obra entre 1686 y 1695 (*op. cit.*, p. 136); Andioc y Coulon recogen otras 17 representaciones durante el siglo XVIII (*op. cit.*, p. 742).

<sup>51</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 174.

<sup>52</sup>Este romance gongorino también aparece cantado en la comedia de Tirso *Quien habló pagó* y, más tarde, lo utiliza Calderón en el final de *La púrpura de la rosa* (1660); vid. la nota de Antonio Carreño en su edición de los *Romances* de Luis de Góngora, Madrid, Cátedra, 1982, p. 280-281.

<sup>53</sup>Sobre esta obra hay un trabajo de Adrien Roig, «Una manifestación de catalanofilia literaria: *El catalán Serrallonga*, comedia de tres ingenios», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1053-1066.

<sup>54</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 151.

<sup>55</sup>J.E. Varey y N.D. Shergold, *op. cit.*, p. 218.

<sup>56</sup>R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 655. Ada M. Coe, *op. cit.*, p. 25, añade cuatro representaciones más en los años siguientes.

<sup>57</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 213.

9 de junio de 1685<sup>58</sup>. Andioc y Coulon citan 12 representaciones más en el siglo XVIII, aunque hay dudas, ya que en 1735 se estrenó en los Caños del Peral la obra de Juan de Agramont y Toledo titulada *La cautela en la amistad y robo de las Sabinas* con la cual se puede confundir a partir de dicha fecha.

No tenemos datos del estreno de *La Baltasara*, comedia compuesta también por Vélez, Coello y Rojas. De nuevo se lleva a escena un suceso reciente: la vida de la célebre comedianta Baltasara de los Reyes, casada con el también actor Miguel Ruiz. Su crisis religiosa le llevó a abandonar su vida disipada de cómica y a retirarse a una ermita cercana a Cartagena. Resulta de gran interés para la historia teatral el primer acto, que transcurre íntegramente en el corral de la Olivera de Valencia durante una representación en la que actúa la propia Baltasara, versos que nos suministran numerosos datos sobre dicho corral y sobre su funcionamiento.

Parece que la obra ya estaba compuesta en 1634, según carta de Bernardo Monanni, secretario de la embajada de Toscana<sup>59</sup>. No obstante, esta comedia no parece haber tenido demasiado éxito ni en los escenarios ni en la imprenta, aunque la insólita historia de Baltasara de los Reyes inspiró dos nuevas obras ya en el siglo XIX: *La Baltasara* de Miguel Agustín Príncipe, Antonio Gil de Zárate y Antonio García Gutiérrez (Madrid, 1852) y *La comedianta famosa* de Rafael García Santisteban (Madrid, 1874).

A la fecunda asociación literaria que crearon Vélez, Coello y Rojas se debe también la obra titulada *También la afrenta es veneno*. Obra de asunto histórico que dramatiza el curioso caso de Juan Lorenzo Acuña y su mujer Leonor de Meneses, de la que se encaprichó el rey Fernando de Portugal, arrebatándosela a su marido y casándose con ella en 1372. Los autores añaden una segunda parte a la historia cuando el Rey vuelve sobre sus pasos y devuelve a Leonor a Juan Lorenzo que murió de repente al no poder soportar tal afrenta.

Según Cotarelo<sup>60</sup>, el tercer acto de Rojas es el mejor de la obra, sobre todo en ese final novedoso en el que el protagonista muere a causa del agravio sufrido. No obstante, hay problemas evidentes de unidad, sobre todo en la caracterización de la figura del rey, más dulcificado en el segundo acto, cuando trata de justificar su casamiento con Leonor, y más caprichoso y cruel en el tercer acto al repudiar a su esposa<sup>61</sup>.

No tenemos noticias sobre la fecha de su composición ni sobre si se llegó a estrenar la obra en vida de Rojas. Sí sabemos que se llevó a escena 14 veces a lo largo del siglo XVIII<sup>62</sup>. Su impresión fue tardía (1697) y se conserva también en cinco sueltas dieciochescas.

Con el anciano Vélez aún colabora Rojas en la obra titulada *Como la luna creciente, también tiene el sol menguante*, más conocida por la segunda parte del título, que fue llevada a la escena a finales de 1655, según reza la censura del manuscrito conservado, en la que se señala además que ya se había hecho varias veces y con grandes aplausos<sup>63</sup>. Después aparece en el

<sup>58</sup>J.E. Valey y N.D. Shergold, *op. cit.*, pp. 206-207.

<sup>59</sup>Shirley B. Whitaker, «*La Baltasara* in Performance, 1634-35: Reports from the Tuscan Embassy», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. de C. George Peale *et al.*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1983, pp. 203-206.

<sup>60</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 223.

<sup>61</sup>Vid. Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón...*, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>62</sup>R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 855.

<sup>63</sup>BNM, ms. 15568 (Cotarelo *Rojas*, pp. 224-225).

repertorio del corral de la Cruz el 11 y el 17 de diciembre de 1673, puesta en escena por la compañía de Manuel Vallejo y en Palacio el 1 de febrero de 1685 por la compañía de Manuel Mosquera<sup>64</sup>. Trece veces más aparece representada entre 1708 y 1808<sup>65</sup>.

Persisten problemas con su autoría. En el manuscrito 15568 de la BNM se atribuye a Rojas y Vélez, aunque luego sería impresa en 1666 en la *Parte 24 de comedias nuevas y escogidas* a nombre de tres ingenios. Hay otro manuscrito, con letra del siglo XVIII, del que descenden las dos sueltas conservadas, que aparece también a nombre de tres ingenios, aunque con otra letra se señala: «La nueva, la de Mota». Lo que varía es el tercer acto con lo que quizá estemos ante una refundición posterior hecha por Juan de la Hoz y Mota<sup>66</sup>.

La obra trata de la historia de las desgracias de Bernardo de Cabrera, historia que ya había tratado Mira de Amescua en dos obras tituladas *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* y *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*.

De nuevo con Vélez y en este caso con Mira de Amescua colabora Rojas en *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, de nuevo basada en un suceso ocurrido en 1607, según recogía una relación<sup>67</sup>. La fecha de composición de esta comedia ha tenido cierta controversia. Cotarelo, basándose en una alusión a la moda de los copetes, prohibida en 1639, la fecha en dicho año, alegando además que el príncipe Filiberto de Saboya, que aparece en la obra, había sido nombrado prior de las órdenes en 1638. Abraham Madroñal<sup>68</sup> ha precisado recientemente que la obra tuvo que ser necesariamente anterior a dicha fecha, probablemente en torno a 1632, corrigiendo el dato referente a Filiberto de Saboya, Gran Prior de la orden de San Juan, pero muerto en 1624. Desde luego, esta propuesta casaría mucho mejor con la colaboración de Mira, que en 1632 se retira a Guadix, con lo resulta extraño que años después haya colaborado en la composición de esta obra. Precisamente por esta razón Cotarelo terminaba rechazando la autoría de Mira de Amescua<sup>69</sup>.

Mesonero Romanos opina que la jornada de Mira excede en calidad a las dos anteriores<sup>70</sup>. Lo que parece evidente es que en esta obra también se producen ciertos altibajos y ciertos cambios en la caracterización de los personajes entre los distintos actos: indudablemente en la segunda jornada, la de Rojas, la protagonista parece una mujer mucho más madura que en la primera de Vélez, además de no ser denominada como «la Rojeja», apelativo que a Rojas no le debía hacer demasiada gracia.

<sup>64</sup>J.E. Varey y N.D. Shergold, *op. cit.*, p. 223.

<sup>65</sup>R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 664.

<sup>66</sup>En el índice de Medel del Castillo aparece por error: «Nota». García de la Huerta repite en su índice el mismo error.

<sup>67</sup>Véase la *Relación de un caso raro, en que fueron expelidos de una mujer casada muchos demonios en la villa de Madrilejos, a los 14 días del mes de octubre deste año pasado de 1607* escrita por el jesuita Luis de la Torre en 1608 (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 916).

<sup>68</sup>A. Madroñal Durán, *art. cit.*, pp. 345-346.

<sup>69</sup>E. Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», en *BRAE*, XVII (1930), pp. 467-505, 611-58; XVIII (1931), pp. 7-90, véase la p. 85.

<sup>70</sup>R. de Mesonero Romanos, «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de don Francisco de Rojas Zorrilla», *BAE* LIV, *op. cit.*, p. XI.

La obra fue representada en Palacio por la compañía de Simón Aguado el 3 de enero de 1686<sup>71</sup>. Andioc y Coulon recogen 15 representaciones en el siglo XVIII destacando entre ellas la que tuvo lugar el 13 de mayo de 1763 a cargo de la compañía de María Ladvenant<sup>72</sup>.

Con Antonio Coello compuso Rojas la peregrina obra titulada *Los tres blasones de España*, que Cotarelo juzga primitiva debido al desarreglo y a la falta de unidad de la misma, aunque la fecha no está tan clara<sup>73</sup>.

En efecto, el planteamiento de la obra es de lo más rebuscado y, en realidad, son tres dramas distintos, incluso con personajes diferentes. El denominador común de la misma es la aparición de los mártires de Calahorra Emeterio y Celedonio en tres épocas distintas de la historia de España, primero antes de nacer, luego en vida y, más tarde, una vez muertos. «Muy disparatada», como decía Cotarelo<sup>74</sup>. No obstante, quizá porque Rojas fue el autor de dos actos, el segundo y el tercero, la incluyó en la *Segunda parte...* de sus comedias publicada en 1645. Lógicamente no hubo «autor» de comedias que se atreviera a representar la obra.

Nos quedan por repasar cuatro comedias más que Rojas escribió colaborando de forma ocasional con otros autores más o menos cercanos a él. Por ejemplo, *El bandolero Solposto*, que compuso junto a Jerónimo Cáncer -quizá el autor que más se prodigó en las colaboraciones teatrales- y Pedro Rosete Niño. La obra fue publicada en la *Parte 32 de comedias escogidas...* (Madrid, 1669) y no tuvo éxito alguno, a juzgar por la falta de noticias sobre representaciones y por la ausencia de sueltas y de manuscritos. Cotarelo también es duro en su juicio sobre esta obra<sup>75</sup>.

La escena se desarrolla en Setúbal y a lo largo de la obra se refleja la rivalidad entre portugueses y castellanos, no en vano estamos en vísperas de la rebelión de Portugal en 1640.

Con Gabriel del Corral, dramaturgo ocasional, compuso Rojas *La trompeta del Juicio*. No obstante, la autoría dista mucho de estar clara. En el catálogo de Medel se cita la obra a nombre de Rojas Zorrilla; también se conserva un manuscrito del siglo XVII en la BNM a nombre del mismo, aunque con el siguiente final:

de dos poetas que os piden  
para entrambos solo un vitor.

Dado que en la *Parte 31 de comedias escogidas...* (Madrid, 1669) la obra se imprimió a nombre de Gabriel del Corral parece, pues, sensato atribuir la paternidad de la obra a ambos autores mientras no encontremos otros datos. Más difícil de precisar es qué parte de la obra escribió cada uno de ellos.

<sup>71</sup>J.E. Varcy y N.D. Shegold, *op. cit.*, p. 90.

<sup>72</sup>R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 815. Véase también Emilio Cotarelo y Mori, *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 158.

<sup>73</sup>A. Madroñal cita una curiosa alusión al guardainfante que podría retrasar la fecha de composición de la obra (art. cit., p. 338).

<sup>74</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 227. Discrepa de esta opinión Faio Franchi (en realidad el conde de la Roca) en su *Ragguaglio di Parnasso* publicado en las *Essequie poetiche... in morte del signor Lope de Vega*, en donde señalaba que la tenía por «Monstro di beltà» (apud A.L. MacKenzie, *La escuela de Calderón...*, *op. cit.*, p. 38).

<sup>75</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 143.

No coincide en este caso con el juicio favorable que el merece esta obra a Cotarelo<sup>76</sup>, ya que la acción es deslavazada, con abundantes cultismos y giros gongorinos, que bien pudieran proceder de la pluma del poeta Gabriel del Corral.

De tres ingenios parece ser la obra titulada *El pleito del demonio con la Virgen*, a pesar de que Julián Paz<sup>77</sup> sospechaba que el manuscrito que se conserva en la BNM podría ser autógráfico de Rojas. La obra fue impresa en la *Parte sexta de comedias escogidas...* (Madrid, 1654) a nombre de tres ingenios sin identificar. Se trata del conocido tema del pacto con el diablo que en aquella época dramatizarían con mucho mejor gusto y con mucho más éxito Calderón en *El mágico prodigioso* o Mira de Amescua en *El esclavo del demonio*. El juicio de Cotarelo es también muy duro, no sin razón:

Es un verdadero disparate, sin lógica ni arte, ni casi sentido común. Todo á fin de probar que la devoción de la Virgen basta para perdonar los mayores crímenes<sup>78</sup>.

No obstante, señala que la mejor jornada es la primera que es la que corresponde a Rojas.

Lógicamente la obra recurre a menudo al efecto de la magia, de gran rentabilidad escénica, como, por ejemplo, cuando el demonio regala dos anillos al criado que le permiten tomar la apariencia de otra persona o hacerse invisible.

Y cerramos este somero repaso a las comedias de varios autores en las que participa Rojas con la obra titulada *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* en la que el toledano colabora con dos dramaturgos poco conocidos y ocasionales como son Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa.

Sabemos que esta obra se estrenó el 16 de septiembre de 1635 en Palacio por la compañía de Juan Martínez de los Ríos<sup>79</sup>, pero sólo nos ha llegado a través del manuscrito 14997 de la BNM. Es enteramente diferente de la titulada *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* que se atribuye en ocasiones a su amigo Luis Vélez de Guevara y que se publicó en la *Parte 33 de varios autores* (Valencia, 1642) a nombre de Lope de Vega. Cotarelo opina con razón que la obra es efectivamente de Lope.

Una tercera obra que trata del mismo asunto es la titulada *El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*, en la que colaboraron Juan de Matos, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Henríquez y que se incluyó en la *Parte 39 de comedias escogidas...* (Madrid, 1673). Esta obra es la que fue representada en el siglo XVIII en 13 ocasiones<sup>80</sup>.

El asunto en los tres casos es semejante, aunque la de Rojas y ésta última coinciden en presentar la primera parte de la historia: la vida de Tamorlán hasta que vence al turco Bayaceto y le arrebató el trono, encerrando al turco en una jaula. Curiosamente el encierro en la jaula es uno de los elementos que se repite en las tres obras.

<sup>76</sup>«Es muy notable esta comedia, al menos en sus dos primeros actos...» (Cotarelo, *Rojas*, pp. 257-258).

<sup>77</sup>A. Paz y Meliá, *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª ed. de Julián Paz, Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1934, p. 405.

<sup>78</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 255.

<sup>79</sup>Cotarelo, *Rojas*, p. 233.

<sup>80</sup>R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 872.

Una vez reseñadas estas quince obras, podemos concluir que el método de componer comedias en colaboración hizo fortuna a pesar de las dificultades que entrañaba. Según Ann L. MacKenzie «Calderón y sus seguidores no lograron componer en colaboración ninguna comedia de calidad excepcional»<sup>81</sup>. Es probable que su opinión sea acertada. No obstante, aunque muchas de estas comedias de autoría compartida fracasaron, hubo otras que fueron todo un éxito tanto en el momento de su composición como durante el siglo XVIII. En el caso de Rojas parece que las obras más acertadas son aquéllas que compuso con dramaturgos allegados, a los que le unía un vínculo de amistad.

Es curioso observar cómo Calderón se aprovechó a veces de estas comedias en las que había colaborado a modo de ensayo, para componer más tarde en solitario nuevas obras sobre los mismos asuntos, más cuidadas y depuradas. Así, por ejemplo, la comedia titulada *Polifemo y Circe* que compuso en 1630 con Mira de Amescua y Montalbán no es más que un primer bosquejo de *El mayor encanto amor* (1635); con Coello y Montalbán escribió *el privilegio de las mujeres*, aprovechándose después de esta comedia mediana para componer una mejor: *Las armas de la hermosura*; también aprovechó la débil comedia titulada *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, escrita en colaboración con Antonio Coello, para crear una de sus obras maestras, *La vida es sueño*<sup>82</sup>. No es extraño, pues, que se valiera también de *El jardín de Falerina*, cuya autoría compartió con Rojas y Antonio Coello, para componer una nueva en dos actos.

A pesar de las opiniones negativas que ha generado entre la crítica<sup>83</sup>, es evidente que este método de composición que tanto agradó durante algunas décadas en la corte española es digno de estudio y análisis como una modalidad significativa del arte dramático de nuestro Siglo de Oro.

<sup>81</sup> Ann L. Mackenzie, *op. cit.*, p. 37.

<sup>82</sup> Véase el análisis que lleva a cabo A.E. Sloman, en *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*. Oxford, Dolphin, 1958, pp. 250-277.

<sup>83</sup> «L'absurde système de collaboration» en palabras de Paul Meriméc, *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, 1983, p. 133, nota 64.



# HOMBRES LIBRES PARA EL BIEN DE LA REPÚBLICA<sup>1</sup>

LOLA JOSA  
*Universidad de Barcelona*

## 1. SÉNECA Y RUIZ DE ALARCÓN

En cuanto a la voluntad humana como la responsable de la virtud o del vicio, es muy curioso que Juan Ruiz de Alarcón no escenifique ni ofrezca referencias en torno a los postulados teológicos que el dogma católico imponía a todas las artes. Es cierto que, si hay que situarlo en la controversia de *auxilio divinal gratial*, está en la ladera de los jesuitas, pero más que una decidida intención de participar en la pugna entre ambas órdenes religiosas o rendir tributo a la ortodoxia, es una elección consecuente con la moral del protagonista dramático que va forjando a lo largo de sus obras, con quien pretende satisfacer el modelo de cortesano que su propio tiempo, mejor dicho, el gobierno olivarista exigía. El conde-duque, por ejemplo, había escogido a Justo Lipsio como estandarte de su esfuerzo político por aunarse en el autor de *De Constancia* la cristiandad agustiniana con la sabiduría de Séneca<sup>2</sup>. Alarcón, en cambio, como única propuesta cristiana escoge la del mismísimo Erasmo cuando hacía ya tiempo que *El Enquiridion* estaba prohibido<sup>3</sup>. Por lo demás, sus protagonistas se mueven para afirmar su voluntad hasta el límite mismo de la prudencia o la lealtad, y muy a pesar de «la fortuna adversa en un mundo siempre sujeto a fluctuaciones y cambios»<sup>4</sup>. Y es, justamente, por esa voluntad de ser virtuosos por lo que no necesitan ni que la fortuna les sea propicia ni que la gracia ni el cielo cuenten mucho, parafraseando a Octavio Paz<sup>5</sup>. O como dice Séneca a Lucilio, porque, en definitiva, «la auténtica nobleza es la virtud»<sup>6</sup>.

Si San Agustín aconsejaba *prudencia* porque, ante la gracia de Dios, a una vida ejemplar no tiene por qué corresponderle una recompensa, a poco que se conozca el repertorio de Ruiz de

---

<sup>1</sup>Esta conferencia la leí cuando aún Eva Reichenberger y yo no nos habíamos puesto en contacto. Por ello, remito al lector a mi libro *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 59-92; capítulo en el que queda recogido este trabajo y, asimismo, ampliado.

<sup>2</sup>Elliott, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 51-52.

<sup>3</sup>Vid. Lola Josa, «El Anticristo de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 8 (1998), pp. 65-77.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>5</sup>Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 38-39.

<sup>6</sup>Título de la «Carta XLIV» de las *Cartas a Lucilio*.

Alarcón se puede suponer que el cristianismo agustiniano no se halla entre las referencias en torno a las que gira su universo dramático. En primer lugar, porque su protagonista se consolida por lo esforzado de su voluntad para hacerse dueño de su propio destino; y, por otro lado, porque no hay ninguna comedia suya que no sea *ejemplo* de cómo la «bondad» tiene su recompensa y la «maldad» —sea a modo de traiciones, mentiras, ambición, o intemperancia—, su castigo<sup>7</sup>. Y es la evolución de sus protagonistas<sup>8</sup> la que nos da la seguridad necesaria para que no sea mera conjetura el afirmar que es la sabiduría de Séneca la que empuja a sus galanes a la consecución del carácter que los define. La actitud voluntarista de Séneca —«¿Qué necesitas para ser bueno? Quererlo»<sup>9</sup>— viene acompañada por la propuesta de un tipo de aprendizaje que permite adquirir el conocimiento necesario para fortalecer esa misma voluntad; que ayuda a convencer al hombre de que la «voluntad liberadora» es el único ejercicio digno a que puede emplearse en esta vida<sup>10</sup>.

*Las cartas a Lucilio* se abren con la exhortación del maestro al discípulo que reza: «haz lo que te digo, mi querido Lucilio, sé tu propio liberador»<sup>11</sup>, pero esta «voluntad liberadora» que preconiza a lo largo de cada una de sus cartas<sup>12</sup>, ¿a qué se refiere? ¿Liberarse de qué?: de «los entuertos de la Fortuna»<sup>13</sup>. Y, precisamente, al aprendizaje de cómo liberarse del poder de esta diosa ciega es a lo que se aplican los protagonistas alarcónianos de las comedias de enredo, hasta llegar a la asunción de la comedia de caracteres. En las primeras, Fortuna se sirve de trazas y mentiras de los personajes para crearle al galán protagonista un mundo siempre sujeto a fluctuaciones y cambios. De esta forma, el galán se irá concienciando de que sólo con «entereza y constancia», «firme, cara a la incertidumbre del azar»<sup>14</sup>, será el modo con que logre vencer la «enemiga suerte» —*Los empeños de un engaño* (15a, II)—<sup>15</sup>.

Octavio Paz tuvo la sensibilidad de percibir al galán-héroe de Alarcón como un estoico melancólico. Pero valga insistir que este estoicismo no es tan relevante por la resignación con que los protagonistas soportan las desgracias —este aspecto sería el más visible, el más superficial—, sino por un continuo proceso dialéctico, resultante de la crisis pensamiento-acción o voluntad-conocimiento, en que se debaten los protagonistas, y que viene a justificar, en última instancia, el carácter con que el héroe termina protagonizando las obras de madurez del dramaturgo. Proceso que culmina con Licurgo en *El dueño de las estrellas* y su suicidio *razonable*, al modo senequista. Suicidio que no resulta ser un acto temerario de la voluntad, sino fruto de la

<sup>7</sup>Vid. la profusión de ejemplos que Brenes extrajo de todas las comedias de Alarcón, y que confirman nuestra visión, reunidos en uno de sus capítulos a propósito del «premio del mérito» en el teatro del dramaturgo. Carmen Olga Brenes, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1960, pp. 192-199.

<sup>8</sup>Remito al capítulo V de Lola Josá, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger, 2002.

<sup>9</sup>Séneca, *Obras completas*. Traducción, estudio y notas de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1949, p. 603b.

<sup>10</sup>Vid. la «Carta I.XXX: Ventajas de la pobreza», pp. 603-604.

<sup>11</sup>Séneca, *op. cit.*, p. 436a.

<sup>12</sup>De la lectura que hemos hecho de las *Cartas*, podemos concluir que en todas, sea cual fuere el pretexto de la epístola, Séneca se refiere a ello. Es sumamente revelador que el tema de la gran mayoría sea la «virtud».

<sup>13</sup>Séneca, *op. cit.*, p. 689a.

<sup>14</sup>Séneca, *op. cit.*, p. 689ab.

<sup>15</sup>Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y nuevo estudio preliminar de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispánica, 1990, 2 vols. Siempre citaré sus obras de teatro por esta edición, incluyendo, entre los paréntesis, el número de la página, la letra de la columna cuando haya más de una, y el volumen.

valentía y nobleza que otorga el conocimiento de que la entereza moral, en este caso de Licurgo, corre peligro<sup>16</sup>. Resolución, la de suicidarse, que para Séneca, más que heroica, es acorde con la razón, dado que peligra la integridad ética de la persona: «en la opinión de Séneca es el acto por el cual somos dueños de nuestro destino»<sup>17</sup>. O, como dice Licurgo, *dueños de las estrellas* (68b, II).

Que el tejedor de Segovia proclame que «es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» rindiendo «el cuello/ al yugo de la razón» (239b, II), cada vez va cobrando más fuerza como lema con qué coronar todo el teatro de Ruiz de Alarcón. Y como tal lo escogió, a su vez, Séneca conforme va concluyendo sus epístolas: «carísimo Lucilio, [...] dominarse a sí mismo es el más grande de todos los dominios»<sup>18</sup>:

En suma, solamente es perfecto lo que lo es según la Naturaleza universal y la Naturaleza universal es racional. [...] Así que el bien no está sino en quien está también razón. Preguntas adónde va esta discusión y qué provecho puede granjear a tu alma. Te lo digo: [...] eres animal racional. ¿Cuál es, pues, tu bien? La razón<sup>19</sup>.

La aseveración de la razón como el máximo bien, ya que es la única capaz de controlar el destino del hombre, de «liberarlo» según su voluntad, va íntimamente ligada en el pensamiento senequista con la defensa de la virtud como la auténtica nobleza:

Fortuna barajó lo de arriba con lo de abajo. ¿Quién es el noble? El que recibió de la Naturaleza una buena disposición para la virtud. Sólo esto ha de mirarse; de otra suerte, si a la antigüedad de todos ha de atenerse, data de aquel tiempo, antes del cual nada hay. [...] El alma es quien hace noble; a ella es lícito encaramarse sobre la Fortuna desde cualquier condición<sup>20</sup>.

Encinas, el criado-amigo del drama *Ganar amigos*, le expone a su señor los mismos argumentos para justificar su toble comportamiento a pesar de su condición de siervo:

El ser grandes o pequeños,  
el servir o ser servido,  
en más o menos riqueza  
consiste sin duda alguna.  
Y es distancia de Fortuna,  
que no de naturaleza. (194b, II)

<sup>16</sup>Remito al capítulo II de Josa, *El arte dramático de Juan ruiz de Alarcón...*, pp. 24-58.

<sup>17</sup>J.M. Rist, *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 240.

<sup>18</sup>Séneca, *op. cit.*, pp. 729a-732b.

<sup>19</sup>*Ibid.*, pp. 766a-767b.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 510b.

De los criados de Alarcón ya me ocupé en otro estudio<sup>21</sup> a propósito de su «originalidad», que la explica la semilla senequista con que Alarcón sembró todo su teatro, y que ahora con especial fuerza en la incitación a que se reduce toda su obra dramática: *la dicha de ser hombre de bien*; o, siguiendo la correspondencia que establece Séneca a Lucilio, la dicha de actuar según la razón.

Antonio Castro Leal, al prologar el libro sobre el *Ingenio y sabiduría* de Ruiz de Alarcón, vierte una serie de reflexiones que nos remiten, de inmediato, al pensamiento de Séneca. Escribe sobre el dramaturgo: «creía en la virtud como en el mayor de los bienes, en la disciplina del alma y el imperio de la razón, en el dominio de sí mismo, en la templanza»<sup>22</sup>. Es inexplicable que Brenes, en su extensa defensa del «sentimiento democrático» en las obras alarconianas —tan bien fundamentada, por otra parte, en citas textuales de los mismos personajes—<sup>23</sup>, no indague en la influencia que, al respecto, Séneca pudo ejercer sobre Ruiz de Alarcón, aludiendo, además, como lo hace, al libro recién citado de Castro Leal<sup>24</sup> y según la reivindicación que la estudiosa hace del concepto de la dignidad humana en el dramaturgo. Aunque, valga decir, asimismo, que tampoco remite al sustrato del humanismo con que Alarcón fecunda su intención dramática. Centrándonos de nuevo en Castro Leal, tal y como dicta su párrafo recién transcrito, podemos decir que esa creencia alarconiana en la virtud, es, precisamente, los coturnos con que Alarcón alza a su héroe. Postulado que tiene de «democrático» lo que Séneca insuffló en el estoicismo: todos descendemos de un mismo origen, por lo que los blasones no los da la sangre heredada, sino la virtud, «la dicha de ser hombre de bien»<sup>25</sup>:

Imagina, pues, que no eres caballero [...], sino liberto simplemente; puedes conseguir ser tú solo libre de hecho entre los libres de nacimiento. Dirás: «¿De qué manera?» Si discernieres el bien del mal. [...] El bien nace de lo honesto; lo honesto lo es de suyo. Lo que es bueno puede ser malo; lo que es honesto no pudo ser sino bueno<sup>26</sup>.

García, en *La verdad sospechosa*, como un «Lucilio», recibe la misma doctrina por boca de Beltrán, su padre:

BELTRÁN ¿Soys caballero, García?  
 GARCÍA Téngome por hijo vuestro.  
 BELTRÁN ¿Y basta ser hijo mío  
 para ser vos caballero?

<sup>21</sup>Vid. capítulo VI de Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón...*, pp. 247-295.

<sup>22</sup>*Ingenio y sabiduría de don Juan Ruiz de Alarcón*. Selección y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Biblioteca Mexicana, 1939, p. XIV.

<sup>23</sup>Brenes, *op. cit.*

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 85 y ss.

<sup>25</sup>Paul Veyne, *Séneca y el estoicismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 49-56; y Rist, *op. cit.*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 265-280.

<sup>26</sup>Séneca, *op. cit.*, pp. 510b y 748b.

- GARCÍA Yo pienso, señor, que sí.  
 BELTRÁN ¡Qué engañoso pensamiento!  
 Sólo consiste, en obrar  
 como caballero, el serlo.  
 ¿Quién dio principio a las casas  
 nobles? Los ilustres hechos  
 de sus primeros autores,  
 sin mirar sus nacimientos;  
 hazañas de hombres humildes  
 honraron sus herederos.  
 Luego, en obrar mal o bien  
 está el ser malo o ser bueno.  
 ¿Es así?
- GARCÍA Que las hazañas  
 den nobleza, no lo niego,  
 mas no neguéis que sin ellas  
 también la da el nacimiento.
- BELTRÁN Pues si honor puede ganar  
 quien nació sin él, ¿no es cierto  
 que por el contrario puede,  
 quien con él nació, perdello?
- GARCÍA Es verdad.
- BELTRÁN Luego, si vos  
 obráis afrentosos hechos,  
 aunque seáis hijo mío,  
 dejáis de ser caballero.  
 Luego, si vuestras costumbres  
 os infaman en el pueblo,  
 no importan paternas armas,  
 no sirven altos abuelos.  
 ¿Qué cosa es que la fama  
 diga a mis oídos mismos  
 que a Salamanca admiraron  
 vuestras mentiras y enredos?  
 ¡Qué caballero y qué nada! (149h, II)

A la pregunta «¿quién es el noble?», que Séneca formulaba a Lucilio en el fragmento que más arriba referíamos, Beltrán, tras preguntar exactamente lo mismo a su hijo —«¿quién dio principio a las casas/ nobles?»—, responde con los mismos razonamientos con que el maestro contesta al discípulo. Y para mudar de condición, para llegar a ser «noble», si Séneca decía que se lograba discerniendo «el bien del mal», Beltrán refiere a García que ser caballero o no serlo, depende del «ser malo o ser bueno».

Más intervenciones de personajes alarconianos que se pronuncian a favor del concepto de nobleza sencquista que defiende Beltrán, pueden encontrarse en el libro de Brenes<sup>27</sup>. Remitimos a los parlamentos que ella seleccionó para evitar repetir el repertorio, ya que no podríamos aportar ninguna otra intervención nueva. Sin embargo, hemos transcrito el diálogo entre García y su padre porque es uno de los momentos en que con mayor claridad el dramaturgo deja adivinar, no sólo la clara influencia del pensamiento, sino el préstamo tanto del punto de vista —instructor/educando—, como del tipo de argumentaciones —preguntas retóricas y silogismos— que, en ese caso, Alarcón debe a las *Cartas a Lucilio*.

Éstas también son la fuente de la que se nutre el carácter más emblemático de su teatro: el amigo. De todas sus obras, dos tienen como tema la amistad —*Ganar amigos* y *La amistad castigada*—; en tres se restablece la armonía dramática gracias a la intervención del «amigo» —*El semejante a sí mismo*, *Mudare por mejorarse* y *El examen de maridos*—, y en el resto, el carácter del amigo aparece, aunque sea en mayor o menor número de intervenciones, entremezclado en la trama como influencia incitadora o inhibidora del protagonista; es decir, como refuerzo o ayuda a la acción dramática. Por ello, el carácter del amigo siempre queda justificado por un móvil ético con que inducir a actuar o esperar al héroe —influencia incitadora—, o bien siendo él mismo quien impida funestos desenlaces —influencia inhibidora—. Y todo por el concepto de amistad que rige hasta a los criados de su universo dramático. Piensa Séneca al respecto:

La amistad crea entre nosotros comunidad de bienes; ninguna adversidad ni prosperidad ninguna afecta por separado a cada uno de nosotros, puesto que vivimos en común. No es posible que nadie viva feliz si no se mira más que a sí mismo y lo refiere todo a su propia utilidad; si quieres vivir para ti es fuerza que vivas para otro. La observancia diligente y fiel de este compañerismo que a nosotros, hombres, nos relaciona con los otros hombres y establece un derecho común en el género humano, contribuye en gran manera a fomentar aquella íntima asociación de amistad de que te hablaba, pues todas las cosas tendrá comunes con el amigo quien tiene muchas con el hombre<sup>28</sup>.

Podría darte el nombre de muchos que carecieron, no de amigos, sino de amistad. Ello no puede ocurrir cuando aparea las almas el deseo recíproco de los bienes honestos. Y ¿cómo podría ser de otra manera? Saben que tienen todas las cosas comunes, y encima aun las cosas adversas<sup>29</sup>.

Vive de tal manera que no te recates secreto ninguno que no puedas comunicarlo aun a tu mismo enemigo; pero puesto que ocurren determinadas cosas que la costumbre nos hace mantener ocultas, comparte con tu amigo todas tus cuitas, tus pensa-

---

<sup>27</sup>Brenes, *op. cit.*, 117-133.

<sup>28</sup>Séneca, «Carta XLVIII: Deberes de la amistad», p. 517a.

<sup>29</sup>Séneca, *op. cit.*, p. 442b.

mientos todos. [...] ¿Qué razón porque yo me reserve palabra alguna delante del amigo? ¿Qué razón hay porque yo en su presencia me considere solo?<sup>30</sup>

Lo más sobresaliente de la amistad en Alarcón es que con el carácter del amigo —cómplice hasta las últimas consecuencias del protagonista—, incluso es capaz de reconvertir un género dramático en otro, de delimitar las fronteras tan sutiles que los separan. *Los favores del mundo* empieza siendo un drama de honor, pero desde el momento en que el ofensor de García se convierte en amigo suyo —por la clemencia, precisamente, de Garci Ruiz—, se abre paso la comedia de enredo que al fin resulta ser. O como *Ganar amigos*, que se abre con bisés de comedia de enredo y por el carácter protagonista del amigo —Fadrique— termina por desarrollarse un drama político en cuanto el héroe se erige, frente al rey y la sociedad, como defensor de la libertad y los derechos del resto de personajes.

El amigo, el criado y el galán protagonista de Juan Ruiz de Alarcón no pueden explicarse sin Séneca. La sabiduría del «padre de la Filosofía Moral de príncipes»<sup>31</sup> recalca en el teatro alarconiano hasta el extremo de cimentar toda esa «moral», precisamente, que la crítica ha repetido hasta la saciedad que era simple modo con que imponer justicia poética<sup>32</sup>. Por ello, una vez más aunamos el nombre del dramaturgo al del conde-duque, porque si Quevedo llamó a Olivares el nuevo «Séneca español»<sup>33</sup>, nosotros, aquí, a diferencia de Menéndez y Pelayo, proponemos que en lugar de considerar a Alarcón como «nuestro Terencio por la profunda intención moral»<sup>34</sup>, lo estimemos como el «Séneca español» de la Comedia Nueva.

Por último, cedamos la palabra al marqués de Villena, protagonista de *La cueva de Salamanca*:

En una carta leí  
de las que a Lucilio escribe  
el gran Séneca, que vive  
el sabio dentro de sí.  
Al cayado y la corona,  
en la choza y el palacio,  
le sobra todo el espacio  
que no ocupa su persona.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 438b.

<sup>31</sup>Con esta expresión Lorenzo Ramírez de Prado denomina a Séneca en su tratado *Consejo y consejero de príncipes*. Recogido en: AA.VV., *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII. (Antología de textos)*. Selección y edición de Jesús Castillo Vegas, Enrique Marcano Buenaga, Javier Peña Echevarría y Modesto Santos López, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 153-180, p. 177.

<sup>32</sup>*Vid.* Juan Ruiz de Alarcón, *Comedias*. Edición e introducción de Margit Frenk. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, el estudio introductorio de Frenk en que escribe toda suerte de comentarios al respecto. En concreto, p. XXIV.

<sup>33</sup>Quevedo. *Obras completas*. Edición de Felicidad Buendía, Madrid, 1966-1967, p. 625, II.

<sup>34</sup>En Terencio, *Comedias. La andriana- El eunuco*. Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio, Barcelona, Alma Mater, 1957, «Introducción», p. LIX, vol. I.

Y, así, ni miro en grandeza,  
ni en pequeñez de lugar,  
porque está con respirar  
contenta Naturaleza.  
Y yo esta cueva sombría  
prefiero al palacio rico. (153a, I)

A la carta que nos remite el marqués es a la VIII, la «Del recogimiento del sabio»<sup>35</sup>, donde se nos advierte, además, de que: «y digo a voz en grito: evitad todo aquello que place al vulgo, todo aquello que otorga el azar; recelad y temed todo bien que os regale la Fortuna»<sup>36</sup>. Porque sólo «lo que la Fortuna no dio, la Fortuna no puede quitarlo»<sup>37</sup>. Y eso solamente puede serlo la virtud, como nos tiene enseñado Séneca y Alarcón.

Fortuna demuestra su fuerza allí donde no hay una virtud preparada capaz de resistírsele; y así dirige sus ímpetus hacia donde sabe que no se han hecho ni márgenes ni diques que puedan contenerla<sup>38</sup>.

## 2. MAQUIAVELO Y RUIZ DE ALARCÓN

Estas son palabras no ya de Séneca, sino de Maquiavelo, otro de los pensadores clásicos — mal, muy mal interpretado — preocupadísimo por la *virtú*. Y a él Alarcón le debe mucho, también, por lo menos en lo que se refiere a la «razón de Estado» y la «virtud» política.

Llegado este punto e incitados por el propio Paz, es el momento de preguntarnos lo que la dialéctica voluntad-virtud frente a Fortuna inmediatamente viene a sugerirnos: en el caso de Alarcón, distante e irónico con los dogmas y ecléctico con las citas de autoridad, ¿no será acaso una recreación de la *verdadera* propuesta maquiavélica? Enfatizamos lo de «verdadera» porque a Nicolás Maquiavelo — irónicamente, malinterpretado como Alarcón — se le tergiversó tanto por los tratadistas españoles de la *razón de Estado* de los siglos XVI y XVII que llegaron a legarnoslo convertido en un adjetivo de lo más peyorativo. Sin embargo, el concepto primordial de su pensamiento es el de la *virtú*. *El Príncipe*, además de ser un intento de movilizar la aparición de un Estado moderno, es un reconocimiento crudo y un acato de las estrategias humanas por ostentar poder. Los consejos de Maquiavelo se fundamentan, sin disfraz ni justificación, sobre la naturaleza del hombre:

el hombre tiene una naturaleza y pasiones constantes, idénticas, determinantes de su acción: la ambición, la envidia, la impaciencia, la sed de venganza. Ello origina un movimiento en las relaciones humanas que escapa al control humano produciendo el

<sup>35</sup>Séneca, *op. cit.*, pp. 445-446.

<sup>36</sup>*Ibid.*, pp. 445b-446a.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 543b.

<sup>38</sup>Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe / La Mandrágora*. Edición de Helena Puigdoménech, Madrid, Cátedra, 1992, p. 171.

desorden, la corrupción, pero que [...] genera siempre los mismo accidentes porque las causas —las pasiones— son siempre las mismas. Por eso es siempre igual la historia humana...<sup>39</sup>

Pero no por asumir esta condición natural deja de exigirle al hombre. Para Maquiavelo la virtud es lo único que puede variar el camino de confusiones y errores de la humanidad, lo único que puede hacer libre al hombre y dotar a la sociedad de un orden nuevo<sup>40</sup>. Y si por una parte en los *Discorsi* reconoce que la religión ejerce una función indispensable para la coherencia social<sup>41</sup>, en *El Príncipe* lamenta que ésta tenga que estar en manos de príncipes eclesiásticos que acceden al poder:

o con virtud o por la fortuna, y se conservan sin la una y sin la otra, ya que se sustentan en las antiguas leyes de la religión, las cuales son tan poderosas y de tanto arraigo que mantienen a sus príncipes al frente del Estado sea cual sea su forma de actuación y de vida<sup>42</sup>.

El mal ejemplo de los Borja lo tiene tan presente que llega a ver en ellos lo que puede la fortuna y lo que consigue la virtud. Su propia experiencia le confirmó, al mismo tiempo, el papel que desempeñan las industrias y el ingenio en la corte<sup>43</sup>. Movido, pues, por el propósito de mostrar la verdad de las cosas para que la actuación política fuera eficaz en la consecución de la regeneración de la sociedad italiana, se comprende que Maquiavelo abriera heridas que, según Albert Camus, tardarían aún tiempo en cerrarse. Pero, ¿cómo es posible que Olivares proponiéndose llevar a cabo su programa de la reformación se cerrara al tratadista florentino?

Maquiavelo parecía conocer tan bien el espíritu humano que los *maquiavélicos* resultaron serlo quienes más lo injuriaron y censuraron. De él se hablaba en los jardines de la corte española, e incluso se leía *El Príncipe* a escondidas como si de una pasión secreta se tratara. Un estudiante salmantino —coetáneo a Alarcón cuando él estudiaba allí— al confesarse, puso entre sus pecados la lectura de Maquiavelo junto con juegos de naipes y veintiuna fornicaciones<sup>44</sup>. Incluso el mismo Olivares, contraviniendo la censura eclesiástica, poseía en su biblioteca un hermoso ejemplar de *El príncipe*, otro de *Los discursos* y un tercero del *Arte de la guerra*. El propio Vera y Figueroa, uno de los paladines de la generación antimachiavélica en la corte olivarista, deja traslucir en su *Embajador* discusiones que debía de sostener el conde-duque con sus amigos sevillanos o en los jardines del Alcázar, y, precisamente, algunas de ellas están aguijoneadas por

<sup>39</sup>Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*. Edición, estudio y notas de Miguel Ángel Granada, Madrid, Alianza, 1989, pp. 21-22.

<sup>40</sup>Cfr. *Niccolò Machiavelli. Opere*. A cura de S. Bertelli e F. Gaeta, Milán, Feltrinelli, 1960-1965, capítulos XVII y XVIII de los *Discorsi*, vol. I.

<sup>41</sup>*Ibid.*, capítulos XI-XV.

<sup>42</sup>Maquiavelo, *El Príncipe...*, p. 69.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>44</sup>Vid. *Diario de un estudiante de Salamanca*. Edición de George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 49-62 y 568.

el pensamiento maquiavélico, como, por ejemplo, la de cuestionarse en qué circunstancias es lícito recurrir a la disimulación, al engaño o la traición<sup>45</sup>. Vera elige como guías a Lipsio y Tácito, y de este último alaba su gran mérito por ofrecer ejemplos de la historia aplicables al presente, porque «otros son los hombres, pero no son otras las costumbres»<sup>46</sup>. ¿Es acaso muy diferente la concepción histórica de Maquiavelo? No: «es siempre igual la historia humana...»<sup>47</sup>. Con Juan de Mariana, a su vez, tuve la oportunidad de comprobar cuán importante era la historia para el presente<sup>48</sup>. Por lo que el rechazo a Nicolás Maquiavelo se debía a motivos un tanto más sutiles, ya que, si desde el momento en que aparece en el Índice, se escoge a Tácito como guía para hacer política, no hay que olvidar que éste, a su vez, era argumento de autoridad para el propio Maquiavelo<sup>49</sup>.

El autor de *El príncipe* pretendía fortalecer el gobierno del Estado desvinculándolo del poder de la Iglesia, y proponía hacerlo mediante la disolución del concepto medieval cristiano de la virtud<sup>50</sup>. Este era, precisamente, el postulado maquiavélico que coartaba el reconocimiento de su modernidad y de su lectura, por lo que valorar al secretario florentino sería reconocer, al mismo tiempo, que la Iglesia acabaría debilitando la eficacia política. Qué decir tiene que la España contrarreformista estaba aún bien lejos de poder aprobar cualquier programa político orientado, solamente, hacia la protección y prosperidad de los Estados sin tener en cuenta ni la ley ni el poder de Dios. Sin embargo, paradójicamente, lo que movía a España por aquellos años era la lucha descarnada por conseguir su hegemonía a pesar de la bancarota y el mal vivir del pueblo, en un momento, además, en el que el ideal de un Imperio cristiano universal se había quebrado<sup>51</sup>. Ante estas circunstancias, era casi obligado distorsionar y repudiar a Maquiavelo en España, porque, al fin y al cabo, venía a estorbar una maniobra política entre el Estado católico más poderoso —España— y el Papado; unión que pretendía legitimar la defensa de la fe como fin y última razón de Estado.

En cuanto a Alarcón y su teatro, el maquiavelismo viene a arraigar todavía más su escritura en una época de reforma. De reforma o si se prefiere —por no aludir sólo a Olivares— de efervescencia debida, en buena medida, al problema y la preocupación de cómo armonizar la praxis política con las fronteras que la moral católica delimitaba. Por eso el conde-duque encerraba a Maquiavelo en los confines de su biblioteca y comentaba sus libros sólo con sus amigos más próximos; por esta causa, también, salían los estudiantes de las aulas universitarias con ganas de leerlo para encontrar respuestas y saber el motivo de su censura. Así pues, aunque existiera el propósito —en tantos tratados expuesto—<sup>52</sup> de convertir al catolicismo la laica fór-

<sup>45</sup>Vid. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 47.

<sup>46</sup>*Ibid.*

<sup>47</sup>Maquiavelo, *El Príncipe...*, p. 22.

<sup>48</sup>Vid. Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 22-30.

<sup>49</sup>Maquiavelo, *El Príncipe...*, capítulo XLII.

<sup>50</sup>Vid. *ibid.*, capítulo XV.

<sup>51</sup>Vid. Estudio preliminar de Javier Peña Echevarría a *La razón de Estado en España. Op. cit.*, p. XXII.

<sup>52</sup>Los más relevantes quizá sean los de Pedro de Rivadeneira y su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano, contra lo que Nicolás Maquiavelo y políticos de este tiempo enseñan*; Juan Márquez, *El gobernador cristiano*; Juan de Santa María, *Tratado de República y policía cristiana*, y Claudio Clemente y su *Maquiavelismo degollado*. Todos ellos se encuentran recogidos en *La razón de Estado en España...*

mula de la razón de Estado maquiavélica, no se consiguió nunca un discurso homogéneo, sobre todo a partir de 1600. Si en el punto de mira se encontraba, por una parte, el esfuerzo por afianzar el catolicismo como verdadera religión y, de este modo, impedir la escisión que sufría Francia, por otro lado, no dejó de crecer con la entrada del nuevo siglo y, especialmente, con la llegada de Olivares al poder, el empeño por modernizar y racionalizar la acción del gobierno para poder hacer frente a la desoladora decadencia española. Por lo tanto, el talante reformista de Ruiz de Alarcón no podía menos que participar y tomar cartas en el asunto. Nos lo dicen sus personajes que, con frecuencia, se debaten entre la buena o mala razón de Estado:

Al fin la razón de Estado  
ha de vencer, que es forzoso  
a todo... (72a, II)

Que es alta razón de Estado,  
si bien no conforme a ley,  
no sufrir cerca del rey  
competidor el privado.  
Porque la ambición inquieta  
es de tan vil calidad,  
que ni atiende a la amistad,  
ni el parentesco respeta. (305ab-306a, II)<sup>53</sup>

El laicismo dramático de Alarcón al que se refería Octavio Paz, dentro del contexto que hemos reconstruido, con bastante probabilidad es un trasunto del laicismo político de Nicolás Maquiavelo, o cuanto menos una lanza rota a favor de una vida cortesana y política hecha a la medida humana. En su teatro, el pensamiento senequista ya se encargará de reclamar el encuentro del hombre con su dignidad, pero para ello antes ha tenido que imponerse el carácter de los personajes para demostrar que la *virtú* no requiere de la fortuna para actuar: quienes «se apoyan únicamente en la fortuna se hunden tan pronto como ella cambia»<sup>54</sup>. El realismo propio del dramaturgo está, a su vez, en íntima correspondencia con el realismo maquiavélico, fundamentado en lo que *es* el hombre —a ello se refieren los pasajes más hondos e irónicos de su pensamiento— para dar el salto a lo que *debe ser* —a ello se refieren los capítulos más olvidados de su tratado...—. Es decir, la evolución del protagonista alarconiano asentada en el descubrimiento de la voluntad corre pareja tanto al aprendizaje que propone Séneca en sus *Cartas a Lucilio*, como a la modélica dialéctica que Maquiavelo pensó para su príncipe: la conquista de la virtud personal para poder ser libre e independiente de los favores de la fortuna. Virtud, razón, carácter..., en las obras de Alarcón estas palabras vienen a ser la clave para comprender, una vez más,

<sup>53</sup>Véase, asimismo, *Los pechos privilegiados*, p. 309a, II; *El dueño de las estrellas*, p. 47, II, y las escenas finales del último acto, y de *La manguilla de Melilla* las intervenciones del alcaide de Bucar que hace continuas referencias a su traición a la razón de Estado por su pasión amorosa.

<sup>54</sup>Maquiavelo, *El Príncipe*... p. 118.

los emblemáticos versos de su tejedor de Segovia: «es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» (239b, II). O como rezan los versos de Petrarca, a quien elige el florentino para cerrar su tratado: «Virtù contro a furore/ prenderà l'arme...»<sup>55</sup>.

<sup>55</sup>«Virtud contra furor/ tomará las armas», *El Príncipe...*, p. 134.

# **...Y QUE SE PREVenga EL COLISEO, QUE SS. MM. (DIOS LOS GUARDE) HAN RESUELTO PASAR A ESTE SU REAL PALACIO Y SITIO DE EL BUEN RETIRO**

ALICIA LÓPEZ DE JOSÉ  
IES Madrid

Para intentar un acercamiento a cualquier aspecto que tenga relación con ese espacio escénico excepcional en la España del siglo XVII que fue el Coliseo del Buen Retiro, es necesario tener presente que este Real Sitio<sup>1</sup> era, simplemente, un palacio de «jornada»<sup>2</sup> -«tan cerca de la corte que la distancia del camino no puede estorbar el rato de la diversión»<sup>3</sup>- y, por tanto, no el lugar de residencia habitual y «oficial» de los monarcas, residencia que se hallaba en el Palacio Real de Madrid (Alcázar).

Y esta puntualización previa tiene importancia para entender algunas de las especiales características que harían del Coliseo del Buen Retiro un teatro atípico, que incorporaba los mayores adelantos de su época y que ejercía, al mismo tiempo, como espacio de uso palaciego en sentido estricto -para el que había sido inicialmente concebido- y, asimismo y por voluntad expresa de Felipe IV, como espacio de representaciones teatrales destinadas «al pueblo», en forma bastante similar, en muchos aspectos, a la practicada en los corrales madrileños de la Cruz o del Príncipe, mediante el sistema de arrendamiento a un empresario privado.

Pero, aunque disponían del espacio más apropiado para las representaciones -el Coliseo-, los reyes preferían con frecuencia «asistir a la comedia» en espacios más íntimos. Y así se observa en documentos que han recogido la existencia de las representaciones conocidas como *particulares*<sup>4</sup>; es decir, aquellas celebradas en espacios más reservados que el de este teatro: el «quarto de la reyna» -a veces del rey, o del príncipe-, o algún salón de palacio<sup>5</sup>. De este modo, y por contraste, la presencia de los monarcas en el Coliseo subrayaba el carácter de una represen-

<sup>1</sup>La acepción de «sitio», con sentido lúdico, se recoge en el *Diccionario de Autoridades* (1739) como «parage de diversión propio de algun Señor».

<sup>2</sup>Jornada: «4. Viaje que los reyes hacían a los sitios reales. 5. Tiempo que residían en alguno de estos Sitios.» (*DRAE*, 1992).

<sup>3</sup>«Descripción de la comedia intitulada *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, que se hizo a sus Majestades Don Carlos II y Doña María Luisa en el coliseo del Retiro, el día 3 de marzo del año de 1680», *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, IV, BAE, Madrid, 1945, p. 336.

<sup>4</sup>Particular: «Se llama también la comedia, que se representa por los farsantes fuera del theatro público» (*Dic. Aut.*, 1737).

<sup>5</sup>Sobre los espacios escénicos del teatro cortesano se viene ocupando, entre otros, el Prof. Díez Borque. Véase su último artículo sobre el tema, «Espacios del teatro cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, CTC, 10 (1998), pp. 119-135, número del que es director. En este interesante volumen aparecen también estudios de Felipe B. Pedraza Jiménez,

tación que, en ocasiones, adquiriría la consideración de excepcional al ir asociada a momentos de mayor solemnidad y a las celebraciones especiales de la Familia Real (bodas, nacimientos, «años» del rey o de la reina, etc.) Ahora bien, la coexistencia de estas dos formas de utilización del Coliseo del Buen Retiro suponía no sólo la intervención de la administración de palacio en aspectos de protocolo -ubicación de los monarcas, de la nobleza, de otros invitados, etc.-, sino que también comportaba diversos cambios en la distribución física del espacio teatral y de los medios materiales de que era necesario disponer cada vez que los reyes pasaban al Coliseo. A este respecto, un documento fechado en 1687 -apoyado por otros testimonios de ese mismo año o los inmediatos-, varios dibujos con la distribución de la planta del Coliseo, y un cartel de los *Precios que se han de pagar por los sitios del Coliseo del Buen Retiro* nos ayudan a conocer mejor la forma en que se distribuía ese espacio cuando se desarrollaba una temporada teatral en el Real Sitio, durante el reinado de Carlos II.

Como punto de partida se puede precisar que -a través de la documentación manejada para este trabajo y salvo excepciones- este monarca hacía siempre «jornada» en el Buen Retiro durante la primavera y el otoño, aparte de otras estancias que tanto el soberano como distintos miembros de la Familia Real podían llevar a cabo a lo largo del año<sup>6</sup>.

Situémonos en la fecha del documento antes señalado: 1687. El día 17 de abril se dicta desde Palacio<sup>7</sup> -es decir, desde el Alcázar de Madrid- la siguiente orden:

*Su Mgd. ha resuelto pasar a la asistencia en el Bn. Ret<sup>o</sup>, con la Reyna ntra. Sra., de oy en ocho días, a 24 del corriente, y me manda lo acuse a Vm. para que se dé la orden que se acostumbra, a fin de que esté todo prevenido [...] Palacio, 17 de abril de 1687<sup>8</sup>.*

Esta orden -que se traslada para su ejecución al «Theniente de Alcaide» del Real Sitio- es similar a las emitidas en años anteriores, tanto en la antelación con que se informa de la próxima llegada del monarca -unos siete u ocho días, por término medio-, como en la fórmula empleada: «para que esté todo prevenido», a la que suele añadirse «como en años anteriores», «como el pasado año», etc<sup>9</sup>.

José María Ruano de la Haza y Kazimierz Sabik en los que se trata o hace referencia -desde diversos ángulos- a las representaciones teatrales en el Buen Retiro.

<sup>6</sup>La Reina Madre, D<sup>a</sup> Mariana de Austria, gustaba también de pasar temporadas en el Buen Retiro; sin embargo, el estado de deterioro en que se encontraba el palacio hizo imposible a veces que pudiera cumplir sus deseos. Así sucedió en febrero de 1684, cuando se desaconseja su visita «por lo mal tratado y poco seguro que está» (AGP, Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>o</sup> 11732/4).

<sup>7</sup>Me parece de interés hacer notar que, en ocasiones, se puede incurrir en error al atribuir a Buen Retiro documentos que hacen referencia al Palacio Real, y en los que se hulla, simplemente, esa referencia: «Palacio». Cuando se redacta un documento desde el Real Sitio se refleja, por lo general, esa procedencia -«En Buen Retiro...»-, bien a comienzo del texto, bien a su término, precediendo a la fecha.

<sup>8</sup>AGP, Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>o</sup> 11732/5. Para la transcripción de los documentos se conserva la ortografía original, salvo -ss-, -n-, etc., y se suprime cedilla en çe, çí. Se actualizan acentuación y puntuación, y se aclaran las abreviaturas, si facilita la comprensión de los textos.

<sup>9</sup>Esta fórmula será una constante en la documentación palatina, sea cual fuere la materia o el asunto de que se trate, y supone la reiteración, de un año a otro y de un reinado a otro, de las mismas normas por las que se va a regir el funcionamiento de la Casa Real durante los siglos XVII y XVIII.

La llegada del rey al Buen Retiro no sólo suponía la revitalización de un palacio que en la parte más noble del edificio permanecía deshabitado<sup>10</sup> por periodos, sino que hacía necesario adoptar otras muchas previsiones. Así, y entre las de mayor importancia, se encontraba la provisión de caudales para el «gasto extraordinario» que suponía la presencia de los reyes en el Real Sitio. En el año que nos ocupa -y según se informa al monarca- «el ymporte del gasto estrahordinario de cada día durante la asistencia de V. M. en el RI. Sitio de Buen Retiro [...] son mil ducientos y veinte rs. cada día...<sup>11</sup> Esta cantidad de 1.220 reales diarios era, únicamente, la referida a la Cámara del Rey, siendo el gasto de la Cámara de la Reina de otros 652 reales. La cantidad destinada para ambas consignaciones se comprueba en otro documento referido a la «jornada» de otoño del año 1686<sup>12</sup>, en el que aparecen desglosados ambos conceptos, con la indicación de que las sumas señaladas son las mismas que «en la jornada de esta primavera»<sup>13</sup>.

Las cantidades asignadas para la estancia de los reyes en el Buen Retiro no incluían, sin embargo, las obras de acondicionamiento del palacio y del Colisco ni los gastos generales del Sitio, que se sufragaban por otros conductos, como era el «producto del millón de la nieve desta Corte»<sup>14</sup>, fuente de financiación de la que el Buen Retiro gozaba desde su origen, si tenemos en cuenta que para su construcción se había acudido ya a rentas provenientes de la nieve de Indias<sup>15</sup>.

<sup>10</sup>En 1684, ante el estado de deterioro del Palacio, se solicitan fondos para acometer las obras más indispensables, como la reposición de los tejados «por carecer de planchas de plomo y estar rompidas las que las tienen». Para esta reparación se estiman necesarios «200 quintales de plomo». Además, es necesario reparar también -en el interior del edificio-, diversas galerías, habitaciones, vidrieras, etc. (AGP, Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>a</sup> 11732/4). Al año siguiente -1785- el Conserje del palacio expone la necesidad de que se le suministren medios para el cuidado de las alfombras, tapices, colgaduras de grana, terciopelo, seda, etc., que se están deteriorando por falta de atención (AGP, Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>a</sup> 11731/13).

<sup>11</sup>AGP, Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>a</sup> 11732/5.

<sup>12</sup>Este año de 1686, Carlos II realizó la «jornada» de primavera en el Buen Retiro durante «la semana de Pascua». La «jornada» de otoño se llevó a cabo durante quince días, a partir del 10 de octubre. Además, el rey hizo en el Real Sitio otras dos estancias de quince y trece días, respectivamente, durante los meses de noviembre y diciembre (AGP, Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>a</sup> 11732/5).

<sup>13</sup>AGP, Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>a</sup> 11732/5.

<sup>14</sup>Según lo estipulado, a Buen Retiro «le pertenecen 250.000 mrs. de consignación y Renta, en cada un año, en la del Millón de la Nieve del Reyno, con antelación a todas las demás [...] y ser la única que le ha quedado para mantenerse por las nuevas órdenes de S.M.». Estos datos aparecen registrados -en 7 de junio y 1<sup>o</sup> de octubre de 1686- por Joseph de Aguiar, Tesorero del Palacio y Sitio de Buen Retiro, cuando reclama la cantidad antes citada, «que se le está deutiendo» (AGP, Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>a</sup> 11732/2).

Recordemos que la utilización de la nieve como refresco o con fines medicinales gozaba en España de larga tradición. Sin embargo, su comercio regulado no se inició hasta 1607, al quedar instituida -por Real Cédula de Felipe III- la Casa de Arbitrio de Nieve y Hielos del Reino, con motivo de la concesión de un privilegio al catalán Pablo Xarqués, por el que se le cedía el aprovechamiento por siete años de los hielos provenientes de ríos y fuentes, quedando también autorizado para construir los pozos necesarios para su conservación. Este privilegio fue prorrogado posteriormente «hasta el año 1682, en que con motivo del pleito que se trataba en la Real Hacienda con dichos herederos [...] se hizo cesión del privilegio en la Real Hacienda [...] En este intermedio y en el año 1650, para la paga de los nueve millones que estos reinos ofrecieron en las Cortes que en el dicho año se celebraron, cargaron 2 maravedíes en libra de hielo y nieve que se vendiese en ellos y son los que se cobran con el nombre del Millón» (AGS., Dirección General de Rentas, legajo 3.015. Cito por Pilar Corella, *El comercio de la nieve y del hielo de Madrid y de los Sitios Reales...*, Ayuntamiento de Madrid, 1989, p. 34).

<sup>15</sup>Véase el trabajo citado de P. Corella, *El comercio de la nieve y del hielo de Madrid y de los Sitios Reales...*, pp. 26 y 44.

Recordemos también que el Coliseo había sido remozado en 1680 con motivo de la entrada en Madrid de la reina María Luisa de Borbón<sup>16</sup>: se habían pintado<sup>17</sup> y dorado la sala, balcones, celosías y frontis del teatro -cuya cortina y pabellón también se doraron-, que aparece descrito de este modo con motivo de las reformas y con ocasión de las cuales se repusieron también bambalinas, «vidrios de los morteretes»<sup>18</sup>, «cajoncillos para luces de azeyte», etc.:

*...en los capites y basias (sic) de las colunas pilastras, el león con el mundo, cruz y cetro, espada, terrazo en que se afirma el león, las benas, bolas de campo de la orla, figuras y tributos que tienen en las manos, y de máscaras doradas en el dicho frontis*<sup>19</sup>.

Después de 1680, sin embargo, el teatro había recibido menos atenciones. Entre 1684-1686 se realizaron en el palacio algunas reparaciones «necesarias»<sup>20</sup>, pero no consta en la documentación que alguna de ellas afectara al Coliseo. Sí sabemos que algún cuidado sobre su seguridad llevó a ordenar que:

*...para el servicio de las comedias que se hazen a S. Magdes. en el Coliseo del Retiro, y poner las achas entre los vastidores, y repartir con agua en diferentes partes para los casos de ofrezerse algún inzendio, se lleven de la munición de Palazio a aquel Rl. Sitio zinquenta cubos de vaqueta de los que binieron de Flandes, con las armas de S. Mgd. [...] Md., 24 de Agto. de 1684*<sup>21</sup>.

Volvamos, pues, al mes de abril de 1687: una vez instalados los reyes en el Sitio dieron comienzo de inmediato las representaciones, como podemos seguir en el documento que va a servir de hilo conductor para este trabajo, y que da comienzo así:

<sup>16</sup>En febrero de 1782 -y con motivo de una reclamación de pagos pendientes- el Condestable de Castilla se dirige al rey haciendo referencia a «vn memorial de los pintores, doradores y demás oficiales a cuyo cargo estubieron los adornos del Buen Retiro, para la entrada de la Reyna nra. Sra...» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>o</sup> 11744/47). El endeudamiento de la Real Hacienda abarcaba todos los aspectos de funcionamiento del Buen Retiro. Así, en el año que nos ocupa -1687-, un vecino de Madrid reclama una deuda contraída en tiempos del rey Felipe IV, al haber vendido su abuelo unos terrenos de su propiedad para que fueran agregados al Buen Retiro y «a quien se le despachó libranza que no ha podido cobrar»; mientras otro madrileño suplicaba se le socorriera «por vía de limosnas», a efectos de poder adquirir un animal de carga que le había sido requisado y «murió rebentado» por haber cargado «con los cofres del Barbero de V. Mgd.» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>o</sup> 11732/9 y 10).

<sup>17</sup>Los tonos empleados para pintar el Coliseo fueron, básicamente, el oro y el «berde montaña», en armonía con el tono de las columnas que mantenían el frontis, imitación de jaspe de la misma tonalidad. Como colores complementarios se añadieron el «azul berde», el «carmín», el «bermillón», el «ocre de Valencia», el «ocre de Murcia» y el «añil». La combinación predominante (verde/dorado) fue la empleada en balcones y celosías: verde, también, la cazuela, en tanto que «el balcón del Rey nro. Sr. y el de las Damas» eran dorados. (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>o</sup> 1744/37).

<sup>18</sup>Mortereite: «...pieza de cera hecha en forma de vaso con su mecha. Úsase para iluminar los altares, o theatros de perspectiva, poniéndolos en un vidrio con agua» (Dic. Aut., 1732).

<sup>19</sup>AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>o</sup> 1744/37.

<sup>20</sup>AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>o</sup> 11732/ y 11732/6. Concretamente, las reparaciones realizadas en el Sitio durante 1686 importaron 15.500 reales, a los que se añadieron trescientos ducados de vellón «para unos aderezos precisos» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>o</sup> 11732/4).

<sup>21</sup>AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>o</sup> 11744/58.

*Sus Magestades, Dios los guarde, vinieron A este Real palacio y Sitio de el Buen Retiro, domingo 20 de Abril, de el Año de 1687<sup>22</sup>.*

La llegada de los reyes al palacio del Buen Retiro tuvo lugar, pues, con cuatro días de antelación a la fecha que se había previsto inicialmente. Al día siguiente -21 de abril-, se previene al Conserje del Sitio, en estos términos, sobre el comienzo de la temporada teatral:

*Desde mañana martes se ha de empear a representar en el Coliseo de este Real Sitio, y así estaréis advertido desto para entregar las llaves de los aposentos, caçuela y coliseo a don Antonio de Mendoza, en la forma que el año pasado. Madrid...<sup>23</sup>*

El primer paso, como vemos en la orden anterior, era autorizar la entrega de las llaves del Coliseo, entrega que, habitualmente, recaía en el arrendador<sup>24</sup> a quien se había otorgado la concesión, y que se obligaba a representar las comedias «por su cuenta Al pueblo todo el tiempo que sus Magestades residieren allí»<sup>25</sup>. Cumplido este trámite, el martes 22 de abril de 1687 dieron comienzo las representaciones públicas.

Abrió la «jornada» la «Compañía de Damián»<sup>26</sup> con la *Comedia de Montescos y Capeletes*<sup>27</sup>, de Francisco de Rojas, obteniéndose una «Buena entrada», recaudación que disminuyó sensiblemente al reponerse la obra al siguiente día. Le siguió *Troya Abrasada*<sup>28</sup>. Sin embargo, el poco interés despertado por este título hizo que se optara por *Jerusalem destruyda*<sup>29</sup>, que se

<sup>22</sup>AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, leg. 667. Documento n<sup>o</sup> 1.

<sup>23</sup>AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/63.

<sup>24</sup>Como fechas de entrega de llaves a los arrendadores del Coliseo -o a los autores, en algún caso- más inmediatas al momento que nos ocupa, tenemos las de 22 de abril y 13 de octubre de 1686 (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/63), 11 de octubre de 1687 (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/64), 9 de octubre de 1688 (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/66), etc.

<sup>25</sup>Así se indica a Pedro Vermúdez, «Contralor de la Reyna», al ordenarle hacer entrega del Coliseo al arrendador, en 13 de octubre de 1686. En este mismo documento se incluye también la orden de que «los criados de las Casas Reales ayvan de pagar la entrada como los particulares» (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/68).

<sup>26</sup>El documento que nos ocupa -n<sup>o</sup> 1- es una relación en que se resume el funcionamiento del Coliseo durante toda la «jornada», elaborado, posiblemente, con posterioridad a la finalización de la misma. Ello justificaría que su autor incurriera en algún error explicable que, sin embargo, no reviste trascendencia para la finalidad que persigue este trabajo. Así sucedería con la anotación que atribuye a la compañía de Damián Polop las primeras representaciones que tuvieron lugar a partir del 22 de abril, y que se contradice con otros documentos en los que se asignan estas siete primeras representaciones de la «jornada» - y las cuatro últimas, una vez finalizadas las de *Alfeo y Aretusa* - a la compañía de Simón Aguado. Estos documentos se refieren a la concesión a este autor del «doblón de a ocho por cada representación, en conformidad que se ha pagado otras veces», tal y como se estableció para compensar a las compañías por los constantes retrasos que debían soportar de la administración de palacio, hasta percibir las cantidades que se les adeudaban (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/63).

Recordemos que Damián Polop, Agustín Manuel y Simón Aguado habían formado parte de la compañía de José de Prado. En 1679 figuran en la «Memoria» de gastos correspondientes a una representación celebrada en diciembre de ese año en el Palacio del Buen Retiro (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, 11744/36).

<sup>27</sup>*Los Bandos de Verona* (o *Montescos y Capeletes*). La encontramos incluida por dos veces en 1685 -23 de abril y 2 de julio- dentro de las *particulares* que la compañía de Manuel Mosquera representó ante los reyes (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/57). En 1696 la conservaba en su repertorio la compañía de Andrea de Salazar, viuda de Polop.

<sup>28</sup>Es obra de Calderón y Zabaleta. La compañía de Simón Aguado volvió a representarla el 21 de junio siguiente -esta vez en Palacio-, como particular (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/63).

<sup>29</sup>*De Cubillo de Aragón, Jerusalem destruyda por Tito y Vespasiano* o *Los desagrazos de Cristo* (Cfr. J.E. Varey, N.D. Shergold y CH. Davis, *Fuentes IX*, pp. 95 y 138). La obra -que aparece reflejada con este último título en el documento expedido para la percepción del doblón de a ocho- había sido representada en Palacio el año anterior (7 de febrero de 1686) por

mantuvo durante cuatro días, hasta terminar sus actuaciones la primera compañía. En esta ocasión el éxito de público acompañó a la representación del día 27, domingo, en que se obtuvo «grande entrada».

A continuación, y de acuerdo con el sistema de alternancia habitual, comenzó sus actuaciones la «Compañía de Agustín Manuel», que representó durante la semana siguiente, 29 de abril a 5 de mayo. Las piezas elegidas -al igual que en la semana anterior-, obras de repertorio. El primer título, una comedia que aparecía con frecuencia en los escenarios cortesanos: *A un tiempo Rey y vasallo*<sup>30</sup>, que se mantuvo dos días con «pequeña entrada». Le siguió *Amparar al enemigo*<sup>31</sup>, que obtuvo «grande entrada». Pese al interés suscitado por la anterior obra de Solís, fue sustituida por *Las Amazonas*<sup>32</sup>, que se mantuvo hasta que la compañía finalizó sus actuaciones. *Las Amazonas* obtuvo gran éxito<sup>33</sup> en sus tres primeras representaciones -«grande» y «muy grande entrada»-, registrándose un descenso de público en el último día, lunes.

En este punto, el documento objeto de análisis registra unas anotaciones que, a mi juicio, constituyen los datos de mayor interés del mismo y que ponen de manifiesto con toda claridad las tres formas de utilización del Coliseo del Buen Retiro:

[Mayo] 6- Martes- no vuo Comedia por auer ensayo General de la Comedia de Alpheo y Aretusa.

7- Miércoles, no vuo Comedia porque se quitó la gradería de el patio.

Ambas Compañías a Sus Magdes.- 8 - Jueves, la Comedia de Alpheo y Aretusa, en que estuuieron Sus Magdes. en el patio.

9- Viernes, no vuo Comedia porque se estuuieron poniendo las gradas.

Ambas Compañías Al pueblo.- 10 - Sábado, Comedia de Alpheo y Aretusa.

Pasemos a ver con algún detenimiento los datos anteriores:

a) En primer lugar, el martes día 6, el Coliseo que, según hemos visto, había funcionado hasta ese momento como un teatro público, cierra sus puertas para un ensayo general<sup>34</sup>, previo a

la compañía de Mosquera. El 26 de junio de 1687, a los dos meses de subir al escenario del Coliseo, vuelve a repetirla en Palacio la compañía de Simón Aguado (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>a</sup> 11744/63).

<sup>30</sup>*Comedia de tres ingenios: Manuel Antonio de Vargas. L. Belmonte Bernúdez y un tercer autor desconocido. Para su autoría véase J. E. Varey, N.D. Shergold y Ch. Davis, Fuentes IX, p. 63. La obra había sido ya representada en Palacio el año anterior -1686-, como particular; y volvería allí nuevamente en 1688 (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>a</sup> 11744/65 y 74).*

<sup>31</sup>Antonio de Solís logró con esta obra un gran éxito de público en sus representaciones de jueves, sábado y domingo de la primera semana de mayo.

La comedia había sido ya representada en el Buen Retiro («saloncete») el año anterior (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>a</sup> 11744/63).

<sup>32</sup>*Me inclino a creer que la obra elegida fue Las Amazonas de Escitia, de Antonio de Solís, autor preferido también para la representación del día anterior (Amparar al enemigo). Las Amazonas se había representado ya un año antes -abril de 1686-, en Palacio (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>a</sup> 11744/63).*

<sup>33</sup>*Las Amazonas, en sus tres primeras representaciones, siguió en éxito a Amparar al enemigo. Así, Antonio de Solís aparece como el autor favorito del público en esta «jornada».*

<sup>34</sup>Los ensayos previos al general del Coliseo solían tener lugar en alguna casa o cuarto situado en Madrid, que servía como lugar de reunión a los comediantes para preparar su trabajo. En 1680 este «cuarto principal [...] donde se ensayan las comedias para S. Magd.» se encontraba situado en la calle de Cantarranas -junto a la calle Huertas y próxima al Prado- y había sido alquilado a su propietario, Joseph Muñoz, por un periodo de seis meses (AGP. Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>a</sup> 11744/36). Estos ensayos -de duración variable y que se hacían en el tiempo de descanso de los actores (por la mañana o por la noche)- ocasionaban numerosos gastos de cera, refrigerios, transporte de las actrices, etc.

la representación estrictamente cortesana, a la que asistirían los reyes. Durante este ensayo podemos suponer que, de acuerdo con la costumbre establecida, se facilitara a los comediantes la comida, o el «refresco», a cuyo fin quedaban prevenidas «la caba y la confitería» de Palacio, tal y como lo encontramos reseñado durante una «jornada» del año 1686<sup>35</sup>. También podemos comprobar, revisando la documentación de años anteriores, que los alimentos suministrados a los comediantes durante los ensayos en el Coliseo eran muy variados y podían abarcar todos los campos de la gastronomía, desde carnes y pescados hasta diversas clases de dulces y bebidas<sup>36</sup>.

b) Al día siguiente de haberse llevado a cabo el ensayo general «no vuo Comedia porque se quitó la gradería de el patio», quedando la sala como un espacio abierto en el que se instalaría el estrado sobre el cual habían de situarse los reyes.

c) Transcurridos dieciocho días de su llegada al Buen Retiro, los reyes pasaron al Coliseo por primera y única vez en la «jornada». El autor escogido por «Ambas Compañías» para representar «a Sus Magfesta]des» fue Juan Bautista Diamante; el título -muy en la línea de los elegidos para esta clase de fiestas-, una obra de tema mitológico: «la Comedia de *Alpheo y Aretusa*»<sup>37</sup>. La ocasión, «en zelebridad de los años del Sr. Duque de Orliens». Los reyes contemplaron la puesta en escena desde el patio, y entre los espectadores se encontraban don Pedro de Aragón, la condesa de Masfelt<sup>38</sup>, el Cardenal Nuncio y varios embajadores.

d) El viernes, día 9, «no vuo Comedia porque se estuuieron poniendo las gradas». Una vez repuestas, el Coliseo abrió sus puertas otra vez al público. En esta ocasión, sin embargo, lo hizo a través de una nueva fórmula de funcionamiento que constituía una variante dentro de las representaciones «Al pueblo», sensiblemente distinta de la aplicada durante las dos primeras semanas.

De acuerdo con este último uso, y por orden expresa del monarca -a veces, de la reina-, el pueblo de Madrid tenía la oportunidad de ver actuar conjuntamente a las dos compañías que habían seguido la «jornada» y presenciar una puesta en escena de carácter excepcional, concebida inicialmente para disfrute del público cortesano. Esta circunstancia podía darse con motivo

<sup>35</sup>Así lo encontramos ordenado en 21 y 24 de agosto de 1686, cuando se avisa de que «mañana jueves se ensaya en el Coliseo...», por lo cual debe prevenirse la «caba y la confitería, con lo necesario para el refresco de las compañías, también como el año pasado...» (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>., e<sup>a</sup> 11744/64).

<sup>36</sup>En estos últimos conceptos, y ya durante el año 1676, el gasto en comestibles y bebidas realizado por los actores para preparar algunas de sus actuaciones en Palacio fue elevado. Se consumieron grandes cantidades de pollos, perdices, carnero, panecillos, chocolate («por las mañanas»), azúcar, pasteles, bizcochos, hojaldres («para las comediantes») y dulces, agua de canela, agua de limón y vino (seis arrobas). En 1680 esas cantidades fueron todavía mayores, y a varios de los alimentos antes señalados se unieron -además- pavas, besugos «enpanados y asados», ensalada «de todas yerbas», rosquillas, huevos, fruta e «ipocras», o bien «pasteles abujas» y confites de anís. Concretamente, para la representación de *Hado y divisa* durante los días 3, 4 y 5 de mayo de 1680, el gasto en comida para los ensayos alcanzó casi los 3.000 reales e incluyó salmón fresco, pollos, carnero, «escaueche» -tres «arrouas»- para tortillas (con 150 huevos), abadejo guisado, empanadas de ternera, ocho lomos de carnero, «vn barril de açitunas», tres arrobas de vino, pan, fruta, ensaladas «con todo recado», «25 lib[ra]s de dulçes» y tres libras de anises (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>., e<sup>a</sup> 11744/37).

La preparación de todos estos platos suponía, además, una reorganización de la intendencia de Palacio y así, en 1691, los «galopines de cocina» solicitan que se les pague «media ración», cuando van al Buen Retiro a preparar las comedias (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>., e<sup>a</sup> 11744/79).

<sup>37</sup>*Fiesta de zarzuela* de Juan B. Diamante -representada en las bodas del Condestable de Castilla con doña María de Benavides-, se había llevado ya a Palacio en 18 de enero de 1678, por la compañía de Agustín Manuel y Antonio Escamilla, con motivo de los «...años de la Archiduquesa Leopoldo» (véase J.E. Varey y N.D. Shergold, Fuentes V, p. 176).

<sup>38</sup>Esposa del Embajador de Alemania.

de alguna celebración especial -y por encargo de Palacio-, o bien cuando un personaje destacado de la nobleza -el Príncipe de Astillano, el duque de las Torres; etc.- o la Villa de Madrid querían obsequiar al soberano con una representación «a su costa».

Las representaciones de «Ambas Compañías, Al pueblo, de la Comedia de *Alpheo y Aretusa*» se prolongaron a lo largo de diez días. Durante los cuatro primeros -de sábado a martes- el éxito fue indiscutible -«grande entrada»-, disminuyendo luego paulatinamente el interés: se pasa a registrar ya «mediana entrada» y «pequeña entrada», lo que lleva a su eliminación del cartel.

El martes 20 de mayo -una vez suspendidas las representaciones de *Alfeo y Aretusa*- el Coliseo vuelve a su uso inicial, y el documento recoge la reposición de *Montescos y Capeletes*, obra que ya había sido vista al iniciarse la jornada y que, en consecuencia, cosechó «pequeña entrada»; ello indujo a la sustitución por *Marabillas de Babilonia*<sup>39</sup>, que alcanzó el mismo mediocre resultado. Al día siguiente -jueves- una escueta anotación nos informa de que «no uuo comedia» en el Coliseo.

Durante los tres últimos días que funcionó el teatro durante esta «jornada», el interés del público había ido decreciendo notablemente y se registraron los peores resultados de toda la temporada: «Muy poca entrada». El dramaturgo que sufrió el mayor disfavor del público fue el que, en otros momentos, había protagonizado una época dorada del Buen Retiro: Pedro Calderón de la Barca. Los títulos, algunos de los que habían sido recibidos con mayor agrado por el público en otros momentos: *El secreto a voces*<sup>40</sup> y *Para vencer amor, querer vencerle*<sup>41</sup>.

Finalmente, el domingo 25 de mayo terminaron las representaciones. El lunes, día 26, «no uuo comedia». El «27, martes, se fue Su Magestad (Dios le guarde)», dando fin la temprada teatral de primavera y cerrándose el Coliseo hasta una nueva «jornada» real.

Sin embargo, el hecho de que los Reyes acudieran en una sola ocasión al Coliseo durante la «jornada» no supone que se privaran de la diversión teatral. Durante su estancia en el Real Sitio presenciarían dos representaciones *particulares*. La primera de ellas tuvo lugar el mismo día en que el teatro del Buen Retiro abrió sus puertas al público, es decir, el día 22 de abril; la segunda, el 22 de mayo, cinco días antes de abandonar el Sitio. El lugar elegido por los monarcas, en ambas ocasiones, para estas representaciones en privado fue el «Saloncete»<sup>42</sup>; las obras: *Basta*

<sup>39</sup>En *Marabillas de Babilonia* -obra que ha sido atribuida a Guillén de Castro- se desarrolla el mismo tema de *El Bruto de Babilonia*, de Matos, Moreto y Cáncer. Se han identificado como una sola obra ambas piezas, si bien presentan diferencias en personajes y texto de las mismas.

Con el título de *Las maravillas de Babilonia* no he hallado constancia de otras representaciones en Palacio durante esos años.

<sup>40</sup>Esta comedia de Calderón, de indudable éxito, se representó con frecuencia ante los Reyes: febrero de 1682; junio y octubre de 1684; enero de 1685... (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>., c.º 11744/57).

<sup>41</sup>También obra de Calderón, volvió de nuevo al Coliseo en el mes de octubre de ese mismo año. Se registran representaciones en Palacio durante 1685 y 1697 (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>., c.º 11744/57, 11744/63 y 11744/74).

<sup>42</sup>El «saloncete» -«salonzete»- aparece citado con frecuencia como lugar en el que se desarrollaban muchas de las representaciones *particulares*. En el texto de una *Eriquetta de Palacio* redactada «conforme a lo acordado por la Junta que Su Magestad por decreto de veinte y dos de Mayo del año de mil y seiscientos y quarenta y siete mandó formar para este efecto» hallamos un apartado específico dedicado a *Comedias y otras fiestas* en el que se localiza el «saloncete» como la estancia inmediata a la alcoba del rey, situación que, por la fecha en que se redacta el texto -1647- y el peso que poseía la tradición en cualquier aspecto relacionado con la vida del monarca, es razonable pensar pueda aplicarse no sólo al Alcázar sino también, y por extensión, al Buen Retiro. Así, la ubicación de la pieza podría haber sido la misma en ambos palacios.

*callar*<sup>43</sup> y *El pastor Fido*<sup>44</sup>, interpretadas por la compañía de Agustín Manuel<sup>45</sup>; es decir, por los mismos actores que actuarían también en el Coliseo durante la «jornada».

Al mismo tiempo, esta *Etiqueta* nos da a conocer la forma en que se situaba la Familia Real para presenciar una representación teatral, así como los cortesanos que tenían acceso a la misma, y los lugares que cada uno de ellos ocupaba. La existencia, dentro del texto de la *Etiqueta*, de este apartado específico destinado a *Comedias y otras fiestas* no hace sino subrayar el papel trascendental que jugaban estas diversiones en la vida de Palacio, razón por la cual me ha parecido de interés incluir su texto completo, de acuerdo con la copia que aparece junto a varios de los documentos citados para este trabajo: «*Comedias y otras fiestas que se hacen en el salón de Palacio y el lugar que a cada vno de los que tienen entrada en ellas les toca.*

La silla de S. M. se pone sobre vna Alfombra a la parte del saloncete del Dormitorio, diez o doze pies desbiada de la pared, y a las espaldas vn bionbo.

Las Almoadas para la Reyna N[uest]ra S[e]ñora a la mano yzquierda y si ay Príncipe o ynfante sillas al lado de Su Mag[esta]d, y para las Señoras ynfantas Almoadas a la parte de la Reyna Nuestra Señora.

Para las Damas se tienden Alfombras por los dos lados a lo largo, algo desbiadas de la de Su Mag[esta]d, y de manera que no estorben la puerta del Saloncete que está sobre el çaguán, que es por donde Sus Mag[esta]des suelen salir a la comedia, y para que se arriuen y siruan de Reparó se ponen a las espaldas Bancos cubiertos de Bancales de Tapicería desbiados de la pared, de suerte que quede bastante lugar para los que allí tienen entrada. que son las Personas y por la orden que se sigue:

A la mano yzquierda, junto a la puerta del Saloncete por donde Su Mag[esta]d sale:

Grandes.

Consejeros de Estado.

Gentiles hombres de la Cámara y Mayordomos.

Primogénitos de Grandes.

Llaues sin exercicio.

Mayordomos de la Reyna que también se pueden poner en la caueza de los Bancos.

Maestro del Príncipe.

Consejeros de Guerra.

Meninos delante de los Grandes. de rodillas.

Ayudas de Cámara a la postre, y entre ellos los Secretarios en exercicio.

A la parte de la Capilla:

Gentiles hombres de la Boca, títulos Gentiles hombres de la Cámara del S[e]ñor Don Juan de Austria y Caballeros muy conocidos.

Hermanos de Grandes y sus hijos segundos.

Hijos Primogénitos y segundos de Títulos y sus hermanos.

Caualleriços de Su Mag[esta]d.

Gentiles hombres de la Casa.

Caualleriços de la Reyna.

Caualleros del Ábito y algunos conocidos.

Paxes delante, de Rodillas.

Xefes de la Casa de Su Mag[esta]d y de la Reyna N[uest]ra S[e]ñora.

Entre los bancos de la entrada no a de haber nadie sino el Mayordomo Semanero de Su Mag[esta]d.

A la parte del Bestuario, vnas becas se arma Teatro, y otras se pone un bionbo, y en esto y en las luces se obserba la orden que Su Mag[esta]d da conforme las ocasiones; siendo nezesario, entra a mudar Achas el Gefe de la cerería con vn ayuda de este oficio, pero esto se deue excusar siempre que fuere posible» (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, leg 667).

Para otras variantes de esta *Etiqueta* véase: J. Subirá, *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 350-351, y M. Rich Greer y J.E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707*, Madrid, 1997, pp. 231-237.

<sup>43</sup>*Basta callar*, comedia de Calderón, volvió a representarse -esta vez en Palacio- en el mes de junio de ese mismo año de 1687 (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/63).

<sup>44</sup>*El pastor Fido*, comedia de Solís, Coello y Calderón, había sido ya vista en Palacio durante las Carnestolendas de 1676 (AGP., Sec. Adm<sup>o</sup>, c<sup>o</sup> 11744/31).

<sup>45</sup>Las órdenes de pago expedidas para el abono de estas particulares dicen así:

*Don Eugenio de Marbán y Mallea, S[ecretario] de Cámara del Rey Nro. Sr. Certifico que la Compañía de Agustín Manuel a representado, en presencia de S. Magds., en el Saloncete de heste Sitio de Buen Retiro la Comedia que se yntitula Basta Callar, oy maries, a 27 de Abril de 1687. Páguese en la forma acostumbrada el Doblón de a ocho deste Particular del*

Como hemos podido ver, el funcionamiento del Coliseo del Buen Retiro, en el reinado de Carlos II, se materializaba a través de dos fórmulas básicas<sup>46</sup> que, a su vez, exigían diferentes formas de distribución del espacio y de los espectadores:

1ª.- La representación tiene lugar «en días de festejo, vajando Sus Mag[esta]des al Coliseo»<sup>47</sup>. Es decir, con motivo de una ocasión especial y con un carácter exclusivamente palaciego. En este caso, los reyes suelen presenciar la obra desde un lugar en el patio lo que implicaba la desaparición de las gradas.

Los motivos que daban lugar a estas puestas en escena podían ser diversos, si bien los más comunes eran la presencia de algún huésped distinguido o las frecuentes celebraciones de la Familia Real. A veces, una misma obra se representa en el espacio de pocos meses con diferentes motivos, como sucedería en el año que nos ocupa -1687- cuando *Los tres mayores prodigios*<sup>48</sup> sube al escenario del Coliseo el 25 de agosto «en celebridad del nombre de la Reyna»; el 9 de noviembre «a los años del Rey»; y, finalmente, el 23 de diciembre, «para el Embajador de los Moscovitas».

El número de invitados que acudía al Coliseo en estas ocasiones especiales -Grandes y títulos, dignatarios extranjeros, etc.- era muy variable. Como ejemplos contrapuestos podríamos citar dos representaciones celebradas, por motivos análogos, en 1686 y 1698. En la primera ocasión «en festiuidad de el nombre de la Reyna Reynante»<sup>49</sup>, el número de asistentes fue muy reducido y únicamente seis aposentos del primer suelo y uno del segundo recibieron invitados, permaneciendo cerrados todos los restantes. Doce años después -a «los años de la Reyna»<sup>50</sup>- todos los aposentos del Coliseo, salvo el alojero central, aparecen ocupados.

Para acudir al Coliseo los reyes pasaban desde Palacio atravesando las galerías, que se iluminaban mediante las denominadas «velas de cámara»<sup>51</sup>. Una vez en la sala<sup>52</sup>, los monarcas

*Dinero que hubiere en el Arca de la Cámara[...]* En Buen Retiro, a 9 de Maio de 1687. (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>o</sup> 11744/63).

*Don Eugenio de Marbán y Mallea [...]* Certifica que la Compañía de Agustín Manuel ha representado en el Salonzete de este Rl. Sitio del Buen Retiro [...], la Comedia que se intitula El Pastor Fido. Oy jueves, a 22 de Maio de 1687 [...]. Y de esta Orden tomará la razón el S[ecreto]r[io] de la Rl Cámara. Palacio a 30 de Maio de 1687.

<sup>46</sup>Margaret Rich Greer y J.E. Varey en *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos* (Madrid, Támesis, 1997, pp. 24-26), deducen tres formas en la utilización del Coliseo de Buen Retiro que no corresponden -en mi modesto entender- al uso que se hizo del mismo, según queda expuesto.

<sup>47</sup>«En días de festejo, vajando Sus Mag[esta]des al Coliseo, se ha observado por planta fija la que aquí se demuestra. Y los demás por voletas aparte con variedad» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>, leg. 667).

<sup>48</sup>Sin duda, la comedia de Calderón representada «a su Magestad noche de S. Juan del año de seiscientos y treinta y seis, en el patio del Real Palacio del Buen Retiro» (Cfr. J.E. Varey, N. D. Shergold y Ch. Davis, *Fuentes... IX*, p. 231).

<sup>49</sup>«Planta de el Repartimiento que hizo el Exm<sup>o</sup>. Sr. Condestable de Castilla, mayordomo mayor de el Rey Nr<sup>o</sup>. Señor, de los balcones de el Coliseo de este Real palacio de el Buen Retiro para la Comedia de Andrómeda y Persco que se hizo en festiuidad de el nombre de la Reyna Reynante Nr<sup>a</sup> Señora, domingo 25 de Agosto de el Año de 1686, día de el glorioso San Luis Rey de Francia» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>, leg. 667).

<sup>50</sup>«Planta de la Distribución de los Aposentos del Coliseo de Buen Retiro para la Comedia que se representó en él, el día 28 de Octubre de 1698, en celebridad de los años de la Reyna Nra. Sra. (que Dios glor[if]ic[ar]de), executada por mí, D. Ant<sup>o</sup> Mayers, en conformidad de las Ordenes y Boletas [...] que acompañan a esta planta para su justificación: Buen Retiro y Oct[ubr]e 30 de 1689» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>, leg. 667. El documento se halla en muy mal estado de conservación, y presenta una profunda rasgadura).

<sup>51</sup>En 1687 se iluminaban las galerías a través de 12 velas de cámara «para alumbrar a la Reyna n[uest]ra Señora para ver la comedia...» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>, c<sup>o</sup> 11744/74).

<sup>52</sup>En 1688, en dos representaciones -ante los Reyes y el día de los Consejos- y el ensayo general de una comedia, se

se situaban hacia el fondo del patio, sobre un estrado<sup>53</sup>, y de espaldas a los tres alojeros. Tienen a su derecha a «Grandes y Títulos»; a su izquierda, «La Casa».

La distribución de los aposentos, a su vez, se organizaba así:

- El alojero central permanece cerrado. En un dibujo de la planta del teatro correspondiente a 1686 se precisa: «Cubiertas las bentranas con la cayda de el dosel que se puso A Su Magestad»<sup>54</sup>. Los dos alojeros laterales quedaban «A horden del Sr. May[or]d[omi]no Mayor»; a veces, también cerrados y «cubiertas las ventanas con tablas»<sup>55</sup>. Si tomamos como referencia una distribución de la planta en 1698<sup>56</sup> vemos que en esa ocasión se ocuparon por el duque de Uceda y el marqués de Malpica, respectivamente.

- En el primer piso, y si bien la distribución final quedaba a decisión del soberano, aparecen siempre reservados algunos aposentos. Son los destinados al Presidente del Consejo de Castilla, al Presidente del Consejo de Aragón<sup>57</sup>, al Mayordomo Mayor, Sumiller de Corps, «Alcaide del Retiro» y a los «S[eñor]es. Embaxadores»<sup>58</sup>. Pueden también ocupar aposentos en este piso otras personalidades, como el «Sr. Almirante de Castilla», o miembros destacados de la nobleza,

utilizaron en el teatro «para las arañas, 50 velas de cámara» y «para los ocho acheros que están en el patio quando ve S.M. la comedia y el ensayo general, 16 [achas], 100 bujías, etc. (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>a</sup> 11744/74).

En la ya citada «Descripción de la comedia intitulada *Hudo y divisa...*» se dice también: «De la techumbre pendían dos arañas de extraordinario artificio, desde cuyo dorado centro repartían en desiguales líneas gran copia de luces, tejidas de suerte, que se podía dudar de cuál era la antorcha que brillaba, o cuál el oro que ardía...» (p. 336).

<sup>53</sup>La precisa información que nos proporcionan los dibujos de la planta del coliseo -con la determinación del lugar en que se situaba el monarca, la Casa y los cortesanos-, puede enriquecerse con algunos detalles que figuran en la ya citada «Descripción de la comedia intitulada *Hudo y divisa...*»:

«Es el colisco de forma avovada, que es la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes. Está vestido de tres órdenes de balcones; y aunque enfrente del teatro, en su primer término, vuela uno que llena el semicírculo del óvalo, quedando en forma de media luna, al que se entra por el cuarto de su Majestad; no ve en él las fiestas, porque para gozar del punto igual de la perspectiva, se forma abajo un sitio, levantado una vara del suelo. Este se cubrió de riquísimas alfombras [...] y rematando en un bellissimo florón de oro...»

Los títulos, caballeros y criados de las tres Casas Reales estaban en los lugares que les toca, aumentando con su multitud la decencia.

En los balcones de arriba estaban los embaxadores que tienen lugar en las funciones públicas, en los sitios que les pertenecen.

Las bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la Casa Real redujeron a tanta brevedad el acomodarse todas estas jerarquías, que en un punto se halló el coliseo sin más voz que la de la muda ansia con que esperaban la comedia.» (pp. 336-337).

<sup>54</sup>Según la «Planta de el Repartimiento [...] de los balcones de el Coliseo de este Real palacio de el Buen Retiro [...] domingo 25 de Agosto de el Año de 1686...» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., leg. 667).

<sup>55</sup>«Planta de el Repartimiento que hizo el Exmo. Señor Condestable de Castilla [...] de los balcones de el Coliseo de este Real palacio de el Buen Retiro para la Comedia de *Andrómeda y Perseo*, que se hizo en la festiuidad de el nombre de la Reyna Reynante N[uest]ra Señora, domingo 25 de Agosto de el Año de 1686, día de el glorioso San Luis Rey de Francia» (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., leg. 667).

<sup>56</sup>«Planta de la distribución de los Aposentos del Coliseo de Buen Retiro para la Comedia que se ha representado en él, el día 28 de Octubre de 1698, en celebridad de los Años de la Reyna N[uest]ra S[eñor]a [...] Oct[ubr]e, 30 de 1698».

<sup>57</sup>«El Presidente del Consejo de Aragón dispuso de «balcón» en el Coliseo del Buen Retiro a partir de octubre de 1683. Para ello, dicho Consejo eleva una petición al rey Carlos II en la que solicita que a su Presidente «se le de aposento en las comedias del Coliseo, como se da al Presidente de Castilla». La reclamación fue atendida por el monarca, y así aparece ya reflejada la concesión, a partir de esa fecha, en las plantas de distribución del teatro (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>a</sup> 11744/54).

<sup>58</sup>Los «Embaxadores y Ministros de Príncipes» acreditados ante el monarca eran el Cardenal Nuncio, los embaxadores de Francia, Holanda y Malta; los «Embiados» de Portugal, Génova (sic), Polonia, Florencia, del Duque de Neoburg y del Príncipe de Oranxe, etc. (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., c<sup>a</sup> 11744/58).

como la duquesa de Medina Sidonia. Es frecuente que a los embajadores de Francia o Alemania -o a sus esposas- se les distinga concediéndoles un aposento independiente.

- Los aposentos de los pisos segundo y tercero se distribuyen entre otros cargos palatinos -«Sr. Secretario del Despacho Universal», «Sr. Secretario del Despacho de la Guerra»-, diversos miembros de la nobleza, etc.

El acceso a los aposentos estaba previsto mediante las llamadas «voletas»<sup>59</sup>, extendidas a nombre del beneficiario, y en las que figuraba la fecha de la representación, el motivo de la misma, y el número del aposento concedido. Una de las correspondientes a la representación del día 8 de mayo de 1687 decía así:

*Manuel de Mayer. Daréis al Sr. D. Pedro de Aragón el aposento n.º 3 del suelo prim.º para la fiesta que se ha de celebrar oy día de la ffec]ha a los años del Sr. Duque de Orleans. B[uen] R[etiro], 8 de mayo de 1687.*

(Rúbrica)

*Suelo 1.º. n.º. 3 = Sr. D. Pedro de Aragón*<sup>60</sup>.

El sistema de acceso al Coliseo, sin embargo, daba lugar a irregularidades ya que, aunque periódicamente se dictaran órdenes para impedir que nadie presenciara la representación sin estar invitado o haber obtenido la correspondiente entrada, estas exigencias se burlaban desde las propias instancias de palacio encargadas de su control. Así lo podemos comprobar a través de una nota -sin firma- que se expide el 29 de julio de 1693, con motivo de la puesta en escena de *Siquis y Cupido*, y en la que se dice así:

*...Además de las voletas que aviso [...], se han dado otras [...], las quales están con reserua, porque éstas se dan de secreto, y que así no salgan asta estar sentado S. Mag[esta]d...<sup>61</sup>*

Finalmente, y siguiendo con esta primera forma de distribución de los espectadores en el Coliseo, vemos también que:

- «La cazuela de las Mugerres no se ocupa».

- La «luneta vaja» -denominada también «luneta de Sus Magestades»- quedaba libre o destinada a las «S[eñora]s de la Cámara y Dueñas de Guardas», «reservando el claro de en medio», es decir, dejando libre la parte que coincidiría con el lugar del patio en que están situados los reyes. Finalmente, la «luneta alta» queda «A horden de [...] La Camarera Mayor».

2ª.- Una segunda modalidad tendrá lugar «Haciéndose las comedias Al Pueblo». En este caso, el Coliseo puede funcionar, a su vez, a través de dos fórmulas:

a) Como un teatro completamente abierto al público mediante el abono de una entrada, tal y como había sucedido durante la primera quincena de la «jornada» que nos ocupa. En este caso

<sup>59</sup>Boleta: «Cedulilla u orden por escrito en que se manda dar lugar a alguno para poder concurrir y ver alguna fiesta» (Dic. *Autoridades*, 1726).

<sup>60</sup>Sec. Adm.<sup>º</sup>, leg. 667.

<sup>61</sup>AGP., Sec. Adm.<sup>º</sup>, leg. 667.

el aprovechamiento del Coliseo se daba «enteramente al arrendador»<sup>62</sup> y, en consecuencia, tanto las obras representadas -de repertorio- como la organización de los espectadores eran las mismas que se podían encontrar en los corrales madrileños. Fundamento esta última afirmación en un documento de indudable valor testimonial. Un cartel impreso que dice así:

*Precios que se han de pagar por los sitios del Coliseo del Buen-Retiro, por las personas que huvieren de ver la Comedia que se ha representado a sus Magestades, en celebridad del felice Nacimiento del Príncipe nuestro señor D. LUIS FERNANDO EL PRIMERO, (que Dios guarde).*<sup>63</sup>

En este cartel aparecen las localidades del Coliseo divididas del siguiente modo:

- asiento de «Grada»
- «asiento de Banco delantero»
- «asiento de Banco segundo»
- «asiento de Banco de los que están a los lados en el Patio»
- «asiento de los Bancos que están junto a los Alojeros»
- «Taburete»
- «Caçuela alta o baxa»
- «Aposento» de suelo primero, segundo y tercero (cada uno de ellos dividido, a su vez, en dos categorías, dependiendo de la situación)
- Los tres «Alojeros»<sup>64</sup> (divididos en dos categorías).

Esta distribución del público en el Coliseo del Buen Retiro ofrecía un total de quince categorías y precios diferentes (entre gradas, bancos, taburetes, aposentos de suelo primero, segundo y tercero, alojeros...) -dependiendo del tipo de localidad-, que iba desde los «8 quartos» («para sentarse en la Grada») hasta los «quatro doblones de a dos escudos de oro», que es el precio del alojero «de enmedio». A estas cantidades debían añadirse los 16 quartos que «en la Puerta principal ha de pagar cada persona». Es decir, una distribución bastante similar a la que podía darse en los corrales del Príncipe o de la Cruz<sup>65</sup>.

b) La última modalidad de utilización del Coliseo del Buen Retiro supone una integración perfecta de sus dos anteriores formas de uso. Aparece cuando el teatro funciona, simultáneamente, como espacio palaciego y como espacio público, a través de una original fórmula de carácter mixto o intermedio en la que se integran, en perfecta armonía, rey, nobleza y pueblo<sup>66</sup>.

<sup>62</sup>Esta referencia se puede encontrar en distintos documentos referidos al año 1686 (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>, leg. 667).

<sup>63</sup>Documento nº 2. Estos precios corresponden a la representación de *Todo lo vence el Amor*, de Antonio de Zamora, celebrada en el Coliseo el 9 de diciembre de 1707. La obra, «que la Villa tiene dispuesta», se puso en escena por primera vez, con asistencia de los Reyes, el 17 de noviembre anterior. Después, «Repitieron Sus Mag[esta]des ver la comedia [...] asistidos del Señor Duque de Orlens, por quien se executó segunda vez» el 7 de diciembre siguiente (AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>, leg. 667).

<sup>64</sup>Cuando el Coliseo funcionaba como teatro público se ocupaban los alojeros situados bajo la caçuela.

<sup>65</sup>Véanse, sobre este aspecto, los estudios bien conocidos de los profesores Allen y Ruano de la Haza y, en especial, su obra *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

<sup>66</sup>«Haciéndose las Comedias en el Coliseo Al Pueblo, y no haviendo Horden de Su Mag[esta]d en contrario, se ha observado por planta fija la que aquí se demuestra. Dando el veneficio a favor de los Ynteresados diariamente por todo el tiempo de la representación. Y todo lo demás que va en blanco queda al Arrendador, Compañías o persona a quien se da el aprouchamiento del Coliseo» (AGP. Sec. Adm<sup>a</sup>, leg. 667).

En este caso -y como hemos visto en la puesta en escena de *Alphéo y Aretusa*- nos hallamos ante obras que ya han sido representadas para los reyes con motivo de alguna de esas ocasiones especiales a las que hacíamos referencia y que, por expreso deseo del monarca, se ofrecen más tarde «Al Pueblo» para disfrute de toda clase de espectadores. Si en alguna de estas representaciones posteriores «Sus Magdes [...] gustan repetir ver las comedias», se sitúan en la luneta baja, quedando la luneta alta «A horden de [...] La Camarera Mayor». Es decir que, en esta modalidad, aunque los monarcas pasaran al Coliseo para ver nuevamente la obra, no se alteraba la colocación del patio.

De acuerdo con esta fórmula, y en lo que se refiere a los aposentos, el alojero central quedaba «a horden del Sr. May[ordo]mo Mayor» y libres los dos laterales. Continúan reservados en el primer piso -al igual que en la representación de carácter palaciego- los correspondientes a los Presidentes de los Consejos de Castilla y de Aragón, Sumiller de Corps y Mayordomo Mayor del Rey. A ellos se añadían otros, como los destinados «A la Villa de Madrid» o al «Sr. Protector de Hospitales», quedando el beneficio de «todo lo demás que va en blanco al Arrendador, Compañías o persona a quien se da el aprouecham[ien]to del Coliseo».

Y todo ello, por supuesto, tal y como se expresa reiteradamente en los documentos, «no haviendo Horden de Su Magd. en contrario».

## DOCUMENTO I

*Sus Magestades, (Dios los guarde) vinieron A este Real palacio y Sitio de el Buen Retiro, domingo -20- de Abril, de el Año de 1687.*

Compañía de 20-	domingo	no vuo	Comedia.	
damían 21-	Lunes,	no vuo	Comedia.	
22-	Martes,	Comedia,	de Montescos y Capeletes	----- Vuena entrada
23-	Miércoles-	Ydem		----- Mediana entrada
24-	Jueves,	Comedia	de Troya Abrasada	----- pequeña entrada
25-	Viernes,	Comedia	de Jerusalem destruyda	----- Mediana entrada
26-	Sábado-	Ydem		----- pequeña entrada
27-	Domingo-	Ydem		----- grande entrada
28-	Lunes-	Ydem		----- pequeña entrada
Compañía de-29-	Martes-	Comedia	de A un tiempo Rey y Vasallo-	----- pequeña entrada
Agustín Manuel-30-	Miércoles-	Ydem		----- pequeña entrada
Mayo-- 1-	Jueves,	Comedia,	de Amparar Al enemigo	----- grande entrada
2-	Viernes,	Comedia	de Las Amazonas	----- grande entrada
3-	Sábado,	Ydem		----- Muy grande entrada
4-	Domingo,	Ydem		----- grande entrada
5-	Lunes,	Ydem		----- Muy poca entrada
6-	Martes,	no vuo	Comedia por auer ensayo General de la Comedia de Alphéo y Aretusa-	
7-	Miércoles,	no vuo	Comedia porque se quitó la gradería de el patio.	

Ambas Compañías 8- Jueves, la Comedia de Alpheo y Aretusa, en que estuuieron a Sus Magdes.  
Sus Magdes. en el patio.

9- Viernes, no vuo Comedia porque se estuuieron poniendo las gradas.

Ambas Compañías 10- Sábado- Comedia de Alpheo y Aretusa ----- grande entrada

Al pueblo--- 11- Domingo- Ydem----- grande entrada

12- Lunes- Ydem----- grande entrada

13- Martes- Ydem----- grande entrada

14- Miércoles- Ydem----- Mediana entrada

15- Jueves- Ydem----- Mediana entrada

16- Viernes- Ydem----- pequeña entrada

17- Sábado- Ydem----- pequeña entrada

18- Domingo- Ydem----- pequeña entrada

19- Lunes- Ydem----- pequeña entrada

20- Martes- Montescos y Capeletes----- pequeña entrada

[21]- Miércoles, Comedia de Marabillas de Babilonia- ----- pequeña entrada

22- Jueves no vuo Comedia-

23- Viernes- El Secreto A Voces----- Muy poca entrada-

24- Sábado, Comedia de Para vencer Amor querer vencerle- ----- Muy poca entrada-

25- Domingo- Ydem----- Muy poca entrada-

26- Lunes- no vuo Comedia-

27- Martes, Se fuc Su Magestad (Dios le guarde).

(AGP., Sec. Adm<sup>a</sup>., leg. 667)

## DOCUMENTO 2

PRECIOS QUE SE HAN DE PAGAR POR LOS SITIOS DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO, por las personas de huvieren de ver la Comedia, que se ha representado a sus Magestades, en celebridad del feliz Nacimiento del Príncipe nuestro señor D. LUIS FERNANDO EL PRIMERO, (que Dios guarde).

En la Puerta principal, ha de pagar cada persona diez y seis quartos. ----- 16 quartos.

Para sentarse en la Grada, ha de pagar cada persona ocho quartos. ----- 8 quartos.

Cada asiento de Banco delantero, se ha de pagar siete reales y medio de vellón.--7. rs. y medio.

Cada asiento de Banco segundo, se ha de pagar quatro reales de vellón. ----- 4. reales.

Cada asiento de Banco de los q. están a los lados en el Patio, se ha de pagar a quatro rs.de vellón-  
----- 4. reales.

Cada asiento de los Bancos que están junto a los Alojeros, se ha de pagar siete reales y medio.-  
----- 7. rs. y medio.

En la Puerta principal, ha de pagar cada persona diez y seis quartos. -----	16 quartos.
Cada Taburete, se ha pagar a doze rs. de vellón. -----	12. reales.
<i>Cada persona que entrare en las Caçuelas alta<sup>67</sup> o baxa, ha de pagar a quatro reales de vellón. -</i>	<i>----- 4. reales.</i>
Cada Aposento de suelo primero, de los tres que están por vanda, empezando por la luneta de vno, y otro lado, ha de pagar quatro doblones de a dos escudos de oro.-----	240. reales.
Los dos vltimos del primer suelo de los dos lados junto a las Columnas, a tres doblones de a dos escudos de oro.-----	180. reales.
Los seis de segundo suelo, empezando desde la luneta, que son tres por vanda, a tres doblones de a dos escudos de oro.-----	180. reales.
Los dos pegados a las Columnas de segundo suelo, a dos doblones de a dos escudos de oro.----	----- 120. reales.
Los seis de tercer suelo, empezando desde la luneta, a tres por vanda, a dos dobs. de a dos escs. de oro. -----	120. reales.
<i>Los dos vltimos de tercer suelo, pegados a las columnas, a doblón.-----</i>	<i>----- 60. reales.</i>
Los tres Alojeros, el de enmedio quatro doblones a dos escudos de oro.-----	----- 240. reales.
Los dos de los lados, a 3 dobs. de a dos escs. de oro. 180 reales.	

(AGP., sec. Adª, leg.667)

# LA LENGUA DE JUAN RANA Y LOS RECURSOS LINGÜÍSTICOS DEL GRACIOSO EN EL ENTREMÉS. (UN MANUSCRITO INÉDITO Y OTRO AUTÓGRAFO DE LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE)

ABRAHAM MADROÑAL  
*Instituto de Lexicografía, RAE-CSIC*

Hemos escogido como título el que precede porque pretendo dedicar el tiempo que sigue a centrarme en la particularidad lingüística que hizo, de alguna manera, que triunfara el entremés no solo en las clases populares<sup>1</sup>. Al referirnos al gracioso por antonomasia, la máscara Juan Rana, que tan bien interpretaba el cómico Cosme Pérez hasta llegar a ser conocido por el nombre artístico más que por el suyo propio, queremos referirnos a los graciosos de entremeses en general, particularizados en uno concreto, quizá el más importante de todos los que cultivaron el arte de actuar durante una parte del siglo XVII<sup>2</sup>.

Uno de los rasgos que caracterizan al gracioso de la comedia o del entremés barrocos es su particularidad lingüística. No solamente recibe nombres especiales y cómicos que pueden designar cualquier realidad, desde un lugar famoso por algo hasta un objeto o un animal (Juan

---

<sup>1</sup>Sobre la lengua del entremés y en particular la de Quiñones se puede consultar ahora los trabajos de J. Huerta Calvo, particularmente los reunidos en el libro *El nuevo mundo de la risa*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1995. Muy útil como trabajo de conjunto es el que pertenece al prof. R. Senabre: «El lenguaje del entremés» (1988), en *Capítulos de Historia de la lengua literaria*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, pp. 85-101. En lo referido a Quiñones pueden verse en particular los de M<sup>o</sup> I. Martín Fernández: «La innovación lingüística en Luis Quiñones de Benavente (I)», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (1999), pp. 265-286, y su continuación en *Ibid.*, XXIII (2000), pp. 307-327. Indudablemente fue el libro de H. Bergman *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia, 1965, el que se centró primero en la consideración de los recursos lingüísticos del entremesista.

<sup>2</sup>Por supuesto, es imprescindible la bibliografía de A. de la Granja y M<sup>o</sup> L. Lobato *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*. Madrid-Pamplona, Iberoamérica-Vervuert, 1999. Una útil bibliografía sobre el gracioso es la de M<sup>o</sup> L. Lobato: «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de oro», en *Criticón*, 60 (1994), pp. 149-170. Sobre Juan Rana la bibliografía se multiplica desde el trabajo biográfico de Cotarelo, incluido en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, recd. ahora en facsímil por la Editorial Universidad de Granada (Granada, 2000). Un estado de la cuestión se debe a la citada profesora Lobato: «Juan Rana, el gracioso de la Reina. Estado actual de la investigación y edición de un nuevo baile para palacio (1662)», en *Actas del V Congreso de la AISO*. Münster, 1999 (en prensa); de la misma investigadora «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), pp. 79-111. Al profesor A. de la Granja se le debe un trabajo en que da cuenta de las últimas voluntades del actor: «Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana», en *Actas del V Congreso de la AISO, Münster (20-24 de 1999)*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 652-662. J. Huerta le ha dedicado el estudio «El teatro de J. R.», en *Acotaciones*, 2 (1999), pp. 9-37. Que sepamos, en estos momentos hay en marcha una tesis doctoral dirigida por el citado prof. Huerta sobre el estudio y edición de los entremeses escritos para el actor (alrededor de una cincuentena).

Rana, Juan Francés, Lorenzo, Carabanchel, Guardainfante...), sino que también hace gala de un lenguaje específico muchas veces deformador de la realidad. Todo ello le llega a la comedia procedente del teatro antiguo castellano del XVI, cuando los personajes cómicos empiezan a utilizar el sayagués en sus expresiones. Don Eugenio Ascensio apuntaba que el lenguaje en el entremés «no crea mundos y paisajes sonoros»<sup>3</sup>, como ocurre con la comedia, sino que tiene como finalidad conseguir la risa que busca también otros factores constitutivos de los entremeses, por eso muchas veces se convierte en un mero pretexto para decir cosas sin sentido. La intención de los entremesistas es provocar la carcajada en un número muy reducido de versos y en muy poco tiempo. El entremés del XVII, el de Juan Rana, ha depurado ya ciertos procedimientos vulgares para provocar la hilaridad (caídas, golpes, aporreamientos finales...); ahora busca el refinamiento en cierto punto, y una manera refinada de seguir provocando la risa es mediante el lenguaje, como tendremos ocasión de mostrar.

### NOMBRE Y COMICIDAD EN EL ENTREMÉS

Desde luego una manera de provocar esa comicidad mediante el empleo de recursos lingüísticos es la de nombrar a los personajes con intención cómica. Lejos de parecer un asunto de importancia relativa, el nombre de los personajes en los entremesistas y en especial del más importante de ellos, Benavente, creo que es una preocupación fundamental de su quehacer literario. Con ello consigue diversos efectos, el más importante de los cuales tiene que ver con la comicidad.

En la época, como se sabe, es muy frecuente utilizar el equívoco a que se prestan los nombres no solo con intención humorística, como modo de mostrar la agudeza del poeta. Cuando los escritores son requeridos por sus amigos para que escriban versos introductorios a sus obras, estos utilizan el nombre del autor como parte del juego lingüístico que puede aparecer en el poema: Cervantes juega con la significación del apellido de López Maldonado (bien donado); Lope llama Patón a Platón, etc., pero lo contrario también ocurre frecuentemente: Góngora se burla de Lope utilizando las posibilidades que su nombre le ofrece, otros atacan a Cervantes por la similitud que su apellido tiene con «ciervo», esto es, cornudo<sup>4</sup>.

La burla de las ínfulas nobiliarias mediante el empleo de determinados nombres o apellidos y de la adopción o el cambio de apellidos es también muy usual en la época. Basta recordar la ristra de apellidos con que los personajes del entremés quieren parecer nobles, cuando así lo exige la trama: Don Nabuco, dice llamarse un personaje, y cuando otra le pregunta. «De Donosor? -No vengo de esa casta.» (*Los condes fingidos*, Cotarelo, p. 779b); don Estupendo Ordóñez de Argamasa es el protagonista fingido en *El gorigori*; don Terlimín de la Casca es el nombre de un ilustre amigo del vino; don Juan Diego de Pedro, marqués de Zeca y Meca, el de un pillo de *Los condes fingidos*, que pretende a una tal doña Giralda, condesa de Chinfonía<sup>5</sup>.

<sup>3</sup>*Itinerario del entremés*. Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed., p. 40.

<sup>4</sup>Basta citar para ejemplificar más ampliamente el estudio de Henry N. Bershas: *Puns on Proper Names in Spanish*, Detroit, 1961.

<sup>5</sup>Utilizamos las siguientes ediciones de entremeses de Benavente: la ya mencionada de Cotarelo; la de Hannah E. Bergman, Anaya, Salamanca, 1968; la de José Manuel Blecuá, Ebro, Zaragoza, 1971, 4ª ed., y la de Christian Andrés, Madrid,

Es significativo el hecho de que en la comedia lopesca, al lado de los personajes protagonistas de nombres «verosímiles», aparece el criado con nombre significativo, como si el nombre connotativo, el que tiene alguna carga semántica, se emparentase siempre con la finalidad humorística. Algunos nombres se especializan en determinado tipo de personajes: Benito, Gil, Gila, Blas, Domingo, Mingollo suelen ser nombres de personajes bajos, generalmente encargados de la comicidad en la pieza.

Benavente, y los entremesistas en general, escogen los nombres de sus personajes con una finalidad: la de crear extrañeza y provocar la risa. Hasta tal punto esto es así que los mismos personajes se asombran de los nombres que llevan, y eso le permite al autor hacer algún que otro chiste, presente en la mayoría de sus entremeses. La circunstancia fundamental que hemos de que considerar es que el nombre, en la mayoría de las ocasiones, tiene intencionalidad significativa, carga semántica y motivación<sup>6</sup>. El nombre de personaje se busca con intención diversa, y hemos de distinguir de entrada entre los nombres existentes y los nombres creados por el entremesista.

Entre los primeros, los ya existentes, Benavente utiliza algunos a propósito. Pero hay que hacer una distinción importante de entrada entre nombres existentes que no responden a una persona y nombres que responden a una persona particular, es decir, los nombres propios de los actores que intervieran en sus entremeses. Entre los primeros son frecuentes los nombres de Tomás y Tomasa (de «tomar», aceptar cosas), alguna vez aparecen Cornelio (de «cuerno»), Ramiro («carnero»), los dos últimos en *La sierpe* y tienen un problema de adulterio, Cornelio quiere a la mujer de Ramiro. Aluden así a su nombre y situación:

«Vos Cornelio y yo Ramiro  
fácil era el topadero» (Cotarelo, p. 657a).

Torbiba (de «toro») se llama otro personaje, que también tiene que ver con problemas conyugales. Y otros nombres como Juan o Aldonza, que la fraseología popular condena como prototipos de hombre insignificante o mujer de lo más bajo que existe («A falta de mozas buena es Aldonza») figuran repetidamente en los entremeses del autor. Así por ejemplo, en *Los coches*, doña Aldonza resulta escogida entre otras mujeres porque no pide.

Entre los nombres de personajes existentes que responden a personas reales, llama particularmente la atención su uso en la *Loa que representó Antonio de Prado*. Prácticamente toda la pieza aprovecha el recurso de utilizar el nombre existente para obtener con él algún recurso significativo<sup>7</sup>. Benavente utiliza los nombres con una intención precisa; los escoge o los crea siguiendo algunos procedimientos que tenemos que ir señalando:

Cátedra, 1991. Igualmente la nuestra. *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1996.

<sup>6</sup>Véase a este propósito lo que escribe M<sup>o</sup> J. Martínez en su obra *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, PUM, 1997, pp. 141-151, en especial la p. 150.

<sup>7</sup>Lo hemos señalado recientemente en un trabajo titulado «La burla lingüística en el entremés barroco», en *Tiempo de burlas*, ed. de J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y J. Ponce Cárdenas, Madrid, Verbum, 2000.

1. Hay nombres que por su simple asociación fonética tienden a provocar la risa: Chichota, Cachivache, Terlimín...

2. Otros que tienen alguna particularidad morfológica, como la presencia de algún diminutivo, aumentativo, superlativo, etc.: Sabidilla, Mormojón, Migajón, Perote, Jarrete...

3. Otro grupo lo constituyen nombres que conllevan una carga semántica que tiene que ver, normalmente, con alguna característica del personaje. Son los más numerosos.

Pero no solo los usa sin más; Benavente es un sabio maestro en el manejo del nombre como fuente humorística, por ello lo emplea como chiste. Algunos de ellos debieron de causar la hilaridad en el auditorio, como cuando un personaje jura y exclama: «-San Quirce.» Y responde su oponente: «-San diez y seis» (*La melindrosa*, Cotarelo, p. 799b).

Otras veces es la incorrecta interpretación del nombre lo que suscita la risa. Así, cuando se están enumerando vinos famosos un personaje dice: «Almonacid soy clarete» y su oponente contesta, desorientado, porque no conoce el nombre de esta villa toledana: «Mona y Cid, ¿por qué os llamastes?» suscitando así el siguiente desarrollo humorístico:

«Porque el Cid hará una mona,  
si con él quiere burlarse.» (*Puente segoviana*, 2ª, Cotarelo, p. 558a).

La falta de adecuación intelectual entre los personajes suscita más bromas de éxito seguro en las obritas de cualquier autor. Así un personaje declara que no lee más que en un autor desde hace diez años (*Tomás*, de «tomar»), el otro responde:

-«¿Es Bártulo?  
-No se llama  
Bartolo, sino Tomás;  
pero es un autor tan claro  
que un niño le entenderá.» (*Poeta de bailes*, 2ª, Cotarelo, p. 834b).

Igualmente, un poco más abajo otro personaje juega con el nombre de otro autor grave:

«¿Dónde está el señor letrado  
que de Baldo está baldado?» (ibíd., p. 835a).

El nombre se prestaba al juego y el entremesista sabía que suponía la risa franca en su público. En el entremés del *Mayordomo* da amplia cabida a los juegos verbales con los nombres de personaje. Uno explica a otro cómo es uso en la corte acortar los nombres. Así doña Ana será Na, doña Sancha, Ancha; Magdalena, Lena y

«-¿A doña Francisca?  
-Doña Cisca.  
-No lo ha dicho peor.  
-Un poco ofisca» (Cotarelo, p. 819b).

Los personajes son conscientes de su nombre estrafalario, y esta nueva dimensión genera un nuevo motivo de humor en el entremés benaventino. Son muchos los personajes que se hacen repetir el nombre del interlocutor, entre otras cosas para que el espectador no se perdiera el efecto humorístico que conllevaban. Así en el *Entremés de Pipote* conversan dos personajes:

«-¿Cómo se llama este letrado?  
 -Pipote<sup>8</sup>.  
 -¿De conserva?  
 -Sin tenella;  
 él pipote y la conserva es ella.» (Cotarelo, p. 715a)

En el *Entremés de los coches* un personaje recuerda a don Vinoso que su nombre es «para pera mejor que para hombre» (Cotarelo, p. 655a), aludiendo a las peras vinosas, de mucho aprecio en la época. En el *Sueño del perro* Candil replica a su interlocutor:

-«Para que yo por ti, Julio, interceda  
 basta que tengas nombre de moneda» (Cotarelo, p. 780b).

Los entremeses presentan nombres motivados semánticamente, así doña Mohatra se llama en *La hechicera* un personaje que se dedica a hacer encantamientos y vemos la relación significativa con lo que significa el término: «Compra fingida o simulada» (*Aut.*); doña Sanguisuela en *El ángulo* es la hija de Churrete Calvete, pero su padre la define como «polilla/ de mi honor y de mi hacienda» (Cotarelo, p. 801a) porque chupa su dinero, como las sanguijuelas la sangre; «Mornojón» en *El doctor y el enfermo* es simple y desconfiado con los médicos, su nombre hace referencia a la murmuración (*DCECH*); Tarabilla, sacristán y poeta manchego, habla mucho como indica su nombre, y alude Zaranda a él diciendo: «Tarabilla en el nombre y en lo hablado» (*Los sacristanes burlados*); el Tronera de *La honrada* es «en nombre y cascós tronera», porque es «persona desbaratada en sus acciones o palabras» (*Aut.*).

Otras veces el nombre le sirve al autor para establecer una relación entre el físico del personaje y el significado del propio nombre. Así, la pequeña mujer de Peralvillo en *El miserable* se llama doña Tilde, cuyo significado es «cosa mínima» (*Aut.*); igualmente doña Linda en *El sacristán y viejo ahorcados* es muy bella, y desprecia a un amante pobre; los sacristanes Cosquillas y Talegotc, de alguna forma responden también a su nombre, porque el primero se mueve con su joroba como si le hicieran cosquillas (según Bergman, podría caricaturizar a Ruiz de Alarcón<sup>9</sup>), y el segundo, que es muy alto y gordo, representa a un bolsón o talego lleno de dineros; don Pasquín en *La maya* es avaro, pícaro y pequeño de estatura, como indica su nombre: «sátira breve con algún dicho agudo» (*Aut.*), pero también puede aludir a sus significación germanesca de «ladrón hábil», según Alonso Hernández<sup>10</sup>.

<sup>8</sup>El «pipote» o pipa pequeña, servía para transportar líquidos, pescados y otras cosas, según *Autoridades*, por eso este licenciado así llamado se dice que conserva a su hermana para que no se relaciones con nadie.

<sup>9</sup>«Una caricatura de Juan Ruiz de Alarcón», *NRFH*, VIII (1954), pp. 419-422.

<sup>10</sup>J.L. Alonso Hernández: *Léxico del marginalismo*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.

En general, los nombres suelen designar cosas insignificantes o en sí mismas despreciables. Son muy frecuentes nombres como Chichota («nada o cosa que poco importa», *Aut.*); don Zurrapo («cosa vil y despreciable», *Aut.*); Cachivache («hombre inútil, embustero, ridículo que no tiene capacidad ni estabilidad en lo que dice», *Aut.*); Migajón (de migaja «nada o casi nada», *Aut.*); también el ya referido doña Tilde («cosa mínima», *Aut.*); Ardite («moneda de poco valor», *Aut.*).

Algunos de estos nombres tienen que ver con el léxico de la germanía, así Revesa («Arte o astucia del que vende a otro, que se fía de él», *Aut.*), Rodancho («broquel», en germanía, *Aut.*), don Garduño («ladrón, ratero, que harta con arte y disimulo», *Aut.*), pero aunque así sea, la mayoría son nombres conocidos por el público que asiste a la representación del entremés.

Benavente se burla a veces mediante el nombre de determinados oficios como los relacionados con las leyes y la Medicina, que son los que resultan más fustigados por medio de los nombres burlescos. Así dice un personaje que responde a las señas de murmurador:

«Yo soy Chisme, un licenciado  
que sirve al mundo de lengua» (*La paga del mundo*, Cotarelo, p. 502b).

otro se llama Queserá («qué será»), y otro el licenciado Pareceres, porque siempre está diciendo que algo se parece a otra cosa, (*Los pareceres*); Pipote se llama un licenciado, letrado que guarda la dama celosamente para que no la hablen (*Pipote*); igualmente nombres como Doctor en duda o Doctor Sanalotodo aparecen en algunos entremeses que quieren fustigar a los médicos, objetivo constante de la sátira de Benavente.

También es muy frecuente encontrar en el entremés benaventino el nombre de mujer significativo, que denota particularidades del personaje en cuestión. Dicho nombre muy frecuentemente se forma con el nombre de Mari(a) + nombre común: Maripandilla (pandilla es «artimaña de buscona» o «engaño o trampa», según Alonso Hernández) aparece en *La capeadora*; Mariembeleco se llama otro personaje, que efectivamente urde una treta en *Los sacristanes burlados*; Maricoso es una mujer que sale mucho de su casa (y «coso» hace referencia a «toro», y por tanto a la infidelidad conyugal) en *Los alcaldes*; Marizape lame a los hombres como los gatos (y con el significado de esta palabra se juega también, porque gato significa también «ladrón») en *Los pareceres*; Maricandil aparece en *El sueño del perro* y su nombre da origen a algunos juegos significativos (Cotarelo, p. 780b); Mariflores y Marinieves aparecen en el *Baile del invierno y el verano*; Marisabidilla, pícara, se finge condesa de Melindrín en *La melindrosa*.

Otras veces, simplemente escoge un nombre significativo con intención burlesca, como Perinola («mujer pequeña de cuerpo y viva», *Aut.*) en *La hechicera*; doña Telaraña, que tiene que ver con la red que se tiende para conseguir algo, en este caso a don Vinoso en *Los coches*; doña Testera (es decir, «la frente»), urde el enredo en *La maya*; Gusarapa, Pilonga, doña Estufa, doña Mata, Clamoreada, doña Giralda, Carteta, Calceta, Garulla... son otros tantos nombres que persiguen esta intencionalidad humorística de que hablábamos arriba.

En cuanto a los nombres masculinos, Benavente despliega mayor variedad. Se ve, como en los anteriores, un proceso de cosificación en los personajes al tener denominaciones como Turrada, Berrueco, Pasquín, Talegote, Zaranda, Trevejo, Solapa, Pipote, Zurrón, Gazpacho, Cebolleta, etc. Es muy habitual que este proceso se dé dentro de los entremeses por grupos de dos persona-

jes, sus nombres suelen tener una relación evidente: Berrueco y Canteroso (en *Las alforjas*) tienen que ver con elementos relacionados con piedras; Espantaperros y Taragontía (en *El ángulo*) con otros que tienen relación con plantas.

En general, el nombre del personaje tiene una función significativa: añadir un rasgo de humor a sus actuaciones. De tal manera que el público cuando oye su nombre está predispuesto a la risa, unas veces porque el personaje se corresponde físicamente con el nombre (los citados de Cosquillas o Talegote), otras porque el nombre propio le hace actuar de determinada manera (Arrumaco en *La capeadora*), o simplemente porque el nombre desautoriza cuanto haga o diga ya que tiene una connotación referida a nada o cosa poco importante (Chichota en *el retablo de las maravillas*, Zurrapo en *Juan Francés*, Tronera en *La honrada*, Casquillos en el de su nombre, Badulaque en *La hechicera*, Trevejo en *Los alcaldes*, etc.).

Benavente sabe que el nombre es una de las circunstancias que aseguran la risa en su auditorio y no desaprovecha un recurso que se prestaba a todos los juegos de ingenio imaginables y que podía conseguirle y le conseguía los mejores resultados. En este orden de cosas, la invención de la máscara Juan Rana para el famosísimo actor Cosme Pérez, que llegó a ser más importante que su propio nombre es una muestra evidente del triunfo de nuestro entremesista a la hora de bautizar a los personajes de sus obras.

Incluso cuando son dos graciosos los que intervienen, como ocurre en la obra *El mago*, en que aparecen Bezón y Juan Rana, el segundo es el que se encarga de la comicidad más gruesa, aquella que se basa en la deformación lingüística, así cuando el primero dice: «Algún portento es sin duda», replica y contrahace Cosme: «Sin duda es algún podenco»; más adelante igual: «Que el viento siento groñir», dice Bezón; Rana responde a lo escatológico: «Que groñir el vientre siento» (*El mago*, Cotarelo, p. 251). Parece buscar el personaje la risa, utilizando para ello cualquier recurso por grotesco que parezca.

## NOMBRE Y SER DE JUAN RANA

Cabe preguntarse el porqué de su nombre precisamente. En otro lugar nos hemos ocupado de personajes curiosos de entremeses como *Juan Francés*, que adoptan esa denominación como forma indeterminada de referirse a un francés cualquiera; en este caso es posible que la propia constitución física del actor contribuyese a la creación del sobrenombre<sup>11</sup>. El retrato que hoy se conserva en la RAE nos lo presenta como un hombre desproporcionado, con un enorme cuerpo, del que emergen, como las patas del batracio que le da nombre, piernas, brazos y cabeza sin sobresalir demasiado<sup>12</sup>. El nombre Juan porque es uno de los más frecuentes en castellano, designando con él a un hombre cualquiera (como en las narraciones folklóricas ocurre con los nombres de Juan el Oso o Juan Soldado), pero también porque la lengua popular designa con él a un hombre de escasa voluntad, que se deja gobernar por los demás y especialmente por su

<sup>11</sup> «Juan Francés: vida entremesil de un personaje literario», en *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 963-969.

<sup>12</sup> Hay que recordar el trabajo de Bergman: «Juan Rana se retrata», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I, Madrid, 1966, pp. 65-73, donde se ocupa del retrato en sí y de alguna pieza con él relacionada.

mujer<sup>13</sup>. Por otra parte, el sobrenombre Rana le viene por su aspecto físico, pero también porque designa a un animal que no es carne ni pescado y que protagoniza algunas fábulas en las que no sale demasiado bien parado.

Sabemos de él que no le hacía falta despegar los labios para provocar la risa franca en la gente: «sin hablar provocaba a risa y al aplauso» nos dice un contemporáneo<sup>14</sup>; pero también sabemos que era un hombre ocurrente, capaz de improvisar graciosamente, como nos señala otro coetáneo que dice que «cuando estaba enojado con alguno no le llamaba por su nombre. Estábalo en una ocasión con Pedro de la Rosa y para nombrarle repetía muchas veces: «Aquel que huele»<sup>15</sup>.

Pero vayamos a lo propiamente relacionado con el lenguaje. No hace mucho hemos tenido la suerte de encontrar un manuscrito conocido, pero del que no se sabía que fuera autógrafo de Benavente. Se trata del manuscrito 15.957 de la Biblioteca Nacional, que contiene tres piezas de la *Jocoseria*, manuscritas del príncipe de los entremesistas, como se conocía a nuestro autor. Hemos llegado a tal conclusión después de cotejar su letra cuidadosamente con la que tiene el otro manuscrito autógrafo del que hablaremos abajo, el 3.799: *Poesías de don Diego Contreras*. Ambas letras son la misma, quizá con alguna leve salvedad debida tal vez a la diferencia temporal entre ambos manuscritos<sup>16</sup>.

El 15.957 presenta la copia de las siguientes tres piezas contenidas también en la *Jocoseria*: la *Jácara nueva*, que resulta ser la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero* en la edición de la *Jocoseria*; el *Baile del mundo*, que es el *Entremés cantado de El soldado*, y el *Baile del remediador*, que se titula en la impresión de 1645 *Entremés cantado El remediador*. Presenta como particularidad la copia manuscrita que detrás de cada pieza se expresa «de Luis de Benavente», también el hecho de que no se indiquen los nombres de los actores, sino «Gracioso, Graciosa, Músico, Vejete, Todos, Todas, Hombre, Mujer». Sólo en *El remediador* encontramos la abreviatura Ju[an] en un pasaje que en la *Jocoseria* se atribuye a Salvador (de la compañía de Pedro de la Rosa). Otra particularidad es que las tres obritas parecen escritas para una compañía en la que figura un gracioso llamado Carrizal<sup>17</sup>, porque en las dos últimas piezas aparece este nombre en el lugar que en la *Jocoseria* figura el de Juan Rana.

Encontramos en este manuscrito también, en general, versos correctos, algunas veces la ausencia de un número importante de los mismos; por ejemplo, en el *Baile del mundo*, por dos

<sup>13</sup>El documentado, y divertido, libro de J.L. Alonso Hernández y J. Huerta Calvo: *Historia de mil y un Juanes*. Salamanca: Univ. de Salamanca, 2000, nos exime de tratar más ampliamente todo lo que afecta a las significaciones de este nombre. Se ocupan también de Juan Rana en las pp. 278-282.

<sup>14</sup>Véase a este propósito el trabajo de F. Serrallta: «La risa y el actor: El caso de Juan Rana», en *Del horror a la risa: los géneros teatrales clásicos*. Ed. de I. Arellano, J.M. Escudero, B. Oteiza y M<sup>a</sup> C. Pinillos. Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 287-302.

<sup>15</sup>Cotarelo, obra cit., introducción p. CLXI.

<sup>16</sup>Damos cuenta de tal hecho en nuestra edición crítica de la *Jocoseria*, en colaboración con I. Arellano y J.M. Escudero. Madrid-Pamplona, Iberoamérica-Vervuert, 2001.

<sup>17</sup>Existe un actor que responde al nombre de Juan de Carrizal en la compañía de Enríquez y Fernández Gandía en 1642, el cual se compromete a hacer papeles de gracioso «en todas las comedias, bailes y entremeses». Véase el reciente libro de M<sup>a</sup> P. Sarrío Rubio: *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001, pp. 199-200.

veces, se han saltado 4 versos, presentes en la *Jocoseria*, que sin duda se añadieron en una revisión posterior de la obra para la impresión de 1645. Lo mismo ocurre con la versión de *El remediador*, que aprovecha la presencia de Juan Rana para crear algunos chistecillos ausentes en la versión manuscrita, alguno de los cuales hemos señalado arriba.

<i>Ms. 15.957</i>	<i>Jocoseria</i>
Y ellas a puñadas	y ellas contra Rana

Parece fuera de duda que el ms. 15.957 obedece a una versión primera, que después se adapta para la *Jocoseria*. Cuenta el manuscrito con versiones coreográficas como «baila», «R[epresenta]do» o «R[epeti]do», etc. Y tiene también correcciones que después pasan a la versión impresa. Alguna vez presenta una lectura distinta de esta, al parecer más lógica porque después se repite el chistecillo con la palabra «almirez»:

<i>Ms. 15.957</i>	<i>Jocoseria</i>
Alfirer mayor	almirez mayor

También presenta el manuscrito enmiendas que pasaron a la versión impresa y supresiones que no aparecen en ésta, tal, por ejemplo, los siguientes versos del *Baile del remediador*:

Claro está que nos hará  
 Buen provecho  
 Si no hemos comido nada.

Otras veces los versos que aparecen tachados en el códice, sí figuran en la versión impresa de la pieza.

No parece haber duda de que el manuscrito es parte de un códice que se había vendido a una compañía de actores distinta de la que pone en escena las obras recogidas en la *Jocoseria*, desde luego una para la que trabajase Juan de Carrizal, como se ha apuntado *supra*.

Lo que nos interesa de tal hallazgo, aparte de la letra del autor, claro está, son las variantes que las versiones aportan con respecto a los textos que pasaron a la *Jocoseria*. Llama en seguida la atención que en lugar de aparecer el nombre de Juan Rana en estas tres piezas, que es lo que encontramos en sus versiones de la *Jocoseria*, figura el del gracioso señalado. Pero lo verdaderamente llamativo es que este gracioso no se expresa igual que Juan Rana, o lo que es lo mismo, que parte de la gracia del inmortal Cosme Pérez debía radicar precisamente en sus peculiaridades lingüísticas, aparte de la gracia intrínseca que, como sabemos, tenía, según nos dicen varios contemporáneos.

Carrizal (*Baile del Mundo*, ms. 15957)    Rana (*El soldado, Jocoseria*, 1645)

saberlo	sabello
olvidó	se olvidó
bien merece su altivez	bien merece tal revés
almirez mayor (por alférez)	alfiler mayor

faisanes (por paisanos)	faisanes (por paisanos) -Gran soldado? COSME: Crezco mucho.
Más reñida	más prolija
aprisa	apriesa
sois por dicha	sos por dicha
por Dios	juro a Dios
ellas a puñadas	ellas contra Rana
en el cuerpo pagas	en el cuerpo paja
hagáis caso	os agraviéis
<i>Baile del remediador</i>	<i>Entremés cantado El remediador</i>
Carrizal soy castellano	Rana es muy en castellano y así me pienso llamar Ranet, con que haré más ruido
que en Madrid faltando el pan	que en Madrid faltando el pan.
Remediarne	visitallos
Enfermen del remedio	muieran del remedio
de pueblo en pueblo	de pueblo en pueblo
pulgas engordan	pullas engordan
la cara de pascua	cara de Juan Rana
juzgue	izgue
judío	jodío
soy	so
rehogada (la cebolleta)	reahogada
unas hebras	sus hebritas
su polvo	su polvillo

Parece como si el entremesista se hubiera aprovechado de la vena cómica de Cosme Pérez y le hiciera participar de una pronunciación más rústica, que es la que muestra también en otras piezas del autor. En ellas los infinitivos siempre presentan asimilación (*sabello*), las formas de primera persona se construyen sin *la* y griega enclítica con que hoy aparecen (*so*, *vo*), dice *craro* por *claro*, *diabro* (*Los muertos vivos*); *escuchá* (*El guardainfante*, 1<sup>o</sup>), *so*, *vo*, *vome* (id); utiliza formas anticuadas de los posesivos como *vueso* (*Los muertos vivos*); *esotro* (*El guardainfante*, 2<sup>o</sup>); *lluenga* (con palatalización y metátesis) por *lengua* (*El guardainfante*, 2<sup>o</sup>), *distis* < «*distéis*» (*El guardainfante*, 1<sup>o</sup>), *pus* (235), *mochacha* (id), *Jeso Cristo*, *audencia*, *desfegurarme* (*El guardainfante*, 2<sup>o</sup>) *prace*, *muestas*, *mos las pelaran*, *huera* (id) por *fuera*.

Los diminutivos aparecen por doquier en su lenguaje para dotar de afectividad a esa expresión de Juan Rana: «*démosle una purguita*» (*El doctor Juan Rana*) y también los aumentativos (*estudiantazos*, refiriéndose a sí mismo) para provocar el humor por la desmesura y el contraste. Los timbres vocálicos se confunden, tanto en vocales palatales como en las velares a veces para

provocar el equívoco, tal vez ausente en el parlamento del otro gracioso (así se escribe *judío* y no *judío*; *reahogada* y no *rehogada*).

Las peculiaridades propias de Cosme Pérez, la pequeñez de su estatura y su propio sobre nombre, aparecen exprimidos en juegos de palabras que a otros graciosos no se les puede permitir por su propia constitución y su denominación distinta, así cuando leemos en boca de Cosme Pérez que otro personaje le pregunta «¿Gran soldado?» Él se puede permitir responder: «Cresco mucho» (*El soldado*), frase por otra parte incomprensible en alguien de estatura superior a la que sabemos que tenía el actor. Lo mismo ocurre con el sobrenombre que se da para fingirse extranjero: Ranet, porque Rana es demasiado castellano. La habilidad de Benavente para jugar con los nombres le hace utilizar el suyo propio como chiste, y así dice «Porque esperaban del malo / que será bueno / para cuando las ranas / tengamos pelo» (*El guardainfante*, 2<sup>a</sup>). Y sigue: «Ya se ha cumplido / pues soy Rana y con pelo / todos me han visto» (id). Lo mismo pasa en *Pipote*, otro entremés escrito para él, cuando un personaje se dirige a Rana y le dice: «Cosme, a quien confirmó la turba humana, / espléndido banquete a donde sirves / platos a varias gentes, / todos de rana y todos diferentes» [...] Rana, que con graciosos ademanes / quitas el gusto a más de dos faisanes» (Cotarelo, p. 714a).

Otra de las características de Juan Rana, su parece que más que probable homosexualidad, le permite al entremesista jugar con buen número de alusiones picantes, que debían hacer las delicias del espectador y que sólo estarían reservadas a Cosme Pérez por la razón antedicha, como bien se ha encargado de demostrar Federico Serralta<sup>18</sup>. Cuando Cosme huye de su futuro cuñado Juan, y éste le endilga la frase: «-Juan Rana, el más bonito que yo he visto», responderá el cómico: «-Esto es mucho peor, por Jesucristo [...] Por Dios que me requiebra». Y siguen: «Mi ángel -Mi demonio; Mi amor es bueno -Pues parece malo» (*Los muertos vivos*, Cotarelo, p. 588a). En *El mago*, le dice al otro gracioso, Bezón: «-Mostrencos, besadme la mano, a lo que replica el otro «-¿Sin ser de la iglesia? Esto / es causa de equis y unción» (*Los muertos vivos*, Cotarelo, p. 579a), que alude -como todos sabemos- a la pena por prácticas homosexuales. Lo mismo ocurre en el *Entremés del ventero*, cuando un recién llegado a su venta le pregunta a Juan Rana, que hace de ventero: «¿Cría, güéspedes?», pero el autor aprovecha para deformar una frase hecha, y así responde Juan Rana, cuando siguen preguntando de quién es el niño:

JIMÉNEZ: ¿Cúyo es?

COSME: ¿Aquí no entra  
o de «nño y de vustedes»,

que yo no quiero que sea.» (*Nuevos entremeses*, p. 134),

Casi toda la pieza continúa ese procedimiento humorístico en que entienden mal las palabras que le dicen sus interlocutores, dándoles una acepción distinta a la que tienen en ese contexto.

Rana se permite la utilización de frases hechas algo irreverentes como «valga el diablo tus huesos», «los muertos con pan son menos», «no has de hacer bailar los muertos», «tengamos la

<sup>18</sup>«Juan Rana, homosexual». *Crítica*, 50 (1990), pp. 81-92.

muerte en paz», «él miente como mal muerto» (*Los muertos vivos*). Utiliza igualmente formas de invocación de oraciones de la Iglesia como «San Libéranos a malo» (*sed libéranos a malo*), «San Lucas en tentación» (*in ducas in tentationem, ibid.*). También invoca a santos estrafalarios o inexistentes (San Dimas, San Babilés, *ibid.*; San Quirce -San dicciséis), Santa Llocía < Sancta Lucía, Santa Quiteria (*El guardainfante, 2ª*). Precisamente una nota de la Academia Burlesca celebrada en Buen Retiro en 1637 establecía que había de escribirse un romance a que los versos de Juan Rana: «Beati quin doleme moriunto» (derivada como se sabe de la frase latina *beati qui in Dominu moriuntur*, que él había traducido como «que las beatas no tienen unto». Fue precisamente Benavente el que obtuvo el primer premio con un romance a este asunto, que se había escrito a propósito de la serie de *Los alcaldes*. En el citado *Entremés del ventero*, se permite incluso volar al cielo, cual nuevo Sancho Panza a lomos de Clavileño, y dice:

COSME: ¡Qué música celestial!  
Ya hemos llegado. Llamemos.  
¿Ah del cielo? ¡Jesucristo,  
que pensándome ir al cielo  
erré el camino y volando  
vine a dar en los infiernos,  
dónde Lucifer me ha enviado? (*Nuevos entremeses*, p. 140).

No mucho antes había sido capaz de asegurar a un personaje que no iba a abandonar a su hijo, o sea su talego de dineros, «si le crucifica», es decir, aunque le crucificaran. No cabe mayor parodia ni mayor desafío. Tal vez el hecho de que Rana dijera las cosas «a tontas y a locas», amparado también por la impunidad del mundo de ficción que representaba el teatro, hacía que se le pudieran permitir estas licencias, igual que se consentía que en época de carnaval se pusiera en solfa incluso la autoridad del rey o la Inquisición, como sabemos.

Interpreta mal, por su escasa cultura, el sentido de las palabras y su unión extraña, por eso cuando le dice a otro personaje que quién es y le responde: «Juan Rana, menguado». Él replica: «¿Juan Rana menguado? ¡ea! / ¿Esotro viene a añadirme?» (*El guardainfante, 2ª*). «Hablad con cólera, bestia», le endilga un personaje y él responde «¿Qué es cólera bestia?» (*El guardainfante, 2ª*). Interpreta rectamente las frases hechas: «-Mucha flema gasta. /-Antes no gasto ninguna, / que por eso tengo tanta» (*El guardainfante, 1ª*) y deforma otras: «donde un moño se cierra / ciento se abren» (*id.*) endilga por ejemplo a uno que lleva peluca prestada. Otra vez uno le dice: «Válgame Dios». Responde: «Válgante mil diablos» (*El doctor Juan Rana*). Pero es capaz también de inventar palabras como «risadas» (*El guardainfante, 1ª*), «chocotica» utiliza para referirse a una infanta en otra pieza de un entremesista diferente. «Sofato», derivado burlesco del latino *ipso facto* muestra el humor que se consigue con la mala interpretación de un latinismo, con reducción de grupo consonántico y aféresis.

Una característica propia de su carácter, como es la flema, influye también en lo lingüístico, porque le permite el chiste. Así, cuando un personaje le persigue llamándole repetidamente «Señor alcalde», él responde: «Hay más alcaldes, ¿soy chancillerías?» (*El guardainfante, 1ª*) y también el decir: «Pues vuelva usted mañana», cuando algo urgente se le plantea o que el otro persona que le inunda de palabras, y le dice: «Escuchad dos mil palabras», obteniendo la res-

puesta «Ahora decí un millón» (íd.). Es hiperbólico aparece en otra pieza diciendo: «Esta noche no he dormido / sino es diez y horas y media / desvelado en si convienc que se degüellen las viejas» (*El guardainfante*, 2<sup>o</sup>).

Es también tajante y disparatado en sus respuestas, como cuando un personaje le pregunta: «¿Por qué lo deja?, hable claro», él responde: «No más que porque no quiero»<sup>19</sup>. Igualmente en el romance de por qué las beatas no tienen unto se le pregunta «por qué no tienen unto las tales / siendo gordas naturales / y él respondió porque no»<sup>20</sup>.

Su propia agudeza y rapidez mental, le hace inclinarse por el juego de palabras: cuando dice que las hembras usan hierro en el guardainfante, responde: «Ya es viejo en las hembras / porque solo los yerros son los que aciertan» (*El guardainfante*, 1<sup>o</sup>); «hasta el alma me ha picado / sin enamorarme della» (*El guardainfante*, 2<sup>o</sup>). Se permite comparaciones: cuando una dama queda sin el guardainfante dice «estrujada ha quedado / como naranja» (*El guardainfante*, 1<sup>o</sup>); «si dejo el cuero como culebra» (*El guardainfante*, 2<sup>o</sup>).

Otro recurso muy utilizado es la prevaricación lingüística: Juan Rana deforma graciosa-mente las palabras, *vade retro* es «barbecho»; «estipendio», será «estupendo»; «el viento» es «el vientre»; dice «torrezno» por «rodezno»; «magro» por «mago»; «lejía» por «herejía» términos que aparecen en *El mago* de Quiñones, pero que no son privativos de éste, por cuanto un entremesista como Cervantes los había empleado ya en sus piezas. Si nos damos cuenta, es el mismo papel que le cabe a Sancho Panza en el *Quijote*, una especie de contrapunto lingüístico de su señor, más culto; sólo que aquí no hay señores más cultos, sino graciosos de parecida capacidad lingüística como sucede en esta última obra citada.

A pesar de su lenguaje, o quizá también gracias a él, Juan Rana fue el actor más querido por el público del XVII, y los entremeses en que intervino, un éxito seguro. A todo ello contribuyeron razones extralingüísticas sin duda, pero la lengua ayudo también de forma importante a conseguir el éxito para Cosme Pérez y la pieza breve en general.

## APÉNDICE

No hace mucho tiempo escribíamos que era una lástima que no se nos hubiera transmitido ningún manuscrito autógrafo con entremeses de Quiñones, cuando esto decíamos no habíamos descubierto aún que el citado ms. 15.957 de la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan justamente tres piezas de la mano de nuestro poeta. A esa conclusión llegamos después del cotejo con la letra de otro manuscrito, el 3.799 de la misma Biblioteca, que según nuestro modo de ver es la misma que la del anterior y está copiado todo entero por la mano de Benavente, que ejercería como amanuense de un personaje adinerado, con sus puntos de poeta, que quería que se recogieran los versos que iba escribiendo y para el que copiaría el códice.

El manuscrito, que bien podría titularse *Poesías de don Diego Contreras*, aunque carece de título, es un códice copiado de una mano, como bien nos informa el reciente catálogo de manus-

<sup>19</sup>Bergman. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, 1965, p. 136.

<sup>20</sup>Lo hemos publicado íntegro en nuestro trabajo «Vida y versos de Luis Quiñones de Benavente», en *RFE*, LXXI (1993), pp. 345-367.

critos poéticos de la Biblioteca Nacional, pero no parece que sea la del autor de estos poemas, sino de otra persona que da la impresión de pretender sacar en limpio algunos versos escritos por aquel personaje. Pero lo que nos importa ahora especialmente es que el manuscrito, que parece responder a una ordenación más o menos cronológica, contiene buen número de poemas relacionados con Toledo y provincia.

El manuscrito en cuestión nos interesa por un detalle particular: entre sus folios aparecen diversos poemas muy relacionados con el entremesista Benavente. En concreto encontramos unos versos de alabanza a su obra, la *Jocoseria* (Madrid, 1645), que Benavente mismo había pedido al dueño de este códice, el citado don Diego Contreras, al que tilda de «deudo», es decir, de pariente. Por si fuera poco, dichos versos se vuelven a copiar unos folios más adelante, ya en la forma definitiva que pasaron al libro del autor dramático. Hay además un gracioso poema de Benavente mismo, que va acompañado de un billete en prosa que lleva debajo su firma y rúbrica<sup>21</sup>. Resulta que la letra con la que se firma es, sin duda, la misma con la que se copia el manuscrito íntegro. Ese detalle y el que aparezca la rúbrica autenticando la firma del poeta nos permite suponer que fue Benavente el que se encargó de copiar todos estos poemas de su señor don Diego de Contreras, el cual firma un billete en respuesta del de Benavente con una letra completamente distinta a la de éste.

En lo que respecta a las fechas de composición y de copia, hemos de decir que el manuscrito parece dispuesto por orden cronológico: comienza con los primeros versos que hizo el autor (Contreras), va avanzando por folios que nos permiten presumir la fecha de 1622 (canonización de santos jesuitas y certamen en Toledo), continúa con versos solicitados por Benavente en 1638, un billete que lleva la fecha de 1640 y una referencia a una academia celebrada en la casa del contador Agustín de Galarza en 1641. De la impresión de que el copista efectúa su labor entre 1638 y 1641, pues no de otra manera se entiende que unos mismos versos dedicados al libro de Benavente se copien en sucio en el folio 53 y haya que esperar hasta el 98 para leer su copia en limpio.

En este manuscrito cobra especial importancia la poesía de justas y la de academias literarias. No en vano se alude en él a varios certámenes convocados en Toledo y Madrid y los asuntos banales de que trata en otras responden a los temas que se repartían en esas academias ocasiones que, como la celebrada en casa del contador Galarza, concitaban la presencia de varios poetas, entre ellos de don Diego Contreras, Bocángel o Benavente. ello nos lleva, de paso, a la poesía de vejámenes, a la que parece pertenecer el poema X de los que recoge el manuscrito, y esa es la explicación igualmente de que existan diferentes poemas de distintos autores dedicados a un mismo asunto (como aquellos cuyo tema es el de «pedir dinero a D. Diego»).

Hasta una media docena de poemas aluden directamente a lugares de la provincia como Argés, Cabañas, Mascaraque y Toledo. Parece indudable que el autor de los versos, Contreras, tuvo alguna relación importante con Toledo, puesto que el toledano Benavente menciona que es su «deudo», tal vez se podría pensar que fuera originario de la ciudad, pero aunque no fuera así es indudable que pasó tiempo en la provincia, lo que le llevó a compartir aventura literaria con

<sup>21</sup>Hemos publicado estos poemas en nuestro trabajo «Vida y versos de Luis Quiñones de Benavente», cit., pp. 329-356, el romance en las pp. 346-347. Los versos de Contreras en otro trabajo titulado «En torno a la *Jocoseria* de Luis Quiñones de Benavente», en *Hommage à Robert Jammes*. II. PUM, Toulouse, 1994, pp. 654-675.

algunos ingenios como Blas de Mesa, Cuéllar, Rivadeneira y otros con los que formaría academia literaria en alguna ocasión, según se deduce de la lectura del poema 3 de los que editamos aquí.

Asistiría con ellos a certámenes como el celebrado en la Compañía por la santificación de dos de sus miembros en 1622, certamen que dejó su poso negativo en el poeta pues le robaron el primer premio (según declara) para favorecer al secretario del mismo, que también escribió al asunto. Tal personaje no debía de ser otro que el licenciado Gaspar de la Fuente Vozmediano, pues en la *Relación... hecha por una persona devota de la Compañía* (Toledo, 1622) así se menciona<sup>22</sup>.

Tanto los versos que se dedican a este certamen como los de academia que se refieren a una fiesta de toros celebrada en la ciudad de Toledo, los que presentan como asunto una comida campestre o una sátira a dos hermanos de Toledo, revelan la presencia de un poeta amigo de las reuniones literarias, que muchas veces da salida a su vena festiva y otras la emplea para más altos contenidos; ahora bien, la *Loa para la villa de Mascaraque* nos muestra a un hombre comprometido con los problemas de esta villa, en especial con el de la compra de su jurisdicción, un hecho que ocurrió en 1630, como aclara el *Diccionario de los pueblos de la provincia de Toledo*<sup>23</sup>.

Se trata de la única obra dramática del código. Eso y la relación expresada antes con el entremesista Benavente, autor de buen número de loas, nos hace sugerir una tentadora hipótesis: ¿será de Quiñones esta obrita? Acaso el amanuense copiaba también algunos de sus versos mezclados con los del señor a quien servía. La presencia de hasta una docena de seguidillas en los folios finales del código, seguidillas como las que empleaba Benavente para cualquier baile, nos hace seguir pensando en ello, pero hará falta algún dato suplementario que nos permita confirmarlo. Hasta entonces nos tendremos que conformar con saber de la existencia de este nuevo manuscrito del entremesista toledano.

Editamos a continuación diversos poemas contenidos en él que nos parecen de algún interés en relación con lo que venimos diciendo:

## 1. LOA PARA LA VILLA DE MASCARAQUE QUE SE HIZO CUANDO COMPRARON LA JURISDICCIÓN.

(Ha de salir limpiándose los ojos)

¡Qué dormido y descuidado  
de seis meses a esta parte  
apañando piedras vuestras  
vengo a vomitar pesares!

Hijo soy de la Fortuna,                   5  
que puedo en sucesos tales  
ni desgraciado ofenderme

<sup>22</sup>Impreso que se conserva en la BNM, pero que por desgracia no aporta más datos que los que aquí se ofrecen.

<sup>23</sup>E. Jiménez de Gregorio. *Diccionario de los pueblos de la provincia de Toledo*, I, Toledo, Diputación Provincial, 1962.

ni venturoso escaparme; pero mirando a mi patria	
y conociendo verdades	10
he de decíroslas todas, aunque esta vez os amarguen.	
Pediros quiero silencio, tan confiado de hallarle	
como humilde por deciros	15
lo que no puede escusarse.	
Ofrezco el no ser prolijo en discursos perdurables,	
que es muy cansado el hablar después lo que viene antes.	20
Si no con breves razones, claras, que a lo culto agraden	
dar a entender de mi sueño, que ha sido velar en parte.(f. 9v <sup>o</sup> )	
Tan ajeno de cuidados	25
como desinteresable puedo aconsejaros bien,	
que es dicha hallar hombres tales.	
¡Qué poco en aquesta compra de jurisdicción tan grande	30
de villa tan ex[c]elente puede lo que digo hallarse!	
por ventura habrá quien diga que esto no puede escusarse,	
pues vejaciones obligan	35
a mayores disparates; y venga lo que viniere	
pues redimírlas es fácil, pues entre tantos es poco	
lo que a cada uno cabe.	40
Y cualquiera que tal dice interés propio le baste,	
que el mundo está como siempre y fuera mucho mudarse.	
Cuál por tener qué mandar	45
lo aprueba, ¡oh, ambición grande!, que en los ricos es costumbre	
y en los pobres es dislate;(f. 10)	
cuál por tener qué pedir sin remisión, que en romance	50

- es tomárselo por fuerza  
 (hurtar por otro lenguaje),  
 con mucha solicitud  
 ofrece hacer más que nadie  
 y llegada la ocasión 55  
 son mentiras sus verdades;  
 cuál por tener de la tienda,  
 ya lo sabéis, pues, la carne,  
 ¡oste puto!, sin dineros  
 (sí, señor, que están en Flandes 60  
 y al más rico se le han ido,  
 que la sanguijuela grande  
 no le ha dejado, aunque a pausas,  
 ni aun una gota de sangre).  
 Pues lo que tenéis presente, 65  
 aunque proeza tan fácil,  
 tiene tanto de costosa  
 que no hay [sum]a que la iguale.  
 Quien busca tres pies al gato,  
 aunque esté más arrogante, 70  
 no se confíe, que es fuerza  
 que se cumplan los refranes. (f. 10v<sup>o</sup>)  
 Que la nobleza se sepa,  
 que entre por sus cabales,  
 es tan justo que por serlo 75  
 no lo habéis mirado antes.  
 Cuatro condiciones son,  
 que no pueden escaparse  
 al que pleitos solicita,  
 que todas son importantes: 80  
 justicia, favor, dineros  
 son las tres, y en casos tales  
 si se pone diligencia  
 pocos habrá que os agua[rd]en  
 Las justicia no es con todos, 85  
 el favor viene a ser aire,  
 si se compara al contrario,  
 más flaco en aquesta parte;  
 los dineros están lejos  
 y sin ellos no hay quien baste 90  
 a todas las diligencias,  
 aunque la razón les cuadre.  
 Y cuando destas contiendas

se siguiese a los culpables no fuera tan grande el yerro ya que fue fuerza limarle.(f. 11)	95
Pero, ¿qué tiene que ver quien de todo está ignorante, el excluido de oficios y el que pretende apartarse?	100
La viuda inocente, el pobre, que uno y otra no saben de las cuentas concejiles, de las provisiones reales.	
«Harto os he dicho, miraldo» dice un antiguo romance, pues esto no va en latín mirad bien lo que se hace.	105
Si no os cuadran mis consejos, si mis razones no valen, al tiempo doy por testigo, él enseña al que no sabe.	110
Si os parece bien lo dicho, y con atentados lances los que tenéis que perder miraos por vuestro «dinare».	15
Y humilde pediré a Dios, como el pecador más frágil dicha para todos tiempos, buena templanza en los aires,(f. 11vº)	120
langosta a quien la quisiere, al labrador buenos panes, qué gastar al heredero, al peón buenos jornales,	
buena venta al forastero.	125
al de la taberna naipes, a la viuda buena fama y bien que coser al sastre; a la doncella marido,	
a la malcasada un fraile que la confiese segura, que presto podrá enterrarse;	130
salud al enfermo, al sano que no tenga enfermedades, al triste alegría siempre, aunque dé todos se enfaden;	135

al labrador quien le escuche,  
 al murmurador donaire,  
 al hidalgo que lo digan  
 y al que lo pretende partes;                   140  
 que os despierte, si dormís,  
 para que acertéis a honrarle,  
 y diré a voces: ¡Señor,  
 enviad, porque os alaben!,  
                   a quien me oyere dineros,                   145  
 que es la cosa que más vale (f. 12),  
 pues son tantos menester  
 para pretensiones tales,  
                   aunque por bienes que haya  
 os aviso de mi parte                               150  
 que es todo risa, y es nada  
 si no hay paz en Mascaraque.  
                   (Ms. 3799 BNM, ff. 9-12)

**2. DÉCIMA QUE SE HIZO A DOS HERMANOS QUE LLAMAN EN TOLEDO LOS GANSOS, QUE LLEVARON A UNA COMIDA AL CAMPO UN FRAILE Y UN SEGLAR POETAS Y DECIDORES ENTRETENIDOS.**

En una escuadra lucida  
 de discretos paladines  
 en hábito de mastines,  
 siendo gansos de por vida,  
 caminan a la comida                   5  
 un fraile y un elocuente  
 a dar versos de repente.  
 Y aunque van tan prevenidos,  
 buscar ajenos grasnidos  
 es holgura impertinente. (Ibíd., f.12)       10

**3. A UNAS FIESTAS DE TOROS QUE HUBO EN TOLEDO, PARA QUE ESCRIBIERON DIFE[RE]NTES POETAS EN ALABANZA DE LOS QUE TOREARON.**

Osado sí, ya comienzo  
 con vuestras fiestas me animo,  
 que ocasionan vuestros versos

a todo poeta anillo.	
Yo digo mal lo primero	5
de mi acción y otra maldigo	
sin delicados conceptos	
confieso, pues, mi delito.	
En el nombre de vosotros	
comienzo mis versos cintios	10
sincopados de una musa	
que más que un torresno supo.	
Dirá Mesa, si los oye,	
«¡Válgate el diablo por niño	
desde la trompa a la trompa!».	15
Subsiste Silva y un silbo	
de cuantos el zoco dio	
no daré por su capricho. (f. 29v)	
Dirá Herrera a lo templado	
bien de todo, si está ayuno;	20
furioso, si está repleto;	
con más caudal, si ha bebido.	
Vainillas dirá medroso	
unos versos a lo antiguo	
y su poema estudioso	25
no dejará santo ni nicho.	
Brillante el Pujo empujando	
sella opaco, casi culto,	
y dejará de sellar	
con un sello por decillo.	30
Radical dirá el buen Cuéllar	
mirando a todos los signos	
y enfadado me promete	
con tal vida mal destino.	
Rivadeneira dará	35
una carcajada o grito;	
en prosa poco le temo,	
en verso adula infinito.	
Rojas por decir de todo	
dirá desto que es maldito (f. 30)	40
y dirá bien, pero debe	
a mi pluma su buen dicho.	
Que si yo no lo escribiera,	
Rojas, Cuéllar, el Pujillo,	
Mesa, Vainillas, Herrera,	45

- Rivadencira no han dicho  
tan atentos disparates  
o furiosos desatínos.
- Oigan pues. Entró brioso  
don Micael, su apellido 50  
al imperio le acomodan  
los poetas más opimos,  
en un caballo castaño  
tan galante como fino,  
parto veloz de los vientos 55  
y de la Bética hijo.
- Con tanta humildad pasea  
tan al vulgo se ha metido,  
que cortés adulación  
aun no deja a sus amigos. 60
- Cada vez que determina  
hacer suerte presumido  
vence lo que nos promete  
suerte es cumplir lo que dijo. (f. 30v)
- El ejemplo y garrochón 65  
se junta a la fiera o bruto  
y en un tiempo llega y muere  
que se oye su estallido.
- Águila, quedaos, ¡adiós!,  
que Vélez entra en el sitio; 70  
no le hagamos aguardar  
que es merced y ha salido.
- No se niegue, amigo Vélez,  
que de tu valiente brío 75  
sobro para tu saber  
que no es falta el ejercicio.
- La valentía es donaire  
en ti con tanto descuido  
que a la suspensión vulgar  
hace duda su delito. 80
- Bastábate para gloria  
dar fin al caballo rucio,  
pues tan animoso entonces  
ya muerto pareció vivo.
- Segundo fue el Rocinante, 85  
para ti tan sinsegundo (f. 31)  
que no esperando alabanzas

ha sido más aplaudido.  
 Y entre las dichas mejores  
 don Melchor, que te ha seguido 90  
 la que es a gusto de todos  
 aventaja tus designios.  
 Su dueño tuvo la culpa,  
 téngase su merecido,  
 que yo para que se acuerde 95  
 estos versos le dedico. (Ibíd., ff. 29-31)

#### 4. A LA FIESTA QUE HICIERON EN EL ARROYO DE GUADAJARAZ EN ARGÉS.

Con esplendores de Apolo  
 más calientes que templados  
 ciertos zagales un lunes  
 alegres se van al campo  
 en dos navíos rodantes 5  
 y en un esquife encañado (f. 36v<sup>o</sup>)  
 caminan por dar al gusto  
 menos mal y más descanso.  
 Pensamientos temerosos  
 entre algunos que hay estraños 10  
 hechos gorra, mas no pueden  
 ni escusarse ni escusarlos.  
 Erráronse en el camino,  
 que eran los más para herrados,  
 unos por lo de Amadís, 15  
 otros por lo de mentecatos.  
 Llegaron a la floresta,  
 ameno sitio y espacio,  
 de un valle que su llaneza  
 murmura de los peñascos. 20  
 Cuál su gracia en aventuras  
 ofrece, multiplicando  
 quejas a su corta estrella  
 parabienes a su estado;  
 cuál hace lo que no sabe, 25  
 que quiere acertar en algo  
 y condecir lo que ignora  
 ignora lo que ha pensado.  
 Al ponedor de las musas  
 aguarda, que está pensando, (f. 37) 30

aunque nunca piensa en nada,  
 que es de todo muy dejado.

Al oso, su compañero,  
 salvaje en cejas y en trato,  
 que entre flores de un jardín 35  
 impotencias está dando,  
 y como se ve entre flores  
 y colmenas le han faltado,  
 al corcho, su compañero,  
 quiere llevarse abrazado. 40

Sosiegante los amigos,  
 que está el tiempo muy escaso  
 y no es justo que mal haga  
 los prevenidos guisados.

Sentáronse a la comida 45  
 y los zagales trocados,  
 por dar más celos al nido?  
 y más envidia a los campos,  
 que si bien en esta fiesta  
 en flores se fue el cuidado, 50  
 que hay zagaia madre selva  
 que tiene docientos años.

No por eso se desmienten,  
 antes lisonjas hablando (f. 37v<sup>o</sup>)  
 quien más niega, más negocia, 55  
 las verdades sujetando.

Comieron cuanto quisieron  
 y en general hubo canto,  
 que a un particular pudieran  
 ultrajar por demasiado. 60

No quedó ninfa ni ninfo  
 que no fuese confiado,  
 que cada plato es portento  
 y cada sainete un pasmo.

Volvieron a navegar 65  
 en el bagaje aprestado  
 y entre la noche y el día  
 se adelante el sol un rato.

Mentirosos cocodrilos  
 cantan en gemidos altos 70  
 la ruina de la vuelta,  
 tras toda fiesta ordinario.

Y al pasar por un arroyo

en tiempo de invierno escaso  
 enundaciones ofrece 75  
 que las ninfas destilaron.

Dos grifos se detuvieron,  
 que parecían caballos, (f. 38)  
 pero eran de la corte,  
 que toda figura usaron. 80

El esquife que tiraban  
 debía de ser pesado  
 o por las ninfas que había  
 o porque pesan los años.

Todas se arrojaron dél 85  
 y los grifos se espantaron,  
 que quien espanta animales  
 ¿qué hará racionales partos?

Que se mojaron no hay duda  
 y el susto hizo tal reparo 90  
 que por defender ribetes  
 sus bajos hicieron alto.

Los zagales más propincuos  
 dándose estaban al diablo,  
 como que si fueran 95  
 potentes rey de romanos.

Todos como palominos  
 esta enundación pasaron  
 hasta llegar a su aldea  
 a donde dio fin el caso. 100

(Ibíd., ff. 36-38)

**5. DÉCIMAS A LA CANONIZACIÓN DE SAN IGNACIO Y SAN FRANCISCO JAVIER EN LA JUSTA LITERARIA QUE SE HIZO EN TOLEDO, Y EL ASUNTO: A LA SANGRE QUE UN CRUCIFIJO SUDÓ POR TODOS LOS POROS ANUNCIANDO LA MUERTE DE SAN FRANCISCO JAVIER, QUE SE PREMIARON EN SEGUNDO LUGAR PORQUE EL SECRETARIO DE LA FIESTA ESCRIBIÓ AL MISMO ASUNTO Y SE LAS PREMIARON EN EL PRIMERO.**

Lágrimas cuestan a Dios  
 vuestros trabajos y enojos,  
 que sois niña de sus ojos  
 pues ellas lloran por vos;  
 reciprocais los dos

y ama Él los trabajos tanto  
 que en fe dello Javier santo,  
 porque disgustos juntéis,  
 vos los trabajos ponéis  
 y Dios por vos pone el llanto 10

Si amor con amor se paga,  
 moneda del querer bien, (f. 53v)

llanto con llanto también  
 es ley que se satisfaga;  
 al primer Francisco llaga 15  
 y vos a Dios, de manera  
 que si Dios llorar pudiera  
 de lo que os quiere se arguye  
 que el llanto que sustituye  
 en persona le ofreciera. 20

Tanto de vos se enamora  
 que, a permitirse en los cielos,  
 su imagen le diera celos  
 cuando ve que vos llora  
 no me espanto si atesora 25  
 las penas que en vos repara  
 por la riqueza más rara  
 de cuantas en Él dan muestras  
 si le llegan por ser vuestras  
 a los ojos de la cara. 30

Los sudores que en el güerto  
 enfermo tomó de amor (f. 55)  
 por vos renueva favor  
 que en otro santo no advierto  
 cuando anuncia que sois muerto. 35  
 Lo que os ama Cristo fundo  
 en este sudor segundo,  
 que si con él redimió  
 todo el mundo, aquí mostró  
 que os iguala a todo el mundo. 40

(Ibíd., ff. 53v-55)

## 6. SEGUIDILLAS

Cuidado da una hermosa  
Siendo entendida,  
Porque será de todos  
Más escogida.

Otra  
Son las entendidas  
muy estimadas,  
pero si son hermosas  
dos veces matan.

Otra  
Una entendida hermosa  
Muerto me tiene,  
Y como toda es gusto  
muy poco duele.

Otra  
A los fines se acoge  
la vida mía,  
que buenos los aguarda  
quien nada invidia. (f. 84)

Otra  
Con lo dicho he probado  
Muy bien mi intento;  
Quien lo contrario piensa  
No goza dello.

Otra  
Los trabajos no mira  
quien no los tiene,  
porque todos son nada  
si nada siente.

Otra  
Publicando los tiempos  
Están rigores

Y aunque el mundo lo dice  
nadie le oye<sup>24</sup>.

Otra  
Nada tiene su asiento,  
que está perdido;  
¿si los viejos son malos,  
que harán los niños? (f. 84v)

Otra  
El que hace su gusto  
Contento tiene  
Y aunque la muerte tenga  
Para él no es muerte.

Otra  
Nunca vive contento  
quien males gime;  
mas si sabe sufrirlos  
dos veces vive.

Otra  
El descanso procuro  
Mas no le hallo;  
Más es pena que alivio  
Buscar descanso.

Otra  
Siempre las lisonjas  
dulces parecen,  
mas verdades desnudas  
amargan siempre. (Ibíd., ff. 83v-84v)

<sup>24</sup>El copista tacha palabras y escribe otras encima. Se puede leer una primera redacción de esta seguidilla: «Publicando rigores / están los tiempos, / y aunque el mundo lo dice / .....ejo».



# EL ENTREMÉS, ESPACIO PARA LA TRANSGRESIÓN. LOS DISPARATES DE *LA INFANTA PALANCONA*

ROSA NAVARRO DURÁN  
*Universidad de Barcelona*

Quisiera presentarles una breve escena. El emperador Carlomagno está hablando con Valdovinos. Les cedo a ellos la palabra:

*Emperador*

¿Qué, en efecto, Valdovinos,  
qué responde aquese moro,  
que por ningunos caminos  
la dará?

*Valdovinos*

Como un toro  
responde mil desatinos.  
Dice que no la ha de dar,  
mas con un moro casalla.

*Emperador*

No sé yo con qué toalla  
mi honra se ha de limpiar.

*Valdovinos*

Pues, mi señor, refugalla  
con sangre de aquestos perros.  
Haz, señor, tocar cencerros  
y muévele al mundo guerra;  
que se estremezca la sierra  
y tiemblen de ti los cerros.

*Emperador*

¡Malhaya mis barbas canas  
y manta que me cobija

tejida con tantas lanas,  
que yo fuera por mi hija  
a no tener almorranas!

*Valdovinos*

Bien te oye don Gaiferos,  
que tablas jugando está<sup>1</sup>.

Aunque no hayan identificado el diálogo del *Entremés de Melisendra* (que se imprime en Valladolid en 1609 en la *Primera parte de las comedias de Lope*), han reconocido a los personajes del romancero, y su lengua les indica el género al que pertenece el diálogo: este registro sólo puede pertenecer a un entremés o a una comedia burlesca. La parodia, la burla desmitificadora lleva a la risa a partir del recuerdo de una historia conocida.

Este breve espacio entre acto y acto de comedia, donde se fue acomodando el entremés - habitualmente entre el primero y el segundo-, se llenaba de transgresiones. No había límite para la burla ni cortapisas para las alusiones escatológicas o sexuales, pero tampoco freno a la fantasía. Eugenio Asensio ya indicó cómo en ellos «la acción da corporeidad a las más desenfundadas invenciones» y menciona metamorfosis usuales en el teatro burlesco: «Los tres enamorados de la señora Godoy se transforman mediante la gesticulación -el lacayo y el corchete en fuelles de Flandes, el licenciado en yunque- para escapar a la venganza del marido, herrero simple que acepta el trueque y, sin reconocerlos, sopla y martilla con ellos»<sup>2</sup>. Todo es posible si al relatar hechos inverosímiles se consigue la risa. La parodia puede incluso saltar los límites y abandonar su modelo, que se limita a servir de engarce de situaciones disparatadas. Como sigue diciendo Eugenio Asensio: «El entremés acepta alegremente el caos del mundo, ya que su materia especial son las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea y de las mismas instituciones humanas. Si hay moralidad es accesoria e implícita»<sup>3</sup>. Se ha relacionado el género con el Carnaval, en donde se entroniza «el mundo al revés»<sup>4</sup>. En una sociedad atenazada por unas normas de conducta, ver en los intersticios de un espectáculo que seguía subrayando tales normas, a unos personajes caricaturescos que hacían caso omiso de ellas y que exhibían con desparpajo su desenfreno y amoralidad, sería un evidente desahogo placentero. Como en todo, el problema estaba en sus límites; en caer en el mal gusto o en construir fantasías tan alejadas de un asidero verosímil que acabarían siendo aburridos fuegos de artificio.

<sup>1</sup> *Entremés primero: de Melisendra*, en E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid, Bailly/ Bailliére, 1911, I, n° 25, pp. 107-108.

<sup>2</sup> Es un entremés anónimo y sin título que publica Cotarelo, n° 12: E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>4</sup> E. Asensio dice que «en la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario», *Itinerario del entremés*, p. 20. Javier Huerta habla del entremés como «paradigma del género bufonesco» y del bufón como «rey del 'mundo al revés'», «Stultifera et festiva navis (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro», *NRFH*, XXXIV (1985-1986), p. 695 y 696. Y al mencionar la presencia del lenguaje oral de la época en el entremés, el propio Javier Huerta afirma: «Es en este orden, creo, donde mejor se aprecia la vocación transgresora e iconoclasta del género», «Formas de la oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, VII (1988), p. 109.

En el entremés de *Melisendra* (con algunos de cuyos versos abría mi exposición), el autor y recorro de nuevo a Asensio- «mantiene la aventura y los personajes, cáscara sin meollo, rebajándolos mediante circunstancias por él inventadas y chocarrerías verbales, al nivel de pícaros. No retrocede ante la bufonada o la voz de jerga [...] *Melisendra* inaugura en España el teatro burlesco, intensamente cultivado en la corte de Felipe IV en las comedias de disparates o comedias de repente»<sup>5</sup>. Las comedias burlescas o de disparates son parodias de asuntos conocidos - sólo así es posible la parodia-. Frédéric Serralta señala los temas: «Pueden ser asuntos mitológicos y ovidianos [...], sacados del romancero tradicional [...], de tradiciones más o menos apócrifas [...] Casi siempre existen sobre el mismo tema obras teatrales anteriores en las cuales se apoya el autor de la comedia burlesca, pero en la mayoría de los casos esas obras no son creaciones propiamente dichas, sino que también tienen un respaldo tradicional»<sup>6</sup>. Son mucho más breves que las comedias que le sirven de punto de partida porque el interés no puede sostenerse largamente desde la incoherencia que las caracteriza y que se controla sólo desde el mínimo argumento que mantienen en la parodia para que ésta se reconozca como tal. Como dice Serralta: «El mero hecho de que se trate de una comedia burlesca justifica, pues, de antemano que la acción, la psicología, los personajes, las situaciones, el lenguaje, todo resulte ilógico, irracional, *disparatado*»<sup>7</sup>. La comedia burlesca confluye con el entremés -al que se acerca con su brevedad- o, diría más, se funde con él en la ridiculización de los valores establecidos, así lo subraya también Serralta: «Todos los valores contemporáneos, sociales, históricos, religiosos, dramáticos, aparecen negados a todos los niveles por los personajes y las situaciones del género»<sup>8</sup>. El estudioso intenta establecer unas fechas límite de este tipo de obras: «la primera conocida es 1625 (representación de una comedia hoy desaparecida de A. Hurtado de Mendoza, Quevedo y Mateo Montero; y la última es 1679 (edición de *Durandarte y Belerma* y de *Los siete infantes de Lara*, en la Parte XLV)»<sup>9</sup>.

### **LA INFANTA PALANCONA, DE FÉLIX PERSIO, BERTISO**

Entre estos dos géneros, la comedia de disparates y el entremés burlesco, se sitúa una obrita que se atribuyó a Quevedo y que no hace muchos años se representó todavía bajo la protección de su autoría: *La infanta Palancona, entremés gracioso, escrito en disparates*, como reza el epígrafe al ser impresa en *Entremeses nuevos de diversos autores*, en Zaragoza, por Pedro Lanaja, en 1640. Unos años antes, en 1631, se había incluido en la segunda edición de *Comedias portuguesas feitas pello excellente poeta Symao Machado* (Lisboa, Antonio Álvarez), donde se añadían «dous entremeses e quatro loas famosas». Uno de estos entremeses es el *Entremés famoso de la infanta Palancona*, que aparece «en forma de comedia, con primera y segunda y tercera parte». En la edición de 1640 figura el nombre de su autor: Félix Persio Bertiso y, dada su escasa fama, la atribución debe ser cierta.

<sup>5</sup>Ibid., pp. 72-73.

<sup>6</sup>«La comedia burlesca: datos y orientaciones», *Risa y sociedad*, París, CNRS, 1989, p. 101.

<sup>7</sup>Ibid., p. 102.

<sup>8</sup>Ibid., p. 105.

<sup>9</sup>Ibid., p. 100. Los datos de la representación de la obra perdida figuran en *Noticias de Madrid. 1621-1627*, edición de A. González Palencia, Madrid, 1942, p. 122.

Félix Persio -*Bertiso* fue su nombre literario- fue un poeta menor sevillano, del que se conservan obras impresas en dos pliegos sueltos. Uno de ellos, editado en 1654, contiene la *Segunda parte de la vida del pícaro*<sup>10</sup>. Poema antiheroico que ofrece la relación de las tropas de un ejército picaresco que se prepara para «la jornada de la Almadraza» cuyo fin es el hurto de los atunes; su capitán, Alcaparrilla, «gran maestro de garduños», los arenga para la «conquista de Túnez»; es decir, les da instrucciones para robar los atunes de las almadrabas de Zahara, cuyo monopolio tenían los duques de Medina Sidonia. Las instrucciones sobre cómo camuflar los atunes pescados para venderlos «a buen precio» formarán un «romance segundo»; los «tampantojos» y «embelecós» picarescos -tomo del romance los sustantivos- tienen indudable gracia.

En otro pliego suelto, publicado por Edward M. Wilson, se conservan ocho poemitas navideños de Félix Persio; cuatro romances, una ensalada, unas endechas, una «letra guinea» y una «letrilla graciosa de disparates» forman *La Harpa de Belén*, impresa en Sevilla en 1677. Son un ejemplo de la vulgarización del Nacimiento de Cristo y de los misterios divinos con una visión humorística e ingenua de lo religioso. En la «letrilla graciosa de disparates», desfilan delante del Niño una serie de personajes absurdos que le ofrecen dones igualmente disparatados. Comienza con figuras de las procesiones sevillanas (la Tarasca, los seises, los gigantones), pero se le añaden en el desfile caóticas personificaciones como «un primo de la Chacona», «el Escorial» o «la rueda de la fortuna», totalmente dentro del género de los disparates:

Entró luego en el Portal  
la rueda de la fortuna,  
con los niños de la cuna  
en escabeche y en sal.  
Luego entró el Escorial  
con un mico de la mano;  
y una abuela de Trajano,  
viendo al Niño, blanco y rojo,  
por no hacerle mal de ojo,  
dio en brincaño  
y santiguarlo;  
y al proviso  
cuando quiso

<sup>10</sup> Lo publicó F. Rodríguez Marín en «La Segunda parte de la Vida del Pícaro, con algunas noticias de su autor». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVIII (1908), pp. 60-74. Astrana Marín, en su edición de las *Obras completas* de Quevedo, dice haber visto un pliego con la primera parte de esta *Segunda parte de la vida del pícaro*: «La vida del pícaro, primera parte. Pintura y descripción de su talle, facciones y vestidos... Por Félix Persio Bertiso, hijo de Sevilla, Madrid, María de Quiñones, 1650», Madrid, Aguilar, 1932, p. 1476. Edward M. Wilson describe dos pliegos sueltos que contienen la *Segunda parte*, impresos en Sevilla en 1674 y 1682: «Samuel Pepys's Spanish Chap-books. Part II», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, II, 3 (1956), pp. 258-59. Vid. mi estudio *Poemas inéditos de Félix Persio, «Bertiso»*, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pp. 13-54.

la contrecha  
 hechir la mano derecha  
 de granzones  
 para echar las bendiciones,  
 un dedo se le cayó;  
 mas luego se le pegó  
 un gitano con ceniza-  
 que reventaba la gente de risa<sup>11</sup>.

Publiqué una serie de poemas inéditos de Félix Persio que se encontraban en un códice facticio sevillano de principios del siglo XVII, el ms. 3.857 del CSIC: sonetos, un romancero pastoril (con Bertiso y Narfisa como protagonistas), una canción fúnebre a la muerte de Rosarda y seguidillas glosadas<sup>12</sup>. Gracias a fray Pedro Beltrán, autor de *La Caridad Guzmaná*, poema que describe la fiesta que en honor de la Virgen de la Caridad se celebró en Sanlúcar de Barrameda en agosto de 1612, sabemos que participó en ella Bertiso y que ganó «nueve premios»:

De las liras y sonetos,  
 décimas, quintas, tercetos,  
 canciones y odas que hizo,  
 nueve premios dio a Bertiso  
 el valor de sus concetos<sup>13</sup>.

Este poeta menor sevillano es el autor del *Entremés famoso de la infanta Palancona*, que figura en el catálogo del teatro de Quevedo de Aureliano Fernández Guerra con el nº 18. Cayetano Alberto de la Barrera dice que fue impreso por primera vez en Madrid, por Bernardino de Guzmán, en 1625, en cuatro hojas en 4º, sin nombre de autor<sup>14</sup>. Fernández Guerra, el propio C.A. de la Barrera y Florencio Janer, que lo incluyó en el último tomo de las *Obras* de Quevedo (BAE, LXIX), dieron por sentado que el entremés era del gran poeta<sup>15</sup>. Janer edita la versión de *La*

<sup>11</sup>Edward M. Wilson, «Félix Persio Bertiso's *La Harpa de Belén*», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, II, 2 (1955), pp. 133-34.

<sup>12</sup>En el citado estudio *Poemas inéditos de Félix Persio*, «Bertiso», pp. 199-337.

<sup>13</sup>F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., 1907, p. 242.

<sup>14</sup>Sólo he conseguido el texto editado en 1640, en los *Entremeses nuevos de diversos autores* (Biblioteca Nacional R/18580) y el de las *Comedias portuguesas* de Symao Machado de 1631 (Biblioteca Nacional R/18464), que tiene numerosas variantes; en la tercera edición de estas *Comedias*, sigue figurando el entremés sin variantes: Lisboa, Antonio Pedrozo Gafrán, 1706, pp. 196-204 (Biblioteca Nacional R/12780).

<sup>15</sup>C.A. de la Barrera señala dos nuevas piezas «dramáticas a lo divino» de Félix Persio: «*La peregrina del cielo. Comedia citada por Fajardo y otros índices como impresa bajo el nombre de Félix Persio. Auto del Nacimiento de Christo Nuestro Señor y restauración del género humano*. Por Félix Persio Bertiso. Personas: Bertiso, pastor; Ardenio, filósofo pastor; Felinaro, pastor; los tres Reyes Magos; un ángel. Al fin: Loa nueva *Al Nacimiento*, que podrá ser de diverso autor. Impresión suelta, sin lugar ni año, s. XVII», *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español*, Madrid, Impr. Rivadeneyra, 1860; ed. facsímil, Gredos, 1969, p. 303.

*infanta Palancona* dividida en tres jornadas, y al final del volumen incorpora el texto de los *Entremeses nuevos de diversos autores*, debido a sus numerosísimas variantes<sup>16</sup>.

*La Harpa de Belén* nos muestra a un Félix Persio que funde el asunto religioso con el género de los disparates. Y desde los disparates debe leerse *La infanta Palancona*, cuyo argumento resume así Cotarelo: «En estilo y lenguaje llenos de incongruencias y disparates, aunque de poco chiste, solicitan el casamiento con la infanta Palancona, hija del rey Azofeifo, un emperador de Babilonia y un rey de Motril, que por ella combaten en caballos de caña, y, al fin, la lleva el de Motril por haberla echado a suertes de naipes el padre de la doncella»<sup>17</sup>.

Los límites indefinidos entre géneros -aquí entremés y comedia burlesca- y la presencia de un procedimiento lingüístico -los disparates- en distintos géneros literarios son las dos constataciones que quiero subrayar. Antes de comentar la obra de Félix Persio para ver cómo los disparates encajan perfectamente en ese espacio de transgresión que es el entremés -o una breve comedia burlesca-, voy a detenerme en las variedades de disparates. Blanca Perinián en su *Poeta ludens* destacaba como «invariante del género, o como índice de su constitución en sistema, o como dominante entre sus otros elementos constitutivos, su carácter de negación programática de un contenido mediante la producción de continuas transgresiones semánticas y la violación de toda norma lógico-asociativa bajo el ostentado aspecto externo de normal producto lírico»<sup>18</sup>.

## LOS DISPARATES Y SUS CLASES

El disparate o «hecho fuera de propósito y razón» -según el *Diccionario de Autoridades*-, palabra que Covarrubias une a «dispar, por no tener paridad ni igualdad con la razón», se caracteriza, en efecto, por su falta de sentido, por tener un enunciado absurdo. Blanca Perinián establece niveles en la «densidad de las anulaciones de sentido» y distingue una serie de gradaciones entre el grado «saturado» del disparate, «caracterizado por su densidad de anulaciones en todos los niveles» y «otro tipo de *disparates* concomitantes; es el más lindero de la parodia *tout court* [y reaparece el género de la parodia] y podrá incluir textos sin aparentes anulaciones de sentido»<sup>19</sup>. Con este alejamiento del núcleo esencial que define el disparate, puede incluir otros géneros como adivinanzas, enigmas o algunos chistes; el problema reside en que puedan reconocerse como tales disparates.

M. Chevalier y R. Jammes distinguen entre la *perogrullada*, con tautologías burlescas, y el *disparate*, ilógico: «Dans le premier cas, l'esprit reste en deçà du domaine rationnel; dans le

<sup>16</sup>Francisco de Quevedo, *Obras*, ed. de Florencio Janer, BAE, LXIX, p. 508-14 y 583-89. La transcripción de la obra tiene numerosas erratas.

<sup>17</sup>*Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas*, p. LXIII. Cambia su adscripción a un género: «El entremés de la *Infanta Palancona* no lo es, sino una comedia burlesca por el estilo de las que se representaron, a veces improvisadas, ante Felipe IV [...] Si existe, como dice Fernández-Guerra, una edición de esta pieza de Madrid, 1625, será de fijo la más antigua comedia burlesca de nuestro teatro». Y niega la autoría de Quevedo: «De Quevedo no parece hallarse en el lenguaje y giros idiomáticos rastro alguno».

<sup>18</sup>*Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa Giardini edit., 1979, p. 75. El disparate puede aparecer también en prosa; así ocurre en una *Loa de disparates*, resumen de un relato disparatado, que figura entre las *Varias y selectas Poesías del Incógnito*, ms. de la primera mitad del siglo XVII, editado por Foulché-Delbos, *RH*, XXXVII (1916), pp. 251-456.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 76.

second, il s'évade au delà, mais dans un cas comme dans l'autre, il se place délibérément dans le monde de l'absurde»<sup>20</sup>.

El *Juizio sacado por Juan del Encina de lo más cierto de toda la Astrología* plasma el primer tipo. Todas las unidades que lo componen funcionan de modo semejante: no hacen más que repetir el mismo contenido con apariencia de revelar el futuro. La suspensión se resuelve con lo inesperado, en efecto, porque se nos profetiza lo obvio: «Según los Evangelistas, / los que estudian por saber / estudiantes han de ser»<sup>21</sup>.

Responde precisamente al esquema inverso del disparate: frente al absurdo, la tautología; frente a la falta de sentido, el limitarse a repetir con otras palabras lo ya dicho, aunque se presente irónicamente como «profecía». Como dice Juan del Encina:

Mas quiero, como supiere,  
 declarar las profecías  
 que dizen que en nuestros días  
 será lo que Dios quisiere;  
 porque nadie desespere,  
 hasta el año de quinientos  
 bivirá quien no muriere,  
 será cierto lo que fuere,  
 por más que corran los vientos. (vv.19-27)

A Juan del Encina se le atribuye la paternidad de los disparates, y, en efecto, éstos se popularizan a partir de los *Disparates trovados* de su *Cancionero* de 1496<sup>22</sup>. Covarrubias y Correas lo citan incorporado ya a los dichos populares. A esta fama debe su presencia en *El sueño de la muerte*, donde es personaje literario, al lado del «Rey que rabió», «el rey Perico» o «Mateo Pico», y dice: «Soy yo -dijo- el malaventurado de Juan de la Encina, que habiendo muchos años que estoy aquí, toda la vida andáis, en haciéndose un disparate o en diciéndole vosotros, diciendo: «No dijera más Juan de la Encina», «Daca los disparates de Juan de la Encina», «Malos disparates de Juan de la Encina». Habéis de saber que para hacer o decir disparates, todos los hombres son Juan de la Encina, y que este apellido de las Encinas es muy largo en cuanto a disparates»<sup>23</sup>.

Gracias a Juan del Encina quedan así unidos bajo un mismo género dos formas contrapuestas: la tautología y el absurdo. Pero además de los *Disparates* y del *Juicio*, Juan del Encina compuso una «Almoneda trovada», que es un inventario de los bienes de un estudiante, el bachiller Babilonia, que los malbarata para ir a estudiar a Bolonia. Precisamente entre ellos, están

<sup>20</sup>«Supplément aux *Coplas de disparates*», *Mélanges offerts à Marcel Bataillon, Bulletin Hispanique*, LXIV bis (1962), p. 366.

<sup>21</sup>Juan del Encina, *Obras completas*, edic. de Ana Ma. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, II, pp. 15-24, vv. 145-147.

<sup>22</sup>R.O. Jones ha señalado, en cambio, la escasa fortuna impresa de los disparates. Vid. «Juan del Encina and Posterity», *Medieval Hispanic Studies presented to R. Hamilton*, Londres, pp. 99-106.

<sup>23</sup>Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, edic. de James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, p. 341.

«unas nuevas profecías,/ que dicen que en nuestros días/ será lo que Dios quisiere»<sup>24</sup>. La estructura de la almoneda es una enumeración caótica de elementos dispares. Se enlaza con los disparates por algunos elementos de esta sucesión, pero también con una serie de testamentos que convierten las mandas en enumeración<sup>25</sup>. Es interesante ver cómo el sinsentido se apoya en un principio en fórmulas preexistentes, comienza con una parodia de ellas, pero se dispara, se aleja del apoyo lógico y se convierte en un simple juguete cómico. Así ocurre en la *Almoneda* de Juan del Encina. Desde la lista de libros, que es peregrina, pero coherente («y unos refranes de viejas/ y un libro de sanar potra,/ y un arte de pelar cejas...»), va a las armas disparatadas: «y un broquel barcelonés/ de cortezas de tocino/ y coraças de baldrés/ y una artesa por pavés/ y por lança un gran pepino» (vv. 32-34 y 77-81), que serán un motivo esencial en el disparate.

El paradigma del género son los *Disparates trovados* del propio Juan del Encina. La estructura enumerativa es también su esencia. Se ensartan frases hechas, términos contradictorios o sobre todo ideas, personas y cosas que nada tienen que ver, cuya asociación es, por lo insólita, absurda, y «maravilla». El elemento que ensarta el desfile es reiterativo. Juan del Encina elige un «vi venir» para introducir la enumeración, pero la primera persona observadora se elide a veces, y aparece en primer plano la acción «vista»: «Vino miércoles corvillo». Blanca Perinián habla del paradigma de la *visión*. En otros textos, la forma adoptada será la de una justa burlesca o de una *fiesta*, en término de la estudiosa, que aplica sobre todo al ciclo de las bodas de Marina y Pingarrón en Orgaz y al nacimiento de su hijo Fierabrás<sup>26</sup>. Tal estructura marco es el equivalente de la almoneda y profecías, y hace posible la enumeración, que es a su vez el rasgo común de las tres composiciones de Juan del Encina que determinaron, como dice la propia Blanca Perinián, «las pautas formales del género disparate»<sup>27</sup>.

Los elementos enumerados en las *profecías* responden todos a un mismo procedimiento, como vimos: la resolución del supuesto pronóstico es lo contenido en la misma pregunta. Los elementos acumulados caóticamente en la *almoneda* crean el desorden por sí mismos, sólo de forma esporádica se convierten en objetos disparatados por sus características. Así las «dos sábanas delgadas,/ de sedas de puercoespín», en las que la paradoja es destructora. En los *disparates*, la complejidad es mucho mayor. El marco puede variar. Pero lo visto o el desfile de la justa o fiesta está formado por un conjunto de seres disparatados cuya manera de presentarse, lugar que ocupan o acciones que llevan a cabo lo son también. Se personifican objetos, animales, ciudades, palabras, conceptos, actos y se unen a personajes históricos, antes de ficción. Como dice Francisco Márquez Villanueva, «una conspicua presencia de léxico eclesiástico, mezclado con ropas, comestibles, zoónimos y cachivaches es fórmula internacional y común del género»<sup>28</sup>. Destacan sus disfraces: «vi venir un orinal/ puesto de pontifical», vv. 11-12; sus

<sup>24</sup>Juan del Encina, *Obras completas*, edic. cit., II, pp. 1-7, vv. 25-27.

<sup>25</sup>Menéndez Pelayo apuntaba que la fuente de tal procedimiento pudiera hallarse en el trovador Cerverí de Girona, en el «Testament que feu en Cerverí», que Martín de Riquer define como «conjunto de mandas humorísticas a los principales personajes de la corte» y que fecha en 1275. Vid. M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1954, III, p. 256 y Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975, III, p. 1559.

<sup>26</sup>*Poeta ludens*, pp. 60-61 y 64-67.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>28</sup>«Literatura bufonesca o del «loco»», NRFH, XXXIV (1985-1986), n° 2, p. 509. Foulché-Delbosc ya unió los disparates a la *fatrasie*: «les disparates semblent bien dériver de la fatrasie française, et [...] la fatrasie existait déjà au treizième siècle», «Marcel Gautier», «De quelques jeux d'esprit», I. Les *Disparates*, R.H., XXXIII (1915), p. 386. Otros estudiosos

cabalgaduras: «a Parce Michi, sin bragas,/ caballero en un gran pato», vv. 16-17; y el lugar o estuche -menguado, imposible- que los contiene: se ve venir «un obipo en un virote», v. 30.

Las acciones son «impertinentes»: lo mismo los ajos y las cebollas ordenan un convento, que viene «el buen Juan de Voto a Dios,/ muy picado en ensalada». Bailan, juegan, tañen, navegan, saltan o sólo desfilan. No hay contexto para cada una de las acciones ni nexo alguno entre ellas, ni tampoco son propias de los seres -que no lo son siempre- que las realizan. Muchas veces todo ello viene subrayado o provocado por la rima. Como la asociación de elementos es libre mientras sea absurda, la rima consonante con su fuerza arrastra vocablos y ayuda a que el juego fónico ocupe un lugar primordial. Serralta señala también este rasgo como típico de la comedia burlesca: «A veces parece que los autores se entregan junto con su público al placer puramente auditivo de saborear palabras»<sup>29</sup>. Y si el nivel fónico pasa a primer plano cuando el semántico no mantiene coherencia, es lógico, por tanto, que se canten tales coplas<sup>30</sup>.

Nada *dicen* estas composiciones porque lo mismo el autor puede hablar de Amadís de Gaula, Poncio Pilatos, un embudo o un hurón, aunque sigan funcionando las reglas gramaticales de la lengua. El poema acumula las incompatibilidades semánticas, la impertinencia es total. Y no existe ningún proceso metafórico que permita reducir esa desviación creada por la impertinencia. El lector u oyente no espera lo que se dice -que es poco o nada-, sino el ingenio en la asociación de términos, la sorpresa ante esa enumeración de seres y cosas dispareas que se atropellan y crean el absurdo. El objetivo es siempre la risa, donde la invasión de lo irracional e ilógico es posible. El teatro va a darle cabida en el único espacio en donde su transgresión puede admitirse: el entremés o la comedia burlesca<sup>31</sup>.

## LA INFANTA PALACONA Y LOS DISPARATES

Los disparates pueden figurar como réplicas esporádicas de personajes cómicos en comedias, como el gracioso de *Quien bien ama tarde olvida*<sup>32</sup>. En un diálogo entre los dos criados, Tecla y Bordón, se parodia la despedida entre los amantes al marcharse él a la guerra. Bordón le ofrece traerle una serie de regalos que precisa en enumeración caótica, que se cierra con «y trescientas cosas más», característica de las más conocidas coplas de disparates<sup>33</sup>. El contexto

posteriores como F.M. Wilson y Blanca Perinián analizarán las posibles semejanzas: E.M. Wilson y F.J. Norton, *Two Spanish Verse Chap-books*, Cambridge University Press, 1969, p. 62. Blanca Perinián, *Poesía ludens*, pp. 24-29.

<sup>29</sup>«La comedia burlesca: datos y orientaciones», p. 109.

<sup>30</sup>Joan Amadós dice cómo en el campo catalán todavía se cantaban a principios de siglo canciones de este tipo y destaca el hecho de que «el recitado de versos y el canto de canciones aparentemente insustanciales, sin sentido ni significado» se realice «durante el Carnaval y en ocasión de la matanza del cerdo»: «El habla sin significado y la poesía popular disparatada», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, XV (1959), p. 274.

<sup>31</sup>Javier Huerta dice a raíz del término: «Semánticamente, *disparate* resulta palabra clave del entremés y lo será más tarde respecto de otro género teatral, la *comedia burlesca* o *comedia de disparates* -como en la época se conocía. El cúmulo de despropósitos que en estas obras ensartan los personajes-similares, *mutatis mutandis*, a los que caracterizan el teatro del absurdo- no sólo cumplen una función lúdica, sino que además significan una especie de festival de la locura»: «*Stultifera et festiva navis*. De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro», p. 705.

<sup>32</sup>*Comedia atribuida a Lope de Vega, pero que Morley y Bruerton consideran de «autenticidad dudosa»:* *Cronología de la comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 546.

<sup>33</sup>Vd. Foulché-Delbosc, «Coplas de Trescientas cosas más», *RH*, IX (1902), pp. 261-68 y *RH*, X(1903), pp. 234-35.

está presidido por la lógica, es sólo la réplica de un personaje cómico. *Melisendra*, el entremés, es una parodia porque el recuerdo de la anécdota de la que parte es manifiesto; por ejemplo, la queja de Melisendra que se pregunta, desesperada, por su Gaiferos, desembocará en la enumeración disparatada, pero no en el puro disparate porque detrás está la escena de la desesperación de la dama. Sin apoyo alguno en lo razonable, surge, en cambio, buena parte del diálogo de *La infanta Palancona*. La loa de *La infanta Palancona*, que sólo figura en la impresión de 1640, sin división de jornadas, anuncia ya el género de la obra. La presencia caótica de lugares geográficos, de acciones, se suma a los objetos inesperados en las cuartetos del romance sin sentido alguno (a veces rozan la greguería); se inicia con una perogrullada con aire de canción:

Sale una armada del puerto,  
del puerto sale una armada,  
porque las armadas salen,  
porque salen las armadas.

Sale una armada del puerto  
con banderolas y gaitas,  
tremolando guardainfantes  
y rimbombando alcaparras.

Surcando, pues, el mar cano,  
sucede junto a la Mancha  
que las nubes desde Chile  
vomitan calderas de agua.

Suben las naves al cielo  
haciendo cruces las gavias  
y como colgajos de uvas  
hilos de estrellas arrancan. [...]

Todo es gritos y sollozos,  
allí venden empanadas,  
acullá es Sábado Santo,  
aquí juegan a las barras.[...]

Esta armada es la comedia,  
y esta comedia la farsa,  
y esta farsa es el autor,  
y aqueste autor tiene barbas<sup>34</sup>.

La obra tiene una mínima anécdota, como dije: el emperador Solano de Babilonia y el rey de Motril, Cachumba, quieren casarse con la infanta Palancona, hija del rey Azofeifo. Se retarán los dos montados en caballos de cañas sin que haya vencedor y, al final, someterán su voluntad a la decisión de Azofeifo, que resuelve rápidamente: «Es que se lleve la Infanta/ a quien quepa la espadilla», p. 28. Los naipes deciden, y le toca la espadilla al rey Cachumba, que se casa con

<sup>34</sup>Sigo el texto que figura en *Entremeses nuevos de diversos autores*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1640, pp. 3-5.

Palancona. El hilo argumental se pierde casi en el continuo juego verbal del disparate. La caricatura -desde los mismos nombres- es excesiva para que exista parodia, y el absurdo aparece continuamente. Así confiesa el rey Cachumba su amor por la Infanta:

Muérome por Palancona,  
 que un Rey que siempre es cochino  
 pocas veces es persona.  
 ¿Pensamiento, dónde vas,  
 que me hurgas por detrás,  
 pensamiento colorado?  
 Mira que por un ducado  
 tengo el alma en angarás.  
 Como un dardo estoy enjuto,  
 y hinchéme mi afición  
 de tanto zambacañutos,  
 que mi triste corazón  
 desde la Pascua trae luto. (p. 7)

El diálogo entre ambos no necesita comentario, ni casi permite hacerlo:

*Palancona*  
 Ya sale tu bella ingrata.  
*Rey*  
 ¡Oh zaranda!  
*Palancona*  
 ¡Oh arrumaco!  
*Rey*  
 Dame, besarte he la pata.  
*Palancona*  
 No gruñáis como berraco,  
 ni ronquéis como alcayata.  
 No me toquéis al chapín,  
 que me tomaré de orín  
 entre juncos y espadañas.  
*Rey*  
 Como tenéis malas mañas,  
 os vais para puerco espín.  
 Yo no pretendo ser brujo  
 ni quiero otra provisión,  
 sino obispos y borujo,  
 que a veces un motilón  
 tiene almorranas y pujo.

Rey soy, no herraco burdo,  
y el amor es quien respinga;  
yo con tu desdén me aturdo,  
por ti me haré berlinga  
y por ti me haré zurdo.

*Palancona*

Ancho rey, no me persigas,  
que te quitaré las ligas  
y las mojaré en la fuente:  
que quien suele tener frente  
también suele comer migas.

*Rey*

No voy contra lo que dices;  
confieso que soy pabilo  
y que soy nieto de Anquises,  
mas ¿cómo torcerá hilo  
un rey sobre sus narices? (pp. 8-9)

Algo de lo que dicen responde a lo esperado en personajes burlescos -no en reyes, claro está- o al menos responde a una secuencia pertinente; pero, después de formulada ésta, cuando parece que se inicia el hilo de lo coherente, reaparece el absurdo. Hay prótasis que desembocan en apódosis que nada tienen que ver: «que si ella es canto,/ yo he de ser medio cuartillo»; disyuntivas que enlazan elementos dispares: «¿Estoy ciego o soy letrado?/¿soy mastín o soy prior?» se preguntará el Emperador al ver a Palancona (p.9). Y el rey de Motril, al advertir que se dan las manos la Infanta y el Emperador, enfadadísimo, ensartará disparates y se preguntará: «¿Soy cepa de olivares/ o es aquesta la feria de Molares?». Dudará: «¿Es este sueño? ¿Es pala?/ ¿Es antes de comer? ¿O es martingala?». Los apóstrofes que enumera entran de lleno en las enumeraciones caóticas:

Pajes de Santa Marta,  
jímios, planctas, carne de membrillo,  
parágrafos de carta,  
alhucema, caciques y tomillo,  
válganme en este aprieto  
más de sesenta libras de hilo prieto.  
Adán y otras galeras,  
unto sin sal, picheles y carcoma,  
gazgorro de contreras,  
zaquizamí del templo de Mahoma,  
en esta mi desdicha,  
válgame un tarro lleno de salchicha.  
¿Soy rey? ¿soy albahaca?  
¿Nací del sarampión del Ajarafe?

¿Soy Cachumba? ¿Soy caca?  
 ¿soy anascote? No, que soy anafe,  
 y si Cachumba fuera,  
 vomitara ermitaños de madera. (pp. 12-13)

Serralta señala procedimientos semejantes en *Durandarte y Belerma* o *El amor más verdadero* (impresa en 1679), en la descripción de una máscara burlesca celebrada con ocasión de una boda («Salieron diez manacordios,/ seis calderas y un clarín,/ ellas haciendo maromas/ y él mascando aljonsolín»)<sup>35</sup>.

La recurrencia fónica arrastra las palabras. Da lo mismo una que otra. El Correo anuncia la llegada del rey Cachumba con un ejército muy peculiar. Lo hará repitiendo el verbo *viene*, que es elemento definidor del género, y lo es también el propio desfile:

Favor, gran rey Macedonio,  
 que el rey Cachumba ha llegado  
 con diez y seis combatientes,  
 unos cortos y otros largos.  
 Viene con él un Rey viejo  
 y el infante Zambapalo,  
 que el uno es convaleciente,  
 y el otro, abuelo de entrambos.  
 Viene un escudero bizco  
 y un cabo de escuadra calvo,  
 y viene el Rey que rabió,  
 ciego, rezando el rosario.  
 Viene un Martes pecador,  
 y viene un Miércoles santo,  
 y un hermano de Mahoma,  
 loco de verse tan alto. (p. 16)

No faltan tampoco los espacios minúsculos que albergan a personajes. En la versión que figura en las *Comedias* de Machado, el Emperador dirá, tras reconocer su derrota: «Yo, que el mirarme es mancilla,/ seré barbón ermitaño,/ metido en una morcilla», que se transforma en «Yo, que mirarme es mancilla,/ me voy a hacer ermitaño/ y a comerme de polilla», en la impresión de Lanaja. Las numerosas variantes que ofrecen los textos se justifican plenamente por las características del género.

Las acotaciones del texto impreso por Lanaja nos presentan a los personajes «vestidos ridículamente»<sup>36</sup>. Serralta señala la presencia de «la voluntad sistemática de hacer reír al públi-

<sup>35</sup>Frédéric Serralta, «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 311 (mayo 1976), pp. 453-4.

<sup>36</sup>Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera subrayan la indicación «ridículamente» o «de ridículo» en las acotaciones de los entremeses referida al vestuario y la oponen al concepto del «decoro». Añaden: «En cierto sentido, por otra parte, el «de ridículo» apunta también a uno de los posibles procesos de transformación [...] por el cual algo normal en la vida cotidiana era

co» en las acotaciones de las comedias burlescas, y enumera algunas, que siempre contienen la palabra *ridículo*: «Siéntanse en el suelo, y los demás en asientos lo más *ridículos* que se pueda», «saca paño *ridículo*», «sale Diógenes vestido *ridículamente*»<sup>37</sup>. En *La infanta Palancona*, el rey Azofeifo lleva «al cuello una sarta de pimientos», y la propia infanta Palancona, «que será el más feo de los representantes», va «con vestido ridículo, moño de esparto, valona de papel almagrado; por banda una ristra de ajos y por abanico una escoba vieja», p. 8. Son seres totalmente carnavalescos, como lo es el género en el que se inscriben sus parlamentos. Los trajes ridículos caracterizan a los personajes de las mojigangas, que se representaban también en Carnaval<sup>38</sup>.

El disparate ha dejado, pues, de ser un procedimiento esporádico puesto en boca del gracioso para invadir un género y moldearlo a su medida. Precisamente lo que caracteriza a tal género, el entremés, es, en palabras de Asensio, «ir ensanchando sus dominios e invadiendo, no sólo nuevos aspectos de las ínfimas capas sociales, sino temas y personajes usurpados a los géneros literarios colindantes». Adopta el verso, llega al desfile de *figuras* exageradas, «fórmula suelta, meramente aditiva» «y al cabo de mil experiencias, [le vemos] quedarse perplejo, vacilante en la encrucijada del costumbrismo y la carnavalada sin freno de la mojiganga»<sup>39</sup>.

Dentro de esa «carnavalada» -«festival de la locura» le llama con acierto Javier Huerta<sup>40</sup>-, se encuentra el entremés de disparates o comedia burlesca, si se quiere (según se divida o no en jornadas). Se aplica sobre una mínima trama lógica la expresión ilógica. Los personajes mantienen la estructura de la acción con alguna frase con sentido y la rodean de los disparates, que es la esencia -y con ellos, la risa- de la obrata. No guardan el decoro, y se transforman por sus palabras y por sus ridículos atuendos en máscaras, en esperpentos. Pueden decir cualquier cosa en cualquier momento, incluso al final de la obra. Azofeifo sentencia:

Ya dicron fin las peleas,  
hagan fiesta las Canarias,  
y compren todos lampreas,  
porque pongan luminarias  
en tejados y azoteas.

Y el Rey añade: «Hola, paje, echa la aldaba,/ y almorcemos pepitoria». Palancona cierra con un «Aquí la historia se acaba», y el Rey añade: «Pues si se acaba la historia,/ alto, a jugar a la taba» (p. 30). *La infanta Palancona* lleva a la risa saltando los límites de la parodia. La

sometido a un proceso de deterioro que lo hacía apto para la escena del entremés»: Introducción a la ed. de Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982, p. 44.

<sup>37</sup>«La comedia burlesca: datos y orientaciones», p. 107. Las acotaciones son de *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Francisco Lanini Sagredo (impresa en *Comedias nuevas escogidas...*, parte 36, 1671), I, después del v. 19.

<sup>38</sup>E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, I, p. CCXCIII.

<sup>39</sup>*Itinerario del entremés*, p. 248.

<sup>40</sup>*El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, Olañeta ed., 1995, p. 148.

exageración ridícula sazonada con los continuos disparates han llenado ese espacio teatral abierto a toda transgresión, incluso a la de la lengua: el sinsentido ha campeado a sus anchas en esa pieza curiosa de un poeta sevillano, Félix Persio, adelantado en ese arte destructor que llena de abstracción -de absurdo- la escena, siempre a la búsqueda de la risa del público.

Barcelona, marzo, 1999

