

**USO Y ABUSO DE LA HISTORIA:
EL CASO DE NARDO ANTONIO,
BANDOLERO DE MIRA DE AMESCUA**

F. WILLIAM FORBES
UNIVERSITY OF NEW HAMPSHIRE

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS AIMERIENSES
1995

USO Y ABUSO DE LA HISTORIA: EL CASO DE NARDO ANTONIO, BANDOLERO DE MIRA DE AMESCUA

Introducción.

Por fin se está aumentando el estudio de la obra completa de Antonio Mira de Amescua. Además del estudio de conjunto de la vida y obra del dramaturgo escrito por James A. Castañeda (1977), actualmente se está organizando, bajo la dirección y coordinación del Profesor Agustín de la Granja de la Universidad de Granada la primera edición de las *Obras completas* de Mira de Amescua. Se espera que estas dos labores se complementen para dar nuevo punto de partida a la evaluación más seria de este autor de Guadix hasta la fecha. La verdad es que se le ha estudiado, por la mayor parte, a través de un *corpus* bastante pequeño de obras selectas y específicas. Lo que ha faltado es una línea base que sirva como punto de comparación. Las versiones de «obras completas» de la Real Academia Española o de casas editoriales como Aguilar sobre Tirso, Lope y Calderón contribuyeron significativamente a la apreciación crítica moderna de estos autores. Para poder estudiarlas hay primero que tener las obras a mano en una edición accesible; tal es la oferta que actualmente se elabora para todas consideraciones futuras sobre Mira de Amescua.

La obra *Nardo Antonio, bandolero* es una que, según James A. Castañeda se asocia con el teatro secular de Mira con énfasis en la historia extranjera. Aunque toma lugar en Italia, se sobrentiende que, con la larga historia de tropas españolas en esa península, la distancia social o política era, como la geográfica, no muy distante. En cierto sentido apenas calificaba de «extranjero»: pero sí lo suficiente, sin embargo, para servir de contraste. Los críticos del siglo XIX no se fijaron mucho en esta obra por tener otras del mismo autor que eran de mayor acceso inmediato para el público lector. La colección de la «Biblioteca de Autores Españoles» (tomo XLV, 1858) *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega II* contenía unas cinco comedias. Además, es probable que las obras menos conocidas de Mira deben su reputación de «menor» en parte a cierta contaminación del marco crítico-literario. Hubo un sobreuso de la historia biográfica que floreció con el limitado interés en él como dramaturgo amigo de Lope. El siglo XIX era quizás demasiado amigo de la concatenación de autor y su obra, de tal modo que se soltaron unas influencias mutuamente insaludables entre estudios biográficos y otros que se centraban principalmente en la obra. En el año 1907 el crítico Cotarelo y Mori publicó informes sobre la breve biografía de Mira que se tenía, y en estos datos aparece el autor casi como un desequilibrado. Aún en la obra más reciente de Alborg (1970) se nota que el teatro de Mira tiene

fama de «tener argumentos demasiado complicados y espectaculares». Parece que ambos datos se justificaron y reconfirmaron mutuamente. En esta obra de *Nardo Antonio, bandolero* se tiene la oportunidad de ver de cerca un tal desbordamiento dramático y ponerlo en un contexto crítico diferente. Irónicamente, el texto empleado para este estudio es el único modernamente publicado y es el que aparece en *Obras de Lope de Vega* (1930), bajo el cuidado de Cotarelo y Mori. Se espera que el trabajo sobre la obra completa de Mira ayudará a ajustar tales puntos de referencia textual.

Argumento.

El primer acto presenta a Nardo Antonio como un valiente soldado natural de Nápoles. Había recibido promesa de casamiento con Leonarda de Ricardo, padre de la joven. Pero al enterarse del interés en ella que mantenía el barón Gerardo, Ricardo mudó de opinión y ahora se la promete al noble. Los dos discuten este cambio con el nuevo virrey de Nápoles, Don Juan de Zúñiga, conde de Miranda, que comenzó su cargo en abril de 1586. Se presentan varios parlamentos poéticos bastante acabados sobre el conflicto entre el amor y el honor. Miranda le pide a Nardo que se acomode a esta nueva situación por razones de mejor ajuste social entre el barón y Leonarda. Nardo, de origen pobre, se enfurece y pide justicia y cumplimiento por la palabra dada de Ricardo. Aunque el virreinato de Nápoles estuviera en contra de él, Nardo decide pelear por lo que considera suyo; recoge firmas de unos doscientos amigos suyos que le ayudarán, y con este respaldo llega eventualmente a enfrentarse con Ricardo y Gerardo. Este último también reniega la palabra de casarse con Celia, una muchacha pobre que había mantenido guardada en su finca. Durante la escaramuza se escapa Gerardo. El padre Ricardo muere y Leonarda se pasa de su propia voluntad al lado y al bando de Nardo porque siempre lo había amado. Se escapan a los montes para observar las reacciones de Gerardo y el Virrey de Nápoles.

En el segundo acto Gerardo le cuenta todo lo sucedido al Conde de Miranda y comienza un argumento secundario sobre la falsa amistad: Batistela, previo amigo confiado de Nardo, decide ayudar al conde y al barón a encontrar al napolitano. Dice Batistela

Antonio va perdido;
y aunque jure ayudarle,
ocasión de venderle he pretendido:
diez mil ducados pierdo
si de la fe que prometí me acuerdo.
(Cotarelo, 1930, pág., 14c)

(No falta mucho recordar a Judas Iscariote y las 30 piezas de plata según el Evangelio). Batistela se convierte en espía doble. Nardo y Leonarda se complementan en el amor. Llega Martín, padre de Celia, pidiéndole justicia a Nardo por lo ocurrido con Gerardo. «Dos años habré, señor, / que la dio con mal intento / palabra de casamiento / porque le diese mi honor». (17c). Le promete Nardo casar a Gerardo con Celia esa misma noche, y se entretienen los conceptos de la nobleza y el nacionalismo español. Dice Martín: «Pienso que sois español / pues

tal nobleza mostráis» (18a) y Nardo replica «Mirad que otra vez os pido / que cumpláis lo prometido» (18a). Se monta la traición de Batistela mientras Nardo busca a Gerardo para hacerle cumplir la palabra: «Por las leyes de mi amor / quedé a matarte obligado / y a casarte lo he quedado / por las leyes de mi honor» (22b). Al terminar el acto sabe Gerardo lo que le espera. Se percibe cierto empuje o insistencia moral que se asemeja a la obra tirsiana de *El burlador de Sevilla*.

En el tercer acto se enreda el argumento con el ardido de Batistela y se acercan a donde están Gerardo y Celia, ya casados. Muere Gerardo y Leonarda bebe de su sangre para apagar su sed de honor. Batistela cobra una mayor importancia en el acto por su falsedad pero es ajusticiado por Nardo en la casa donde el traidor preparaba la emboscada. Nardo trata de escaparse, se rompe la pierna brincando de una terraza y es por fin atrapado. El napolitano pide justicia al conde de Miranda por todo lo que ha sucedido y que todavía queda por completarse. El virrey mismo lo casa con Leonarda y se prepara para la muerte de Nardo el día siguiente. A Leonarda se le concederá una vida religiosa. De este modo pudo el virrey mantener el honor y las promesas de todos porque pudo cumplir con su palabra como debiera cualquier español (ideal) de la comedia.

Temática principal.

La temática principal se centra en tres elementos bien conocidos en el teatro español de la época: 1) el cumplir la palabra dada, 2) el conflicto entre la gente pobre y la nobleza, y 3) el nacionalismo español, sea literario o histórico. Estos tres elementos también representan una evolución de temas porque siguen en importancia el enfoque didáctico o moral del autor desde lo más personal a lo más público. Ya al principio del primer acto se mantiene una discusión bastante clara sobre la justificación de Ricardo de querer cambiar su promesa de padre: Leonarda sería mejor casada con Gerardo que con Nardo Antonio. El virrey Miranda participa en la discusión y por fin se resuelve que por mejor equiparación de los niveles sociales entre Gerardo y Leonarda que el matrimonio sería de mejor provecho y significado social: «ser desiguales los dos / esta mudanza ha causado» (5b). Miranda dice que hablará con Nardo Antonio para tratar de convencerle a seguir esta nueva senda. El amante verdadero, sin embargo, lo considera indicio de engaño personal de parte de Ricardo, y que con esa promesa efectivamente éste se ganó tiempo para encontrar mejor oferta para su hija. Nardo se mantuvo digno y correcto en todo respeto para tal boda, y ahora encuentra que el padre se aprovecha de sus contactos de más alta calidad social para un cambio suyo más provechoso. Dice Nardo «La palabra prometida / a un hombre honrado es razón / que se cumpla, o en su opinión / quedará siempre rompido» (5c). El hecho de que Leonarda se una voluntariamente a Nardo al final del primer acto refuerza la verdad de que ellos siempre estuvieron sinceramente de acuerdo con la primera promesa contratada. Los amantes principales mantienen su amor y honor a pesar de las dificultades cotidianas.

El tema de la tensión entre la gente más pobre y los nobles se presenta mejor con el triángulo amoroso de Nardo-Leonarda-Gerardo. Estos tres llegan a simbolizar esta tensión en un sentido bastante superficial. Nardo Antonio nació en condiciones económicas muy bajas, y esto se reitera para darle mayor contraste con Gerardo y Ricardo. Lo explica así:

Hoy en su casa el Virrey
me dijo, ¡ofrentosa hazaña!
que por ser noble Ricardo
y yo de prendas más bajas,
no tenía obligación
de cumplir con la palabra. (9a)

Más adelante, se pregunta «¿Por qué la nobleza, amigos, / ha de tener a sus plantas / a los que nacimos pobres?» (9b). El barón Gerardo tiene una finca muy lujosa en las afueras de Nápoles donde vive (y goza de los favores de Celia bajo palabra mal dada). La condición baja de Gerardo está en un nivel moral. Además de proveer un lugar para Celia, este sitio sirve para presentar un aire bucólico en que se pueda contrastar el topos literario del campo y la ciudad. Si Nardo es esencialmente líder político del campo o de las afueras de la ciudad de Nápoles, Gerardo tiene un pie en cada ambiente, y así dice que lo prefiere: «tendrá en la ciudad mi honor / y allí en el campo el deseo» (12b).

Esta leve presentación lugareña sirve de transición para el último tema principal, que es el del nacionalismo español. Se presenta toda la acción en el virreinato de Nápoles donde rige el virrey conde de Miranda. El nivel social y político más alto de la comedia es, por tanto, español. El gran contraste se matiza con un soldado napolitano que tiene tanto respeto por el ser español, que insiste varias veces en que siempre se le crea y confíe a cualquier soldado español:

(N.Ant.) [S]ólo os pido la palabra
de que no habéis de ofender
ningún soldado de España;
que como español se nombre
ha de tener la puerta franca. (10b)

Nardo Antonio sirve de foco para esta consideración nacionalista y sirve también como el foco de simpatía para un público español. El que un extranjero alabe tan claramente al español realza aún más la validez del encomio. Como apuntó Cotarelo y Mori en 1930, bien puede ser que toda la trama de la comedia fuese reelaboración de un hecho histórico. Seguramente se escribió la obra después de que Mira regresara de su estadía en Nápoles mismo, donde estuvo con el Conde de Lemos desde 1610 a 1616. Dice Cotarelo: «El asunto es, o parece histórico, pues se dice ocurrido en Nápoles en el virreinato del Conde de Miranda, don Juan de Zúñiga, que desempeñó este alto cargo de noviembre de 1586 a igual mes de 1595 [...] y el recuerdo de las fechorías de Nardo Antonio estaría aun reciente, vivo, en la memoria de las gentes, sobre todo de los españoles, que habrían tenido que vérselas con él». Continúa Cotarelo referente al bandolerismo de ese tiempo y lugar:

El bandolerismo napolitano, que era una especie de separatismo o protesta contra la dominación española, fue la pesadilla de todos los virreyes, que nunca pudieron sofocarlo por entero, porque tenía sus raíces en el fondo del pueblo y era protegido por la nobleza, el clero y hasta por la corte romana. [...] De ahí la insistencia en hacer ver que la rebeldía de los bandoleros no era contra la dominación española, sino contra la propiedad privada o contra enemigos personales. (1930, pág. vii).

Junto a estos posibles detalles extra-textuales, de mucho valor sería entender cómo se integraron los elementos constitutivos para establecer una creación artística que dependiera más de sus fuerzas dramáticas internas.

Desarrollo de los personajes.

A pesar de tener unos treinta personajes, hay pocos que aparecen lo suficiente para poder considerarlos significativos. Esto tiene que ver en parte con la temática del bandolerismo que suele prometer un campo de juego más grande. No se puede salir tanto a este campo literario, pero sí hay que justificar un poco estos personajes que quedan al margen de los principales. Nardo Antonio es, sin duda, la figura principal: representa la fuerza del soldado valiente y del amante ultrajado cuando Ricardo reniega de su promesa para con Leonarda. Nos hace recordar algo a don Gil de *El esclavo del demonio* donde también se presenta esta vida aparentemente sin restricciones sociales del bandolero. Es un individuo marginado también. En el caso de Nardo no se matiza tanta profundidad o condición moral. Nardo es un soldado honrado y valiente, «más español que los españoles». Es figura de una dimensión. Este individuo, sin embargo, tiene su justificación en que está obrando en contra del barón Gerardo, que no encarna la nobleza esperada de su título. Al habérsele repudiado a Nardo Antonio, éste se convierte en «demonio» en cuanto a su relación con la sociedad. Mira insiste en esta palabra: él sí cumple con su palabra, y esto se ve aún en el segundo acto cuando promete a Martín, padre de Celia, que casará a Gerardo con Celia para que se cumpla, a la fuerza si fuera necesario, la palabra de este barón. También encarna Nardo Antonio toda la honra y lealtad que él asocia con los españoles:

De esa nación al valor
siempre aficionado he sido,
y si yo hubiera nacido
español, ¿qué más honor?
Son desatados leones
al son de la trompa y caja
y al fin llevan la ventaja
a todas las más naciones. (15c)

En fin, a nivel individual o personal, se le considera ser honrado porque sí cumple siempre con su palabra. A nivel social más elevado, el virrey Conde de Miranda también cumplirá con su palabra, y de esta manera se solapan los valores de estos dos personajes para reforzar la honra y lealtad que se puede esperar de un español. Se contraponen un ejemplo negativo y uno positivo para realzar el mensaje moral. Aunque muere Nardo Antonio, su valor pervive.

Martín, ayudante de Nardo, tiene algunos aspectos del gracioso (inclusive el nombre), pero con muy poco desarrollo dramático. Es un eco menor de Nardo: se le considera igualmente fiel como a su señor ya que «se criaron juntos», pero, como tal figura de gracioso, no contribuye a la comicidad ni variedad que se ha llegado a esperar de tal figura: es de poco relieve.

Leonarda, amada de Nardo Antonio, hace posible la relación amorosa principal de la comedia. El triángulo con Gerardo también hace posible un desdoblamiento de acción por tenerle

interesado a este una joven llamada Celia. Gerardo es el elemento común entre estos dos triángulos: no cumple la palabra con Celia hasta que se lo exige Nardo Antonio. Leonarda ayuda a compartir los parlamentos poéticos con Nardo y su nombre es la forma femenina de Leonardo (del cual «Nardo» es apodo). Este reflejo mutuo subraya recuerdos de la furia de leones asociado ya con Nardo tanto como representa un elemento sugeridor más visual que sería el escudo de España. Demuestra una ferocidad aún chocante para Cotarelo y Mori. Escribe este crítico que el papel de

Leonarda, sobre todo, es repugnantísima y odiosa hasta lo sumo. Lope nunca puso en labios de mujer y mujer joven y bella los versos que se leen después de la muerte de Gerardo a manos de Nardo: ¡Quita, villana! / Hoy heberé sangre humana, / que sedienta de ella estoy. / No hay fugitivo cristal / que más me apague la sed / de este deshecho coral. / [Hace que bebe -acotación] y acaba: como su sangre bebí / ya se ha aplacado mi fuego (27 bc).

Acaba Cotarelo con una frase casi increíble: «Y era la sangre de un hombre que la amaba y que por ella perdió la vida, asesinado por Nardo Antonio» (1930, pág. vi). En otro sitio critica Cotarelo esta escena con una descripción que impone o requiere su propia valorización de lo que debe ser el amor entre padre e hija en vez de dejarse guiar por lo que claramente indica el texto (1931, pág. 124). Esta cita ya presenta idea de cómo es posible sacar de quicio la interpretación con una escena breve. Gerardo muere para mantener el honor de Nardo; no se puede edificar demasiado sobre el supuesto amor de Gerardo por Leonarda ya que éste siempre ha tenido a su Celia en la casa de campo y ha declarado claramente: «tendré en la ciudad mi honor / y allí en el campo el deseo» (12b). Lo cierto es que la escena es bastante fuerte, pero lleva poca preparación para un público observador, y no se vuelven a ver otras escenas semejantes. Irrumpe la escena de repente en la acción; si demasiado dramática, por lo menos subraya la tensión y frustración de ella y de Nardo hacia los que debieran salvaguardar mejor los valores de un cristiano español. Estas son las escenas que se asocian con Mira como autor «super dramático». Hacen recordar comentarios estridentes -e incorrectos- de parte de los primeros críticos (inclusive Cotarelo mismo) que lo tomaron en serio como realidad cotidiana en vez de obra artística con sus propia realidad simbólica. No todo es realismo social en el teatro: hay también convenciones teatrales de las que se puede valer el dramaturgo. La fuerza moralizadora de Mira parece aquí haber encontrado una solución.

Ricardo, padre de Leonarda, tiene un acto en que presentar su problema de haber cambiado de opinión en cuanto a la promesa de matrimonio de su hija. Ya que conversa fácilmente con Miranda y Gerardo se le presenta como noble, pero se le caracteriza como noble de poca monta, dispuesto a cambiar un asunto de valor cuando le convenga mejor. Aquí sí se vuelve a notar el énfasis moral de Mira entre los que mantienen o contrariamente, corroen a los valores de la religión y la sociedad.

Gerardo ya se ha definido bastante bien a través de lo discutido hasta este punto. Es noble, y de ahí, sale una arrogancia que para un público seguramente daba gusto ver derrocado. El conde de Miranda es el único que mantiene el honor de la nobleza. Gerardo sirve de ejemplo de mal fiador de palabra a través de sus promesas de casamiento; trata de desprenderse de Nardo con una oferta de 10.000 ducados. Anima a Batistela a cambiar de bando y traicionar a Nardo, su antiguo amigo. Con justicia poética Batistela pierde la vida en esta traición, pero Nardo cae también. La corrosividad del mal honor invade recintos aún de la amistad personal.

El Virrey, Conde de Miranda, aparece significativamente al principio y al fin de la comedia para ser siempre representante de la justicia. Escucha primero el problema de Ricardo pero trata de ayudar; al final, obra directamente en el aprisionamiento de Nardo con la oferta de 10.000 ducados. Cuando por fin le presentan a Nardo y Leonarda presos, aquel se presenta «un hombre honrado, vendido / por una amistad incierta»(30d). Proclama Nardo:

Muera yo, Leonarda viva;
ya conoces su nobleza;
forzada vino conmigo,
no ha de pagar su inocencia
lo que merecen mis culpas:
su perdido honor remedia.
Ea, español valeroso,
muestra piedad y clemencia:
viva Leonarda, y en mí
lleven castigos y penas. (31a)

Miranda responde tal como se espera de un español ideal en esta comedia:

Sabe el cielo que quisiera
perdonar a Nardo Antonio;
sus delitos no me dejan.
Con ella seré piadoso.
porque Antonio me lo ruega.
Ahora bien, por Dios que tiemblo
el pronunciar la sentencia.
Pues los dos no están casados,
quiero que sus bodas sean
dentro de palacio, honrando
con mi persona esta fiesta.
Cumplirle Nardo Antonio
a Leonarda su promesa;
luego perderá la vida
Nardo; pondrán su cabeza,
para escarmiento de tantos.
Leonarda quiero que tenga
fin religioso, ayudando
para su dote mi hacienda:
la Concepción española
será su cárcel perpetua. (31c)

De este modo sirve el Conde de Miranda de juez para la región de Nápoles, y se refuerza la honra y la simpatía con que puede pronunciar sentencia.

Aquí vale recordar los comentarios iniciales de Cotarelo referente a la historicidad de esta comedia. Hasta la fecha no se ha encontrado relación alguna entre Mira y el virrey Conde de Miranda. Mira sí estuvo en el séquito de Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, cuando pasó a Italia de 1610 a 1616, fechas posteriores a la muerte del conde de Miranda. Pero

la figura dramática de Don Juan de Zúñiga y Avellaneda, sexto conde de Miranda, dista mucho de la figura histórica. El *Diccionario de historia española* de Germán Bleiberg indica que «fue nombrado, en 1586, virrey de Nápoles, cargo que desempeñó con acierto hasta 1595». A continuación se cita una caracterización contemporánea de 1605 del embajador veneciano indicando que «era buen caballero, capaz de las cosas que trata; no es profundo ni elocuente» (1981, pág. 1073).

H.G. Koenigsberger comenta en *The New Cambridge Modern History* que en esa época Nápoles resultó ser menos difícil de gobernar que Sicilia porque la autoridad de los virreyes no sufría contrabalance de una nobleza unida.

Los españoles habían promovido una inmigración de genoveses entre los cuales figuraban unos doscientos nobles. Su posición y propiedad dependía del favor real. Los oficiales de gobierno, desde el virrey hasta niveles más bajos eran notorios por su codicia y corrupción. Se decía que el conde de Miranda había amontonado un millón de ducados durante su virreynato. Esta cifra es, sin duda, exagerada; pero el conde de Olivares solía decir que nadie debía querer ser el virrey de Nápoles para evitar la pena de tener que dejar ese cargo. (Wernham, 1968, pág. 255).

Cotarelo diferencia entre la dominación política española y la económica de parte de la propiedad privada de los napolitanos mismos. (Cotarelo, 1930, pág. vii). Seguramente Mira quería apoyar lo moralmente mejor del ser español, pero la tensión que reflejaba en su obra continuó y estalló pocos años después de la muerte del dramaturgo. Esta rebelión dio fin a doscientos años de dominación española.

Conclusiones

La obra de *Nardo Antonio, bandolero* se conoce principalmente como de Lope de Vega por una de las más antiguas ediciones que así lo indica (Cotarelo, 1931). Sin embargo Cotarelo y Mori «sin ningún escrúpulo» la adjudicaría a Mira de Amescua «aunque el regalo no sea de gran valor para la fama de este poeta» (1930, pág. vii). Quizás Cotarelo todavía estaría sintiendo la repulsión de una Leonarda que bebió la sangre de Gerardo, supuesto pretendiente suyo. También quisiera ese crítico quitar esta mancha a la reputación de Lope. En todo caso, sí es más probable que esta obra fuera de Mira que de Lope por varias razones: a) existe un loco bastante claro en los temas de cumplimiento de palabra y, por extensión, de la justicia honrada española, temas favoritos de Mira; b) coincide el trasfondo histórico con la biografía reciente de Mira mismo al localizarlo en Nápoles y sus cercanías, y es razonable concebir que el autor quisiera valerse de esa experiencia en el extranjero como nueva mina de argumentos que dramatizar; c) el tema del bandolerismo recuerda a *El esclavo del demonio* y el tema de la amistad traicionada recuerda a la Primera y Segunda parte de *Don Alvaro de Luna* también del mismo autor. Este empuje moralista con algunas imágenes chocantes y ensangrentadas recuerda más a Mira que a Lope, especialmente en la concentración de elementos hacia un foco que refuerza la intención didáctica. Lope bien podría haber desarrollado más, con los amores de los amantes, el tono bucólico de la casería de Gerardo; Mira prefería personajes de poca complejidad que poblaran clarísimamente un argumento de valores morales.

El lugar de Nápoles contribuía a la verosimilitud de la comedia por tener España tanta influencia en esa región. Sin embargo, este fondo extranjero con todas sus posibilidades de color local y de campo abierto quedó sin explotarse. El bandolerismo era parte de la historia del día, pero aquí sirvió para venganza (o justicia) a Nardo Antonio el deshonrado. No entra Mira tanto en la política histórica sino que lo deja en un nivel bastante general. Es posible que hubiera osado hablar de un tipo ya algo legendario que se hubiera enfrentado al conde de Miranda al final del siglo XVI, pero la presentación del ambiente y de caracterizaciones claramente prefabricadas hacen pensar que fueron estos solamente unos puntos de referencia ligeros. Se podría decir que a veces se le notaban las costillas a esta comedia por ser tan anticipable: el transfondo histórico de Italia queda lo suficiente alejado para no intervenir con la acción en el primer plano. Aquí sí se enfocaba en un mensaje moral: «cumplid con la palabra; todos lo pueden -y deben- hacer, de cualquier nivel social». Esta concentración de enfoque moral bien extendida en *Nardo Antonio, bandolero* de Mira de Amescua (ni hablar de la voz pro-española que también representa) sirve para que se le considere de más valor que del rechazo de Cotarelo y Mori (o más recientemente de James Castañeda) que ha sufrido la obra hasta ahora.

Bibliografía

- Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española: época barroca*, tomo II, (Madrid: Gredos, 1970), 2a. ed.
- Enrico Bacco, *Naples, An Early Guide* (New York: Italica Press, 1991), [traducción de *Descrittione del Regno di Napoli* (1671)].
- Germán Bleiberg, *Diccionario de la Historia de España*, tomo 2 (Madrid: Alianza Editorial, 1981)
- James A. Castañeda, *Mira de Amescua* (Boston: Twayne, 1977).
- Miguel de Castro, *Vida del soldado español* (Barcelona y Madrid: Bibliotheca Hispánica, 1900); introducción de A. Paz y Méla.
- Emilio Cotarelo y Mori, *Mira de Amescua y su teatro: estudio biográfico y crítico* (Madrid, 1931).
- , *Obras de Lope de Vega*; nueva edición (Obras dramáticas, tomo VIII) (Madrid: Real Academia Española, 1930), v-vii.
- Benedetto Croce, *History of the Kingdom of Naples* [1925], Ed. con introducción de H. Stuart Hughes, traducido de Frances Frenaye (Chicago/ London: Univ. of Chicago Press, 1970)
- Eric J. Hobsbawm, *Bandits* (New York: Pantheon Books, 1981)
- Raymond R. MacCurdy, *Spanish Drama of the Golden Age: Twelve Plays* (New York: Irvington Publishers, 1979)
- Mac Kendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»* (London: Cambridge University Press, 1974).
- Antonio Mira de Amescua, *Nardo Antonio, bandolero*, en *Obras de Lope de Vega*, (Nueva Edición) Obras dramáticas, tomo VIII (Madrid: Real Academia Española, 1930).
- R.B. Wernham (Ed.), *The New Cambridge Modern History*, vol III, *The Counter Reformation and the Price Revolution, 1559-1610* (Cambridge: University Press, 1968). Incluye H.G. Koenigsberger, capítulo ix, «Western Europe and the Power of Spain», págs. 234-318.
- Margaret Wilson, *Spanish Drama of the Golden Age*. (Oxford: Pergamon Press, 1969).

EL ALARCÓN QUE NOS PERDÍAMOS

GERMÁN VEGA GARCÍA LUENGOS

UNIVERSIDAD DE VALADOLID

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS AIMERIENSES
1995

EL ALARCÓN QUE NOS PERDÍAMOS

Desde los confines del silencio en que quedó sumida una buena porción de los versos que hicieron posible el esplendoroso fenómeno literario y sociológico de la Comedia Nueva, aún ha conseguido alcanzarnos, felizmente, el discurso dramático apasionante de una obra singular. Su título dice así en la única fuente crítica localizada: *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*. Surge ésta del más absoluto olvido. Porque la pérdida, que ahora se enmienda, no sólo había afectado a su texto, como ha ocurrido con tantos otros productos de la prodigiosa empresa teatral barroca, sino incluso a su propia memoria: en ninguna lista, en ninguna carta, en ningún documento he logrado verla mencionada. Su indiscutible interés no proviene únicamente del linaje que ostenta -y, en verdad, será empeño difícil arrebatársela a Alarcón-, también la avalan los méritos propios que fraguan sus 2.829 versos.

Dicha fuente crítica consiste en un impreso de 40 páginas localizado en la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de los fondos de Osuna¹. Sus características de formato son las de la llamada *comedia suelta*. No consta en él ningún dato de imprenta. Sin embargo, lo que hoy conocemos de este desbordado cauce de la difusión del teatro antiguo español fuera de los escenarios, gracias a los excelentes trabajos de E. M. Wilson y D. W. Cruickshank², nos permite fecharlo, con aceptable margen de seguridad, en la primera mitad del siglo XVII.

El encabezamiento de nuestro rarísimo ejemplar atribuye la obra a un desconocido *Don Juan Rodríguez de Alarcón y Mendoza*. Desde luego, el error -uno más entre los innumerables que testimonian el descuido en la transmisión impresa del teatro clásico español- apenas con-

1. De las peculiaridades del impreso y de los avatares por los que ha pasado hasta su emplazamiento en las cajas donde hasta ahora se encontraba, me ocupo en «Alarcón y el sorprendente retorno de don Domingo de Don Blas. Tesis e hipótesis ante el hallazgo de una comedia perdida» *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez, del 17 al 20 de marzo de 1993. Ciudad Juárez [en prensa]. Ver también «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», *Homenaje a José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993. Una visión conjunta y sintética de las más importantes novedades del fondo se ofrece en «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», comunicacion presentada al *III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Toulouse, del 6 al 10 de julio de 1993.

2. Ver *Sommet Pepy's Spanish Plays*. London, The Bibliographical Society, 1980; del segundo pueden verse «Calderón y el comercio español del libro», en K. y R. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*. Vol. III, Kassell, Edition Reichenberger, 1981, pp. 9-15; «The editing of Spanish Golden-Age Plays from early printed versions», en M. McGaha y F. P. Casa (eds.) *Editing the Comedia. Michigan Romance Studies*, V (1985), pp. 52-103; «Some problems posed by *suelta* editions of plays», en M. McGaha y F. P. Casa (eds.) *Editing the Comedia*. II. *Michigan Romance Studies*, XI (1991), pp. 97-123.

salidas de don Rodrigo para ver a Leonor, en cumplimiento de la misión del rey y de su propio interés?

El final sobreviene con rapidez. La visita nocturna del rey y don Rodrigo a Leonor lo desencadena. Ante la evidencia del amor de éste a la dama y la presencia repentina de don Domingo, don García -que disculpa su sorprendente presencia en casa del Acomodado con la promesa que anteriormente le había hecho de velar por su honor- propone la unión matrimonial de don Rodrigo y Leonor, que ambos aceptan.

Adelantemos ya que de este esquema, que ha pretendido atrapar la acción dramática en sus líneas esenciales, se ha quedado fuera el componente fundamental de la comedia: la larga secuencia de intervenciones del protagonista, en las que despliega un sin fin de jugosísimas sentencias, comentarios, críticas sobre los más dispares asuntos, de los que en su momento hablaremos. La ironía, el pragmatismo, la lógica, la inteligencia -en definitiva- se ciernen tanto sobre los temas gruesos, como sobre los banales. Pocas veces está tan claro que la acción dramática es un mero excipiente de una sustancia verbal. A buen seguro que la razón última por la que se ha hecho retornar a don Domingo de Don Blas tiene que ver con esta dimensión. El autor habría querido seguir explotando las posibilidades que el personaje ofrecía, una vez que ha quedado asegurado de su eficacia y, tal vez, de la aceptación del público⁸.

De ser Alarcón el autor, se trataría de la primera y única vez, que conociéramos, que incurre en la práctica de la continuación en diferentes *partes*. Nada hay en la primera comedia que haga entrever esta posibilidad. Ha sido *a posteriori* cuando la idea ha surgido y se ha ejecutado. En cambio, la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* necesita y mucho de *No hay mal que por bien no venga*, según apunta el análisis de sus relaciones, que en otro momento se ha realizado: el sentido total de lo que en aquella se dice sólo podrá extraerlo quien haya presenciado la primera comedia. También necesita de la tercera. Ésta se anuncia decididamente en el desmayado final de nuestra pieza:

Y la Segunda
Comedia de don Domingo

8. Como testimonio de ello puede servir la antedicha mención de Montalbán en el primer acto de *La doncella de Labor* (Ver nota 7). Por lo escueta, da pie para pensar en que nuestro héroe ha derivado en una suerte de paradigma de enamorado comodón. La repercusión del personaje también podría haber motivado el que el primer título -en mi opinión, *No hay mal que por bien no venga*- fuera suplido por su nombre. La apuntada como denominación originaria entra mucho mejor en las expectativas de titulación de Alarcón, tan dado a usar el refrán o la frase proverbial, que además se menciona en el texto. Por lo que a representaciones de la obra respecta, la escasísima documentación hoy accesible no proporciona ningún testimonio seguro de su puesta en escena durante los siglos XVII y XVIII. La «comedia burlesca» titulada *Don Domingo de Don Blas*, que representó Manuel de Mosquera en Palacio el martes de Carnestolendas de 1687 (Ver J. F. Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, VI. Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1979,) cabría la posibilidad de que correspondiera -como opina W. F. King (op. cit., p. 221)- a nuestro texto o a una adaptación del mismo. No puede tratarse de la versión de A. Zamora, ya que ésta se escribió en 1706, según se deduce de un documento de pago por la misma que consignan Varey y Shergold (*Fuentes para la historia del teatro en España, XI. Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1986). Sin embargo, sí que existen testimonios de una relativamente venturosa difusión impresa en esos siglos: A tenor de las entradas registradas por W. Poesse (*Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendocina*, Valencia, Castalia, 1964), las ocho que nuestra comedia registra la sitúan en segundo lugar de su repertorio, junto con *Examen de maridos*, y tras las once de *El tejedor de Segovia*.

tenga fin, con suplicaros⁹
 aplaudáis a la *Segunda*,
 que animéis a quien la ha escrito
 para que acierte dichoso
 en la *Tercera* a serviros.
 (v. 2823-29)

Efectivamente, la acción dramática reclama una tercera parte. Son las exigencias de la justicia poética, o como quiera llamarse la necesidad moral y teatral de castigar a los culpables de que el bien haya sido contrariado. Don Ramiro y sus compinches, Bermudo y Ordoño, deben sufrir castigo, como causantes de las zozobras que con su alevosa calumnia provocaron. ¿Existió realmente esa tercera parte? En el teatro clásico español no es infrecuente que se anuncien continuaciones con todos los visos de que nunca se llevaron a cabo. Tal práctica del anuncio formaría parte de los convencionalismos del final de comedia. Algo así, aunque sea mucho menos frecuente, como el pedir perdón o el aplauso al *senado ilustre y discreto*. Con esta suerte de dilación se buscaría suavizar la reacción del público en ese momento decisivo en el que acepta o rechaza el producto que acaba de presenciar. En este caso, sin embargo, no es improbable que dicha comedia se escribiese. Los susodichos cabos sueltos son importantes y parecen exigir un pronto remate.

Como ya se ha apuntado, don Domingo es el nervio central de cuanto en la comedia existe. Ya desde el título sabemos que él es el actante principal. No ocurría así en la primera parte, donde compartía los puestos estelares con don Juan Bermúdez. El autor se ha encargado de que éste muera en el tiempo transcurrido entre la acción de ambas piezas, para que el Acomodado acapare todo el protagonismo. La astuta decisión permite también dejar suelta a Leonor, su esposa, sobre la que gravita una parte fundamental de la acción en la segunda comedia, como objeto de los deseos amorosos y matrimoniales de don García y don Rodrigo.

La *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* está cortada para que el protagonista luzca todo el potencial apuntado en *No hay mal que por bien no venga*. Su figura llena la obra: todo está a su servicio. Ocurre algo así como cuando el poeta escribe una comedia por encargo a la medida de un actor determinado. Tal práctica es de ayer y de hoy. Aquí no es un actor, sino un personaje el que estimula y pauta la creación. Él se erige en el vector fundamental de la obra, incurriendo en una notable desviación en relación con la práctica asentada en la Comedia Nueva, que erige la acción como supremo factor¹⁰. En nuestra comedia lo de menos es lo que pasa. Poco es, además, y bastante convencional. Todo gira en torno al personaje: su pose, su gesto, pero sobre todo su palabra: una palabra que refleja una visión crítica de la realidad y una esgrima permanente de la inteligencia.

La extrema potenciación del protagonismo de don Domingo en la segunda comedia se pone en total evidencia ante las cifras que alcanzan los versos de sus intervenciones. Los resultados

9. Falta un verso entre éste y el siguiente. Se trata de una de las escasas anomalías métricas que encontramos en la obra.

10. La más clásica de las propuestas, en este sentido, es la de A. A. Parker, «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», *Tulane Drama Review*, IV (1959-1960), pp. 42-43.

son apabullantes. Pocas piezas del repertorio áureo arrojarán porcentajes tan escorados hacia un personaje como la que consideramos:

<i>Primer acto</i>	345	de 845	41 %
<i>Segundo acto</i>	433	de 985	44 %
<i>Tercer acto</i>	562	de 999	56 %
Total	1340	de 2829	47,5 %

La apropiación de la palabra por parte del protagonista es progresiva. Al final, casi la mitad de los versos los habrá pronunciado él. A estos hay que añadir el 12'1 %, en que hablan otras personas, pero dando cuenta de los dichos y hechos del Acomodado o valorando sus posturas.

El cambio en relación con *No hay mal que por bien no venga* es evidente. Aquí contamos con dos protagonistas. Éstas son sus cifras:

<i>Primer acto</i>			
Don Domingo	185	de 946	20 %
Don Juan	178		19 %
<i>Segundo acto</i>			
Don Domingo	461	de 992	46 %
Don Juan	161		16 %
<i>Tercer acto</i>			
Don Domingo	221	de 881	25 %
Don Juan	265		30 %
Total			
Don Domingo	867	de 2819	31 %
Don Juan	605		21'5 %

En la caracterización de nuestro personaje, tal vez lo primero que destaca es su contradictoria personalidad. Algo que ya era rasgo básico de su primera entrega dramática sigue armando, potenciado, la extrema explotación a que se le somete en la continuación. Hay un especial interés porque el público le vea en sus contrastes. Lo muestran sus actuaciones, sobre todo sus palabras. Lo indican explícitamente los personajes que se refieren a él. Don Domingo es objetivo permanente de juicios y murmuraciones, de los que, como quintaesencia, surge una retahíla de calificativos: acomodado, desengañado, socarrón, sabio.

En la parte superior de la valoración, encontramos opiniones como las que sustenta don García, y que respaldan su decisión de convertirlo en privado:

La más extraña opinión
vuestra, si bien se repara,
de burlas tiene la cara,
de veras el corazón.
Que nadie, con apariencias

de donaires y de sales,
 vistió enseñanzas morales
 y políticas sentencias
 mejor que vos, ni mejor
 dio, por caminos extraños,
 a la vida desengaños
 y ejemplares al valor.
 (v. 1237-48)

En otro momento ya había dicho de él:

Os juzgo igual
 a Séneca en la sentencia,
 a Catón en la prudencia
 y en la agudeza a Marcial.
 (v. 1185-88)

Por debajo están los exasperados por su comodidad, sus burlas y sus «novedades». Estos versos son de Bermudo:

Sus extraordinarios modos
 piden que se burlen dél
 por pagalle, puesto que él
 se burla también de todos,
 siguiendo en nuevos caminos
 caprichosas necesidades,
 que todas las novedades
 peligran de desatinos.
 (v. 857-64)

En relación con esto, debe consignarse que la mayoría de los personajes de la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* no responden en sus conductas al implacable designio maniqueo que se impone en tantas piezas del teatro clásico, sino que son entreverados de virtudes y defectos¹¹. Es lo que ocurre con don Domingo, cuya coherencia, honradez, lealtad,

11. Lo que en nuestra comedia se aprecia, podría respaldarse con otras del autor donde también se muestran esos caracteres irisados, cuya inevitable existencia en la vida real reflejan los famosos versos del Conde en el final de *Examen de maridos*:

Pues hombre perfecto en todo
 no es posible hallarse: luego
 aunque Inés amase agora
 al que tiene por perfecto,
 lo aborreciera después
 que con el trato y el tiempo
 sus defectos descubriera,
 pues nadie vive sin ellos.
 (v. 2862-69)

Las citas de textos de Alarcón se hacen por la edición de A. Millares Carlo (op. cit.).

etc. conviven con sus desavenencias matrimoniales, causadas por los ramalazos de un egoísmo que exaspera ¹². Es la doble cara también del rey don García, prudente y justo gobernante, pero enamorado e infiel esposo, al menos, de pensamiento. Otro tanto, podría postularse de don Rodrigo, o de Constanza y Leonor. Es la doble cara de la comedia toda: tan cargada de novedad, al tiempo que aprovecha temas y motivos -privanza, tercerías, etc.- de dilatada representación en el panorama de la comedia española de los años veinte y treinta.

El arte de don Domingo, y de su creador, descansa en la implacable lógica de un discurso desinhibido, aplicado a dar la visión del *desengañado* (en esta segunda comedia es el calificativo más insistente). Un desengañado que conoce y muestra, con implacables razonamiento y humor, la evanescencia de los tiquismiquis, convenciones e hipocresías de la vida cotidiana, ante los que erige su ostentosa comodidad como respuesta. Un desengañado que -en esencia- contrasta- se manifiesta con palabras y hechos insobornablemente fiel a los principios de honor y lealtad: «En tocando el pundonor, cesa la comodidad» -es el lema reiteradamente proclamado en los momentos decisivos-.

Su peculiar forma de ser y pensar cuaja en expresiones variadas a lo largo de la obra:

A lo esencial
miro, que a lo accidental,
supuesto que no varía
de las cosas la sustancia,
no atiendo, que la verdad
no cede a la vanidad,
ni el caso a la circunstancia.
(v. 1758-64)

El ramalazo de jurista parece asomar en este tipo de expresiones. Antes, le hemos oído a propósito de la costumbre de guardar luto:

... Son
las leyes del mundo tales
que muestras superficiales
califican la opinión.
(v. 1085-87)

Para apreciar la textura de su personalidad, resulta muy interesante el siguiente pasaje, donde se desarrolla una idea ya apuntada en otras comedias, como *La verdad sospechosa* (v. 281-84) o *No hay mal que por bien no venga* (v. 705-8). Le inician las palabras del rey, en contestación de una serie de razonamientos de don Domingo:

Discursos fundados son
en razón, que solamente

12. Especialmente marcadas, en este sentido, son sus reflexiones sobre la incomodidad de tener hijos (v. 724-96).

el uso común desmiente.
 Y la más fuerte razón
 suele ser poco dichosa,
 si el uso en contrario lleva;
 que lo que tiene de nueva,
 tiene de dificultosa.
Domingo.
 Si el uso así lo dispuso,
 pueda en los que cuerdos son
 el uso de la razón
 y no la razón del uso.
 Que si pudo acreditarle
 contra razón el error,
 ¿por qué no podrá mejor
 contra él la razón horralle?
 Al acto primero sigue
 el segundo y los demás,
 que de otra suerte jamás
 el hábito se consigue.
 El uso no se dispuso
 de una vez, y cualquier cosa
 fue nueva y dificultosa,
 y tuvo principio el uso.
 Pues, siendo así, ¿qué opinión
 podrá mejor, aunque nueva,
 usarse, que la que lleva
 de su parte la razón?
 (v.1153-1180)

Estamos acostumbrados a que en las comedias de Alarcón se enjuicien las más diversas manifestaciones de la vida cotidiana. Aquí y allá tendremos sarcásticas consideraciones sobre la caza, el juego de cartas, el juego de pelota, los toros, las comedias, los paseos¹³. Obviamente, en *No hay mal que por bien no venga*, los comentarios de este tipo aumentan en cantidad y calidad. Está claro que la figura de don Domingo tiene la prerrogativa y obligación de glosar, criticar los usos comunes desde su postura de *desengañado*. Pueden recordarse, al respecto, sus jugosos comentarios sobre sombreros, capas, cantos de pájaros, cortejos amorosos, juego de cañas, toros, horarios de comida.

En la segunda parte aún se marcan más estos segmentos que cuestionan la vida cotidiana: la incomodidad del verano, los antojos de las embarazadas, los desasosiegos que proporcionan los hijos, el absurdo de bailar o ver bailar, la sinrazón de guardar luto, el comportamiento adecuado en las visitas de pésame, el descomedido aprecio de lo extranjero frente a lo autóctono, la conveniencia de que los matrimonios duerman en camas separadas durante el verano, la utilidad social de las prostitutas, las condiciones que deben reunir los regalos, el mal gusto en los ofrecimientos de favores y servicios, la intromisión en los oficios de los demás, el respeto al inferior a la vista de que el cambio de posición es posible. En niveles superiores, están -como

13. Ver A. V. Ebersole, *El ambiente español visto por Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1959.

veremos- sus opiniones sobre el poder y la privanza, las condiciones que debe reunir el válido y el gobernante ideal, el absurdo de la ambición y la avaricia, la reprensión del cohecho.

Por supuesto, todo ello está incidiendo sobre la sociedad madrileña de los años treinta, no sobre la zamorana del siglo X en la que se enmarca la fábula dramática ¹⁴. Pocas comedias de las llamadas «madrileñas» tienen tan abiertas las puertas a la realidad -no tanto física, como mental- de sus días. Lo cual queda aún más al descubierto, si cabe, cuando hace referencia a la república literaria, como es costumbre inveterada del autor de *La verdad sospechosa*. En un jugoso pasaje del segundo acto, don Domingo recrimina al criado Beltrán su afectado modo de hablar con «rodeos», emulando el uso introducido en la Corte por una «seta de altaneros escritores» ¹⁵:

Las flores y frases dan
pasto al sentido, y si pones
el cuidado en las razones,
hablas al alma, Beltrán.
Y cuánto más, que el oído,
es noble el entendimiento,
tanto más el argumento
satisface que el sonido.
Que la poesía fundada
en hermosura de acentos
es música de instrumentos
que suena y no dice nada.
Sigue, Beltrán, la razón
en decilla y en hacella,
que yo he ganado por ella
entre buenos opinión.
(v. 1605-1620)

El alejamiento del marco histórico viene dado, naturalmente, por la primera parte, y en ambas es convencionalmente estratégico, habitual en este tipo de piezas dramáticas de componente político. Concretamente, la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* debe ensartarse en el subgénero de la comedia de privanza. En ella se plasma un conjunto de razonamientos de notable interés sobre esta realidad política del momento.

Está clara la voluntad de Alarcón de asociar su comedia una vez más con las de tan importante ciclo dramático ¹⁶, que abriera bastantes años antes Lope de Vega, o quien sea el au-

14. W. F. King considera como uno de los rasgos definidores del dramaturgo, derivado de su formación en la Nueva España, «su falta de sentido intuitivo de comunicación con la experiencia histórica peninsular». «En sus comedias históricas falta toda apreciación del sentido y configuración del pasado español.» (op. cit., p. 224).

15. Recuérdese que en *Examen de maridos* el pretendiente don Juan de Guzmán es rechazado por este «vicio» culterano, que le hace hablar con «circunloquios» (v. 1811) -en nuestra comedia se dice «rodeos» (v. 1591)-.

16. Además de la comedia sobre don Domingo, en el repertorio del dramaturgo existen otras cinco que tratan de la relación entre el rey y el privado: *Los favores del mundo*, *El dueño de las estrellas*, *La amistad castigada*, *Los pechos privilegiados* y *Ganar amigos*.

tor de *Los Guzmanes de Toral*, y que acompaña desde los escenarios una realidad omnipresente en la vida española tras la muerte de Felipe II. Es obvio que la gran mayoría de las comedias de privanza, además de la casi obligada reflexión sobre la fortuna bifronte, ofrecen una lección de carácter político¹⁷. También nuestra comedia proporciona un quiebro sustancioso en el tratamiento de estos temas. Don Domingo es un sorprendente privado que rechaza con ahínco su elección, y que, cuando no le queda más remedio que aceptar, asume con decisión su cargo, dispuesto a no cambiar su espíritu desencañado ni a dejarse llevar por ningún tipo de favoritismos. Son magníficas sus reflexiones sobre el absurdo de la ambición y la avaricia, con que contesta a la propuesta del rey:

Si es único asunto mío
gozar, con tranquilidades
del alma, comodidades
del cuerpo, ¿no es desvarío
que, habiéndome el Cielo dado
con qué lograr este intento,
ambicioso y avariento,
juzgue favor el cuidado
que me dais? Pues, deste modo,
por llegar a poseer
más de lo que he menester,
viniera a perdello todo;
que no gozallo es perdello.
Y, así, a quien la suerte ha dado
con que viva acomodado,
no se contenta con ello,
y la ambición contrasta
con ambición y zozobra.
Por buscar lo que le sobra,
no goza lo que le basta.
El avaro ¿qué interesa
de los tesoros jamás?
El más rico ¿ocupa más
que una cama y una mesa?
Luego, es error que ninguno,
ambicioso y avariento,
pretenda tener por ciento,
viviendo sólo por uno.
¿Para qué afana y pretende
el que lo bastante alcanza?
Si le mueve la esperanza
de más gustos, no lo entiende,
que es la superflua riqueza
un desvelo cuidadoso,

17. En el caso concreto de Alarcón, W. F. King ha apuntado la defensa y exaltación olivarista que subyace en *Granar amigos* (op. cit., pp. 145 y ss).

y es un blanco peligroso
de la envidia la grandeza.
Si pretende, por vivir
cuidadoso, la opulencia,
con más diligencia
lo pudiera conseguir:
en gastos desordenados
desperdicio cuanto tiene;
que si a verse pobre viene,
tendrá más ciertos cuidados.
Bien infiero, según esto,
que no es ventura subir,
pues sólo me ha de servir
de inquietud el alto puesto.
(v. 1257-1304)

Una idea repetida en dos momentos de la obra es la de que el gobierno no debe ostentarlo quien lo ambiciona. Es éste el segundo razonamiento, a propósito de la petición de un cargo vacante, por parte de un pretendiente -situación a la que tampoco es ajena la biografía del autor-:

	Que, si bien muchos sus méritos son, yo, señor, no se le diera.
Rey.	¿Por qué?
Domingo.	Porque le pidió.
Rey.	¿Desmerécelo por eso?
Domingo.	El oficio de pastor conoce quien lo rechusa, y quien lo pretende, no. Y, así, es cierto que le mueve, más que buen celo, ambición. (v. 2523-32)

¿Cómo ha llegado a formarse dramáticamente nuestro personaje? No han faltado propuestas de personas concretas -de papel o de carne y hueso- que habrían podido servir de modelo. Entre las primeras estaría la de A. Fernández-Guerra en favor de «un egoísta y desalmado buscón llamado Feliciano», cuyo escueto retrato aparece en la *Guía y avisos de forasteros* de A. de Liñán y Verdugo¹⁸. A las segundas corresponde la de W. F. King, quien señala a Alonso de Villaseca, toledano enriquecido en México, como «uno de los principales modelos históricos» de nuestro excéntrico personaje¹⁹. Opino que los paralelismos de la primera sugerencia son es-

18. Op. cit., pp. 411-12.

19. «Villaseca ya estaba en México en 1538; aquí echó los cimientos de una inmensa fortuna como modesto vendedor de cacao en un puesto del mercado público; se casó con mujer rica, y no tardó en adquirir fama de irascible; parece haber detestado el modo de vida de los círculos distinguidos, y vivía reposadamente fuera de la ciudad, en su hacienda de Ixmiquilpa, pero no vaciló en salir en defensa de su rey contra una conspiración deshonrosa. Villaseca murió en 1580, de manera que

casos, y los de la segunda, difíciles de evaluar. De todas formas, este tipo de propuestas genealógicas sólo consigue explicar una mínima parte del proceso de creación literaria.

Evidentemente, no podemos olvidarnos del desarrollo de la comedia barroca por los años en que *No hay mal que por bien no venga* y la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* pudieron ser escritas. Años que vieron, sin que los problemas de datación nos permitan otorgar prioridades ni precisar la dirección de las relaciones, el desarrollo de la comedia de figurón. Las raíces socio-teatrales del subgénero han sido inteligentemente estudiadas por J.-R. Lanot y M. Vitse²⁰. Nuestra comedia -a la que se fecha, con interrogantes, en 1623- se coloca entre los primeros posibles testimonios, junto con *Cada loco con su tema* de A. Hurtado de Mendoza (¿1619?) y *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro (antes de 1625). Estos investigadores aprecian una clara cercanía entre el Montañés, protagonista de la primera, y don Domingo: ambos pertenecen a la categoría del «figurones a medias», son «semi-figurones provincianos». Su «símpático inconformismo -dice en otro lugar M. Vitse- no debe interpretarse como actitud crítica frente al sistema vigente, sino como expresión de su retraso sobre la madurez metropolitana, a la que acaban conformándose al salir de su crisis de crecimiento»²¹. A diferencia de lo que ocurre con la criatura de Hurtado de Mendoza, pienso que la de Alarcón no se acomoda demasiado bien a todos los aspectos apuntados en este aserto. Nada nos hace entrever que el de Don Blas acabe conformándose con la «madurez metropolitana», desde una situación previa de retraso. Más bien, en diferentes aspectos, parece ir por delante de ella. Es -no se olvide- un *desengañado*; alguien, por tanto, que está de vuelta. Si su lealtad al rey y su defensa del honor están ancladas en el orden antiguo, hacia el futuro apunta, más bien, su afán renovador de costumbres²².

Cabe reflexionar también sobre su tipificación dentro -o semidentro- de la categoría del *figurón*. En la comedia de figurón el orden final se instaura cuando el protagonista es reconducido o excluido; porque un componente esencial de su estatuto tipológico es el carácter negativo. Por contra, en las dos comedias de don Domingo, éste no sólo no es corregido o expulsado, sino que se constituye en el brazo fundamental del orden que el dramaturgo quiere mantener²³. En este sentido, la evidencia que arroja la comedia recientemente descubierta es clara: en la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*, los «vicios» del triun-

Alarcón no lo conoció personalmente, pero las leyendas acerca de ese pintoresco señor, que había sido patrono de su familia, no podían habersele olvidado.» (op. cit., pp. 59-60).

20. «Éléments pour une théorie du figurón», *CMHLB (Caravelle)*, 27 (1976), pp. 189-213. Ver también del primero «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Actas del III Coloquio del G. E. S. T. E., Toulouse, 31 de enero-2 de febrero de 1980), París, C. N. R. S., 1980, pp. 131-51. Sobre aspectos estructurales genéticos ha apuntado interesantes cuestiones I. Serrallà en «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 83-93.

21. *Historia del Teatro en España*. Dir. por J. M. Díez Borque, t. I. Madrid, Taurus, 1983, p. 552.

22. Las propuestas de nuestro héroe son calificadas de «nuevas» o etiquetadas como «novedades» en diferentes momentos de la comedia, tanto por sus partidarios como por sus enemigos. Sirvan de testimonio los versos de Bermudo que se citan más arriba.

23. También parte de la comedia de figurón el análisis que A. Weber hace de *No hay mal que por bien no venga*, junto con *La verdad sospechosa*. Ambas «aportan modificaciones significativas a los modelos genéricos. Los protagonistas son, *sensu lato*, figurones, o sea excéntricos, personajes que no se ajustan a la norma social. Pero Alarcón ha creado una actitud ambigua hacia los protagonistas, a tal punto que la identificación de la norma se hace difícil. Por lo tanto, el tradicional

fante protagonista de *No hay mal que por bien no venga*, lejos de corregirse, han sido estimulados. Por otra parte, si el figurón paradigmático es un personaje ridículo, del que se ríen las demás *dramatis personae* y los espectadores; en el caso de don Domingo es más bien él quien se ríe de las unas e, incluso, de los otros. Esto que se apuntaba ya en la primera obra queda absolutamente consagrado en la segunda.

Aunque no podemos prescindir de ese contexto de comedia en torno a un personaje risible -ni de «figuras» como el Quijote o el Licenciado Vidriera, o del mismísimo Juan Labrador-, pienso que don Domingo supone una propuesta personal, entrañadamente alarconiana, en el panorama de protagonistas *joco-serios*. Nuestro *desengañado* parece tener sus raíces enclavadas en el ser y el estar de ese Alarcón histórico que los documentos dejan entrever. El lector o el espectador siente insistentemente la tentación de identificar a don Domingo con su creador. La posición acomodada no le viene de su linaje, sino que es reciente y se basa en méritos personales. Hay en él ese afán de reinterpretar y reconducir la conducta, los usos sociales, propio del que no se identifica con ellos. Detrás de la figura se vislumbra una visión de la sociedad desde los márgenes -sin entrar a dilucidar que porción en ello le corresponde a problemas financieros, de criollismo o de corcovismo-, un peculiar concepto de los valores humanos²⁴.

Independientemente de las premisas vitales, don Domingo se nos presenta también como resultado de la propia evolución dramática alarconiana. A él se ha llegado por la decantación de posibilidades dentro de ésta. Con su figura se lleva a cabo un proceso singular para la Comedia española, en lo que se refiere a la distribución de funciones de las *dramatis personae*, con las lógicas repercusiones en la semántica global de la obra.

Uno de los aspectos sobre los que la crítica ha insistido más, en su calidad de clave o cifra de la peculiaridad dramática alarconiana, es el del gracioso²⁵. En uno de sus últimos tratamientos, A. Sandoval Sánchez establece tres fases de evolución²⁶:

desenlace cómico de reintegración social resulta problemático.» («La excentricidad y la norma en dos comedias de Ruiz de Alarcón», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, p. 783).

24. W. F. King circunscribe los paralelismos entre creador y criatura a una etapa concreta de la vida del primero: «A raíz de su ingreso en el Consejo de Indias de 1626, la vida de Alarcón fue más estable, serena y decorosa ... Hay todas las razones para creer que estaba ahora en posibilidad de adoptar el cuerdo programa de vida que sigue su personaje don Domingo de Don Blas en la comedia tardía *No hay mal que por bien no venga*, donde se repudia la tiranía de las huecas ceremonias sociales y el afán de plegarse a efímeras modas de vestuario.» (op. cit., p. 213).

25. Dentro de algunas obras de Alarcón, no faltan testimonios explícitos, de su presunta contestación a las convenciones en torno a la figura. Uno de los casos más celebrados es el que proporciona Encinas, obviamente dolido por el estereotipo que le afecta, en *Ganar amigos*:

¿Tienen almas diferentes
en especie nuestros amos?
Muchos criados, ¿no han sido
tan nobles como sus dueños?..
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.
Por esto me cansa el ver

1) gracioso-bufón; 2) gracioso imitativo del lacayo cómico del modelo lopesco que a la vez rechaza las características que le estereotipan; 3) gracioso que es un noble venido a menos que cumple con la exigencia de la figura del donaire de la *comedia nueva* en su función cómica y que culmina siendo un sirviente «de baja nobleza» que tiene que servir para lograr el medro.

En la fase final de la evolución, se consigue dignificar y ennoblecer al gracioso tradicional: «Ruiz de Alarcón ha transformado totalmente al criado haciéndole co-protagonista de la comedia»²⁷. El Tello de *Todo es ventura* -criado e hidalgo, gracioso y galán- puede considerarse como producto extremo de esa presunta evolución dentro de las veinte comedias que el autor editó personalmente, y se situaría en el escalón último previo al que nos interesa.

Porque don Domingo va más lejos aún, colaborando con otros indicios en apuntar su posterioridad cronológica. Con él se asienta en uno de los protagonismos más intensos que conoció la Comedia Nueva -sobre todo en la pieza que ahora se ha dejado conocer- un personaje, en el que se funden dos filosofías dramáticas, dos puntos de vista bien diferenciados, por lo común: el del galán y el del criado. A la boca, a los gestos, a las acciones del Acomodado asoman los ideales del galán -lealtad al rey, honor-, al tiempo que las críticas, los chistes verbales de los criados alarconianos. No es difícil reconocer en diferentes comentarios de don Domingo los ecos de lo que en otras comedias dicen sus graciosos.

De esta manera, Alarcón da su respuesta personal a una de las contradicciones más llamativas que encuentra la fórmula dramática lopista en su encarnación sobre las tablas: la de que el gracioso, captador primordial de la simpatía del público, así como del buen hacer de los más afamados comediantes, compita normalmente en desventaja con el galán, por lo que se refiere a número de intervenciones y a incidencia de las mismas en la acción principal. Aún más: La obra por la que tal figura campea a sus anchas consigue, en cierto modo, difuminar los límites entre los dos mundos genéricos del espectáculo teatral barroco: la comedia y el entremés.

La figura de don Domingo obliga a considerar otro de los puntos recurrentes en la crítica alarconiana: la significación del dramaturgo como creador de la *comedia de caracteres*. En sus obras -en todas, se ha llegado a decir- tiene fundamental relevancia el análisis de los personajes, mientras que la acción, muchas veces, sólo es un apoyo para el mismo. Tal teoría ha en-

en la comedia afrentados
siempre a los pobres criados...
Siempre huir, siempre temer...
Y, por Dios, que ha visto Encinas
en más de cuatro ocasiones
muchos criados leones
y muchos amos gallinas.
(v. 2247-64)

Tal singularidad ha sido negada por algunos estudiosos, para quienes los distintos tipos de graciosos alarconianos encontrarían parentesco en otras comedias de la época. Ver J. H. Silverman, «El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional», en J. H. Parr (ed.), *Critical Essays on the Life and Works of Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Dos Continentes, 1972, pp. 187-195; y J. Ruiz de Alarcón, *Comedias*. Ed. M. Frenk, B. Ayacucho, 1982, p. XXI.

26. *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón (Hacia la determinación de una cronología)*. Mimesota, 1984, pp. 38-39.

27. *Ibid.*, pp. 61 y 73.

contrado diferentes contradictorios, entre los que se significa, por su contundencia, M. Frenk²⁸. La insigne profesora considera a nuestro protagonista, junto con don García de *La verdad sospechosa*, como los dos únicos caracteres «realmente individualizados» del teatro de Alarcón²⁹. Y, sin embargo, los antedichos no son «personajes caracterizados en el sentido moderno de la palabra; no son seres psicológicamente complejos»; y, además, no «determinan sustancialmente la acción de la obra.»

Opino que las palabras de la estudiosa encuentran diferente adecuación en los dos don Domingos. En la primera comedia, el personaje que conocemos a través de sus dichos y hechos, si no presenta una complejidad psicológica «moderna», sí que ofrece una riqueza de matices, de contrastes en su comportamiento, según las diferentes cosas a las que se enfrenta, que no tiene parangón entre los colegas de su tiempo. Otro tanto puede decirse de quien protagoniza la segunda parte, en lo cualitativo; porque en lo que a volumen se refiere, ya se ha apuntado cómo su presencia crece espectacularmente. En ella el «carácter» de don Domingo estará mejor o peor construido -enseguida se apuntarán algunos defectos-, pero nunca otro personaje barroco, en lo que recuerdo, ha conseguido tal potestad sobre una comedia.

En lo referente al segundo aspecto, pienso que en *No hay mal que por bien no venga* la manera de ser -de comportarse- del protagonista, o mejor, de los dos protagonistas -porque aquí no hay que olvidarse de don Juan Bermúdez-, sí que incide en el desarrollo de la acción de una manera o de otra: son sus talentos nobles, leales, así como sus granujadas o comodidades los que les llevan y les traen, haciendo y deshaciendo nudos fundamentales de la trama. Por contra, en la segunda, con don Domingo ya como único protagonista, sí que existe un divorcio notable entre personaje y acción. La escasa relevancia de ésta contrasta con la hipertrofia de aquel, cuya función primordial no es actuar, intervenir en el movimiento dramático, sino hablar. Esta característica ya presente en la primera comedia aquí se explota al máximo. Y, desde luego, con indudable acierto.

Contradictorio -sabio y bufón, comodón e íntegro-, la pasión de don Domingo es el ingenio. Perspicaz, es directo y espontáneo en la disección de la realidad de las cosas. Sus gracias y donaires son excrecencias naturales del personaje que el autor ha concebido, con indudable fruición. También son su talón de Aquiles. En ocasiones, la postura de don Domingo parece desplazarse de los márgenes que impone su peculiar *decoro*, para adentrarse más allá de lo que es explicable por el afán del escritor de romper ese monolitismo maniqueo del que hablábamos. La mayor parte de estas soluciones fallidas tienen por causa la explotación del humor. La pasión por el regocijo llega a traicionar al personaje y a su ventrilocuo Alarcón, llevándoles a soluciones fáciles. En este sentido, cabe mencionar la veta misógina de don Domingo, que le arrastra a terrenos que contradicen indecorosamente su natural galante.

Por otra parte, el espectacular crecimiento de las posibilidades del protagonista va en detrimento de los otros factores constituyentes de la fórmula de la Comedia. No me cabe ningu-

28. Op. cit., pp. XX-XXII.

29. Esta individualización -según M. Frenk- se logra mediante la explotación de una anomalía que, por rara e imprevisible, busca la aristotélica «admiratio» en el público. Tal procedimiento también se encontraría en otros dramaturgos contemporáneos.

na duda de que, desde el punto de vista dramático, la primera parte es mejor comedia que la segunda. Se sitúa por encima en el planteamiento de la acción, en el ritmo dramático, en la ingeniosidad para ir dando los diferentes nudos al enredo. Es, claramente, una poema dramático con un mayor equilibrio entre las diferentes piezas que lo componen. Los elementos que enredan la intriga en la segunda parte, escasos y no muy desarrollados, son los tópicos de tantas obras, y están -eso sí- manejados con mecánica relojera, como corresponde a un inteligente escritor que tiene entre manos un inteligente personaje. La acción se mueve, en el plano político y en el amoroso, con las convenciones habituales de la Comedia por los años en que debió de escribirse. La privanza, que tiene en la envidia su ineludible adherencia, da lugar a las obligadas escenas de pretendientes y de despachos entre rey y valido. En lo amoroso, nos encontramos, una vez más, con las tercerías a favor de un rey joven, contra los intereses del propio tercero³⁰.

Así pues, los mayores aciertos de nuestra comedia se encontrarían, ante todo, en la consolidación y explotación decidida de un extraordinario personaje -originalísima encarnación del desengaño barroco-, cuya percepción crítica del entramado social es servida libre de todo empalago moralizador, merced a sus pintorescos usos y donaires; un personaje de estirpe genérica y de funcionalidad dramática bien especiales, donde confluyen comedias y entremeses, galanes y graciosos. Y, por supuesto, esos valores se ostentan, de manera muy particular, ahí donde, tal vez, ha estado siempre el capital más sólido del escritor, ese que todos sus estudiosos, aún los más críticos, están dispuestos a reconocerle: la genial capacidad de elaborar un discurso ágil e ingenioso, en el que lo inteligente se hermana con lo regocijante.

En resumidas cuentas, el Alarcón que nos perdíamos no tiene indicios, desde luego, de ser un Alarcón apócrifo, sino auténtico: un Alarcón último, con la sustancia de sus postrimerías dramáticas; un Alarcón singular, diferenciado de otras voces propias y, sobre todo, ajenas. El Alarcón que, por fin, ha conseguido encontrarnos nos regala con más Alarcón del mejor Alarcón.

30. Tales situaciones se han retorcido hasta la extenuación. Piénsese en las comedias de Mira de Amescua, y, muy especialmente, en *La tercera de sí misma* o *El tercero de su dama*. Muy cercanas a los planteamientos de nuestra obra están *El tercero de su afrenta* de Meneses y *Aun de noche alumbra el sol* de Godínez. Lamentablemente, las susodichas carencias en lo que a fechas de elaboración del teatro clásico español se refiere, ponen serios obstáculos al establecimiento de líneas de evolución de temas y motivos.

**EL GRACIOSO Y EL CONTROL DE LA DRAMATIZACIÓN:
EL DESDÉN, CON EL DESDÉN, DE AGUSTÍN MORETO**

ALFREDO HERMENEGILDO
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

EL GRACIOSO Y EL CONTROL DE LA DRAMATIZACIÓN: EL DESDÉN, CON EL DESDÉN, DE AGUSTÍN MORETO

En la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, publicada por Diego Díaz Carrera en Madrid el año de 1654, se incluye una de las dos obras dramáticas más célebres de su autor, la titulada *El desdén, con el desdén*. Aunque la fama de Moreto ha sido sólo relativamente celebrada, la comedia en cuestión ha merecido la atención de algunos estudiosos que se han preocupado de analizar y precisar, entre otros detalles, la calidad dramática del gracioso Polilla y su considerable papel en el desarrollo de la obra¹. Pero hay dos problemas relacionados con dicha figura que merecen un nuevo examen. Uno es el de su importancia en la organización general de la comedia. Otro, muy relacionado con el primero, es el de la teatralización particular que las intervenciones de Polilla han recibido.

La fábula de la comedia puede resumirse de modo muy sucinto en las siguientes palabras. Carlos, el conde de Urgel, atraído por la hermosura y la fama de esquivia que tiene Diana, la heredera del condado de Barcelona, se presenta en la capital acompañado de su criado Polilla. Otros dos nobles, el príncipe de Bearne y el conde de Fox, acuden también deseosos de conseguir los favores y, más tarde, la mano de la princesa. Diana, que lleva muy apropiadamente el nombre de la diosa virginal enemiga del amor, rechaza toda posibilidad de encuentro y trato con los varones. Dedicada al estudio de la filosofía, prefiere romper el orden natural de las cosas, es decir el amor, y vivir al margen de cualquier gesto que la encamine al matrimonio. La comedia es la textualización de los recursos que utilizan Carlos y los otros dos nobles para doblegar a la dama. Pero la estrategia fundamental es la que prevé una actitud de indiferencia hacia Diana para hacer frente a su esquivo comportamiento. Los tres, en varios tiempos, optan por usar *el desdén con el desdén*. Polilla interviene constantemente en el desarrollo de la acción, hasta que, cuando la comedia termina, Diana y Carlos se unen en matrimonio según las normas previstas por el marco social y político en que viven.

1. Los trabajos de Ruth L. Kennedy (*The Dramatic Art of Moreto*, Filadelfia, 1932), Emmano Caldera (*Il teatro di Moreto*, Pisa, 1960), Frank P. Casa (*The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, 1966) y J. A. Castañeda (*Agustín Moreto*, Nueva York, 1974), así como la tesis doctoral inédita de A. M. Lottmann (*The Comic Elements in Moreto's Comedies*, The University of Colorado, 1958), han planteado de modo muy diverso, y a veces contradictorio, el problema de la dramatización en *El desdén, con el desdén*. Francisco Rico, en el estudio que precede su edición de la comedia (Madrid, Castalia, 1971), hace una inteligente y erudita lectura de *El desdén* y del marco festivo en que se desarrolla la fábula, el carnaval barcelonés. Las citas del presente trabajo están tomadas de esta edición. Damos entre paréntesis o entre guiones, según convenga, la indicación de los versos correspondientes o una cifra precedida de [p.] para indicar la página cuando el segmento reproducido no forma parte del texto versificado.

Los aspectos que nos interesa tratar en nuestro estudio son los dos relacionados con el gracioso y ya apuntados líneas arriba. Según Lottmann², Polilla propone a Carlos el camino que debe seguir para solucionar el conflicto, pero la manera de realizar dicha solución no queda claramente explicitada por la mencionada crítica. Rico³ niega que Polilla sea el origen de la idea de combatir el desdén con el desdén, aunque admite que el gracioso ayuda a definir el error de la extraña enfermedad de Diana, en que la razón actúa contra la naturaleza. Beysterveldt⁴ señala que es Carlos quien da la solución inicial y no Polilla. Norden⁵ insiste en atribuir a Polilla la paternidad de la solución que llevará a la conquista de la inexpugnable Diana. Polilla, dice Norden⁶, «delights in playing at creator, providing the solutions to Carlos' problems when the latter asks him for guidance. Polilla repeatedly gives advice or support to Carlos. He works for what spectators of comedy assume is a good end, that of bringing the destined couple together». Y añade la citada estudiosa que su «control over the characters of the play [es] almost demonic»⁷. Toda la discusión de la crítica gira, en el fondo, alrededor de la identificación o no identificación de las metáforas de las uvas (vv. 381-392) y de la breva (vv. 404-422) como signos abismantes de la anécdota dramática.

Nos ha parecido necesario hacer una cala en esta época del teatro clásico español para describir una muestra muy particular de la evolución que el tratamiento del gracioso sufrió en manos de los diferentes autores. El encuentro de opiniones divergentes sobre la función de Polilla nos ha llevado a buscar en él las marcas que textualizan la figura del loco camavalesco y a evaluar su comportamiento dramático, con la esperanza de aportar alguna luz a la discusión sobre *El desdén, con el desdén* y de precisar los perfiles de otra encarnación teatral del loco festivo. Hemos recurrido al modelo puesto a prueba y modificado progresivamente en nuestros estudios precedentes⁸. No va-

2. Op. cit. en nota 1.

3. Op. cit. en nota 1, p. 24.

4. Antony van Beysterveldt, «La inversión del amor cortés en Moreto», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283, 1974, pp. 88-114.

5. Janet B. Norden, «Moreto's Polilla and the Spirit of Carnival», en *Essays on Comedia and the «Gracioso» in Plays by Agustín Moreto*, Ed. Frances Exum, York, South Carolina, 1986, p. 19.

6. Id., p. 18.

7. Id.

8. Véanse otros casos de aplicación del modelo en: «La neutralización del signo camavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano» (*Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Herausgegeben von Alfonso de Toro*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 283-95); «La marginación del Carnaval: Celos, aun del aire, matan de Pedro Calderón de la Barca» (*Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1988, n° 1, pp. 121-142); «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda (*El mundo del teatro español del siglo de oro*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 161-176); «El gracioso horracho: estudio sobre la función lúdica en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina» (*Bulletin Hispanique*, 90, 1988, núms. 2-4, pp. 283-289); «La oposición [caballero/pastor] y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández» (*Dispositio*, Ann Arbor, The University of Michigan, vol. 13, 1988, nos 33-35, pp. 197-207); «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciemo*, de Antonio Solís» (*El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II Vol. 2: Dramaturgos y géneros de las posimerías*, Edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, n° 2, pp. 503-526); «Dramaticidad y catequesis: *La farsa a honor del Nacimiento* de Pero López Rangel» (*Varia Hispanica. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 111-123); «El pastor objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina», (*Literatura Hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*, Ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989, pp. 337-346); «Volumen textual e inserción dramática del gracioso en *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega» (*Teatro del siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 265-284); «Calderón's *El galán fantasma* and the Characters of Popular Festivity» (*Prologue to*

mos a desplegar ahora toda la armadura teórica de nuestro trabajo. Nos contentaremos con recordar dos puntos precisos.

En primer lugar, los rasgos que fijan la osamenta básica del loco de la fiesta popular, del carnaval, tal como han sido estudiados por Mijail Bajín⁹, surgen de modo recurrente en el teatro español a lo largo de los siglos XVI y XVII. En otras palabras, la figura carnalesca se encarna de maneras multiformes en la práctica cultural que llamamos teatro clásico español. El bufón, el loco festivo, se manifiesta en la superficie textual en forma de pastor rústico, de simple, de bobo, de gracioso. Siempre queda debajo de tales figuras, inspirando su textualización, el espíritu que alimenta y condiciona esa otra visión del mundo, la que supone la liberación propiciada por la fiesta popular, la que prevé la comunión con una naturaleza sin fronteras de clase y sin insignias oficiales. La aparición o la ausencia de las distintas marcas del carnaval en el personaje estudiado nos servirá para definir mejor su particular idiosincrasia y, en consecuencia, su inserción funcional dentro del tejido dramático de la comedia.

Por otra parte, nuestra lectura del gracioso pretende identificar sus características dentro de la masa textual que el escritor le atribuye, es decir en los parlamentos que le pertenecen. Puesto que es dentro del diálogo donde se articulan fundamentalmente los signos que definen y organizan toda función en la obra dramática, el parlamento determina de algún modo dicha función, así como la fuerza, la transcendencia, el peso específico y el espesor teatral de un personaje. Nuestra propuesta metodológica trata de aislar, analizar y catalogar los diversos parlamentos de una obra dramática o aquellos atribuidos a un personaje, con el fin de determinar de modo empírico, numérico, la importancia relativa de cada figura y, dentro de los parlamentos de un carácter preciso, las distintas clases de funciones y cometidos que le han sido confiados. La consideración de los parlamentos como actos de lenguaje, o de habla¹⁰, como formas de actuar en el universo social que es la comedia, nos permite determinar de qué modo influye el personaje sobre los comportamientos ajenos mediante sus diversas y variadas intervenciones (peticiones, órdenes, preguntas, consejos, etc...) y cómo construye su trayectoria y su realización dramáticas.

Surge así un problema terminológico a la hora de clasificar los parlamentos y, en consecuencia, de describir la función o las funciones del personaje. La solución posible es la que se desgaja al fijar las connotaciones que constituyen el significado, al determinar y ver las

Performance. Spanish Classical Theater Today. Edited by Louise and Peter Fothergill-Payne. Lewisburg-London-Toronto, Bucknell University Press-Associated University Press, 1991, pp. 49-66. «Tello y la voz de la razón: El gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega» (*Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, vol. II, pp. 993-1004); «Espacio ancilar e inserción dramática: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina», «Espacio ancilar /vs/ espacio señorial y los signos de la jerarquización social: *Medora*, de Lope de Rueda», «Funciones dramáticas del personaje ancilar: *Todo es dar una cosa*, de Tirso de Molina», «Discurso encomiástico y espacio de lo maravilloso: signos de adramaticidad en *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina», «Juegos dramáticos de la locura festiva. Apunte provisional», «Volumen textual y función dramática de los personajes ancilares: *El acero de Madrid*, de Lope de Vega» y «La doble máscara y la eficacia dramática del carnaval: *El acero de Madrid*, de Lope de Vega» y «Función carnalesca y segundo nivel de dramatización: *El desdén, con el desdén*, de Moreto», en prensa.

9. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1970.

10. Los trabajos de J.L. Austin (*How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962) y J.R. Searle (*Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977) han sido fundamentales a la hora de trazar nuestro modelo de análisis del personaje.

implicaciones de las condiciones de la enunciación. Una vez precisadas la o las connotaciones subyacentes en determinado parlamento, se llega a establecer la orientación semántica fundamental de dicho segmento textual y, por lo tanto, a describir y clasificar los diversos parlamentos de una obra en función de las tendencias dominantes inscritas en cada uno de ellos. De este modo es posible aislar y describir la maraña de funciones de que va investido cada personaje.

Los parlamentos pueden, pues, clasificarse según sea su connotación preponderante. Hemos determinado los nueve tipos siguientes: 1) *Ponente*¹¹: implica la cosmovisión y la axiología del héroe o todo signo que reproduce y apoya su visión del mundo y su escala de valores. 2) *Oponente*: marca una disidencia con relación a la visión del mundo preconizada por el héroe, por el donador. El punto de referencia que condiciona la «oposición» ha de estar definido por el discurso que envuelve al héroe. 3) *Carnavalesco*: expresa una visión burlesca del mundo del héroe, del espacio oficial. 4) *Imperativo*: enuncia una orden. 5) *Ejecutor*: manifiesta la realización de una orden. 6) Los signos *relatores* o *conjuntivos* son intervenciones generalmente breves, cuya función dramática es la de establecer relaciones subordinadas o coordinadas entre las situaciones escénicas que las anteceden o las siguen. Un parlamento relator es un signo funcional, instrumental, cuya virtualidad consiste en relacionar el pasado con el presente (signo anafórico, en sentido amplio) o en provocar la intervención oral o la acción futura de otros personajes (signo de consonancias catafóricas). Son signos «grises», átonos, sin gran contenido semántico. 7) El parlamento *informante* es un segmento textual que implica la función de transmitir noticias. 8) *Metateatral*, o parlamento en el que se utiliza el código teatral como objeto del mensaje. La función implícita en este tipo de intervenciones deja al descubierto el carácter irreal, ficticio, denegador, teatral, de lo que está ocurriendo en escena. Y 9) *Vario*, o segmento textual en el que se acumulan varias de las características precedentes. Para realizar la contabilidad final de las distintas funciones implícitas en los parlamentos, es preciso considerar el desglose de las funciones múltiples existentes en los segmentos clasificados como *vario*. La adición definitiva debe tener en cuenta el número de intervenciones que implican una sola función y el número de funciones equivalentes e inscritas en los parlamentos *vario*.

La lectura detallada del corpus elegido impone al crítico una serie de decisiones, a veces no fáciles de llevar a cabo, para establecer la modalidad y funciones de cada uno de los segmentos textuales. Una vez determinadas todas las connotaciones implícitas en los parlamentos, es posible, por un simple cálculo matemático, llegar a definir cuáles son las funciones dominantes en un determinado personaje. En el caso que nos ocupa, nos hemos limitado a analizar la masa textual atribuida al gracioso Polilla. Estos son los resultados de nuestro trabajo.

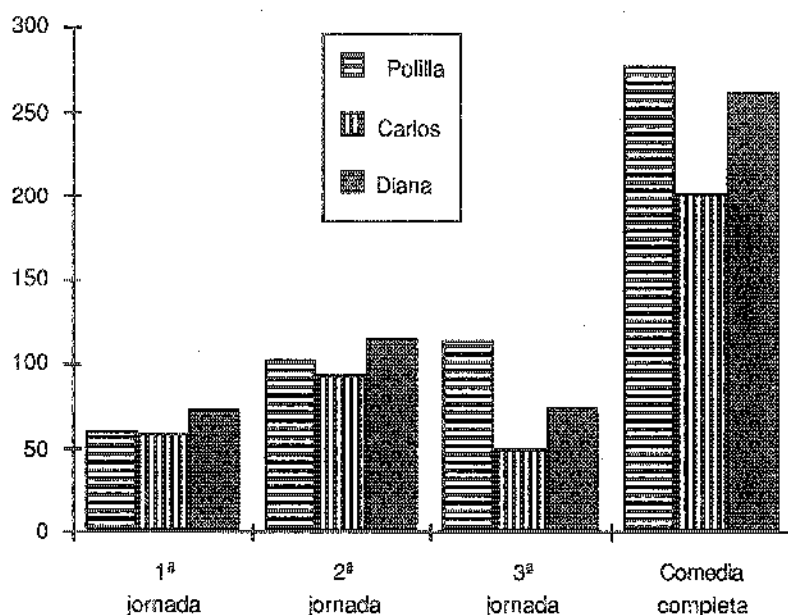
En primer lugar, teniendo en cuenta la tradición crítica, que ya había señalado la importancia del personaje en la obra¹², hemos comparado el número de parlamentos atribuidos a las tres figuras dominantes, Carlos, Diana y Polilla. El resto de los actantes son signos de menor importancia. Las cifras brutas, sin tener en cuenta el desajuste que puede haber en el cómputo de parlamentos de distinta convergadura fónica, son estas:

11. Hemos remplazado el término *reflejo*, usado hasta ahora en nuestros estudios, por el de *ponente*, ya que nos parece describir con más claridad su contenido y su relación con la función que sigue, la *oponente*.

12. Dawin Edward Dedrick (*A critical edition of Moreto's «El poder de la amistad»*, Garden City, 1968, p. XXI) calcula que se confía a Polilla el 28.3% de los versos de la comedia.

	1ª jorn.	2ª jorn.	3ª jorn.	Comedia
Polilla	61	102	114	277
Carlos	59	93	50	202
Diana	73	115	74	262

Y su representación gráfica permite apreciar visualmente el volumen de las distintas masas textuales atribuidas a los tres personajes:



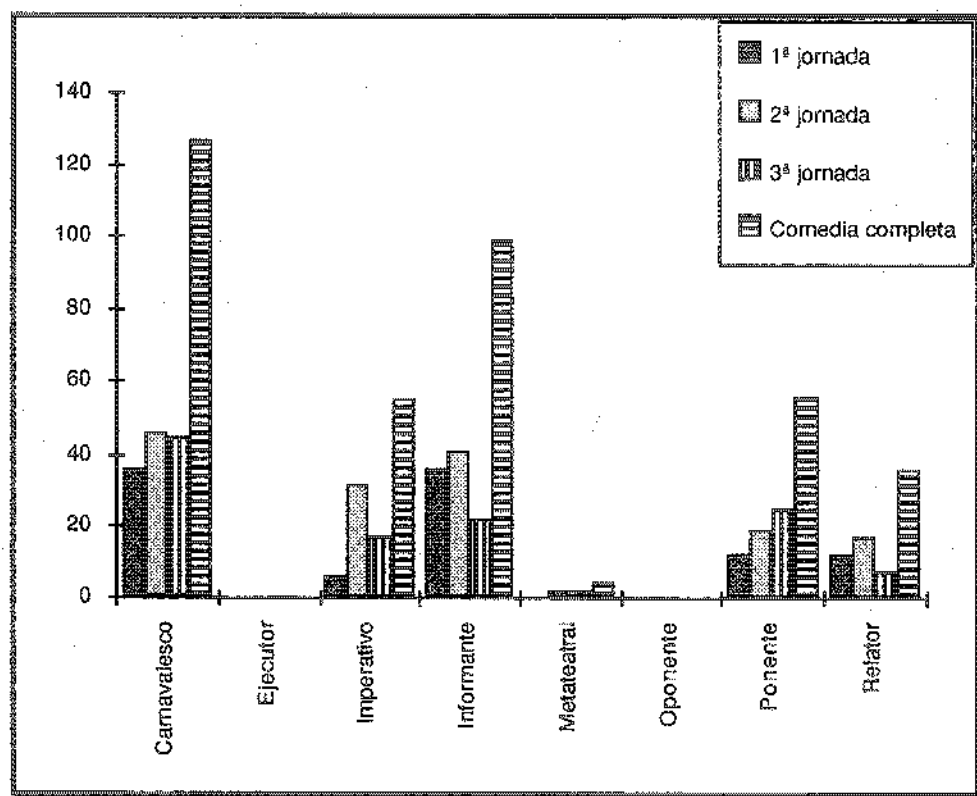
La acción dramática, basada en el intento llevado a cabo por Carlos para vencer la obstinación de Diana, concede a Polilla un volumen textual superior al del héroe y al de la heroína. La mayor importancia parlamentaria de Diana en las jornadas 1ª y 2ª, queda relegada a un segundo lugar en la jornada final, de la que normalmente desaparece la presencia significativa de los criados, una vez que los protagonistas se enfrentan mutuamente con sus propios y singulares problemas. En *El desdén, con el desdén*, la situación es diferente. Wardropper ya había apuntado que «Moreto's servants, not content with merely giving advice, take on a leadership role»¹³. La dimensión textual de Polilla nos obliga a definir cuáles son las funciones preponderantes en el personaje. Podremos así describir, tal vez, cómo asume el gracioso ese «leadership role» y las obligaciones dramáticas que le son imputadas.

13. Bruce Wardropper, «A «Last Word»: The Spanish Terence», en *Essays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*, Ed. Frances Exum, York, South Carolina, 1986, p. 48.

El análisis detallado de las distintas funciones implicadas en los parlamentos atribuidos a Polilla arroja los resultados siguientes. Hemos eliminado las cifras correspondientes a los parlamentos *vario* y redistribuido las funciones implícitas en tales parlamentos -muy abundantes, por otra parte- entre los diferentes tipos señalados a continuación:

	1ª jorn.	2ª jorn.	3ª jorn.	Comedia
Caravalesco	36	46	45	127
Ejecutor	0	0	0	0
Imperativo	6	32	17	55
Informante	36	41	22	99
Metateatral	0	2	2	4
Oponente	0	0	0	0
Ponente	12	19	25	56
Relator	12	17	7	36

El gráfico correspondiente queda diseñado así:



Como preámbulo a nuestro análisis, es necesario hacer algunas constataciones. En primer lugar, el cuadro detecta una función carnavalesca fuertemente predominante en el gracioso, así como una presencia clara de la misión informante que se le atribuye. Añadamos -y esta nota es de particular importancia- el carácter imperativo atribuido a Polilla, condición más propia de los señores que de los criados. Al mismo tiempo, se inviste al personaje de una función ponente, de apoyo al héroe, que ocupa un buen número de parlamentos. En consecuencia, no es de extrañar la ausencia total de marcas de oposición a los intereses del señor (función oponente). Pero sí llama poderosamente la atención la eliminación de la función ejecutora, es decir la que determina la realización de las órdenes dadas por el señor o los señores y que es tan característica del criado de la comedia clásica. Finalmente, cuatro parlamentos implican una función metateatral que resulta ser una marca marginal del personaje. Entre la presencia abundante y la ausencia total queda enmarcada la condición dramática de Polilla. Veamos, caso por caso, los distintos cometidos que se le atribuyen, empezando por los menos abultados estadísticamente.

La función metateatral o, en algún caso, abiertamente metaliteraria, se manifiesta en algún parlamento marcando la relación de la fábula, o de algunas de sus partes, con el mundo de la creación, con la ficción. Por ejemplo, cuando Carlos dice «que yo muero» (1802) de amores, Polilla le llama a la *realidad de la ficción dramática* dejando a «los pastores del Arcadia» (1803) como únicos personajes caracterizados por tal propensión. En el fondo Polilla está proponiendo a Carlos un modelo de comportamiento marcado por la inversión de su antimodelo, el de la Arcadia. En otro pasaje es la autoridad de «Lope, el fénix español, / de los ingenios el sol» (2109-10), la que invoca el gracioso para apoyar sus propias opiniones. Esta llamada al espacio de lo literario/real desde el espacio de la fábula, de lo literario/ficticio, surge también en el cierre de la comedia, donde es Polilla el encargado de romper la ilusión de lo fingido, de establecer el contacto con lo real, con la vida, y de pedir al público «un vítor» (2926) al anunciar que «aquí se acaba / *El desdén, con el desdén*» (2928-29). Las pocas recurrencias de la función metateatral, o metaliteraria, de carácter tenue y poco significativas, están puestas en boca del gracioso, con lo que se abre, a través de su figura, el espacio de la fábula al contacto con el espacio de lo real, aunque lo real (la Arcadia, Lope, el espectador) esté integrado o relacionado de algún modo en el mundo de la ficción.

La función relatora no suele ser preponderante en ninguno de los actores o roles tradicionales del teatro clásico español. Queda repartida, en general, entre todos los personajes de manera proporcional al volumen parlamentario que se les confía. En el caso de Polilla los 37 parlamentos relatores son signos conjuntivos que hacen avanzar el diálogo, son preguntas o invitaciones, directas o indirectas («dame tu pena a entender» -3-) que empujan al otro personaje a entrar en el juego del intercambio de intervenciones. Algunas preguntas relanzan la discusión de modo puramente mecánico («¿estás enamorado?» -62-); otras van teñidas de diferentes connotaciones, frecuentemente carnavalescas («¡oh, luz deste firmamento!» -1185-, le dice de modo burlesco Polilla a Diana). Los parlamentos relatores, generalmente átonos y grises desde el punto de vista semántico, fuerzan a veces a los otros personajes a definir su propia escala de valores. Los versos 1213-1215,

Digo, ¿y no sería mejor,
después de haberle rendido,
tener piedad del caído?

que obligan a Diana a entrar en la discusión sobre el amor, son una buena muestra de ese carácter relator no necesariamente ingenao y aséptico que apunta en muchas intervenciones de Polilla.

La función imperativa de la que Polilla está investido contrasta con la carencia total de misión ejecutora. El actor [criado], tradicional en el teatro clásico español, es un ejecutante de las órdenes recibidas del galán, de la dama o de los personajes que habitan el espacio señorial. En *El desdén, con el desdén*, sin embargo, Polilla se alza con una función característica de los personajes que dominan y controlan, la función imperativa, inscrita 55 veces en sus parlamentos. Hay que señalar también la mayor presencia de los signos correspondientes a tal connotación en la jornada segunda (32 ocurrencias), frente a las más limitadas (6 y 17) en las jornadas primera y tercera. Lo que ya indica que la tarea directora fundamental del gracioso tiene lugar, sobre todo, en el segmento central de la comedia. Y no olvidemos, por otra parte, que el galán y los demás personajes del estamento dominante obedecen, por regla general, las indicaciones de Polilla.

El gracioso ejerce su función imperativa de dos modos distintos y claramente diferenciados. Por una parte Polilla impera dentro del contexto de los lazos que le unen a su señor, Carlos, y, en alguna contada ocasión, en el marco de su relación con el conjunto [Carlos/Bearne/Fox]. Estas intervenciones imperativas del gracioso están situadas en el primer nivel de dramatización, es decir aquel en que los personajes *se representan a sí mismos* y no asumen otro rol fingido, el del segundo grado de dramatización. Al mismo tiempo, junto con este tipo de intervenciones imperativas aparecen otras en que Polilla finge ser otro personaje, el médico Caniquí. Desde tal condición, el gracioso, en una especie de *teatro en el teatro* del que hablamos en otro trabajo complementario de este ¹⁴, impera y ordena a otro personaje del espacio señorial, Diana. Dentro de semejante contexto, Polilla, en aparte, se dirige a veces también a Carlos para darle las instrucciones pertinentes, instrucciones que, por no pertenecer al segundo nivel de dramatización, quedan integradas en aquel en que Polilla *se representa a sí mismo*.

Veamos algunos casos típicos del primer nivel de dramatización. Los mandatos sirven para controlar el comportamiento de Carlos con Diana y, en ciertos momentos, para fijar sus movimientos y el lugar de su presencia escénica. Están todos marcados por formas verbales de imperativo o por perífrasis que implican la orden. En el caso del trío [Carlos/Bearne/Fox], las dos ocurrencias determinan la manera de triunfar sobre el carácter de Diana: «ejecútese el medio» (500) y «sitien luego por hambre su hermosura» (501). Pero es con Carlos con quien se ejerce fundamentalmente este aspecto de la función imperativa de Polilla. La serie de sintagmas imperativos es considerable: «dame» (3), «que te enfrenes te aconsejo» (22), «desembucha tu pasión» (41), «échala de ese vinagre [a Diana]» (997), «llévalo adelante» (1051), «aspacio, señor, / que hay mucho que confesar» (1059-60), «apártate allá y escucha» (1064), «es menes-

14. Ver nuestro estudio «Función carnavalesca y segundo nivel de dramatización: *El desdén, con el desdén*, de Moreto», en prensa.

ter [...] que tú estés más entero» (1104-07), «no te piques» (1109), «no piense ta bobería» (1110). Carlos ha de «mostrar[se] helado» con Diana (1134) y, para ello, debe «beber mucha garapiña» (1136).

Cuando Diana va a salir a escena para preparar el juego del carnaval, Polilla ordena a Carlos «allí / te esconde» (1162-63), para que el galán pueda contemplar la ficción de Polilla/Caniquí con Diana. Y una vez que se ha establecido el contacto [Diana/Carlos], Polilla seguirá dando órdenes al galán en los correspondientes apartes: «ni aun así le pagues» (1261), «enjuágate y no tragues» (1264), «dale por esos ijares [a Diana]» (1286). El sarao carnavalesco va a empezar con la entrada en escena de Bearne y Fox; Polilla previene al señor: «estar alerta» (1392), «calla» (1395). En el encuentro carnavalesco de Carlos y Diana, el caballero inicia, sin poderlo evitar, el asedio amoroso de la princesa. Tiene que simular, pero los límites entre la realidad y la representación no son fáciles de fijar. Polilla le ha autorizado a aparentar («ahora te puedes dar / un hartazgo de finczas» -1522-23), y Carlos casi llega a romper la barrera de la ficción. Pero el permiso, la intervención imperativa de Polilla, está bien presente.

Donde se manifiesta en todo su esplendor la función imperativa del gracioso es en el episodio del jardín. Diana ha organizado, con la complicidad (o, mejor, la duplicidad) de Polilla/Caniquí, la escena en que ella, acompañada de sus damas, cantará fingiendo que todo es espontáneo y nada ha sido preparado de antemano. La esperanza de atraer a Carlos es la motivación única de tal gesto. Polilla ordena al galán que pase ante el grupo femenino sin mirar y haciendo como que no oye sus músicas y canciones. El galán se resiste a entrar y a desfilar ante ellas en tales condiciones. Polilla le obliga con una serie de intervenciones: «vamos, señor» (1802), «deja eso a los pastores del Arcadia / y vámonos allá» (1803-04), «¡vive Cristo que has de hacello!» (1810), «has de sufrir» (1815), «vamos» (1818), «anda con Barrabás» (1822), «has de entrar, ¡vive Dios!» (1823), «no te derritas» (1844), «vuelve allá la cara, / no mires» (1864-65). Polilla le pone un puñal en la cara para que no la desvíe («has de meterte la daga / si vuelves» -1868-69-). La didascalia explícita [pónele la daga a la cara] no deja lugar a dudas. La serie de eficaces mandatos continúa: «engaña / los ojos con los oídos» (1870-71), «eso pido» (en sentido de 'eso ordeno' -1903-), «pasa sin mirar» (1921), «¡ten, por Cristo, / que te herirás con la daga!» (1923-24), «mira que te clavas» (1926), «vuelve por estotro lado» (1928), «por allá digo» (1929).

En la tercera jornada la frecuencia de la función imperativa es algo menor, pero sigue teniendo una presencia muy clara. Polilla ordena a Carlos así: «disimula» (2102), «cuidado / y escápate» (2121-22), «vete» (2123). Y cuando Diana, que ya empieza a estar enamorada de Carlos, finge darle celos, la entereza y el desdén del galán se resquebrajan. Es el momento en que Polilla, en apartes dirigidos al señor, le previene del peligro, usando la metáfora de la liga que atrapa al pájaro poco previsor. Es preciso darse aceite en las manos para no quedar atrapado: «¡cuidado [...] úntate muy bien las manos!» (2307-09), «¡al aceite, que traen liga!» (2337), «¡aceite, pesa mi alma!» (2355), «¡ah, señor!» (2373 -llamada de atención para que Carlos vuelva a la realidad-), «sacúdete, majadero, / que se te pega la liga» (2374-75). Los ataques de Diana a Carlos son percibidos por Polilla como asaltos semejantes a los del juego de la esgrima. De ahí el que el gracioso ordene al señor que los cuente (2461) para controlar la situación. Y por fin, ya cerca del cierre de la comedia, Polilla da la orden definitiva: «has menester [...] de declararte» (2874-75).

La función imperativa de Polilla se ejerce también con Diana, pero en este caso es a través de rol asumido por el gracioso, del rol de médico, de Caniquí. En su fingida figura, el gracioso es una especie de servidor de Diana, a la que da consejos, órdenes y directivas, todas ellas marcadas por el signo burlesco del carnaval. Caniquí le ordena a Diana: «hazle un favor» (1097), «vuélvete» (1100), «dile [a Carlos]» (1100) -sugerencias hechas a Diana y narradas por Polilla al galán-, «hazle un favorcillo [a Carlos]» (1245), «meterle [a Carlos] en la danza / de amor, y a puro desdeñ / quemarle» (1293-95). La escena del jardín aludida líneas arriba es objeto de la orden o sugerencia de Polilla/Caniquí a Diana: ha de ser «alguna cosa burlesca» (1766), una especie de «*requiem aeternam*» (1768). Y el comportamiento de Diana con Carlos ha de regirse, según el gracioso, así: «no hagas caso» (1980), «deja, señora, querer, / si no quieres» (2138-39), «oye» (2173). Polilla/Caniquí exaspera a la dama fingiendo que se pone de parte suya contra Carlos: «¿por qué con él no embestiste / y le arrancaste [...] / todas las barbas a araños?» (2515-17), y le manda que pierda «también las uñas» (2519) o que se preste a que él mismo ejerza la profesión médica teniéndola a ella como paciente («venga el pulso» -2532-).

Dentro del marco carnavalesco en que se mueve Polilla/Caniquí, también finge el gracioso dar órdenes a Carlos, cuando, delante de Diana, le invita a acercarse usando una latín degradado y burlesco («*appropinquación ad parlandum [...] / mecum*» (2261-62)).

La función directora, imperativa, de Polilla, ejercida fundamentalmente sobre el galán y la dama a través de dos vías de dramatización, la del primer nivel, la directa, y la del segundo, en la que media la ficción de una continua representación dentro de la representación, no deja lugar a dudas en torno al problema de saber quién controla la acción. Pero sigamos adelante con el estudio de otras funciones dramáticas, la ponente, la informante y la carnavalesca.

El texto de la comedia atribuye a Polilla la función ponente 56 veces, función que implica en el personaje la asunción de una cosmovisión que reproduce y apoya la del personaje principal, el donador, el héroe. Carlos, que llegó a Barcelona atraído por la fama de Diana, confiesa al principio de la obra estar enamorado de la dama (63). A partir de aquí -la comedia empieza *in media res*-, todo el interés vital de Carlos está centrado en la empresa de conquistar el amor de la esquiva princesa. Ese interés es el eje ordenador de la pieza, la línea directriz que organiza, configura y determina el sentido de los distintos puntos de vista. Las perspectivas que coinciden con dicho eje son las que identificamos como *ponentes*. De ahí el sentido que tiene buscar cuáles son los parlamentos de Polilla donde se manifiesta ese apoyo al interés del señor, donde aparece la función ponente.

Las maneras de respaldar la cosmovisión y las preocupaciones de Carlos son muy variadas, pero cabe la posibilidad de reducirlas a unos cuantos modelos más significativos.

En primer lugar, Polilla manifiesta abiertamente a Carlos su solidaridad y su participación en la empresa como agente, singular o plural. Cuando el galán le pide ayuda, Polilla se la promete -«eso no hay duda» (539)- y se identifica con Sinón, el griego que fingió desertar de su ejército con el fin de penetrar en Troya y convencer a sus habitantes para que dejaran entrar el famoso caballo. En algún momento aconseja al galán que se vaya para que no le descubra Diana, «que si nos ve el juego, / perderemos lo envidado» (2123-24). Y al final de la comedia expresa su satisfacción por el deber cumplido, usando de nuevo un plural como signo de su complicidad con el galán: «¡gran cura hemos hecho en ella» (2811). Ese mismo sentimiento de formar equipo con el héroe se manifiesta cuando invita a Diana a separarse de la fiesta del carna-

val «¿qué tenemos con esto?» (2240)-, aunque su solidaridad con la heroína es fingida, burlesca, y resulta favorable al galán.

Por otra parte, Polilla va confirmando en varios momentos su satisfacción por el progreso del programa dramático emprendido para conquistar a Diana. Los ejemplos son numerosos. A Carlos le dice «es mayor valentía» (430) cuando aquel guarda el secreto de su amor; identifica como «bravo botón de fuego» (996) la reacción del galán ante Diana, y ve que «buena va la danza» (1047), es decir la empresa de rendir a la dama. Cuando ha logrado introducirse en casa de la princesa, Polilla manifiesta su alegría por los progresos realizados: «ven, señor, / que ya yo estoy acá dentro» (1053-54). En la escena del jardín, el criado aprueba las afirmaciones (1887, 1898) y la obligada actuación del galán fingiendo que no mira ni presta atención a las damas. Polilla comenta a Carlos los insuitos, muy positivos por otra parte, de Diana contra él. Y le comenta: «ella te dará bien blando» (2087), «ella te se vendrá al ruego» (2104), «quien cuando siembra no coge, / va a pedir limosna luego» (2106-07). El gracioso observa las reacciones de Diana, muchas de ellas negativas o rabiosas contra Carlos. En sucesivos apartes va comentando el progreso que la empresa del galán va realizando: «aún está verde la breva; / mas ella madurará» (1738-39), «¡buena va la danza, alcalde! (1984), «todo esto es echar especias / al guisado de mi amo» (2131-32), «reventando está [Diana] de pena» (2166), «¡bueno va esto!» (2272), «para largo, que la pierde [a Diana]» (2451), «la va perdiendo [Diana pierde la partida] hasta el codo» (2462-63), «¡cuál la dejó! [a Diana]» (2550).

La función ponente se manifiesta en tercer lugar a través de ciertas expresiones que Polilla dice en aparte a la hora de realizar el programa dramático («¡plegue al cielo que dé fuego / mi entrada [en casa de Diana]» -646-47-; «lo que un príncipe no puede, / yo he logrado por bulón» -733-34-), y de los consejos, recetas y aprobaciones que Polilla da a Carlos y a los otros dos nobles. Es indudable que tales intervenciones están marcadas por el interés que el gracioso tiene en alinearse según determina el eje ponente de la comedia. A los tres galanes les propone «un remedio» (483); a Carlos le dice en aparte «déjame hacer, / que no sólo ha de querer, / ¡vive Dios!, sino envidar» (1226-28); al galán le certifica (es «medida a tu deseo» -2069-; «que esto es echarle el ojo / por que tu mates la caza» -2070-71-) el interés que para su empresa tiene la decisión que han tomado Bearne y Fox de ser esquivos con Diana. Las órdenes dadas en apartes sucesivos a Carlos para que, siguiendo la metáfora de la liga usada en la caza, se unte las manos con aceite y evite así caer en la trampa de Diana (2337, 2355-56), hablan bien claro de la complicidad del criado con el interés señorial.

Una cuarta posibilidad de inscribir la función ponente aparece en el apoyo fingido a Diana, apoyo que en realidad supone el respaldo a Carlos. Polilla considera una locura el razonar de Diana (826-27, 1775-76). Su servicio a la princesa, bajo la figura de Caniquí, es un auténtico endosar la empresa de Carlos. La relación de Polilla/Caniquí con Diana está planteada como una representación dentro de la representación. La princesa le encarga a Caniquí la puesta en marcha del programa dramático que ambos han de realizar para conquistar a Carlos («tú lo has de gobernar» -1199- le dice Diana). Toda esta ficción, de la que se escapa Polilla por los entresijos de los apartes, servirá en realidad para favorecer el programa dramático de Carlos/Polilla. Dichos apartes son abiertamente (o, mejor, ocultamente) ponentes. Unos ejemplos servirán. Polilla se refiere a Diana en todos los casos: «¡si supiera lo que pasa!» (1232), «esto [hacer favores a Carlos y provocar la ira de Diana] es / hacerla escupir al cielo» (1247-48), «esto es,

señores / engañar a dos carrillos» (1267-68). «eso sí, / ¡pesa su alma!, dé brincos [de desesperación]» (1966-67).

El apoyo fingido y los consejos burlescos y exasperantes a Diana, implican la solidaridad con Carlos. Cuando Caniquí profiere insultos contra el galán (1291, 1292, 2516) o aconseja a Diana que actúe insidiosamente contra el héroe («meterle en la danza / de amor, y a puro desdén / quemarle» -1293-95-), en realidad está proponiendo a la heroína todo lo contrario de lo que la puede favorecer. Y en consecuencia, lo que respalda la empresa de Carlos. El apoyo burlesco a Diana, puesto que pertenece a la manera carnalesca y forma parte del discurso propio de la visión invertida del mundo, supone la materialización del éxito previsto en el programa dramático de Carlos/Polilla. La ecuación

$$\begin{array}{c} 1 \\ - - - - - = \text{apoyo a Carlos} \\ \text{apoyo a Diana} \end{array}$$

ilustra bien el sentido del doble juego representado en la comedia.

La quinta y última manifestación de la función ponente de Polilla llega al extremo de situar al personaje en oposición al héroe, cuando este último se aleja del camino que sirve sus propios intereses. El momento en que Carlos no quiere entra en el jardín y Polilla «métele a empujones» (p. 174), el galán se resiste y llama la atención del criado («oye» -1823-), a lo que el gracioso responde un significativo «no quiero» (1823), de connotación rectamente ponente.

La función informante ocupa un amplio espacio (99 ocurrencias) en la configuración dramática del gracioso. Teniendo en cuenta la doble cara del personaje, la de Polilla propiamente dicho y la de la figura que el mismo Polilla encarna en sus relaciones con Diana, Caniquí, el sentido de la información cambia radicalmente según la calidad del destinatario. Si el actante informado es Carlos, el informante es Polilla y sus noticias tienden a instruir al señor y a favorecer su empresa dramática. Si el actante informado es Diana, el informante es Caniquí y los datos transmitidos pretenden alimentar burlonamente el conocimiento de la dama para conseguir el objetivo de toda la acción, la conquista amorosa de la heredera del trono barcelonés.

Hay algunos parlamentos informantes en que Polilla es el agente transmisor de ciertas didascalías implícitas que prevén algunos movimientos de los otros personajes (Fox y Bearne -424-25- y -1389-, Carlos -1230-, Fenisa -1934-, el padre de Diana, Fox y Bearne -2837-38-). En el caso de Fenisa, la orden de movimiento está duplicada por la acotación [levántase Fenisa] (p. 182). Un co-destinatario evidente del mensaje es, en estos casos, el director de escena. En otros momentos es el público: su instrucción resulta ser el blanco de las intenciones textuales. Ciertos aspectos de la realidad, cuyo conocimiento es necesario para comprender el desarrollo de la comedia, aparecen en los parlamentos informantes de Polilla (la actualidad de las Carnestolendas -1142- y el funcionamiento del juego social de las cintas, que, durante el Carnaval, permite la suspensión de ciertas leyes sociales que gobiernan la relación [mujer/hombre] -1148-61-).

Más interesante es estudiar la información según la identidad del destinatario. Polilla tiene a Carlos al corriente de los medios con que pretende llevar a cabo el programa dramático, de su estado de ánimo, del grado de conocimiento que de la evolución de la realidad tiene el propio gracioso, y de sus intervenciones para hacer avanzar el proyecto. Veamos algunos casos significativos:

-Polilla sabe que Carlos ha ido a Barcelona «a este galanteo» (56) «sin pretensión» (55). La información trata de situar al personaje ante el público.

-estado de ánimo de Polilla: «gran susto me has dado» (63); «me atreveré a daros [aquí son los tres nobles, Carlos incluido, los destinatarios] un remedio» (483).

-detalles del proyecto dramático: Polilla, haciendo honor a su nombre, se meterá dentro de las camisas de Diana -es decir, en su intimidad- (543) con el fin de «hacer pesquisas» (541); para burlar el proyecto que Diana quiere realizar en el jardín, el criado propone asistir y no mirar a las mujeres que cantan (1805-08).

Por otra parte, Polilla, con sus informaciones, mantiene viva la intención de Carlos. Esta dimensión de la función informante del gracioso tiñe sus parlamentos de un tono instructivo cercano al de la función imperativa. La anécdota de las uvas y de la breva son dos signos abismantes («este es el caso», «verbigracia», «lo mismo aquí imagina») que recogen, en forma reducida y emblemática, el programa dramático que alimenta la acción de Polilla y, en consecuencia, de Carlos ¹⁵. Carlos acaba de contar a su criado los desdenes de Diana. La respuesta de Polilla permite imaginar un plan, según el cual: a) a Diana hay que ponerle las uvas muy altas para que se caiga al cogerlas; y b) a Diana hay que bajarla del árbol de su desdén con las piedras de un repetido castigo. Carlos (v. 536-39) no hará más que perfilar de manera un tanto vaga el camino a seguir. Polilla recoge, en los dos ejemplos que transcribimos, su visión de la realidad y el remedio que propone para modificarla. El de las uvas es este:

Mira: siendo yo muchacho,
había en mi casa vendimia,
y por el suelo las uvas
nunca me daban codicia.
Pasó este tiempo, y después
colgaron en la cocina
las uvas para el invierno;
y yo, viéndolas arriba,
rabiaba por comer dellas;
tanto, que trepando un día
por alcanzarlas, caí
y me quebré las costillas.
Este es el caso, él por él.
(381-93)

La anécdota de la breva es más explícita. El subrayado anterior y los dos que siguen son nuestros:

15. Frances Exum («Another Look at Polilla's Parable of the Fig in *El desdén, con el desdén*», *Essays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*, Ed. Frances Exum, York, South Carolina, 1986, 46-50) niega, con razones no convincentes, el carácter abismante de la anécdota. Rico (vid. nota 1, p. 26) califica de «error palmario» el considerar a Polilla como figura que concibe la estrategia para someter a Diana, y prefiere atribuir a Carlos tal función (vv. 535 y sigs.). Sin embargo, antes de que el gatán explicite su plan, combatir el desdén con el desdén, ya ha enunciado Polilla la base teórica, la subyacente en las anécdotas de las uvas y la breva, sobre la que se puede construir el programa dramático.

[...] *Verbigracia*:

¿viste una breva en la cima
de una biguera, y los muchachos,
que en alcanzarla porfían,
piedras la tiran a pares,
y aunque a algunas se resista,
al cabo, de aporreada
con las piedras que la tiran,
viene a caer más madura?
Pues lo mismo aquí imagina.
Ella está tiesa y muy alta;
tú tus pedradas la tiras;
los otros tiran las suyas;
luego, por más que resista,
ha de venir a caer,
de una y otra a la porfía,
más madura que una breva.
Mas, cuidado a la caída,
que el cogerla es lo que importa;
que ella cairá, como hay viñas.
(403-422)

A partir de aquí, la función informante de Polilla instruye a Carlos sobre la manera de realizar «su» decisión: «callar tu pasión» (431) como prueba de valentía, de modo contrario a como suelen hacer los amantes, que imitan a los ciegos cuando pregonan por las esquinas la «Pasión» (437-38); hacer, adoptando un aire «helado» (1134), huraño y desinteresado, que se «pique esta mujer», y así «te ha de venir a rogar» a los trece días (1126-28); representar el papel de indiferente en el juego del jardín (1805-08).

Polilla es la encarnación de los brazos, oídos y ojos del señor. Por ello le informa sobre lo que ha hecho, escuchado y visto en su ausencia: se ha metido en casa de Diana (1054) y se ha convertido en «lienzo casero» (1056), es decir, en Caniquí, nombre que ha adoptado en su nuevo rol como burlesco médico de amores de la princesa; Bearne y Fox hacen fiestas a Diana (1065-68); la dama ha sido herida por «tu desdén» (1082-83) y quiere fingir un galanteo con el héroe, además de preparar la escena del jardín para «ablandarte» (1791); Diana empieza a dar signos de debilidad (1784) y, en su ceguera, se fía de Polilla/Caniquí; la princesa «ya es tuya» (1796), «está abrasada» (2074), «te quiere [...] / y dice que te aborrece» (2076-77). Cuando la operación ha alcanzado su objetivo, Polilla confirma los resultados: «las unciones del desprecio, / señor, la vida le han dado» (2809-10), «ya está sana» (2813) y quiere a Carlos apasionadamente (2816-2820).

La segunda vertiente de la función informante es la que aparece condicionada por el otro destinatario, Diana. El rol superpuesto que asume Polilla en sus relaciones con la dama forma parte de un complejo sistema de signos que funciona con características propias del *teatro en el teatro*¹⁶. De la misma manera que en una comedia tradicional se procede inicialmente a pre-

16. Véase nuestro trabajo «Función carnavalesca y segundo nivel de dramatización: *El desdén, con el desdén*, de Moreto», en prensa.

sentar los antecedentes de los personajes, Polilla, en su rol de Caniquí, tiene que dar a conocer sus propias coordenadas a Diana y, en consecuencia, al público. Los parlamentos incluidos entre los versos 649 y 730 van dando a Diana toda clase de datos que definen, de modo burlesco, la pintoresca figura de Caniquí, estafalario médico de amores que viene a empujar a la dama por el camino que conduce al encuentro amoroso con Carlos. Todo ello se hace según el modelo típico del loco carnavalesco de que hablaremos más adelante. Pero hay que señalar el carácter paródico que tienen los datos transmitidos a la princesa y el tono tolerante que ella adopta ante semejante información. La configuración del nuevo personaje, Caniquí, es descubierta al mismo Carlos por el criado: «yo soy ese lienzo» (1028), ese caniquí.

De forma paralela a lo que hace con el señor bajo la forma de Polilla, el médico de amores informa a Diana sobre la evolución del proyecto de conquistar y dominar al galán: Caniquí se ha hecho amigo de Carlos (1186-87), intenta «ser espía y del consejo» (1188-89) y sabe «tretas bravas / con que has de hacerle bramar» (1197-98). Una de las «tretas» es ponerle «emplasto de ranas» (1203), una especie de ungüento para combatir el mal francés. La instruye sobre el amor (1216-20) y le indica los remedios para combatir las enfermedades que aquejan a la princesa: «dos parches de tacamaca» (1709) y frías en las piernas (1710).

Caniquí informa a Diana, de manera paralela, sobre lo que él ha dicho o hecho a Carlos y lo que el galán piensa de ella. Carlos «está más duro / que huevo para ensalada» (1195-96) y es aún «yesca mojada» (1256). Le gusta oír «la Pasión o algún buen salmo / cantado con castañetas» (1743-44). El criado/médico anuncia a Diana que «llevaréle con cadena» (1762) al jardín, todo lo cual, dicho en forma burlesca, oculta una parte de la verdad de lo que Polilla hará con Carlos (obligarle con la daga), aunque la finalidad sea exactamente la contraria de lo que Diana supone y pretende. Es el juego de mentir diciendo la verdad el que está llevando a cabo el gracioso. El resultado de la escena del jardín es comunicado a Diana de forma puntual para exasperarla: Carlos fue a escucharla (1970), está «loco de atar» (1972), es «un bobo» (1979), «un bárbaro» (1981) y dijo que «cantábais como niños / de escuela y que no quería / escucharos» (1975-77). La burlesca información es la manifestación del triunfo de la *ficción de Polilla* sobre la *ficción de Diana* en el jardín.

La eficacia del juego dramático de Polilla se basa principalmente en la información, teñida y contaminada a menudo por la burla, la parodia y el espíritu festivo de lo carnavalesco. La caída y curación final de Diana es precipitada por la interpretación que Caniquí hace del estado de la princesa: lo que le ocurre a la dama «parece querer» (2525), es «amor» (2527): «se te ponen azules / las venas, y es mal agüero» (2537-38), porque todo deriva de «un pujamiento de celos» (2540). Dentro del marco de la burla de Caniquí, Diana es objeto del control absoluto ejercido por Polilla hasta los últimos momentos de la comedia.

Hemos repertoriado 127 parlamentos atribuidos a Polilla de donde emerge el espíritu del loco de la fiesta popular, del carnaval. La presencia tan abundante de dicha función exige un estudio específico¹⁷, teniendo en cuenta, sobre todo, el uso dramático de los recursos propios

17. Es uno de los objetivos de nuestro trabajo ya aludido, «Función carnavalesca y segundo nivel de dramatización: *El desdén, con el desdén*, de Moreto», en prensa. Janet B. Norden aborda el problema con su trabajo «Moreto's Polilla and the Spirit of Carnival», ya citado, pero resulta forzada la identificación de nuestro gracioso como «a Don Carnal, Lord Love of Carnival» (p. 19).

de la figura del carnaval para construir la representación dentro de la representación con que se elabora todo el largo proceso de neutralización de la desamorada figura de Diana.

Únicamente queremos señalar aquí algunos rasgos interesantes para completar el retrato del gracioso como agente fiscalizador de la dramatización de la comedia. No olvidemos que la acción tiene lugar durante las Carnestolendas barcelonesas, con lo que se abre una amplia posibilidad para desplegar los signos de la carnavalización. Polilla y Polilla/Caniquí están marcados por el espíritu de la fiesta popular y, al mismo tiempo, inundan con sus rasgos festivos las figuras de otros personajes, como Carlos y Diana, a los que hacen vivir dentro de las coordenadas carnaavalescas. Carlos tilda de loco (33) a Polilla; el mismo gracioso se autocalifica de necio (481) y de loco (659), y tiende a proponerse como sujeto de acciones degradantes y rebajadoras («me quebré las costillas» al caer de la parra -392-, se iguala con los orines que se tiran por la ventana al grito de «¡agua va!» -2547-). Por otra parte, Polilla, con la desenvoltura propia del bufón, trata a su señor de necio (1261), bárbaro (1981), menguado (2233), majadero (2374), etc..., y llega a llamarle «buen hijo» (2408), en el sentido de 'buen discípulo'. Este es punto clave para comprender el desarrollo de la dramatización y su articulación en torno a la figura del gracioso, verdadero signo director del comportamiento del galán y la dama.

La igualación de las figuras humanas con el resto de los seres naturales, animales, vegetales o minerales, aparece en todo su esplendor. Sirvan de muestra los casos en que uno u otro personaje son integrados de algún modo en el mundo propio del animal: la polilla (40-44), el rocín (658), el ratón (693-94), el puerco (1292), la bestia (1478), la caza (2071), el perro (2140), el besugo (2177), etc..., amén de otras comparaciones semejantes con el escabeche (999), el huevo de la ensalada (1196), la jalea (1760), etc... etc...

El gracioso, como la figura típica del loco festivo, recurre al uso de un lenguaje liberado de la norma y echa mano del latín deformado (649 a 661) o recurre al uso conceptuoso y malabarista de la lengua («quita-razón», «quita-sueño», «quita-pelillós», etc... -711-718- y «cintiar», «laurear», «fenisar», «dianar» -2146-48-) ¹⁸. El empleo lúdico del vehículo de comunicación lingüística es un ejercicio paralelo y complementario al de la parodia del discurso religioso (la Pasión y el salmo «cantado con castañetas» -1743-44-, el requiem aeternam -1768-, el relato del Paraíso Terrestre -1770-71-, los priores y las abadesas -2255-, la bendición burlesca que Polilla administra a los futuros esposos -2918-19-, etc...), del discurso amoroso, rebajado a los niveles de la cocina y de la limpieza doméstica (1480-95) o de la historia mitológica de Diana y Acteón, immortalizada, entre otros creadores, por el Tiziano (1824-1941).

Muchos más ejemplos podrían aducirse para dar cuenta de todos los rasgos propios de la locura festiva en la comedia de Moreto. La marginación carnaavalesca se alza como vida dominante e invade todo el espacio dramático de la obra. El siguiente parlamento de Polilla (1779-82) es la frase emblemática en la que se recoge y sintetiza el espíritu que anima las relaciones de los personajes:

18. Sobre la ruptura de la lógica lingüística, véase el trabajo de Robert Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, París, 1957.

Porque las locuras son
como un plato de cerezas,
que en tirando de la una,
las otras se van tras ella.

Polilla, con su doble personaje, Caniquí, inunda la comedia, dirige los pasos de los personajes, sugiere a Carlos la receta para dominar a Diana y pone en marcha los medios para hacer realidad el deseo del señor. El análisis detallado de las distintas funciones dramáticas, desde la relatora a la más compleja, la carnavalesca, pasando por las imperativa, ponente e informante -de extraordinaria eficacia teatral esta última-, nos permite reconstruir, al final de nuestro largo recorrido, la figura del gracioso y descubrir al verdadero motor de la comedia, al agente que controla los movimientos, las acciones y muchos de los gestos más significativos de los habitantes del espacio señorial. Es decir, al gracioso Polilla.

**ASPECTOS SOBRE LA LOA Y LA MÚSICA EN EL UMBRAL
DE LA FIESTA BARROCA**

MIGUEL ZUGASTI
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

ASPECTOS SOBRE LA LOA Y LA MÚSICA EN EL UMBRAL DE LA FIESTA BARROCA

Algunas nociones preliminares.

El término *loa* se empleó ya en la Edad Media -aunque en contadas ocasiones- con el sentido de 'alabanza'. Su frecuencia de uso aumentó durante el siglo XVI, hasta el punto de que Juan de Valdés especificaba que: «*Loar*, por *alabar*, es vocablo tolerable, y así dezimos: *Cierra tu puerta y loa tus vezinos*»¹. Desde luego es con esta precisa significación heredada del latín LAUDARE como hallamos esta palabra en los primeros textos dramáticos de dicha centuria. Covarrubias en el XVII y la Academia en el XVIII repiten la misma definición, recordando la última que «hoy no tiene mucho uso».

En cambio ahora a nosotros nos interesa sobre todo la acepción referida al mundo del teatro; así, el *Tesoro de la lengua castellana* precisa que «cerca de los representantes, loa es el prólogo o preludio que hacen antes de la representación». La costumbre de representar algo previo a la obra nuclear estuvo muy arraigada desde tiempos remotos, como lo atestiguan los *prólogos* latinos e italianos y los *protocolos* franco-medievales. En España se mantiene tal tradición escénica y estas piezas iniciales, siempre muy cortas, reciben diversos nombres: *introducción*, *introito*, *prólogo*, *preludio*, *argumento* y, finalmente, *loa*, término que acabará por desbancar a los demás. El ejemplo más antiguo de este añadido dramático lo hallamos en la *Égloga de Plácida y Victoriano* (1513), de Juan del Encina, donde recibe el nombre de «introducción». A él le siguen la práctica totalidad de dramaturgos del siglo XVI: Torres Naharro, Gil Vicente, Bartolomé Aparicio, Jaime de Güete, Juan de Junta, Agustín Ortíz, Lope de Rueda, Pérez de Oñiva, Lupericio Leonardo de Argensola y un largo etcétera².

A esta nómina de autores hay que agregar los textos del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid conocido comúnmente como el *Códice de autos viejos*. Ahí se encuentran un total de noventa y seis autos anónimos, que suelen datarse entre los años 1570 y 1578, sin excluir el que alguno sea anterior. De todos ellos cincuenta y nueve cuentan con un prólogo o loa, utilizando veintinueve veces la denominación específica *loa* y otras tantas la de *argumento*³. Como se ve el término *loa* va ganando terreno y hace retroceder a otros sinónimos,

1. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Juan Manuel Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, p. 126.

2. Un panorama más detallado se encontrará en el ya clásico libro de Jean-Louis Flecniakoska. *La loa*, Madrid, SGEI., 1975, de donde tomo los datos generales.

3. Una sola vez, *Aucto de los desposorios de Isaac*, núm. 6. se emplea el término «romance», y en dos ocasiones se dice «loa y argumento»: *Auto del martyrio de Sancta Bárbara*, núm. 37 y *Aucto del martyrio de Sancta Eulalia*, núm. 38. Pueden

aunque todavía sigue alternando con ellos. En la *Farsa llamada danza de la muerte* (1551) de Juan Rodrigo Alonso, se señala que un pastor «dice el prólogo o la loa»; Bartolomé Palau transcribe «loa» en la *Victoria de Cristo* y lo mismo hace Lupercio Leonardo de Argensola en su tragedia *Alejandra*. Una vez ya en el siglo XVII, aunque la progresión del término es evidente, se aprecian también casos excepcionales: Lope de Vega inserta en *El peregrino en su patria* (1604) los textos de cuatro «representaciones morales» con sus respectivos «prólogos», según él mismo los llama⁴. No obstante, en la nueva centuria lo normal era usar la voz *loa*, y los ejemplos se multiplican hasta llegar a Rojas Villandrando y su *Viaje entretenido* (también de 1604), donde se halla la colección más nutrida de loas que hasta ahora poseemos del Siglo de Oro. Hay un total de treinta y ocho y en todos los casos, sin excepción, se las califica de tales, desapareciendo el resto de voces afines. Hablando de Lope de Rueda llega a decir que

empezó a poner la farsa
en buen uso y orden buena.
Porque la repartió en actos,
haciendo introito en ella,
que agora llamamos loa⁵.

Y en parecidos términos se expresaba Góngora en el año 1612:

En vez de prólogo quiero,
pues lo llama España loa,
ofender suavemente
las orejas siempre sordas
de tu prudencia⁶.

Aun con todo no hay uniformidad absoluta, pues a partir de la segunda mitad del siglo XVII, y sobre todo ya en el XVIII, volvemos a encontrarnos con el uso de la voz «introducción». Por ejemplo Antonio de Solís escribe en 1658 una *Introducción y loa de la comedia de los triunfos de Amor y Fortuna*⁷. Del mismo autor, en el tomo de *Varias poetas* (Madrid, 1692), es la

hallarse los textos en *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, vol. I, p. 97 y vol. II, pp. 78 y 90, ed. Léo Rouanet, Barcelona-Madrid, Macon, Protat hermanos, col. Bibliotheca Hispánica. 1901. Son en total cuatro volúmenes y hay edición facsímil reciente en Hildesheim-New York, Georg Olms. 1979. A partir de ahora utilizaré siempre la abreviatura *Colección de autos*, indicando el volumen correspondiente.

4. A pesar de tales denominaciones en realidad son cuatro autos sacramentales junto a sus loas, confesando que los escribió para las fiestas del Corpus; ver más detalles infra. Por su parte el prof. Flechniakuska no analiza estos prólogos en su libro *La loa*, pero sí lo hace en «Comedias, autos sacramentales et entremeses dans les miscellanées», en *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIème et XVIIème siècles*, I, eds. Jean Jacquot, Elie Konigson y Marcel Oddon, París, CNRS, 1968, pp. 117-23.

5. Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. Jean-Pierre Rissot, Madrid, Castalia, 1972, p. 150.

6. Cf. la *Loa que recitó un sobrino de don fray Domingo de Mardones, obispo de Córdoba, en una comedia que le representaron él y otros caballeros estudiañes*, en Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, eds. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, 6ª edición, cita en p. 185.

7. Cf. el volumen *Triunfos de Amor y Fortuna. Fiesta real que se representó a sus majestades en el coliseo del Buen Retiro*, al feliz nacimiento del serenísimo príncipe don Felipe próspero nuestro señor, escrita por don Antonio de Solís, secretario del rey nuestro señor y su oficial de estado. Ejecutada con el patrocinio y dirección de la serenísima señora doña

*Introducción de una fiesta que hicieron unas seglares en un convento de monjas*⁸. A fines del siglo Manuel Vidal y Salvador compone la comedia *La colonia de Diana*, utilizando la doble terminología «introducción y loa» para la pieza preliminar⁹.

Entrando ya en la siguiente centuria, en 1707 se hizo una fiesta barroca para celebrar el nacimiento del príncipe de Asturias; la pieza escogida fue *Todo lo vence el amor* de Antonio de Zamora. Cuando en 1722 se publica su primer tomo de comedias, este se abre con los textos representados en dicha fiesta, manteniendo el orden de escenificación: Introducción - Primera jornada - Entremés - Segunda jornada - Intermedio músico - Tercera jornada. El título exacto de la pieza inaugural es *Introducción genethliaca con que se dio principio al festejo*, pero es el caso que ya en la primera acotación se dice que se «dio principio a la loa», y en la última que «se dio fin a la loa»¹⁰, con lo que se sigue demostrando la total equivalencia de ambas voces. Más ejemplos pueden encontrarse en José de Cañizares, Ramón de la Cruz, Torres Villarroel y otros que ahora no cito¹¹.

A esta variedad terminológica correspondió, en un principio, pareja variedad formal; esto es, a lo largo del siglo XVI hubo cierta alternancia entre el uso de la prosa (Lope de Rueda, diez argumentos del *Código de autos viejos*) y el verso, pero muy pronto este se convirtió en el vehículo expresivo por excelencia. Rojas Villandrando escribe todavía cuatro de sus treinta y ocho loas en prosa y resta algún otro caso aislado, pero la gran mayoría recurre al verso. Respecto a la métrica Fleciakoska¹² apunta que en el siglo XVI se había empezado con las copias

María Teresa de Austria, infante de las Españas. Por el excelentísimo señor marqués de Heliche. Fallan otros datos de imprenta, pero en la portada aparece escrito a mano «en 1658». Manejo ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 24111.

8. Tras este título, destacando en el centro de la siguiente línea, se transcribe la palabra LOA, con lo que se refuerza la equivalencia. Cf. *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) don Antonio de Solís y Rivadeneira*, recogidas y dadas a luz por don Juan de Goyeneche, en Madrid, Antonio Román, 1692, fols. 164-67. En el volumen se integran diez loas más de variada procedencia y autoría: tres para sus propias comedias *Un bobo hace ciento*, *Las amazonas* y *Euridice*; una para *Darlo todo y no dar nada* de Calderón; otra para *Pico y Canente* de varios ingenios (ver infra); una de Francisco Antonio de Montesper para *Hipomenes* y *Atalanta* de Solís; una para *La cautiva de Valladolid*; le sigue otra más para *Euridice* y *Orfeo* (distinta de la anterior); la penúltima es una *Loa para una comedia doméstica que se representó en casa de los excelentísimos señores condes de Oropesa*, y por último está la *Loa para la primera comedia que representaba en cada ciudad la compañía de Prado*, donde, siguiendo la tónica habitual de este subgénero de loas de presentación de compañías, un recitante presenta, define y cita a todos los actores de la compañía.

9. Manuel Vidal y Salvador, *La colonia de Diana*, comedia teatral y armónica representada por la familia de la excelentísima señora duquesa de Monteleón y Terranova, marquesa del Valle, en fiesta de años del excelentísimo señor duque de Monteleón, su esposo, Madrid, 1697. Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 7840.

10. Cf. Antonio de Zamora, *Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se ejecutaron así en el coliseo del sitio real del Buen Retiro, como en el salón de palacio y teatros de Madrid*. Madrid, Diego Martínez Abad, 1722. Las citas en los fols. 1 y 6 del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 9817. Los datos completos de la fiesta son: *Todo lo vence el amor. Fiesta que en celebridad de el feliz deseado nacimiento del serenísimo señor príncipe de Asturias se ejecutó en el coliseo del Buen Retiro, a expensas de Madrid, año de 1707*. El volumen contiene siete fiestas más (seis con comedia y una con zarzuela) editadas de forma muy parecida, pero se da la circunstancia de que ya no se inserta ninguna otra loa o introducción. La estructura que ahora se sigue en las comedias es la siguiente: Primera jornada - Entremés - Segunda jornada - Baile - Tercera jornada. Por lo que respecta a la zarzuela (titulada *Áspides hay basiliscos*) el desarrollo de las piezas es: Primera jornada - Baile - Segunda jornada y última - Baile entremesado. La composición de este primer tomo constituye una rareza que desgraciadamente no tuvo continuidad en el segundo, donde se publican otras siete comedias y una zarzuela, pero sin el añadido de las piezas breves. Los datos del libro son: *Comedias de don Antonio de Zamora*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, T 13573.

11. Datos precisos se hallarán en el monumental trabajo de Emilio Cutarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, I, Madrid, NBAE, 1911, pp. LI-LJI.

12. Fleciakoska, *La loa*, pp. 73-74.

de pie quebrado, para ir variando poco a poco hacia las redondillas, quintillas y el romance (en octosílabos), así como las octavas y sextinas (en endecasílabos). La evolución prosigue en el XVII donde sobreviven algunos ejemplos de redondillas, pero el romance es con mucho la forma más repetida, sin olvidar asimismo unos pocos casos de loas en verso largo.

Así pues, se van perfilando de forma muy concreta tanto los aspectos externos de la loa cuanto su valor referencial como voz que denomina un género (o subgénero) dramático. Sea como fuere, la proliferación de este uso no llegó a lexicalizar el término, estando siempre vivo el sentido originario de 'alabanza', como lo prueban algunos ejemplos entresacados precisamente de varias loas:

Pueblo [crist]iano y altivo,
loaros yo seria cossa
de mi caudal y motivo
para mi muy afrentosa¹³.

Nadie os presuma loar,
qu'es lo [yn]posible yntentar,
qu'el que loaros yntentase
sería como si entrase
pequeño arroyo en la mar¹⁴.

Pretendo
loar en aquesta loa
una cosa bien humilde¹⁵.

Loa y música en el marco de la fiesta teatral barroca

La fiesta teatral barroca, ya sea en corral, en la calle, en casas particulares o en palacio, solía iniciarse con un tono cantado que lo interpretaban varios músicos, acompañados de guitarras, vihuelas, arpa, etc. Luego llegaban la loa y la obra larga (comedia o auto), que estaba entrecortada (no el auto) por diversas piezas breves: entremeses, bailes, mojigangas... No había intermedios ni pausas, por lo que todo se escenificaba seguido formando una especie de *continuum* dramático ilusorio en el que se envolvía al público de principio a fin. Cada representación era (o intentaba ser) una fiesta teatral plena, un espectáculo total que captase al auditorio desde el momento que se aproximaba a las tablas. El cambio temático Loa - Comedia - Entremés - Baile... no dificultaba la inteligencia de las piezas por parte del público, pues con ello se generaba una especie de unidad anímica, la ilusión colectiva de un todo orgánico muy bien estructurado.

De todas formas el orden en que se sucedían las partes no era rígido ni inamovible, sino que podía alterarse. Solía haber también diferencias cuando se trataba de una fiesta religiosa o profana.

13. Cf. *Auto de cuando Jacob fue huyendo a las tierras de Arán*, núm. 4, en *Colección de autos*, I, p. 51.

14. Cf. *Farsa del sacramento de Adán*, núm. 91, en *Colección de autos*, IV, p. 2.

15. Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, pp. 265-66.

1. La fiesta religiosa.

En este apartado contamos con el testimonio de Lope de Vega vertido en *El peregrino en su patria*, donde hablando de los autos intercalados para el día del Corpus establece la siguiente clasificación de las partes: primero salían los músicos con sus instrumentos y cantaban unos versos, luego un recitante echaba la loa o prólogo, se daba paso otra vez a los músicos que cantaban de nuevo y además bailaban, y por último llegaba la pieza larga. He aquí algunos pormenores: «Vio que tomaban lugar en una plaza para escuchar sobre un teatro una representación moral del *Viaje del Alma*, y, como a este género de fiestas fuese aficionadísimo, y sea común en los peregrinos hallarse en todas, tomó asiento, donde después de haberse entretenido en mirar tanta diversidad de gentes, caballeros, damas, ciudadanos y vulgo en distintos lugares, vio que salían al teatro tres famosos músicos que en sus instrumentos cantaron así». Reproduce los versos oportunos y a continuación escribe: «Entrándose los músicos, salió el que representaba el Prólogo y comenzó así». Al terminar el recitante, se añade: «Entróse y volvieron los músicos a cantar esta letra, bailando los dos de ellos con mucha destreza y gracia». Se transcribe la letra y como colofón: «En entrándose los músicos, salió el Alma vestida de blanco con un villano, que representaba la Voluntad y un gallardo mancebo que hacía la Memoria»¹⁶.

También Tirso de Molina incluye tres autos en su miscelánea *Deleitar aprovechando* (1635), y precisa el siguiente orden de representación: Música instrumental variada (guitarras, clarines, cajas, trompetas, chirimías) y canto - Loa - Interludio cantado que se abre y cierra asimismo con sonidos instrumentales - Auto - Entremés final, a petición del público. El primer auto corresponde a la fiesta del domingo por la tarde y se presenta así: «Poblados, pues, los antepechos de damas, las sillas de generosos y los bancos de vulgo, dieron principio menestresiles y sucedieron guitarras que cantaron a ocho (tres serranas y cinco pastores) en alabanza de el mayor sacramento, en cuya veneración se solemnizaba estos festines, lo siguiente»; suceden ahora los versos cantados y luego se añade: «Siguióse a la música la loa, y cumplió con ella a satisfacción de todos un bizarro mozo que dijo»; a continuación se transcribe la loa, que merece esta apostilla: «El despejo del recitante y la novedad de la metáfora causó a un tiempo gusto y alabanzas. Salieron tras él los músicos y cantaron»; se aducen los versos oportunos y acto seguido se comenta: «Entráronse estos y luego dando principio al coloquio trompetas y chirimías (que previnieron atenciones) se representó el [auto] que se sigue, años ha aplaudido de ingenios y plumas, primero en la imperial Toledo con honra y provecho de su autor Pinedo y satisfacción del poeta»¹⁷.

El auto en cuestión se titula *El colmenero divino* y se extiende desde el fol. 72v hasta el fol. 80v, mereciendo el siguiente epílogo de Tirso: «La propiedad de la alegoría satisfizo a los discretos, las autoridades de la Escritura no violentadas a los doctos, lo vistoso y regocijado a los entretenidos, y todo junto a todos, con que fue general el aplauso, que como faltaba chus-

16. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, pp. 108, 109, 115 y 116. Con detalles muy parecidos se extiende Lope en los tres autos restantes, adonde remito al curioso lector para información más precisa.

17. Cf. las citas oportunas, que modernizo, en Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, manejo edición de Madrid, Juan García Infanzón, 1677, fols. 69r. 69v y 72r.

ma plebeya cohechada de la envidia y la ignorancia, no hubo atrevimiento que desluciese ingenios. Pidió lo más vulgar entremés, no permitiendo que se les defraudase este plato que sólo introdujo el abuso y no la proporción». Resulta evidente que al mercedario no le agradaba tal añadido final, pero a su vez este enfado nos revela que a la altura de 1613 (fecha de la primera representación de *El colmenero divino* por la compañía de Pinedo en Toledo) era práctica común finalizar la fiesta con un entremés¹⁸.

Poco más abajo Tirso expone las razones por las que no transcribe el entremés: «Esta fiesta ha de ser al paso que regocijada totalmente devota; los entremeses que la profanidad celebra tienen más de ingeniosos en las agudezas satíricas que en la traza y disposición que los poemas cómicos requieren. No me pareció guarnecértela tan preciosa como diálogos divinos con pasamanos tan ajenos de la modestia cristiana, pues ni aun en los pasatiempos del teatro sé que vengan a propósito cosas tan distintas de la invención de la comedia. Escogí, pues, en su lugar versos que cumpliendo con lo devoto y sutil, mezclando lo jovial y entretenido, hiciesen un aliñado ramillete»¹⁹.

En similares términos se expresa el fraile mercedario cuando detalla los pormenores de los dos autos restantes, *Los hermanos parecidos* y *No le arriendo la ganancia*, donde sus puestas en escena siguen el mismo orden que en el primero²⁰.

Por último, abandonando la obra de fray Gabriel Téllez, debemos fijar nuestra atención en el volumen editado en el año 1644 por el licenciado Ortiz de Villena como homenaje póstumo a Lope de Vega. Bajo el título de *Fiestas del Santísimo Sacramento* se recopilan «doce autos sacramentales, cada uno con su loa y su entremés, para que se hallen hechas las fiestas en los lugares, como se representaron en esta corte»²¹. La clasificación que establece en cada fiesta es la siguiente: primero la loa, segundo el entremés y tercero el auto. Nótese, pues, cómo a pesar de las reticencias de Tirso de Molina, la costumbre de representar juntos un entremés y un auto sacramental seguía estando muy arraigada. Pero todavía el público solicitaría más añadidos lúdicos pues, como

18. Lo cual ya había señalado antes Francisco C. Lacosta, aunque refiriéndose sólo a Calderón; cf. su artículo «Los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca», *Archivo Hispalense*, 42, 1965, pp. 11-26.

19. Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, fol. 80v.

20. A la fiesta del lunes por la tarde corresponde el auto *Los hermanos parecidos*, que se presenta así: «A las dos se dio principio a la sesión segunda de la solemnidad alegre con el vocinglero aviso de clarinos, cajas y trompetas, y tras ellos de las chirrimías. Prevenidos, pues, con ellas todos, salieron siete músicos (tres damas y cuatro bizarros mozos) que cantaron»; se transcribe un romance y luego se prosigue: «Sazonados los antes [se refiere a los antepechos, ocupados por las mujeres] con lo diestro y canoro de esta acción, ocupó su lugar un dispuesto joven que echó esta loa»; la loa consta de tres octavas reales, tras las cuales se dice: «No desagradó por breve el recitante, antes parece que se medía con la cortedad del avariento día. Entróse, pues, y asegurando la música cantaron»; se citan los versos cantados y luego: «Apenas acabó la música cuando comenzando otra de todos instrumentos se dio principio al coloquio deseado». Se desarrolla el auto completo y a la hora del colofón final se plantea el mismo problema de la sustitución del solicitado entremés por unos versos devotos: «Mi antecesor redujo los entremeses (que en la ley del uso y no de la consecuencia debían seguirse a los coloquios) a versos entretenidos y espirituales. La veneración, pues, que merece cualquiera inventur de entretenimientos lícitos me obliga a que le imite». Cf. las citas en *Deleitar aprovechando*, fols. 176r, 176v, 177r y 185v. Los detalles del auto restante, *No le arriendo la ganancia*, correspondiente a la fiesta del martes por la tarde, pueden hallarse en los fols. 310r-321r.

21. Cf. *Fiestas del Santísimo Sacramento [...] compuestas por el Phénix de España fray Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan, recogidas por el licenciado Joséph Ortiz de Villena, Zaragoza, Pedro Verges, 1644*. La cita procede de los preliminares.

recuerda de la Granja, entre 1635 y 1650 debió establecerse la práctica de acompañar el auto con dos piezas cortas cómicas, esto es, una mojiganga además del consabido entremés²².

2. La fiesta profana.

Respecto a la modalidad de una representación de tema profano, el mismo Tirso nos facilita más noticias en su otra miscelánea, *Cigarrales de Toledo* (1621), donde describe la puesta en escena de tres comedias suyas. Precisa cómo cada obra larga estuvo acompañada de músicas, loas, bailes y entremeses, aunque él no considera oportuno publicarlos junto a la comedia «por no dar fastidioso cuerpo a este libro»²³. La primera representación que detalla es la de *El vergonzoso en palacio*: «Salieron, pues, a cantar seis, con diversidad de instrumentos, cuatro músicos y dos mujeres»²⁴, dando paso después al recitado de la loa, cuyo texto en este caso sí se molesta en transcribir²⁵. Tras la loa, añade el autor, llegó «un baile artificioso y apacible, el cual concluido, comenzó la comedia»²⁶. Pareja sucesión de los hechos se apunta en las otras dos fiestas: las correspondientes a las comedias *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*.

Conservamos también los datos precisos sobre la fiesta que en febrero de 1656²⁷ se organizó en los salones del palacio del Buen Retiro para celebrar la buena salud de la reina Mariana de Austria; la comedia seleccionada fue *Pico y Canente*, escrita en colaboración entre Luis de Ulloa, Rodrigo de Ávila, Diego de Silva, fray Juan Rao y Antonio de Solís, desarrollándose así los hechos: Loa (de Solís) - Primera jornada - Entremés de *Los volatines* - Segunda jornada - Entremés de *Juan Rana poeta* (de Solís) - Tercera jornada - Sarao final con bailes y cantos²⁸.

22. Cf. Agustín de la Granja, *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Universidad, 1981, p. 16. Este crítico reconstruye aquí el contenido de varias fiestas madrileñas del Corpus teniendo presentes las distintas piezas cortas que acompañaron a los autos. En la misma línea de restauración del espectáculo global se inscribe con mucho acierto el libro de José María Díez Borque *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983. Pionero en este tipo de aproximaciones (aunque ahora referido a una comedia) fue el prof. Francisco Rico con su edición de *El desdén con el desdén* de Moreto, acompañado del entremés *Las galeras de la honra* y del baile *Los oficios* (Madrid, Castalia, 1971).

23. Cf. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, manejo edición de Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1630. La cita, modernizada, en fol. 34v. Aun con todo sí especifica (fol. 35r) que los entremes fueron de Antonio de Mendoza y los bailes de Quiñones de Benavente.

24. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, fol. 34v.

25. Es la única loa que se publica en *Cigarrales de Toledo*, que debe añadirse a las tres ya citadas de *Deleitar aprovechando*. Curiosamente Flechakoska no estudia en su libro sobre la loa ninguna de las cuatro aportaciones tirsianas al género, aunque las conocía bien, según se desprende de sus trabajos previos «Comedias, autos sacramentales et entremeses dans les miscellanées», pp. 119-20 y *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, Paul Déhan, 1961, pp. 71-73.

26. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, fol. 36r.

27. Ver la comprobación del dato en Rafael Maestre, «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico», *Revista de Historia Moderna*, 11, 1992, pp. 239-50, en concreto p. 244 y n. 52, con la bibliografía ahí apuntada.

28. El título completo es: *Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer en celebración de la salud de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria*, ejecutóse en el salón del palacio de el Buen Retiro, y después en su Colisco. Los únicos datos que se adjuntan en la última página son: «Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás». Se conservan al menos dos ejemplares de la fiesta en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatures T 3916 y T 20695.

Pocos cambios se observan en las escenificaciones de dos comedias de Calderón como fueron *El hijo del Sol*, *Faetón* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, donde en vez del segundo entremés se insertaba un baile, y el sarao final se transformaba en un baile fin de fiesta o en otro entremés. Estas comedias de tema mitológico y gran aparato gustaban mucho a la realeza y nobleza de entonces, por lo que se prodigaron las representaciones palaciegas²⁹. Sólo añadiré ahora el caso destacable de los *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bances Candamo, obra sobre la que giró la fiesta áulica celebrada el 9 de noviembre de 1687 para conmemorar el vigesimosexto cumpleaños de Carlos II. Tanto la pieza larga como las cortas son de Bances Candamo, siendo el orden de escenificación el siguiente: Loa - Primera jornada - Entremés de *La audiencia de los tres alcaldes* - Segunda jornada - Baile del *Flechero rapaz* - Tercera jornada - Bailete final³⁰.

En cualquier caso parece ser que los cantos y música instrumental nunca faltaban en la fiesta barroca, aunque en ocasiones sí faltase la loa. Un ejemplo lo encontramos en las *Fiestas del jardín* (1634), de Castillo Solórzano, nueva miscelánea donde se describen tres tardes de teatro. Al comienzo de la primera fiesta: «Sonaron varios instrumentos de trompetas, clarines y dos juegos de menestriales, haciendo estos algunas sonoras diferencias», y poco después: «Hicieron pausa las chirimías por dar lugar a que doce músicos de la misma compañía saliesen con dos arpas, dos violines y ocho guitarras a cantar esta letra». La letra en cuestión era un romance y al concluir empezó la comedia *Los encantos de Bretaña*³¹. Un desarrollo semejante se observa en las otras dos representaciones, donde o bien se prescindió de la loa o bien Castillo Solórzano decidió no mentarla³².

La opinión de Suárez de Figueroa parece inclinarse en esta línea de ausencia de la loa frente a permanencia de la música. En el alivio tercero de *El pasajero* (1617) comenta un personaje que: «En las farsas que comúnmente se representan han quitado ya esta parte, que llamaban loa. Y según de lo poco que servía, y cuán fuera de propósito era su tenor, anduvieron acertados»³³. En términos afines se había expresado dos años atrás en el capítulo de su obra enciclopédica *Plaza universal de todas ciencias y artes* dedicado a la farándula, donde anota: «Comunmente

29. Cf. sobre el tema el excelente trabajo de R. Maestre, *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad, 1989.

30. La fiesta obtuvo un gran éxito y se repitió varias veces: de forma ininterrumpida entre el 16 y 30 de noviembre, los días 23 y 24 de diciembre y el 28 de enero del año siguiente. El conjunto de la misma se publicó en 1687 en Madrid, en la imprenta de Bernardo de Villadiego. Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 10527, y asimismo hay edición moderna de las piezas cortas en el artículo de Blanca Oteiza «Loa, entremés, baile y bailete final de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* de F. A. Bances Candamo», *Rilce*, 3, 1, 1987, pp. 111-53, de donde tomo los datos.

31. Alonso de Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín, que contienen tres comedias y cuatro novelas*, Valencia, Silvestre Esparsa, 1634, fol. 35. Cito por la edición facsímil de Hildesheim-New York, Georg Olms, 1973.

32. Las menciones sobre la música, no obstante, sí se reiteran en todos los casos. En la segunda tarde de teatro se describe lo siguiente: «La música fue el prólogo de la fiesta; digo la de las trompetas, clarines y menestriales, y habiendo tocado un buen rato salieron ocho músicos con diversos instrumentos y cantaron este romance» (fol. 197), tras el cual se dio paso a la comedia de *La fantasma de Valencia*. Por fin en la siguiente fiesta teatral se anota: «Salió la música y después de haber cantado un sonoro romance se representó esta comedia» (fol. 363), titulada *El marqués del cigarral*. Ahora no se transcribe el romance cantado y en ninguno de los tres casos se habla de loas, entremeses ni bailes, quizás porque en efecto no los hubo o quizás por ser algo demasiado obvio.

33. Cito por la edición de *El pasajero* de María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, pp. 224-25.

en España se diuidieron las Comedias y Tragedias en seys partes, Musica, Prologo o Loa, Entremes, primera, segunda y tercera jornada; aunque ya van poco a poco quitando la Loa o Introito, quedandose solo con la Musica, con el Entremes y las tres jornadas»³⁴. Aunque dada la enemiga de Suárez de Figueroa hacia el teatro debemos tomar algunas de sus opiniones con ciertas cautelas, al menos en estos dos textos parece que se limita a la descripción de hechos consumados. En cualquier caso sus asertos parecen referirse a representaciones de corral, sin atisbar todavía las grandes fiestas áulicas donde la loa casi nunca faltaría.

Una miscelánea curiosa es la que escribiera Francisco Bernardo de Quirós en 1656 con el título *Aventuras de don Fruela*, en la cual se entremezclan hasta diez entremeses y una comedia burlesca con el relato de las peripecias del protagonista. No hay aquí tampoco loa alguna, pero lo que nos interesa ahora es observar cómo ocho de esos entremeses se representaron de forma particular en diversas casas; pues bien, la mayoría de las veces se explicita cómo tales actuaciones estaban precedidas por el sonido instrumental. Veamos algunos pasajes: «Salieron los músicos y, en cantando, se empezó»; «Tomando todos sus asientos, salieron los músicos y, después de haber cantado un tono, hicieron este entremés»; «En esto estaban, cuando salieron los músicos, y, después de haber cantado un tono, empezaron este entremés»; «Salió la música y hicieron este baile» y «Pareció el entremés extremadamente, y salieron los músicos a empezar el otro»³⁵.

Otro ejemplo de la omnipresencia musical lo hallamos de forma indirecta en el entremés *La melancólica*, posiblemente escrito por Calderón. Luisa y Manuela se acercan a un corral y leen en el cartel que ese día se ofrece la comedia *Puerta con dos casas*, por lo que deciden ir a verla. Intentan entrar sin pagar y son detenidas por el cobrador, iniciándose así un altercado que distrae la atención de los espectadores, quienes solicitan silencio. En ese instante suena una música y comienza el canto de un romance, ante lo cual la reacción de las damas es inmediata:

LUISA	¡A lindo tiempo llegamos!
MANUELA	En el tablado te sienta
	que te coja mejor.
LUISA	Vaya ³⁶ .

Una vez acomodadas prosigue la música del romance y, al concluir, un galán empieza el recitado de lo que sería la comedia anunciada. La expresión «A lindo tiempo llegamos» significa que la dama se ha percatado de que llega al corral con el tiempo justo, algo tarde incluso, cuando ya suena la música y restan pocos instantes para el inicio de la obra larga. La espontaneidad de Luisa revela a las claras que el sonido de la música era un preludio inmediato al arranque de la representación.

34. No tengo a mano un ejemplar de dicha obra, por lo que cito a través de Miguel Romera-Navarro, «Sobre la duración de la comedia», *Revista de Filología Española*, 19, 1932, pp. 417-21, texto en p. 419.

35. Francisco Bernardo de Quirós, *Obras. Aventuras de don Fruela*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, citas en pp. 34, 80, 109, 118 y 228.

36. La pieza ha sido estudiada y editada por A. de la Granja en «Calderón de la Barca y el entremés de *La melancólica*», en *Asca de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Universidad, 1981, pp. 87-85; la cita en p. 67.

Por lo que a la loa atañe, tanto en escenificaciones sacras como profanas, la conclusión que extraemos es que casi siempre estaba escoltada por interludios musicales. La música era algo inherente a la fiesta teatral y, como se ve, con ella empezaban los espectáculos. La loa, cuando se hacía, solía recitarse por un solo actor, destacando así muy bien al estar enmarcada por dos tramos con sonido instrumental. Recuérdesse lo que a este propósito decía Tirso de Molina respecto de sus autos *El colmenero divino* y *Los hermanos parecidos* (cf. supra), donde las trompetas, cajas, clarines, chirimías... iniciales servían para *prevenir atenciones* o de *vocinglero aviso*. Y en ello insistía al llegar al tercero, *No le arriendo la ganancia*, donde: «Se dio principio al sacramental coloquio con la ordenada confusión de encontrados y uniformes instrumentos; tras ellos las guitarras, a cuyos compases seis músicos cantaron esta letra»³⁷. Canto y música servían, pues, para llamar la atención, funcionando a modo de consigna para que los espectadores buscasen acomodo definitivo en el teatro. Así lo corrobora también Lope en *El peregrino*, donde dice: «Tomó asiento en el mejor lugar que pudo, y estando todos atentos, salieron tres diestros músicos que cantaron así» o «Estando el pueblo atento salieron tres músicos que cantaron así»³⁸.

Esta combinación de lo musicado con lo recitado era también habitual en el siglo XVI, e incluso podía darse el hecho de que la loa no se recitase sino que se cantase, como se observa en el *Auto del sueño de Nabucodonosor* (núm. 15 del *Códice de autos viejos*), donde se dice textualmente «loa en romance cantando»³⁹. Desde luego la recurrencia a la música ni se limitaba a la loa ni era exclusiva de la fiesta barroca, sino que estuvo siempre presente en el primitivo teatro español, desde los tiempos de Juan del Encina, Gil Vicente y Lucas Fernández, según recordara Emilio Cotarelo con su acostumbrado tino⁴⁰.

No obstante algunos testimonios arriba aportados, la práctica de posponer la loa a la música seguía rigiendo en 1631, pues en la primera loa que Quiñones de Benavente incluye en su libro titulado *Joco seria* se ve obligado a puntualizar que «sale, sin cantar, Bernardo a echar la loa»⁴¹. Lo que ocurre es que apenas el recitante ha dicho ocho versos cuando se avisa que «comienzan los músicos una copla», y sólo al finalizar se reanuda la loa. Tal ruptura del orden cotidiano parece haber gustado a Quiñones, pues otra de sus loas empieza con la siguiente acotación: «Sale Roque, antes que salgan a cantar»⁴². Inicia el recitado y Bezón, severo, le interrumpe:

¿Qué es esto? ¿Ha sido remedio
de la loa de Amarilis,
que antes que los instrumentos
anuncien la bienvenida

37. Cf. la cita en Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, fol. 310v.

38. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, pp. 193 y 282.

39. Cf. Rouanet, ed., *Colección de farsas*, I, p. 252.

40. Cf. Cotarelo, *Colección de entremeses*, I, pp. CCLXXVI-CCXC, con el epígrafe «El canto y la música en el primitivo teatro español».

41. Luis Quiñones de Benavente, *Joco seria. Burlas, veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, Madrid, Francisco García, 1645. Cito, modernizando, por la edición facsímil de Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 1985, fol. 1r.

42. Quiñones, *Joco seria*, fol. 111v.

de todos los compañeros,
y antes que la turbanulta
de lo noble y lo plebeyo
vaya ocupando lugares
al son del tono primero,
salir a echarla ha querido?

Roque aduce la excusa de que estaba distraído («divertido» reza el texto) y Bezón dispone el desarrollo habitual del espectáculo:

Quédese la loa aquí:
salgan los músicos luego
y con gargantas sonoras
de racionales silgueros
suplan aqueste descuido,
y el tal Roque estése quedo,
que merece, mientras cantan,
que a la vergüenza esté puesto.

Acto seguido el dramaturgo apunta que «salen los músicos y cantan su tono», y Bezón exhorta de nuevo al recitante:

¡Ea, Roque!, ya han cantado.
Ahora le sobra tiempo;
hátese de echar la loa
de aquí al siglo venidero [...].
Diga aquello de humildad,
pobreza, servicio vuestro,
con que le quieren bien todos
y le prestan sus dineros⁴³.

También en muchas loas de Calderón de la Barca es posible detectar este mismo proceso, como apunta con precisión Lobato: «Sauf de très rares exceptions, la Musique inaugure le Prologue en chantant les premiers vers, soit depuis les coulisses, précédant l'entrée en scène des premiers personnages soit en l'accompagnant. Rare est la pièce où on nous indique d'abord l'entrée en scène d'un personnage et où la musique n'arrive qu'après»⁴⁴. La misma estructura cabe entresacar en la arriba citada *Introducción genettiana con que se dio principio al festejo palaciego de la comedia Todo lo vence el amor*, de Zamora (1707). La acotación inicial detalla que: «Acabando el ocho, que con todos los instrumentos dio principio a la loa, cantaron lo que se sigue»; se transcriben a continuación cinco versos cantados y sólo después arranca el

43. Cf. las citas en Quiñones, *Joco seria*, fols. 112r, 113r y 113r-113v.

44. Cf. María Luisa Lobato, «Fonction et conception de la musique dans les loas de Calderón», en *Les rôles des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, ed. Irène Mancazarz, París, Klincksieck, 1992, pp. 137-52, cita en p. 140.

primer parlamento⁴⁵. Tal práctica debió estar bien arraigada, pues todavía en el siglo XIX es posible rastrear nuevos casos, como el de la *Loa que en celebridad del cumpleaños del serenísimo señor infante don Carlos presentó a S. A. D. M. M. L. U.*, cuya acotación inicial reza así: «Sale la España con manto real, corona y cetro, después de haber cantado la música los primeros versos, de modo que al concluir represente»⁴⁶.

Respecto a la música posterior a la loa, en un pliego suelto de 1651 impreso en Madrid por Juan de Paredes, se encuentra editada la *Loa entre un galán y una dama donde se da cuenta de las condiciones de los hombres y mujeres, con un curioso baile a la tonadilla del «Agua va»*. Otro ejemplo hallamos en la loa autógrafa de Lanini y Sagredo en conmemoración de la festividad de Nuestra Señora de Peña Sacra, del año 1688, donde se dice que a su conclusión se cantará «una nueva tonadilla»; he aquí la cita:

PALACIOS	Tengan, tengan, que eso sólo es repetirles lo que causados es fuerza que estén de oír cada año.
TODOS	¿Pues qué intentas?
PALACIOS	Que una nueva tonadilla se lo diga.
TODOS	Vaya mi enhorabuena ⁴⁷ .

El mismo fenómeno apreciamos en las loas sacramentales de Calderón, donde no pocas veces se concluye indicando que: «Tocan chirimías, y cerrándose los carros, se da fin a la Loa»⁴⁸. Tampoco faltan finales más elaborados y explícitos como el de la segunda parte de *El santo rey don Fernando*, que reza así: «Cantando la Música los versos con que se empezó la Loa, y repitiéndolos todos, danzando, y quedando en ala al último verso, se da fin a la Loa»⁴⁹. Canto y danza, pues, se fusionan en un todo armónico que busca ante todo espectacularidad y efectismo dramático: «Con esta repetición, cantando unos y representando otros, se da a la Loa fin»⁵⁰. Y ya doblando la centuria, véase también un texto muy semejante a este último en la *Introducción* de *Todo lo vence el amor*, de Zamora, que concluye así: «Con esta repetición de voces y instrumentos, cantando unos y representando otros, se dio fin a la loa»⁵¹. Asimismo del siglo

45. Antonio de Zamora, *Comedias nuevas*, fol. 1.

46. Esta loa se publicó en Madrid, Francisco de la Parte, 1815. Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 13471.

47. Cf. su *Loa para la fiesta de Nuestra Señora de Peña Sacra*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17172, texto en fol. 8r.

48. Calderón de la Barca. *Loa para el auto sacramental intitolado La segunda esposa y triunfar muriendo*, en *Obras completas. Autos sacramentales*, III, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, p. 427. Cf. más ejemplos en las loas para los autos *La vacante general* (p. 472), *El Cubo de la Almudena* (p. 566), *No hay más fortuna que Dios* (p. 614), etc.

49. Calderón, *Obras completas*, III, p. 1295.

50. Calderón. *Loa para el auto sacramental intitolado La siembra del Señor*, en *Obras completas*, III, p. 681.

51. Antonio de Zamora, *Comedias nuevas*, fol. 6.

XVIII parece que data la anónima *Loa general para cualquier comedia*, que concluye con la tonadilla «venid, galanes y damas»⁵².

Estos ejemplos vienen a corroborar que después del cuerpo de la loa se seguía recurriendo a la música, bien con las socorridas chirimías, bien con la invención de nuevos tonos o bien adoptando el ritmo de algunas famosas tonadillas. Además conforme avanza el siglo XVII la loa va dejando de ser recitada por un solo actor y cada vez son más las dramatis personae que intervienen, dando lugar a las loas dialogadas. El siguiente paso, que llegará muy pronto, son aquellas piezas donde la parte cantada e instrumental ocupará un espacio considerable; y esto se dará por igual en las representaciones de corral, en los carros donde se escenificaban los autos sacramentales y en los salones reales o cortesanos. En cuanto a los primeros pueden observarse las siguientes aportaciones de Quiñones de Benavente: *Loa que presentó Antonio de Prado*, *Loa con que empezó Tomás Fernández en la corte* y *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*⁵³; respecto a los segundos la práctica totalidad de loas sacramentales barrocas (Calderón, Enríquez Gómez, Solís, Bances Candamo, León Marchante...) tenían partes cantadas además del apoyo instrumental; sobre los terceros, las loas palaciegas contaban con similares o mayores recursos que las anteriores, sin olvidar que estaban escritas casi por los mismos poetas⁵⁴. Fleckniakoska recuerda que en la época finisecular las partes cantadas eran tan extensas que incluso se llega a lo que él denomina *loa zarzuelizada*⁵⁵.

Recapitulando: la loa forma parte inherente al espectáculo teatral aurisecular, estando siempre ligada al canto y a la música instrumental que la envuelven como un marco: al principio y al final de su recitado. Su evolución a lo largo de los siglos XVI y XVII fue constante y, en general, con el paso de los años cabe notarse una mayor presencia de partes musicadas en el cuerpo de la propia loa. Aunque no ha lugar aquí para distinguir entre las distintas subespecies de loas (de alabanzas de personas, ciudades e incluso objetos, de presentación de compañías, palaciegas, sacramentales, zarzuelizadas, entremesadas...), hay casos como las palatinas o azarzucladas donde lo musicado está presente en la práctica totalidad de textos.

52. Cf. *Loa general para cualquier comedia*, Madrid, Teresa de Guzmán, s. a. Manejo ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 11377.

53. Cf. los textos en *Joco seria*, fols. 39r-44v, 148r-155v y 194r-202r. Hay edición moderna de Cotarcelo en *Colección de entremeses*, II, núms. 218, 242 y 250. Añádase también la núm. 350, *Loa famosa entre la Iglesia y el Celo*, publicada en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras*, año 1668.

54. Estos dos tipos de loas necesitan todavía de más firmes precisiones críticas, así como de la urgente edición de los textos; Fleckniakoska apenas si las menciona. En esta línea de revalorización se inscribe un trabajo colectivo realizado por el Departamento de Literatura Hispánica de la Universidad de Navarra, fruto del cual es el volumen *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, coords. I. Arellano, K. Spang y M. C. Pinillos, Kassel, Kiechenberger, 1994.

55. Fleckniakoska, *La loa*, pp. 127-29. Véanse como complemento el artículo citado de Lobato y el de Ángeles Cardona, «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (*Loa para la zarzuela* y *Zarzuela*) y a través de la loa *La púrpura de la rosa*», en Calderón. *Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, II, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1077-89.

**TESTIMONIOS TEATRALES DE
LOS COSTUMBRISTAS BARROCOS**

FRANCISCO FLORIT DURÁN
UNIVERSIDAD DE MURCIA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

TESTIMONIOS TEATRALES DE LOS COSTUMBRISTAS BARROCOS

Dentro de la rica y variada narrativa española del siglo XVII cabe encontrar un tipo de obras que han sido calificadas por los críticos con el rótulo de *costumbristas*. Varios son los escritores adscribibles a esta zona literaria, entre los que se puede destacar a Antonio Liñán y Verdugo, Bautista Remiro de Navarra, Juan de Zabaleta y Francisco Santos, quienes dejaron escritos textos como la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, *Los peligros de Madrid*, *El día de fiesta*, o *Día y noche de Madrid. Discurso de lo más notable que en él pasa*. Todas estas obras citadas, y otras muchas más, se sitúan en el Madrid de los Austrias menores, en esa Babilonia de Madrid, tal y como se le llamaba por aquel entonces para encarecer su confusión, su tráfico, su gran población, su mucho trato y, también, sus vicios y pecados. Todas ellas, asimismo, tienen como propósito describir las costumbres y los usos, los tipos y personajes encontrables en la capital del reino, y a todos los autores les mueve un incuestionable afán moralizador, un ineluctable empeño por ofrecer al lector en clave de escarmiento los peligros y asechanzas que continuamente salen al paso en ese Madrid de la época: entretenimientos inútiles, malas compañías, enredos, casas de juego, timadores, capigorriones, valentones, sastres, en suma la fauna de tipos ampliamente descritos por gran parte de los ingenios barrocos¹.

En esta radiografía de la vida cotidiana en el Madrid aurisecular no podía faltar la que fuera una de las diversiones preferidas de los españoles de seiscientos: el teatro. Los escritores costumbristas ofrecen en sus obras interesantes testimonios acerca de la vida teatral de la época. No son, claro está, documentos exhumados de los archivos, pero contribuyen, en mi opinión, dado lo heterogéneo de los mismos, a que el historiador de la comedia barroca tenga a su disposición unos textos salidos de la mano de quienes vivieron muy de cerca el tinglado de la escena áurea.

1. A. Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, ed. de Edisons Simons, Madrid Editora Nacional, 1980; B. Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid*, Madrid, José Esteban, editor, 1987; J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia nº 130), 1983; F. Santos, *Día y noche de Madrid. Discurso de lo más notable que en él pasa*, en *Obras selectas*, I, ed. de Milagros Navarro Pérez, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976, pp. 1-242. Siempre citaré por estas ediciones. Por lo que respecta a la bibliografía sobre los costumbristas barrocos doy cuenta de ella en mi artículo «Análisis y función de la literatura costumbrista en el Siglo de Oro», en el *Homenaje al profesor Luis Rubio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1987-1989, tomo I, pp. 389-401. Para el caso de Francisco Santos resulta útil el reciente trabajo de Oscar Barrero Pérez, «La decadencia de la novela en el siglo XVII: el ejemplo de Francisco Santos», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII (1990), pp. 27-38.

Ha de tenerse en cuenta, asimismo, la condición de poetas dramáticos que ostentan Juan de Zabaleta y Francisco Santos. En el caso del primero está ampliamente atestiguada su presencia en los corrales de comedias y en los teatros cortesanos a partir de 1643, habiendo llegado hasta nosotros, según el catálogo elaborado por Ana Elejabeitia², siete comedias de autoría cierta: *La honra vive en los muertos*, *El hijo de Marco Aurelio*, *El hermitaño galán*, *Osar morir da la vida*, *No amar la mayor fineza*, *El hechizo imaginado*, y *Cuerdos hay que parecen locos*, y tres piezas cortas: el entremés *El hidalgo de Olías*, el baile de *El herrero viejo* y la *Loa a la Asunción de Nuestra Señora*. Su nombre aparece, por otro lado, en los encabezamientos de diversas «comedias famosas» junto a los más importantes ingenios de los años centrales del siglo XVII: Calderón, Rojas Zorrilla, Matos Fragoso, Cáncer. Fue, en consecuencia, un dramaturgo de cierta relevancia en su momento, aunque sus textos, según señala con acierto Díez Borque «se mantienen en una línea de influencia calderoniana, decorosos pero no muy originales (...) es por su prosa costumbrista y no por su teatro por lo que hay que recordar a Zabaleta, aún a pesar de que al drama dedicó gran atención»³. Sea como fuere, el hecho de que un autor teatral como Zabaleta, con éxitos y con fracasos en los escenarios áureos, buen conocedor por lo tanto del medio teatral, dedique algunas páginas de su obra en prosa a comentar diferentes aspectos de la comedia barroca tiene un indudable interés para el estudio de la misma.

El caso de Francisco Santos es bien diferente. Por los datos con los que se cuenta su obra dramática permaneció inédita en la época, ni se representó ni se imprimió, aunque es muy posible que circulara en copias manuscritas entre los familiares y amigos del escritor. La primera referencia conocida de su quehacer teatral figura en los preliminares laudatorios de *Las tarascas de Madrid* (1664). Allí el capitán Pablo de Saavedra anota la lista de obras escritas hasta el momento por Santos: *Día y noche de Madrid*, *Alva sin crepúsculo* y, ahora, *Las tarascas de Madrid*, «escritas todas tres en menos de año y medio, sin dos comedias que me han admirado, la una para la devoción y la otra para desengaños del mundo...»⁴. Nótese el tenor religioso, moralizante de ambas piezas, que está en la línea de la producción en prosa de Santos. La segunda referencia se encuentra en su obra *Los Gigantones de Madrid* (1666), en la que un personaje, la Verdad, explica: «ese va como ves porque aunque ha escrito cuatro libros, que todos han sido bien recibidos, y tiene hechas cuatro comedias, que temeroso no las quiere dar a las tablas, por conocer lo sujeto que está el verso a la ronca animación del vil aliento de veinte zapateros de viejo, con todo eso cree que no merece nombre de poeta»⁵. Santos lamenta, por consiguiente, que la escena española esté sometida al juicio parcial e ignorante de los mosqueteros del patio, cuyo caudillo era, según recuerda Deleito y Piñuela «un zapatero remendón llamado Sánchez, a quien tenían que mimar poetas y faranduleros para no desatar sus rigores»⁶. Este del vulgo necio es uno de los puntos más criticados por Santos a lo largo de su

2. Juan de Zabaleta, *La honra vive en los muertos*, ed. de Ana Elejabeitia, Zaragoza, Universidad de Deusto-Edition Reichenberger, 1986, pp. 11-32. El catálogo debe leerse teniendo muy en cuenta la sabia reseña que de la edición hace Germán Vega García-Luengos en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. LXIV, 1988, pp. 341-348.

3. Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Cipsa, 1977, p. xi.

4. Tomo la cita de la introducción de Julio Rodríguez Puértolas a su edición de F. Santos, *El No Importa España y La Verdad en el potro*, London, Tamesis Books Limited, 1973, p. xvii.

5. *Ibid.*, pp. xvii-xviii.

6. J. Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo*, Madrid, 1944, p. 193.

producción literaria. En *La tarasca de parto en el mesón del infierno y días de fiesta por la noche*, por ejemplo, se muestra contrario a las representaciones navideñas de obras sacras en las iglesias porque los espectadores «solo van a estas funciones a hablar, a dar voces, a murmurar, galantear...»⁷. Lo cierto es, en cualquier caso, que nuestro escritor no volverá a hacer mención de su condición de dramaturgo en ninguna de sus próximas obras. Tan sólo su hijo, fray Juan Santos, en los preliminares de la obra de su padre *El Vivo y el Difunto* (1692) dirá, refiriéndose a la actividad literaria de Santos, lo que sigue: «De otros papeles sueltos y comedias / no hago memoria porque la fortuna / ni lo llevó a la prensa ni a las tablas / y así se halla su luz como confusa...»⁸.

Dos dramaturgos, pues, Zabaleta y Santos, con diversa fortuna como tales, que junto a Liñán y Verdugo y Remiro de Navarra se ocuparon en sus textos costumbristas de cuestiones relacionadas con la vida teatral barroca. Uno de los aspectos al que dedican más atención nuestros escritores tiene que ver con la controversia en torno a la licitud moral del teatro que, como es bien sabido, fue una de las polémicas más apasionantes a lo largo de todo el Siglo de Oro. Hay un punto en el que todos coinciden, y no sólo los costumbristas, sino también cuaiquiera de los que intervinieron en la controversia: el enorme poder de seducción del teatro, su capacidad para turbar la conciencia y los sentidos, para hacer que el espectador suspenda momentáneamente su incredulidad. No poca culpa de ello la tiene la dimensión espectacular, visual del arte escénico, colaboradora efficacísima al encantamiento y al deleite del público, tal y como supieron ver Platón, Aristóteles, Horacio, y tras ellos un gran número de preceptistas y escritores⁹.

Liñán y Verdugo en su Aviso quinto, *A donde se le enseña y advierte al forastero que huya de los entretenimientos vanos, y ocupe el tiempo en sus negocios, y se le propone el daño que se sigue de lo contrario*, por boca de Leonardo propone que se huya de la comedia precisamente porque en ella: «algunos hombres se apasionan tanto de las cosas que allí ven, que respetan las burlas como si fuesen veras, y tienen a grande felicidad y suerte ser amigos del representante que hizo al rey o al galán, o poder oír una palabra, o que se le oiga, la que hizo la reina» (p. 172). No son pocos los ejemplos que cabría citar a este propósito, es decir, aquellos que nos muestran que el público de los corrales de comedias continuaba la fábula más allá del escenario y medía al actor con los patrones valorativos del personaje. Todos recordamos el caso señalado por Lope de Vega en su *Arte nuevo*:

pues [que] vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden.

7. Vuelvo a tomar la cita de la introducción de J. Rodríguez Puértolas a su ed. cit. en nota 4, p. xviii, nota 28.

8. Trae a colación estos versos Milagros Navarro en su edición de F. Santos, *Obras selectas*, ed. cit., p. xxviii.

9. Aristóteles en su *Poética* constata este hecho con relación a la tragedia: «Después, porque tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar de su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios efficacísimos para deleitar. Además tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación», *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 62a14-18, p. 237. Lo mismo dice Horacio en su *Arte Poética*: «Aut igitur res in scaenis aut acta refertur / Segnius irritant animos demissa per aurem / quam sunt coculis subiecta fidelibus et quae ipse tibi tradit spectatur...», *Epitres*, ed. de F. Villeneuve, Société d'édition «Les belles lettres», Paris, 1975, vss. 179-182, p. 212.

y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
 y si es leal, le prestan y convidan,
 y hasta los principales le honran y aman,
 le buscan, le regalan y le aclaman.
 (vss. 331-337)

De un tenor semejante es la anécdota que relata Francisco Santos en *El arca de Noé y campana de Velilla*:

«El que en la Comedia haya gracioso, bufón, tercera, alcahueta y vejete, es permitido. Y digo la verdad que salen a las tablas como corridos, así el que hace un traidor como la que hace de alcahueta, temiéndose del silbo y bullicio de la gente. Yo vi que, representando Heredia a *La niña de Gómez Arias*, cuando llegaba a venderla a los moros de Benamejí, fue tanta la inquietud de las mujeres, que como si fuera el mismo Gómez Arias, le ultrajaron de palabras con muchos oprobios, y hubo hombre que dijo en voz alta: «¡Ah, pícaro, no la vendas!», obligándole a decir: «Señoras mías, esto es representar el caso como sucedió, que yo reverencio a las señoras mujeres»¹⁰.

Téngase presente, por otro lado, que no sólo fueron los espectadores quienes, seducidos por la representación, se mostraban incapaces de comprender la distancia que va de lo fingido a lo verdadero, de la literatura a la vida, de las burlas a las veras, sino que también los enemigos de la comedia nueva confundieron vida y teatro, llegándose a formulaciones tan extremas como la expuesta por fray José de Jesús María: «y en estas marañas suelen abrazar públicamente en el teatro los representantes las mujeres ajenas y hacer otras demostraciones con que, pretendiendo representar adulterios fingidos, los representan verdaderos»¹¹.

Ahora bien, no deja de ser interesante que ese poder de embriaguez encontrable en la representación pueda aparecer también durante la lectura de una comedia, donde ya no se cuenta con el componente espectacular. Es bien sabida la afición de muchos españoles de la época a leer comedias, el éxito editorial de Lope, por ejemplo, resulta muy significativo a este respecto: en menos de ocho años (1617-1625) doce partes de sus comedias fueron editadas: de la IX a la XX. No es menos ilustrativo el hecho de que, tras la prohibición del Consejo de Castilla de imprimir libros de comedias y de novelas durante diez años en su reino, los libreros-editores falsean las indicaciones tipográficas simulando ediciones hechas en los reinos de la Corona de Aragón¹². Uno de estos lectores, lectora en este caso, aparece en el capítulo VI de *El día de fiesta por la tarde*. Se trata de una doncella que toma un libro de comedias para ocupar el ocio de un tarde de fiesta. El severo moralista Zabaleta de entrada apunta que la joven ha errado al tomar semejante decisión, y acto seguido nos describe los efectos que la lectura produce en la joven:

10. F. Santos, *El arca de Noé y campana de Velilla*, ed. de F. Gutiérrez, Barcelona, «Selecciones bibliófilas», 1959, pp. 146-147.

11. Recoge el texto E. Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, RABM, 1904, pp. 380b.

12. Vid. J. Moll, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en el Reino de Castilla», *Boletín de la Real Academia Española*, L.IV (1974), pp. 97-103.

«Empieza a leer blandamente. Vase *encendiendo* la comedia, y ella, revestida de aquel afecto, va leyendo y representando. *Engólfase* en una relación en que hay dos mil boberías de sonido agradable. *Enamórase* de ella y determina tomarla de memoria para lucir en las holguras recias. Llega a un paso tierno, en que la dama se despidе de su galán porque su padre la casa violentamente con otro, y le dice que a él le lleva en el alma, que nada le podrá echar de ella. La doncella lo lee con el mismo *deshacimiento* que pudiera si le estuviera sucediendo el caso, y le está pareciendo que si le sucediera fuera razón hacer lo mismo. Va andando por un paso de chanza que es puerto para llegar a uno de celos, y se enfría como en un puerto. En los celos toma palabras con que refírlos cuando los tenga, y desea tenerlos para usar de las palabras. [...] La moza queda adoctrinada de amante, celosa y de fina. Es muy contingente que use con quien la galantea de las enseñanzas, y como allí no hay poeta que los case, se puede quedar con su amor, sus celos y sus finezas, y sin marido»¹³.

Zabaleta escoge como modelo para su crítica un típico argumento de comedia de capa y espada que son, según el costumbrista, «las comedias que más acuso [...] porque éstas, desde el principio al fin, están hirviendo en afectos de amor» (p. 386). Aunque tampoco recomienda a todo el mundo la lectura de otro tipo de comedias. En cualquier caso, el autor de *El día de fiesta* nos brinda un buen ejemplo del, para él, efecto pernicioso que produce en las almas ingenuas y no avisadas la lectura de una comedia en virtud, precisamente, de su hermetismo, y utilizo esta expresión con el sentido que le da Ortega y Gasset, es decir, de su capacidad para aislar al lector en un mundo de ficción que le lleva a tomar la invención por real.

Aparte de reconocer el poder de la comedia, representada o leída, para enajenar las conciencias, los costumbristas del barroco tratan en sus escritos otros aspectos relacionados con la controversia ética en torno al teatro. El juicio más severo de todos ellos corresponde a Liñán y Verdugo quien, en el ya citado aviso V de su *Guía*, se mueve a medio camino entre la censura total y la reforma. Arranca su comentario, en clara sintonía con Santo Tomás y Aristóteles, con la afirmación de que «las comedias, de suyo, ni son buenas ni malas, porque la recreación, si es honesta, *licita es*» (p. 170). Sin embargo, su talante censorio le lleva a decir, tras compararla con los coches, que «si fueran menos, fueran menos dañosos» (p. 170). La peor parte se la llevan los bailes con sus meneos deshonestos tan criticados por los moralistas barrocos, incluso por el propio Zabaleta quien en el capítulo I de *El día de fiesta por la tarde* afirma: «No ponga [el espectador] cuidado en los bailes, que será descuidarse mucho consigo mismo» (p. 316). El caso es, por consiguiente, que Liñán recomienda al forastero recién llegado a la corte que huya de semejante entretenimiento porque «mil inconvenientes se sacan de oírlos y aun de asistir a ellas» (p. 172).

Otra es la actitud que exhibe Francisco Santos en su obra *El arca de Noé y campana de Velilla* (1697). En la división IX de la obra se desarrolla un debate, mantenido por Noé y el

13. J. de Zabaleta, *El día de fiesta*, ed. cit., pp. 384-385. El subrayado es nuestro. No deja de ser interesante que Francisco Santos también haga hincapié en lo pernicioso que resulta la lectura de obras de ficción, entre los que están, asimismo, las comedias: «Libros fundados sólo en placer y entretenimiento nocivo no los permite la Iglesia de Dios, porque son obras que no alimentan el espíritu, como fundadas en divertimientos y pasatiempos del ánimo», *El arca de Noé*, ed. cit., p. 154.

propio Santos, acerca del ejercicio cómico. Noé, decidido enemigo del teatro, recuerda las leyes del derecho romano contrarias a las representaciones, el cierre de los teatros ordenado por Felipe II, las condenas de los padres de la Iglesia y de los santos, así como las de los filósofos y los juristas. El teatro, en su opinión, es una invención de Lucifer para extender la idolatría y la herejía, merced a los oficios de los dramaturgos «maestros de idólotras» y «ministros de los heresiarcas». Frente a esta condenación de la escena, Santos considera que la comedia nueva se configura como «espejo de la vida, madre de las buenas costumbres, acusadora de los vicios, predicadora de la virtud» (pp. 144-145), y luego añade que «las comedias nuestras tienen partes que al fin encaminan a la virtud, enseñando al caballero el pundonor, al soldado la valentía, al amigo la fineza, a la casada la constancia, a la doncella la honestidad; y que para demostrar esto se mezclan traiciones, solicitudes, asechanzas y algunas veces encarecimientos en los versos, y no por eso se ha de condenar el argumento» (p. 146). Para concluir que los excesos que haya en las mismas deben corregirse, sin que por ello se tengan que suprimir las comedias, sobre todo las de hoy en día «tan ajustadas a lo sólido y honesto, tan expurgadas y corregidas antes que se representen, y con tanto acierto escritas que yo las hallo por bien permitidas» (p. 153).

No podían faltar en los comentarios llevados a cabo por los costumbristas algunas referencias acerca del oficio del actor, de su condición, de su vida, de su manera de representar, de sus esfuerzos por contentar a un público de gustos tan diversos. Lo curioso es que unos moralistas tan severos como Zabaleta y Santos, quienes no tienen empacho en fustigar con dureza otros oficios y costumbres de la España del seiscientos, tengan una mirada tan compresiva y elogiosa hacia los cómicos, cuya profesión fue acérrimamente censurada por buena parte de los moralistas de la época según se puede ver en la bibliografía sobre las controversias acerca de la licitud moral de la comedia, donde no resulta extraño encontrar calificativos dirigidos a las actrices como los que les espeta el anónimo autor de los *Diálogos de las comedias* (1620): «sucias, asquerosas, torpes, infames, mal nacidas, ignorantes y groseras»¹⁴.

Como se sabe, Zabaleta consagra el tantas veces citado capítulo I de *El día de fiesta por la tarde* a la comedia. A lo largo del mismo es posible hallar frecuentes referencias al mundo del actor, que es contemplado por nuestro autor con una cierta paternal conmiseración, fruto de la poca estima social que la profesión de cómico tenía en la sociedad áurea. Censura, por ejemplo, que algunos espectadores se empeñen en entrar sin pagar, y que encima se atrevan a silbar a los actores si sacan vestidos de poca gala: «Yo me holgara saber con qué dinero quieren éste -el que no paga- y los demás que le imitan que se engalane, si se le quedan con su dinero. ¿Es posible que no consideren los que no pagan que aquella es una gente pobre, y que se ofende Dios de que no se le dé el estipendio que le tiene señalado la república» (p. 309). Algo parecido ocurre con la actriz que, por miedo a ser silbada cuando suba a las tablas, sufre en el vestuario la presencia de los mirones. También sale en defensa de los pobre cómicos que tienen que soportar los gritos y silbidos por la tardanza en comenzar la representación:

«Si los comediantes estuvieran durmiendo en sus posadas aun tenían alguna razón, pero siempre están vestidos mucho antes que sea hora de empezar. Si se detienen es porque no hay

14. *Diálogos de las comedias*, ed. de Luis Vázquez, Madrid, *Revista Estudios*, 1990, p. 67.

la gente que es menester que haya para desquitar lo que se pierde los días de trabajo, o porque aguardan persona de tanta reverencia que, por no distinguirla, disgustan a quien ellos han menester tanto agradar como es el pueblo» (p. 312).

Este último, el del deseo de agradar, es el punto sobre el que hace Zabaleta más hincapié, hasta el extremo de afirmar que los actores son las personas de entre cuantos trabajan en la república que más deseos tienen de complacer, aunque para ello sea necesario ensayar muchos días, o actuar con tal grado de verosimilitud que no les importe, en un paso de agonizar, revolcarse por las tablas «llenas de salivas, hechas lodo, de clavos mal embebidos y de astillas erizadas» (p. 313), y arruinar así un vestido que les costó no poco dinero. Este empeño por hacer creíble la ficción dramática tiene, en opinión de nuestro autor, y aquí sale la vena moralista zabaletiana, un defecto: a veces las actrices hacen los pasos amorosos demasíadamente vivos, en ese caso se recomienda retirar la vista del escenario para no encenderse con los meneos de las hermosas cómicas.

El autor de *El día de fiesta* expone, en consecuencia, su punto de vista sobre el oficio del actor aurisecular, su mirada, entre compasiva y elogiosa, pese a estar embutida en una obra literaria, no está falta de cierto grado de objetividad, sobre todo si se piensa que procede de un hombre poco amigo de entretenimientos semejantes: «tendré por felices -dice en este mismo capítulo primero- a los que pasaren sus ocios sin las representaciones teatrales» (p. 308).

Aunque Francisco Santos le dedica menor atención al mundo del actor, no es menos firme la defensa que del mismo hace en *El arca de Noé*. Se basa para tal fin en el *Libro de trajes y forma de los teatros* de Antonio de Salas¹⁵ y en textos de Raimundo Lull y Cristóbal Suárez de Figueroa. De este último recoge Santos el conocido elogio de los representantes que el escritor vallisoletano colocó en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Lo único que hace Santos es actualizar la lista con la inclusión de famosos autores de comedias y actores que ejercitaron su arte después de la publicación de la obra de Suárez de Figueroa. Aparecen, pues, buena parte de los cómicos más importantes de la España aurisecular:

«prodigiosos hombres y mujeres, dignos de alabanza, en cuanto a su ejercicio cómico, como Cisneros, Gálvez, Morales el divino, Saldaña, Ríos, Villalva, Murillo, Segura, Rentería, Angulo, Solano, Tomás Gutiérrez, Avendaño, Villegas, Pinedo, Sánchez, Tomás de León, Miguel Ramírez, Granados, Miguel Salvador, Olmedo, Agustín Manuel y Carlos Vallejo. De mujeres es un pasmo las que ha habido en las tablas, en lo sentido y representado: Ana de Velasco, Mariana Páez, Mariana Ortíz, Mariana Vaca, Jerónima de Salcedo, Juana de Villalva, Mariflores, Micaela Luján, Ana Muñoz, Josefa Vaca, Jerónima de Burgos, Polonia Pérez, María de los Angeles, María de Morales, María Martín, mudó el nombre en María de Córdoba, celebrada por su hermosura, tanto como por la representación, llamada en común *Amarilis*, la Quiñones, al

15. Francisco Santos dice en concreto lo que sigue: «Basta lo dicho, dejemos a Don Luis de Ulloa, y vamos a Don Antonio de Salas en su libro de *Trajes y forma de los teatros*, y la estimación que de los representantes se hacía, que le dedicó al Conde-Duque de San Lúcar», *El arca de Noé*, ed. cit., p. 148. Marc Vitse señala en su libro *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, p. 166 nota 18, que en la *Nueva idea de la tragedia antigua* de Josepe Antonio González de Salas no se encuentra este libro de los trajes al que hace referencia Santos, ante ello Vitse se pregunta: «S'agit-il d'une erreur de Santos, d'un ouvrage perdu de Josepe Antonio González de Salas, d'un autre érudit presque honnime?».

lado de Mejía, María de Navas y Sabina Pascual. Dejo otras muchas porque me canso, y sólo digo que jugaron las tablas con honestidad y decoro»¹⁶.

No quisiera cerrar estas páginas sin hacer mención a una parte del capítulo primero de *El día de fiesta por la tarde*, capítulo dedicado a la comedia como ya ha quedado señalado, en la que Zabaleta le indica al espectador de los corrales aquellos aspectos de la representación en los que debe centrar su atención. Nos ofrece, por consiguiente, la posibilidad de percibir el punto de vista de un español del siglo XVII, no exento de carga moral, que contempla una representación cualquiera en un corral de comedias. A través de Zabaleta se puede llegar a saber, aunque sea de un modo parcial, en qué puntos ponía la atención un espectador del seiscientos. Ello no quiere decir, claro está, que se olvide la radical heterogeneidad de los públicos que asistían al espectáculo y de los consecuentes niveles de significación encontrables en la comedia nueva¹⁷.

Se distinguen en el fragmento dos partes bien diferenciadas. La primera se dedica a la ladera textual y auditiva de la representación:

«Ahora bien, quiero enseñar al que oye comedias a oírlas, para que no saque del teatro más culpas de las que llevó. Procure entender muy bien los principios del caso en los que la comedia se funda, que con esto empezará desde luego a gustar de la comedia. Vaya mirando si saca con gracia las figuras el poeta, y luego si las maneja con hermosura, que esto, hecho bien, suele causar gran deleite. Repare en si los versos son bien fabricados, limpios y sentenciosos, que si son de esta manera le harán gusto y doctrina, que muchos, por estar más atentos, pierden la doctrina y el gusto. Note si los lances son nuevos y verosímiles, que si lo son hallará en la novedad mucho agrado, y en la verosimilitud le hará grande placer ver a la mentira con todo el aire de la verdad. Y si en todas estas cosas no encontrare todo lo que busca, encontrará el deleite de acusarlas, que es gran deleite» (pp. 314-315).

La segunda parte atiende a los aspectos visuales del espectáculo:

«Observe nuestro oyente con grande atención la propiedad de los trajes, que hay representantes que en vestir los papeles son muy primorosos. En las cintas de unos zapatos se suele hallar una naturaleza que admira. Repare si las acciones son las que piden las palabras, y le servirán de más palabras las acciones. Mire si los que representan ayudan con los ojos lo que dicen, que si lo hacen le llevarán los ojos. No ponga cuidado en los bailes, que será descuidarse mucho consigo mismo. Haga, fuera de esto, entretenimiento de ver al vulgo aplaudir disparates, y tendrá mucho en qué entretenerse» (pp. 315-316).

Todas estas advertencias resultan, a mi modo de ver, preciosas para comprender el ánimo con el que iba un espectador de la época al teatro, su horizonte de expectativas, los puntos en los que fijaba su atención. De las palabras de Zabaleta se deduce, y es un testimonio más de los muchos que hay, que el público de los corrales de comedias asistía a un espectáculo global en donde no sólo se le ofrecía un texto más o menos cuidado, una intriga seductora, sino también otros ingredientes, tales como el vestuario, los gestos, las acciones de los actores, el propio

16. F. Santos, *El arca de Noé*, ed. cit. p. 152-153. Sobre los actores incensados por Santos vid. *Genealogía, origen y noticia de los comediantes de España*, ed. de N.D. Shergold y J.E. Varey. London, Tamesis Books, 1985.

17. Vid. acerca de este interesante punto J.M. Díez Borque, «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 297-314.

ambiente del corral, capaces de entretener y divertir durante más de dos horas a ese público abigarrado y heterogéneo. Así nos lo enseñan los testimonios teatrales de los costumbristas auriseculares que se han ido desgranando a lo largo de las presentes páginas.

**UNA FIESTA TEATRAL ESPAÑOLA
EN LA CORTE DE VIENA (1667)**

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

UNA FIESTA TEATRAL ESPAÑOLA EN LA CORTE DE VIENA (1667)¹

El 25 de abril de 1667, para celebrar el primer aniversario de la boda del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita de Austria -hija de Felipe IV y de D^a Mariana de Austria-, se representa una fiesta teatral española en la Corte de Viena, conservada -en parte- en un manuscrito inédito de la Biblioteca Palatina. Son los componentes de este festejo cortesano, ejecutado por españoles², la comedia de Calderón *Amado y aborrecido*, cuyo final se modifica con la adición de un torneo que pone brillante fin a la fiesta; una loa cortesana, que la abre; un romance cantado a la Emperatriz, que sigue a la loa; y dos entremeses -*El Plenipapelier* y *Las Beatas*-, cuyos finales también se modifican mediante añadidos. La condición de inédito del manuscrito y el interés de su estudio como un nuevo ejemplo de la presencia del teatro barroco español fuera de nuestras fronteras y como muestra de las servidumbres del teatro cortesano, sometido ya no sólo en la loa -pieza ocasional por excelencia- sino en el resto de sus elementos a las circunstancias de la representación, me han impulsado a convertirlo en objeto de este trabajo.

El manuscrito³, en papel del siglo XVII, presenta 18 folios (198x150 mm), escritos con letra cursiva pequeña rápidamente ejecutada (lám. I)⁴, donde no se copian ni la comedia ni los entremeses. Contiene:

1. Este trabajo está situado en el marco de una Acción Integrada entre las Universidades de Sevilla y Viena -concedida en 1992 y renovada en 1993-, cuyo responsable español es el Dr. D. Miguel Nieto Nuño. Su conocimiento de la Corte Imperial durante el período en el que se representa nuestra fiesta -es el editor del *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, Madrid, Biblioteca Diplomática Española, 1990-, me ha sido de gran utilidad para la redacción de estas líneas. Desde aquí, le agradezco toda la información facilitada al respecto. Agradecimiento que hago extensivo por las mismas razones a la Dra. D^a Andrea Sommer-Mathis de la Academia de Ciencias de Viena y al Prof. D. Christopher Laferl del Instituto de Romanística de la Universidad de Viena. Junto a éstos, deseo expresar también mi agradecimiento a los miembros del equipo LÉSO (Littérature Espagnole du Siècle d'Or) de la Universidad de Toulouse-Le Mirail por la lectura de este artículo y las acertadas observaciones que me hicieron sobre él en una de sus reuniones de trabajo, en la que tuve la oportunidad de participar durante mi estancia en dicha Universidad como profesora invitada.

2. Se había representado también el día anterior (Cfr. Herbert Seifert, «Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopold I», *Osterreichische Musikzeitschrift*, 29, 1974, pp. 6-16, p. 13). El hecho de que el manuscrito sólo aluda a la representación del día 25, con la indicación expresa de su escenificación ante sus Majestades por ser el día del aniversario, hace pensar en la posibilidad de que la puesta en escena del día 24 fuera quizá exclusivamente para la servidumbre, como una especie de ensayo general. Conviene advertir que en la *Relatio historica* 58 (1667), Francoforte, 1667, p. 16, a la que H. Seifert remite, junto a nuestro manuscrito, como fuente de la información que ofrece, falta el título de la comedia. En aquella, con fecha de 25 de abril de 1667, se anota sólo: «Den 24. und 25. wurde zu Hooft eine spanische Comoedi und Ballet gehalten» («El 24 y el 25 se representó en la Corte una comedia española y ballet», en traducción castellana). Agradezco a H. Seifert esta cita de la *Relatio historica*, que con toda gentileza me ha facilitado a través de A. Sommer-Mathis.

3. Biblioteca Nacional de Viena. Cód. 13184.

4. Cfr. Walter Kraft, *Codices Vindobonenses Hispanici. A Catalog of the Spanish, Portuguese and Catalan Manuscripts in the Austrian National Library in Vienna*, Oregon, 1957, p. 43. descripción que he comprobado personalmente.

-La loa (fols. 1r^o-10r^o): 394 vv.

-El romance cantado (fols. 10v^o-11r^o): 50 vv.

-La modificación realizada en el final del *Entremés del Plenipapelier* (fols. 11r^o-13r^o): 84 vv.

-Unos versos introductorios para la representación y mejor entendimiento del torneo (fols. 13r^o-18v^o): 286 vv.

-Unas pequeñas introducciones que preceden a estas piezas e indican los componentes de la función, el orden seguido, los cambios realizados y las circunstancias de la representación (fols. 1r^o, 10v^o, 11r^o y 13r^o).

Tras la descripción del manuscrito y su contenido, empecemos por el estudio de esas circunstancias. El acontecimiento que motiva la función -recordémoslo- es el primer aniversario de la boda de la velazqueña infanta Margarita de Austria con su tío y primo, el emperador Leopoldo I. La boda se había celebrado por poderes en Madrid, el 25 de abril de 1666. Una boda que por la corta edad de la Infanta -había nacido el 12 de julio de 1651⁵- y por motivos políticos y económicos se había hecho esperar bastante. Ofrecida su mano por Felipe IV a Leopoldo I, en 1659, para desagraviarle por el casamiento de la infanta María Teresa -a él prometida- con Luis XIV, ambas Cortes -España y Viena- deciden, en abril de 1660, dar por ajustado el desposorio, pero dejar para más adelante, dada la edad de la Infanta, la firma de las capitulaciones. Ésta tiene lugar el 18 de diciembre de 1663, retrasándose la celebración de la boda, ante la natural impaciencia del Emperador, hasta el 25 de abril de 1666. Tres días después -el 28-, Margarita partía para Viena, adonde llegaría, tras un largo viaje por mar y por tierra, el 5 de diciembre, siendo recibida con gran lujo y júbilo⁶.

Margarita llegaba a Viena acompañada por una servidumbre española. Su Camarera mayor era la Condesa D^a Margarita Teresa de Eril, viuda de D. Alfonso Folch de Cardona y Borja, primer Marqués de Castelnou, con la que iba su hijo José, «que fue nombrado Gentilhombre de Cámara del Emperador y llegó a ser Conde de Cardona y Mayordomo mayor de la Emperatriz Leonor, tercera mujer de Leopoldo»⁷. Es el José de Cardona que aparece en el encabezamiento de nuestro manuscrito como promotor de la fiesta, ejecutada por esa servidumbre que la Infanta, ya convertida en emperatriz, había traído de Madrid: «...a instancia y solicitud de D. Joseph de Cardona, y executada por algunos españoles assí criados de la Emperatriz nuestra señora como de la señora Camarera mayor y hijos de dichos criados de su Magestad» (fol. 1r^o)⁸.

5. Nacimiento éste que se había festejado en Viena, en 1652, con el torneo *La Gara*. Como indica Andrea Sommer-Mathis, con dicho nacimiento «se ponía la mirada, de nuevo, en una estrecha unión con España, incluyendo sus colonias, lo cual debía servir para consolidar la política aliada en la Europa católica» (en «II. El triunfo de la dinastía», en Andrea Sommer-Mathis y Otros, *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, versión española de Tarsila Reyes Sicilia, Madrid, MAPFRE, 1992, pp. 21-114, p. 96).

6. Cfr. Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz doña Margarita, infanta de España, esposa del Emperador Leopoldo I*, Madrid, 1905, pp. 62-79; y Gabriel Maura Gamazo, *Carlos II y su Corte*, t. I (1661-1669), Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911, pp. 86-88 y 208-17.

7. Cfr. Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante...*, ob. cit., p. 88.

8. El número de los folios incluido tras las citas corresponde al manuscrito. En las transcripciones, para facilitar la lectura, he desarrollado las abreviaturas sin advertirlo; he puntuado, acentuado y separado las palabras con criterios actuales, respetando, no obstante, las contracciones frecuentes de la época (*deste, della, dellos, desta...*); y he transcrito las grafías *v* por *u* cuando tenían valor vocálico y *u* por *v* cuando tenían valor consonántico. En cuanto a letras mayúsculas, al ser significativo su empleo en algunos casos (en las referencias directas o alegóricas a los miembros de la familia regia, en los nombres de las distintas piezas

obligación cumplir puedo,
aunque son mis voces mudas.

(*Idem*, vv. 237-47)

En otras ocasiones, como puede apreciarse con YNGENIO, GRACIOSSIDAD y AFECTO (vv. 134-36, 147-51 y 174-79), esa entrada aparece sólo propiciada por dichos versos. Junto a estos personajes, completa la nómina de figuras de la loa ALEMANIA, «que le haze hombre, vestido de su traje» (fol. 3rº). Cuando ESPAÑA, disipados sus temores de no responder a la altura de las circunstancias, decide acometer la labor, llama a ALEMANIA, que colaborará en la empresa con total disponibilidad:

¿Qué quieres? Mas ya lo sé,
y pues es la empresa tuya,
manda, imagina, apercibe,
emprende, inventa, executa
quanto tu elección gustare,
que en todo tendrás mi ayuda.

(*Idem*, vv. 84-89)

El hecho de que sólo en las acotaciones que dan entrada a ESPAÑA y a ALEMANIA se especifique que ambos personajes los harán hombres, a pesar de la condición femenina de los personajes que encarnan, permite pensar en que el sexo de los actores, excepto en estos dos casos, viniera determinado por el género de los conceptos que personificaban. Quizá la naturaleza masculina de los actores dotaba a estos dos personajes -representantes de los países a los que pertenecían los Soberanos y motores del festejo (uno como encargado del mismo y el otro como colaborador)- de una fuerza que no hubieran tenido si hubiesen sido desempeñados por mujeres. El término «hombre» posee, además, un sema de edad -'viril'- que permite pensar también en la posibilidad de que los demás personajes fueran ejecutados por jóvenes.

Con tales personajes -un total de doce-, esta loa entremesada presenta:

- El programa de la fiesta.
- Los móviles que la impulsan.
- La alabanza a sus destinatarios.
- La petición de disculpa por las posibles faltas.

Con respecto al programa, como muestran los versos 112-14 y 134-81, la función tiene la estructura que era habitual tanto en las representaciones de corral como en las cortesanas, sin que, junto a la obra seria -la comedia (vv. 112-14)-, falte ninguna de las piezas adicionales que tanto complacían al espectador barroco -loa (vv. 174-79), dos sainetes (vv. 147-53) y fin de fiesta (vv. 156-63)-.

La loa, escrita para la ocasión en el metro y estrofa que le era común al menos hasta mediados del siglo XVII -romance octosílabo¹⁰ (vv. 6-389), con algunos versos en eco (26-41) y dos quintillas cantadas (vv. 1-5 y 390-94)-, se acomoda, como pieza de circunstancias, al acontecimiento que se celebra y al auditorio, cuya benevolencia se capta mediante los repetidos

10. Cfr. Jean Louis Flecniakoska, *La loa*, Madrid, SCEL, 1975, p. 74.

tópicos de la humildad de los personajes ante tan altos destinatarios y de la imposibilidad de loarlos con justeza. Un auditorio que, a través de los elogios formulados en segunda persona, queda claramente configurado y se introduce en la pieza, produciéndose una perfecta simbiosis entre el plano de la ficción y el de la realidad. El gran Leopoldo; la bellísima Margarita; la invictísima Eleonora, emperatriz viuda; sus hijas, Leonora y Mariana; las Camareras mayores y las damas de ambas Emperatrices, van siendo objeto de encendidas alabanzas formuladas por ESPAÑA, ALEMANIA, EMPENO, OBLIGACIÓN, AFFECTO, ATENCIÓN, SILENCIO, GRATITUD y GRACIOSIDAD (vv. 338-81). Como se puede observar por lo dicho hasta ahora, esta loa dialogada -de aquí su extensión- ratifica las afirmaciones de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera cuando hablan de la loa como un género dramático que «se consagra en el siglo XVII como un lugar privilegiado de intersección de espacios dramáticos y referentes en torno al espectáculo»¹¹. Una loa que responde perfectamente a la descripción que ESPAÑA hace del género -a la altura de 1667- cuando ALEMANIA le pregunta «¿qué es loa?»:

ESPAÑA

Es una

introducción a las fiestas
deste género, aunque muchas
se hacen sin loa; y también,
antiguamente, en algunas
campeaba la alabanza
del auditorio; y no oculta
su etimología ella,
pues su nombre la pronuncia.

ALEMANIA

Jamás tan precissa fue
como oy lo es y así la busca.

(Loa, vv.165-75)

Y que corresponde, de forma especial, al subgénero de la loa cortesana. Valgan como ejemplo estas palabras de Ignacio Arellano a propósito de la loa de Francisco Bances Candamo para la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, compuesta para la celebración onomástica del rey Carlos II, el 4 de noviembre de 1693, y dedicada al motivo de su nombre: «la función principal de la loa, a mi juicio, es integrar el espectáculo posterior en un conjunto de fiesta áulica dedicado al rey en un momento celebrativo específico. En este sentido la loa se configura como una apertura o rendimiento de veneración al regio espectador, insistiendo en la circunstancia concreta, que en este caso es el santo del rey, cuyo nombre se glorifica en exaltación mitificada de la grandeza del monarca»¹².

Como tantas otras, esta loa -y, en general, todos los componentes literarios del festejo- tiene escasa calidad poética. Su autor, versificador muy cuidadoso en el cómputo silábico (los ver-

11. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, «Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro», en *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984), Madrid, Taurus, 1988, pp. 26-54, p. 33.

12. Cfr. Ignacio Arellano, ed., Francisco Bances Candamo, *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada-Ediciones Universidad de Navarra, 1991, pp. 46-47 (la cita en p. 47).

sos, salvo en las partes cantadas donde a veces su medida fluctúa, están perfectamente medidos) pero escritor poco inspirado, recurre en ocasiones a forzados encabalgamientos sintácticos y aun léxicos para conseguir la rima pedida (una / cossa, vv. 119-20; mucha / gana, vv. 121-22; una / introducción, vv. 165-166; ninguna / persona, vv. 237-38; busca / vuestra, vv. 279-80; segura-/mente, vv. 299-300; cuya / dicha, vv. 319-20; cuya / magestad, vv. 355-56; etc.); a situar el término *que*, con valor conjuntivo, al final de verso para que, como monosílabo cargado con acento oxítono, le proporcione la medida octosilábica que necesita (vv. 68, 80, 92, 186) -recurso éste, reconocemos, no infrecuente en absoluto en mejores autores¹³; o a obtener dicha medida a través de abruptos y poco logrados encabalgamientos (los papeles / della, vv. 204-05; soy / la Obligación, vv. 210-11; aquel / sujeto, vv. 308-09); o bien, a salvar mediante sinéresis (vv. 294, 338, 354, 362) o diéresis (371) versos hipermétricos o hipométricos, respectivamente. Aunque todos los ejemplos citados, excepto el incluido en nota, pertenezcan a la loa -la pieza que nos encontramos estudiando-, son fenómenos que aparecen también en el resto de los versos. A pesar de su dominio de los mecanismos de la adulación, a través de la técnica alegórica, el exagerado y reiterativo lenguaje propio de este tipo de composiciones áulicas y el continuo uso de un hipérbaton no siempre feliz y que dificulta a veces la lectura, contribuyen a aminorar el valor literario de la loa y de los añadidos de esta representación cortesana.

Tras la loa, se introduce un *romance cantado* (50 versos), compuesto por un «estribillo a 4 voces» (una estrofa de diez versos hexasílabos, unidos los pares por la misma asonancia del romance al que pertenecen «ó», donde dos no respetan dicha medida -vv. 4 y 5-, fol. 10vº) y «un romance a una voz» (40 versos octosílabos, fols. 10vº-11rº). Su objeto es describir de forma hiperbólica, a través de una tópica imaginería petrarquista, la belleza física y espiritual de la Emperatriz, retrato éste en el que sale muy favorecida. Sus ojos azules, su blanca frente, su nariz perfecta, sus pálidas mejillas, sus labios rojos, su rubio cabello, sus manos de cristal, su elegante porte y su discreción, se van magnificando sucesivamente en unos versos faltos de musicalidad y calidad poética, defectos éstos tal vez enmascarados por la melodía que los acompañaba.

Esa interrelación entre espacios dramáticos que se producía en la loa, al romperse la línea de separación entre el espacio del público y el de la representación, vuelve a darse al final del *Entremés del Plenipapelier*, que se escenifica entre la Primera y Segunda Jornadas de la comedia. Una ruptura que no debe extrañarnos, pues, como muy bien indica Teresa Ferrer, «esa concepción abierta del área de representación es inherente al fasto cortesano, producido en espacios que no constituyen específicamente recintos teatrales con un código de funcionamiento preestablecido»¹⁴. Al tratarse de una ruptura que estaba ya presente en el entremés primitivo, pero motivada por otras circunstancias¹⁵, los organizadores de la fiesta vienesa se ven obligados a introducir modificaciones en esos versos para adaptarlos al contexto nuevo de la representación -«...al fin del qual, en lugar de lo que tenía, hablando con sus Magestades Cathólicas,

13. E incluso hace lo mismo con el artículo *el* (v. 87 de la *Introd. al torneo*), si se acepta la lectura elegida para este verso entre las dos propuestas en nota.

14. Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, ob. cit., p. 136.

15. He aquí su final, según la versión que se publica de dicho entremés en *Rasgos del ocio en diferentes bayles, entremeses y loas, de diversos autores. Segunda parte*, Madrid, Domingo García Morras, 1664, pp. 199-209, pp. 208-09:

se añadió lo siguiente y se mudó» (fol. 111^o): ahora, los personajes¹⁶ se dirigirán con su danza a Palacio para dar la enhorabuena a los Soberanos por la preñez de la Emperatriz, invocándolos también de forma directa -«Vos, soberano monarca» (v. 51); «Y vos, divina señora» (v.

	<i>Bayle Manuela y salen todos.</i>	
<i>Carras[co].</i>	Que hazeis, Alcalde?	
<i>Man.</i>	Alcançar aquesta dança por pies. Donde vâ la dança?	
<i>Todos.</i>	Alcalde, a los Palacios del Rey, que amaneciò con el Sol, y no llega a anohecer. A darle la norabuena de vn achaque descortès.	
<i>Escam[illa].</i>	Dexadme con el achaque, y vereis qual le pondrè.	
<i>Man.</i>	Achaquito, que quisiste, con sombras de no sè que ser en el sentir cuydado, y descuydo al parecer. Vete, y viua nuestro gozo, aun mas que Matusalen, y mas otro tanto y mas, lo que pide nuestra fè.	
<i>La Santos.</i>	Sea norabuena, sea para bien con Carlos diuino pinitos hazed.	<i>Mudança, repetiendo.</i>
<i>Escam.</i>	Dadme contra los achaques el oficio de Manuel, porque aules se enciendan, yo las despavilarè.	
<i>Anaya.</i>	Sea norabuena, sea para bien, del Aguila el buelo al nido mas fiel.	<i>Mudança, repetiendo.</i>
<i>Man.</i>	Y vos, diuina scñora, quiera el ciclo que logreis la vida de vuestro esposo, quanto auemos menester.	
<i>Todos.</i>	Amen. amen. amen. amen. que este es del amor mejor parabien.	

(BNM. R. 8270, ejemplar que se encuentra en muy mal estado: carece de portada, comenzando por las hojas preliminares, que están muy deterioradas. Existe otro ejemplar incompleto: Ti./22).

16. No debe extrañarnos tampoco la falta de coincidencia en los nombres de los personajes que figuran en las adscripciones de los parlamentos. Al ser en el entremés incluido en *Rasgos del ocio* los de los miembros de la compañía -MANUELA, CARRILLO, OLMEDO, IUSEPE, MANUELA BERNARDA, ESCAMILLA, CARRASCO, LA SANTOS y LA ANAYA-, éstos se cambian en la adaptación para su representación en Viena -ALCALDE, REPOLIDO, REDONDO, GUIRLINDAJA, ZAPAQUILDA y GARDUÑO-. Aunque son nombres muy apropiados para figuras entremesiles -el de ZAPAQUILDA nos remite de inmediato al poema épico burlesco de Lope de Vega, *La Gatomaquia*-, ninguno de ellos aparece entre los nombres de los personajes de los entremeses incluidos en las colecciones impresas, registrados todos por Henri Recoutès, en *Les intermèdes des collections imprimées. Vision caricaturale de la société espagnole au XVIIe siècle*, Lille, Université, 1973, 2 vols., vol.II, pp. 999-1249.

59)-. En unos versos incardinados en ese lenguaje laudatorio áulico, pero que rezuman gracia y ternura, las caricaturescas figuras entremesiles desvelan el estado de buena esperanza de la jovencísima Margarita (vv. 11-50 de la modificación final del *Entr. Plenipap.*).

El embarazo al que se refiere el texto era el correspondiente al primer hijo de la Emperatriz, Fernando Wenceslao, que nacería el 28 de septiembre de 1667. A él se refiere también el Emperador en una carta, de 28 de marzo de 1667, dirigida al Conde de Pötting -su embajador en España-, donde le comunica que el embajador español en la corte de Viena ha considerado ser su obligación avisar, por medio de un Correo que él le ha prestado, de que «después de cumplidas dos faltas, mi esposa ha dejado de usar, el día 25, el guardainfante y se ha hecho llevar en silla a la Iglesia»¹⁷; y el Conde de Pötting anota en su *Diario*, el 19 de abril: «Llego el correo Carlos de Alemania, despachado por el Embaxador de alla a la Reyna con las nuevas del seguro preñado de la Señora Emperatriz. Fuime por la tarde a dar la enorabuena a Sus Magestades de tan dichoso auiso, y me puse de gala. La Condessa pasó la misma función. Puse luminarias por tres tardes...»¹⁸. Si esa expectación y alegría, que se reflejan tanto en el testimonio literario -el entremés- como en los documentales citados, eran lógicas a nivel privado, todavía lo eran más en el plano político, pues se aseguraba la sucesión de la Corona, uno de los deberes prioritarios de toda reina, con el que Margarita cumpliría sobradamente: murió embarazada de su séptimo hijo a los veintidós años, habiendo tenido el primero a los dieciséis¹⁹. Por ello, los preñados de las reinas eran de inmediato conocidos y motivo de festejos. Recordemos este *Aviso de Barrionuevo*, de 16 de junio de 1655, relativo a D^a Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, cuyos embarazos eran, por el problema sucesorio, muy esperados y felizmente recibidos: «Al preñado de la Reina se hace una comedia de capa y espada en el Retiro. Dícese que es una cosa grande. Hácese mañana a los Reyes y los demás días al pueblo, que es antojo de que la vean todos, y el bullicio de la gente que acudirá infinito»²⁰.

En esos 84 versos que con el motivo indicado modifican el final del entremés, es destacable la presencia de la música: escritos en romance asonantado («ó»), sus versos octosílabos alternan, a partir del v. 31, con una serie de cuartetas hexasílabas cantadas, que se suceden a manera de estribillo, con el recurso en ellas al procedimiento paralelístico de la repetición y la variación.

En cuanto a su autoría, el *Entremés del Plenipapelier* -'memorialista'- es obra de Francisco de Avellaneda²¹. No era la primera vez que nuestra Infanta veía un entremés de este dramatur-

17. *Privatbriefe Kaiser Leopold I und den Grafen F. E. Pötting: 1662-1673*, herausgegeben von Alfred Francis Pribram und Moriz Landwehr von Pragenau, I Teil, November 1662 bis Dezember 1668, Wien, 1903, carta n^o 124, pp. 291-92, p. 291. La traducción me pertenece. He aquí el texto original: «después de cumplidas dos faltas mein Gemahlin den 25. dies den Guardinfante abgelegt und sich in der silla in die Kirche tragen lassen». Conviene recordar que nuestra Infanta continuó usando en Viena el traje a la española (Cfr. W. Ramírez de Villa-Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante...*, ob. cit., p. 82).

18. Miguel Nieto Nuño, ed., *Diario del Conde de Pötting. Embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, ob. cit., pp. 294-95.

19. Cfr. W. Ramírez de Villa-Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante...*, ob. cit., pp. 84-85.

20. *Avisos de Don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, edición y estudio preliminar por A. Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1968-69, 2 vols. («BAE», 221-22), vol. I, p. 148, col. b.

21. Así aparece en el Índice de *Rasgos del ocio...*, ob. cit., atribuyéndoselo también Emilio Cotarelo y Mori, en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, 2 vols., vol. I, p. CVII. Agradecerlo a Javier Huerta Calvo la información facilitada sobre los dos entremeses de esta fiesta barroca.

go, pues, si hemos de creer a E. Cotarelo -a pesar del error en la fecha-, en abril de 1664 [sic], se representó *La visita del mundo*, cuando «iba a salir para Alemania, desposada con el emperador Leopoldo»²²; y ese mismo año es muy probable que asistiera también a la representación de su *Baile entremesado de las Naciones*, hecho en Palacio y todo dedicado a los Reyes y a sus hijos. En él, nos dice Cotarelo, «la infanta Margarita se iba a Alemania, aunque su hermana María Teresa quería casarla con el Dellín»²³. Tampoco era la primera vez que nuestra Infanta aparecía en una pieza teatral, pues Vicente Suárez de Deza, por ejemplo, había compuesto, para Palacio, el *Bayle de vn retrato de la Señora Infanta Margarita*, publicado en su *Parte primera de los Donayres de Tersicore* (Madrid, Melchor Sanchez, 1663, fols. 194rº-195vº).

Respecto a la localización bibliográfica del *Entremés de las Beatas*, que se intercala entre la Segunda y Tercera Jornadas de la comedia, he encontrado dos bajo este título, ambos anónimos: uno impreso en el *Lavrel de entremeses varios. Repartido en diez y nueve Entremeses nuevos. Escogidos de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Juan de Ybar, 1660, pp. 100 [por 110]-119) y otro manuscrito, que contiene el texto del impreso, con ciertos versos añadidos en los márgenes que no le pertenecen (BNM, Ms. 15147, fols. 2rº-8rº)²⁴. Como *mogiganga* -*Mogiganga de las Beatas*-, aparece, igual que el *Entremés del Plenipapelier*, en *Rasgos del ocio...*, 1664 (pp. 11-24), en cuyo índice se asigna a [...]rrientos. El deterioro, en el ejemplar que he manejado, de la parte derecha de la hoja impide la lectura del nombre completo: Antonio Barrientos²⁵. Aunque figura bajo el título genérico de *mogiganga*, es, con variantes -entre éstas, una mayor extensión-, la misma obra del *Lavrel de entremeses* y en ella se hallan los versos que en anotaciones marginales se añadían al texto manuscrito del entremés. A diferencia de la versión del *Lavrel*, en la *mogiganga* se alude a una *beata mayor*, como ocurre en la aco- tación del texto de Viena (fol. 13rº):

Catalina.	Vn antojo me has de cumplir.
Iusepa.	Dilo, presto.
Catal.	Desde la beata mayor, que salió en vn bayle viejo, nunca he visto mas beatas, y me cae en gracia aquello del andar vnas tras otras.
Iusepa.	Pues miralas.

22. Cfr. *Idem*, p. CVI.

23. *Idem*, p. CXCV. Curiosamente, tanto el *Entremés de La visita del Mundo* como el *Bayle entremesado de Naciones* se hallan impresos en *Rasgos del ocio...*, 1664, pp. 45-54 y 126-32, igual que el *Entremés del Plenipapelier*, como ya hemos visto, y la *Mogiganga de las Beatas*, como veremos a continuación.

24. Véase la descripción del manuscrito en [Julián Paz], *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, S.A. Tipográfica, t. I, 1934, 2ª ed., p. 58, nº 392.

25. José Simón Díaz, cuando cataloga este repertorio, siguiendo la descripción de Joaquín Montaner (*La colección teatral de Don Arturo Sedó*, Barcelona, 1951, pp. 142-50) y localizando como ejemplares tan sólo el particular del citado erudito, lo atribuye a Antonio Barrientos (Cfr. en J. Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC, 1955, t. IV, pp. 248-49, p. 248, nº 324; e *Idem*, 1961, t. VI, p. 334, nº 3099, donde lo coloca bajo el nombre de dicho autor). J. Montaner, al describir la colección, señala que «éste es uno de los librillos más raros de entremeses» (ob. cit., p. 142).

Catal. Que las veo, que las veo,
(*Mojiganga de las Beatas*, ob. cit., p. 21)²⁶

Este hecho y, sobre todo, su coincidencia con el *Entremés del Plenipapelier* -el otro representado- como partes de una misma colección impresa -*Rasgos del ocio...* (1664)- permiten aventurar que fuera esta mojiganga la obra escenificada en Viena. Las borrosas fronteras entre los géneros menores y la constatación de que una misma pieza podía imprimirse con distintas designaciones genéricas, convierten en irrelevante el cambio del término *mojiganga* por el de *entremés* en el manuscrito de Viena²⁷.

Igual que había ocurrido en el *Entremés del Plenipapelier*, también el de *Las Beatas* se retoca en su final: «al qual se le añadió una corta introducción para unos matachines que con la Beata mayor se hicieron al fin dél» (fol. 13r^o), introducción ésta que nuestro manuscrito no copia. Esos matachines, con sus vistosos trajes de alegres colores y sus movimientos «descompuestos y exagerados, aunque siempre rítmicos y coordinados entre los que los ejecutaban al son de la música -en palabras de E. Cotarelo-», intensificaban los elementos visuales y auditivos, tan apreciados por el espectador barroco y de capital importancia en toda fiesta cortesana. Recordemos, como señala también el citado investigador, que «con mucha frecuencia en los entremeses, bailes y, sobre todo, mojigangas de fines del siglo XVII, se mencionan los *Matachines* como espectáculo que se intercalaba en ellos ó servía para darles término. No era un simple baile [...] -continúa diciendo-, eran los actores encargados de danzar y hacer otros muchos juegos cómicos, aunque siempre rítmicos y de carácter grotesco»²⁸. La expresión del manuscrito «con la Beata mayor» nos hace pensar en sí, junto a los matachines, se interpretaría también ese «bayle viejo» donde salía la Beata mayor, al que aluden los versos citados más arriba; o se trataría sólo de la incorporación de una de las tres beatas de la pieza teatral -la protagonista, por ser la única que tiene versos a su cargo- al grupo de los matachines para actuar entre ellos.

La comedia elegida pertenece a Calderón de la Barca, que gozaba de gran prestigio no sólo en la Corte española sino también en la de Viena, siendo muy admirado por el Emperador²⁹. Su título *Amado y aborrecido* se modifica para hacer más explícito el nudo argumental y su desenlace, y, así, adecuarlo nominalmente más a las circunstancias de la representación: «Loa para

26. E. Cotarelo, en la «Introducción» a su *Colección de entremeses, loas, bailes...*, reseña *Las beatas* como entremés, incluyéndolo entre los anónimos de la primera mitad del siglo XVII, y hace una muy breve, pero elogiosa, mención a su calidad: «dos voces, un preso y lo mereces» (el subrayado es mío). Los detalles que ofrece al narrar su argumento y los versos que reproduce muestran que la versión por él utilizada -que no localiza bibliográficamente- difiere de las dos muestras impresas, si bien por sus personajes se aproxima más a la de la *Mojiganga*. No obstante, todos los datos referidos figuran en una u otra de aquéllas. Basándose en los versos que acabamos de transcribir, señala que «este tipo [las beatas] no debía de ser frecuente en el teatro popular» (Cfr. E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., p. CXXVII).

27. Con un título menos semejante y un contenido diferente al de los tres textos citados, el *Entremés nuevo de la Beata* pone también a varias beatas en escena (BNM, Ms. 14514/42. 6 h., 4º, l. s. XVIII). En contraste con aquéllos, donde las beatas pertenecen a la serie de figuras -las últimas- que sucesivamente van apareciendo, en éste una de ellas -DOÑA EXTÁTICA- es la protagonista femenina. Aunque desconozco su fecha de composición, conviene advertir que la copia conservada es del siglo XVIII y que por los actores del reparto incluido en su última hoja esa representación, al menos, hay que situarla muy a finales del siglo XVII o dentro de las dos primeras décadas del siglo XVIII.

28. En *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., p. CCCVIII, y pp. CCLIII-CCLIV para la cita anterior.

29. Cfr. W. Ramírez de Villa Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante...*, ob. cit., pp. 48-49.

la comedia de las *Vitorias del amor contra el desdén en el más amado y aborrecido*, título que se le añadió a este último que es el suyo propio...» (fol. 1r^o). Datada por la crítica entre 1654(?) y 1656³⁰, aparece impresa en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Octava parte* (Madrid, Andres García de la Iglesia, 1657)³¹, de donde pudo haberse tomado³². No conviene olvidar que «Leopoldo I -como indican J. E. Varey y N. D. Shergold- festejaba a su joven esposa con comedias y zarzuelas españolas, y [...] mandaba a España ejemplares de las obras representadas en Viena, mientras pedía de Madrid copias de obras teatrales españolas»³³, a las que incluso llegó a poner música³⁴. Unos años más tarde, 1676 (18 de enero) y 1686 (26 de septiembre), *Amado y aborrecido* se representaría de nuevo en la Corte española³⁵. Aunque era una comedia que requería cierta tramoya³⁶, ésta no era excesivamente complicada,

30. Véase Kurt y Roswitha Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979-81, t. I (1979), p. 113. M. R. Greer, al establecer el *corpus* de representaciones cortesanas de Calderón basadas en la mitología clásica, atribuye a *Amado y aborrecido* la cronología «1650-1656» y la sitúa entre aquellas obras donde los dioses y diosas sólo intervienen al final para asegurar un desenlace feliz (Cfr. en *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, 1991, p. 6).

31. Véase la descripción del volumen en Emilio Cotarelo y Mori, *Catálogo descriptivo de la gran Colección de Comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, pp. 45-49. Nuestra comedia (la octava), en el ejemplar consultado (BNM, T1/16, tomo 8), ocupa los fols. 165v^o-190v^o, con erratas en la foliación: el fol. 166 dice 165; el 168 dice 167; el 174 dice 175; el 176 dice 177; y el 181 dice 182. En los preliminares del volumen, la fecha más temprana que encontramos es 16 de octubre de 1656 (Aprobación de Fray Diego Niseno). ELP. Gerónimo de Salzedo, en su aprobación, de 1^a de noviembre de 1656, dice que, según tiene entendido, «todas ellas [las comedias del tomo] han sido ya representadas, y algunas otra vez impresas».

32. En la Biblioteca Nacional de Viena existe un ejemplar de la citada edición (Sig. +38.V.10.(8)). No posee ningún tipo de marcas que nos haya permitido pensar en la posibilidad de que fuera el ejemplar utilizado ni hemos podido conocer su fecha de entrada en la Biblioteca.

33. Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, editada por J. E. Varey y N. D. Shergold con una edición y estudio de la música por Jack Sage, London, Tamesis Books, 1970, p. CVI.

34. En la Biblioteca Nacional de Viena, se conservan dos entremeses «en música», *Orfeo y Euridice* y *La nobia barbuda*, representados en la comedia *Fineza contra fineza*, de Calderón, en los que la música es del emperador Leopoldo I (Viena, 1671). Su texto literario ha sido publicado en edición bilingüe -castellano y alemán- por Richard Bletschacher, en *Die Stimme des Lorbeers. Operntexte des 17. Jahrhunderts*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1990, pp. 338-59 y 360-79, respectivamente. Del estudio musical de los mismos se ocupa Jaime Miranda en *Zwei Spanische Intermedien von Kaiser Leopold I* (Viena, mayo de 1991, tesis de maestría inédita, pp. 47-76), que incluye en apéndice la reproducción gráfica de las partituras originales (pp. 78-95 y 96-114) y de los textos castellanos (pp. 115-20 y 121-30), tal como los publica R. Bletschacher. Con arreglo musical de Peter Skopik y texto literario en alemán traducido por R. Bletschacher, ambos entremeses fueron puestos en escena en Austria, en 1986. Las partituras de dichas adaptaciones, con el texto literario alemán de Bletschacher en paralelo al castellano bajo las notas musicales, han sido publicadas por Musikverlag Doblinger, en Viena-Munich, 1992. Por último, antes de cerrar esta extensa nota, cuya longitud queda compensada -a mi juicio- por su valor para ilustrar la presencia del teatro castellano en Austria, deseo agradecer a Rafael Pérez Sierra sus noticias sobre estos entremeses y su intervención para que el Dr. D. Richard Bletschacher -director teatral de la Ópera del Estado de Viena- nos recibiera. A éste, debo agradecerle, igualmente, su cordialidad y toda la información verbal y bibliográfica que nos proporcionó sobre ellos.

35. Cfr. 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 en colaboración con la Comunidad de Madrid, 1989, pp. 53-54.

36. N. D. Shergold alude a ésta a través de los datos que ofrecen unas cuentas de representaciones de obras en la Corte, entre enero y final de Carnestolendas de 1676, donde figura la nuestra. Entre las referencias específicas que se hacen a ella, hay un pago de 800 reales a Gabriel Jerónimo «por haber hecho el teatro y tramoyas para la comedia y quitar y bolber a poner el teatro dorado» y, en un documento que trata sobre el sarao que la cierra, se habla del costo del material usado para hacer «las olas del mar y la barca». Entre aquellas cuentas figura también el pago de 24 reales a «un moço de ato que hizo el león el día de la fiesta». Si bien Shergold no lo apunta en este caso, pudo tratarse del león requerido por nuestra comedia (Cfr. N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 337-38).

a juzgar por las acotaciones de la edición de 1657, como muestran las que he seleccionado relativas al decorado, maquinaria y efectos especiales³⁷:

JORNADA PRIMERA:

- A la almena, Nise y Flora (fol. 165v^o).
- En lo alto Iren[e] (fol. 165v^o).
- Dentro ruido grande (fol. 169v^o).

JORNADA SEGUNDA:

- Dentro voces y ruido (fol. 173v^o).
- Sale Aminta por vna parte en lo alto de vna montaña, Irene en otra a la otra parte (fol. 177v^o).
- Sale el leon (fol. 178r^o).
- Salen Venus, y Diana en el aire (fol. 178r^o).

JORNADA TERCERA:

- Ruido de tempestad (fol. 188r^o).
- Descubrese vn barco, y en el Irene, y Aminta, y Dante (fol. 188r^o).
- Suenan instrumentos (fol. 188v^o).
- Salen Venus, y Diana en lo alto (fol. 189v^o).
- Salen Venus, y Diana (fol. 189v^o).
- Vase el baxel (fol. 190r^o).

En los versos se hace referencia a elementos que requerían efectos especiales, como, por ejemplo, a un terremoto en la Jornada Segunda (fol. 178r^o), que no quedan recogidos en las acotaciones. Éste se evocaría mediante el ruido, según se advierte en una acotación de la Jornada Tercera «Ruido de tempestad» (fol. 188r^o) y lo confirma la edición de la comedia de 1691, donde dicho terremoto sí aparece registrado en acotación «Suenan un terremoto...»³⁸. En esta edición, más rica en el tipo de acotaciones que estamos manejando, aparecen también dos acotaciones relativas a una tempestad «Suenan truenos y terremoto» (p. 88) y «Suenan la tempestad» (*idem*), que con uno de sus rayos incendia una torre (incendio descrito en una serie de versos: p. 88), acotaciones y descripción que faltan en la edición de la comedia de 1657, dejando sin trabazón lógica dos pasajes de la Jornada Segunda (fol. 180v^o). En los versos de nuestra comedia se alude a otros elementos escenográficos, como a un arroyo («que a la margen lisongera / de aqueste arroyo la aguardo», fol. 175r^o) o a una verde estancia («hagamos tiempo

37. Para M. R. Greer, la ausencia de acotaciones en obras mitológicas de Calderón que aseguran que fueron complicadas producciones cortesanas «is not proof of a simple original design, for it was common practice, after the first spectacular production at court, to repeat the play in a simple form in the public theatres or for private performances before the royalty, and the surviving texts may derive from those simplified performances» (en *The Play of Power: Mitological Court Dramas of Calderón de la Barca*, ob. cit., pp. 6-7).

38. Pedro Calderón de la Barca, *La gran comedia, Amado y aborrecido, Fiesta que se representò a sus Magestades en el Salon Real de Palacio*, en *Novena parte de comedias del celebre poeta español. Don Pedro Calderón de la Barca [...] que nuevamente corregidas. publica Don Ivan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sauz, 1691, en *Idem, Comedias*, a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. F. Valey with textual and critical studies, v. XVIII, London, Gregg International Publishers Limited in association with Tamesis Books, 1973, pp. 56-109, p. 82.

por esta / verde estancia», *idem*), pero se trataría, como es habitual en el teatro barroco, de decorados verbales, adquiriendo la palabra la función de signo escénico³⁹. A diferencia de lo que ocurre en la representación palaciega madrileña de 1676, en nuestro caso no hemos encontrado datos sobre cómo se realizó la puesta en escena de la comedia y desconocemos también las disponibilidades con las que contó Joseph de Cardona para ello. No obstante, la total ausencia de aparato escenográfico en la loa, frente a su frecuente presencia en las loas cortesanas -loas de tramoya⁴⁰, induce a pensar que aquéllas no debieron de ser excesivas.

En cuanto a la adecuación del tema de la comedia a las circunstancias de sus destinatarios, podríamos preguntarnos si la emperatriz Margarita, confinada en tierra ajena por un matrimonio impuesto por razones de Estado, pero procurando atraerse a su esposo y sintiéndose amada por él⁴¹, no se reconocería, en parte, en las dos protagonistas femeninas de la comedia: IRENE, infanta de Gnido, cuyo «marriage -en palabras de Thomas Austin O'Connor- is imposed on her as imprisonment and punishment that assure *peace* with Chipre's hereditary enemy, Gnido», y AMINTA, infanta de Chipre, que acaba casándose con DANTE, «in their case love and marriage is the object of the noble soul»⁴². Islas éstas -Gnido y Chipre- a las que, curiosamente, se alude en el *Entremés del Plenipapelier*: «Cupido os ha elegido / oy por papelier de todo Egnido», dice CARRILLO a MANUELA -Alcalde- (ob. cit., p. 201); y ANAYA, refiriéndose también a MANUELA, exclama: «O gran prodigio de Chipre! / paquete amor como ciego» (*Idem*, p. 208).

Con la misma finalidad que se había modificado el *Entremés de las Beatas*, añadiéndole -recordemos- una corta introducción para unos *matachines*, se cambiará el final de la comedia: tras aquél -leemos en el manuscrito-, «siguióse la 3ª Jornada y, al acabarse, en lugar del sarao que tiene de damas la dicha comedia, se hizo un *torneo* de a ocho, para la inteligencia y introducción del qual y de las circunstancias dél, que fueron algunas y con misterio, se hizo y representó lo siguiente...» (fol. 13^{ro}). Si allí los que entraban en danza eran *matachines*, figuras grotescas en consonancia con la naturaleza del entremés, aquí, también en perfecta armonía con

39. Véase José María Díez Borque, «Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español», en AA.VV., *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92 (pp. 86-91); y José María Ruano de la Haza, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Crítica*, 42 (1988), pp. 81-99 (pp. 86-88).

40. Véase E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., pp. XXXII-XL, donde en su recorrido por las «Loas de fiestas reales» hallamos diversos ejemplos. y Lucía García Lorenzo, «La escenografía de los géneros dramáticos menores», en AA.VV., *La escenografía del teatro barroco*, estudios coordinados por Aurora Egido, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 127-39 (pp. 134-38).

41. Según W. Ramírez de Villa-Urrutia, Margarita «logró conquistar desde luego el corazón de su marido, que se nos muestra en sus cartas cada vez más enamorado de su *mujercita*, llegando ésta a constituir para Leopoldo la principal preocupación de su vida metódica y tranquila», y líneas más abajo añade: «la amó con excesivo ardor» y ella «llena de abnegación y cariño, le dio cuanto su amor podía darle, que era su propia vida. Su muerte no fue sentida por sus súbditos, porque no supo hacerse perdonar su cualidad de extranjera, que la ignorancia del alemán y la servidumbre española les recordaban constantemente» (*Relaciones entre España y Austria durante...*, ob. cit., pp. 84 y 101-102).

42. Thomas Austin O'Connor, «*Infantas, Conformidad, and Marriages of State: Observations on the Loa to Calderón's La púrpura de la rosa*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1 (1993): *The «Comedia» in the Age of Calderón. Studies in Honour of Albert Sloman*, pp. 175-85, p. 181. Para O'Connor, situando el argumento de esta obra dentro del contexto histórico que él trata -la pugna entre Francia y España por la hegemonía, y las maniobras diplomáticas para el casamiento de la infanta María Teresa con Luis XIV-, ofrece «another dramatic confirmation of the instrumentality of *infantas*» (*Idem*).

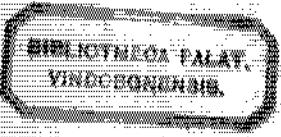
con

Para la fundación de las Artes y de las Ciencias en
 esta ciudad, en el mes de mayo de 1784, se acordó
 sublevarse un edificio a este fin, y el año
 propio, la qual se representó al Sr. D. Juan de
 la Cruz, de 25 de abril de 1783, que para ver el
 de la ciudad, a instancia de la Real Academia de
 la Lengua, y executada por algunos de los
 Excmos. señores, que fundaron la Academia, como
 de la R. Acad. mayor, y de los de los Excmos.
 de la R. Acad. de la Lengua.

Las que hablan en ella =

España
 Alemania
 El Imperio
 El Papa
 El Rey
 La Obispa

La Nación
 El Legado
 La Libertad
 El Silencio
 La Fraternidad
 La Voluntad



Antes de decirse indomito, y después a la vez
 se canta la siguiente canción
 Alas, cuando se fueran creciendo,

[fol. 1r°]

LOA⁴⁶

para la comedia de las *Vitorias del amor contra el desdén en el más amado y aborrecido*, título que se añadió a este último que es el suyo propio, la qual se representó a sus Magestades cessáreas, día 25 de abril de 1667, por haver sido el de su desposorio, a instancia y solicitud de D. Joseph de Cardona, y executada por algunos de los españoles assí criados de la Emperatriz nuestra señora como de la señora Camarera mayor y hijos de dichos criados de su Magestad.

Los que hablan en ella:

ESPAÑA	LA ATENCIÓN
ALEMANIA	EL RESPETO
EL EMPEÑO	LA GRATITUD
EL AFFECTO	EL SILENCIO
EL YNGENIO	LA GRACIOSIDAD
LA OBLIGACIÓN	LA VOLUNTAD

*Música de diversos instrumentos y después a una voz
se cantó la siguiente quintilla:*

MÚSICA
[fol. 1v°]

*Quien a favores crecidos
en corto festejo intenta
dar desempeños lucidos,
o los juzga merecidos
o mucho empeño le alienta.*

5

*Sale ESPAÑA, que le hará hombre,
vestido a la española.*

ESPAÑA

Voz que el valor entorpeces
quando despiertas las dudas,
¿quién te forma?, ¿quién da vida
a tu claridad confussa?
El corazón me has leído,
pues lo mismo que articulas
es lo que el rezelo huye,
es lo que el affecto busca.
¿Quién eres?, digo otra vez.
Pero ¿qué vana pregunta!
siendo yo quien te repito
¿aún dudo quién te pronuncia?
Con el temor y el aliento

10

15

46. Al tratarse de una transcripción, he seguido los criterios expuestos en la n. 8. Mis pretensiones al historiar esta presencia del teatro español del Siglo de Oro fuera de nuestras fronteras son, siguiendo líneas de investigación ya emprendidas en este tema, ofrecer un testimonio de época, editando el texto de la forma más cercana posible al estado en que aparece en el manuscrito original, con las modificaciones imprescindibles para favorecer su lectura. Como se podrá apreciar, dada la extensión del trabajo, he reducido al máximo las notas al texto, suplidas en gran parte por el estudio introductorio.

	mi atención a un tiempo lucha,	
	lo grato al logro me empeña,	20
	lo grande al susto me ayuda.	
[fol. 2 r ^o]	¿Qué haré, cielos? Respondedme.	
	¿A Magestades tan summas	
	rendir podré, festejando,	
	corta paga en deuda mucha?	25
	¿Puedo pagar algo assí?	
ECO. VOZ.	Sí.	
ESPAÑA	¿Será el rezelo disculpa?	
VOZ	Culpa.	
ESPAÑA	¿Huyré a quien miedos me influye?	30
VOZ	Huye.	
ESPAÑA	¿Será en mí la empresa injusta?	
VOZ	Justa.	
ESPAÑA	¿Qué haré si tanto requiere?	
VOZ	Quiere.	35
ESPAÑA	¿Me influirá deydad alguna?	

-Allusión a la Emperatriz nuestra señora-⁴⁷.

VOZ	Una.	
ESPAÑA	¿Quién será a mí acierto estrella?	
VOZ	Ella.	
ESPAÑA	¿Quién es, porque más presume?	40
VOZ	Summa.	
ESPAÑA	Luego si es culpa el rezelo,	
	que huye acción siempre tan justa,	
	mal quiere una duda en ella	
[fol. 2 v ^o]	oponerse a deydad summa.	45
	Voz, que cres a mi esperanza,	
	en descada fortuna,	
	norte a golfos de rezelos,	
	sol a tinieblas de dudas;	
	Voz, que de mi voz formada,	50
	clara quando más obscura,	
	das ánimo en tus respuestas	
	al miedo de mis preguntas,	
	aunque te niegues y emboces	
	la deydad que me aseguras,	55
	ya sé quién es y quién eres,	
	que nada a su luz se oculta.	
	Ya no dudo, ya no temo,	
	que, aunque es la empresa tan mucha,	
	es poca para lograrla	60

47. Aunque esta indicación va transcrita en letra cursiva, no se trata de una acotación sino de una nota aclaratoria del copista. Por ello, está sinuada entre guioncs.

	como sus rayos me influyan. Llamarla intento; mas no, que basta en acción tan suya que sus favores alienten, que honren sus luces augustas.	65
[fol. 3 r ^o]	¿No soy España? ¿No estoy en Alemania y tan unas son estas coronas que el deudo que nos anuda no es lo más, porque es lo más el amor que se vincula como herencia a nuestros ceños, que unidas manos empuñan? ⁴⁸ Sí, pues. ¿qué aguardo?, ¿a qué espera mi atención?, ¿qué me perturba?, ¿qué me estorva?, ¿qué no alienta a ejecución que es tan justa? Llamar a Alemania quiero.	70 75

Sale ALEMANIA, que le haze hombre, vestido de su traje.

ALEMANIA	No es menester, pues te escucha Alemania desde que de aquellas voces confusas medrosamente aleniadas te alegraron las angustias. ¿Qué quieres? Mas ya lo sé, y pues es la empresa tuya, manda, imagina. apercibe, emprende, inventa, ejecuta quanto tu elección gustare, que en todo tendrás mi ayuda.	80 85
[fol. 3 v ^o]	Dame, Alemania, los brazos.	90
ESPAÑA ALEMANIA	No, aunque esta estrechez es mucha, es menester, para que nos equivoque la duda. Los brazos te doy gustosa ⁴⁹ .	

Abrázansse.

ESPAÑA	Que reconocer presume	95
--------	-----------------------	----

48. En los vv. 66-73, ESPAÑA alude a la unión entre ambas naciones, derivada más que del parentesco entre sus Soberanos -el emperador Leopoldo era sobrino de Felipe IV, por ser hijo de su hermana, la infanta María Ana; hermano de D^a Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV; y esposo de la infanta Margarita, hija de Felipe IV y de D^a Mariana de Austria- de la tradicional amistad existente entre ellas en períodos históricos anteriores.

49. No queda claro el sentido de los vv. 91-94, para los que proponemos esta posible interpretación: la solidez de nuestros vínculos es tal -dice ALEMANIA a ESPAÑA- que no es menester el abrazo, a pesar de la unión que conlleva, como forma de correspondencia y de afirmación. No obstante, se lo da gustosa.

los favores que me ofreces
no te admire, que no usurpan
las leyes de agradecido
las del parentesco nunca.
ALEMANIA Lo propio no se agradece 100
y así atenciones escussa.
Vamos al intento.

ESPAÑA Ya
todo el discursso me ocupa
y con tu auxilio emprenderle
mi empeño no dificulto. 105

*Sale EL EMPEÑO vestido a la española, como lo saldrán todos los
que han de seguirse.*

EMPEÑO ¿Qué es dificultarle, siendo
[fol. 4 rº] yo el Empeño en que te fundas?
ESPAÑA A buena ocasión llegaste.
EMPEÑO Nada ignoro.
ESPAÑA

Pues escucha,
y, pues ya mi intento sabes, 110
oye el modo y a él me ayuda:
una comedia española,
de que nuestros dueños gustan,
con razón intento hacer.
Bien me parece.

ALEMANIA
EMPEÑO A mí nunca 115

me parece bien aquello
de que es fuerza que presuma
que no he de salir ayroso;
y hacer empeño de una
cossa que apenas lograrse 120
puede parece que es mucha
gana de errarlo y más siendo
tan pocos los que hay que suplan
siquiera, ya que no llenen,
la obligación del que actúa⁵⁰. 125

ESPAÑA
[fol. 4 vº] Dixiste que ya sabías
quanto iba a decirte y frustras
en dudar de los aciertos
la protección más augusta.

EMPEÑO Dices bien, ya no replico, 130
tu Empeño no dificulta
el logro, que a hacerle grande
sólo las réplicas busca.
¿Quién te dará esa comedia?

50. Los vv. 122-25 hacen referencia a la imposibilidad de los actores, entre los que existen distintos niveles en cuanto a calidad, de desempeñar satisfactoriamente sus respectivos papeles, dada su condición de aficionados.

Sale EL YNGENIO.

YNGENIO	Yo se la daré, si gustas, que soy el Yngenio, y es de un grande poeta.	135
ESPAÑA	¿Cúya?	
YNGENIO	De don Pedro Calderón, dulce gloria de las musas.	
ALEMANIA	¿Qué título?	
YNGENIO	<i>Del amor</i> ⁵¹ <i>vitorias</i> (por lo que oy triunfa) <i>contra el desdén</i> , y porque ésto le hace oposición injusta, se añade <i>en el más amado</i> <i>y aborrecido</i> ⁵² .	140
EMPEÑO	Fortuna	145
[fol. 5 r ^o]	ha sido, que es gran comedia.	
ALEMANIA	Y, entre primera y segunda Jornada, ¿no habrá saynetes? ⁵³	
ESPAÑA	Sí habrá.	

Sale LA GRACIOSIDAD.

GRACIOSIDAD	Donde yo estoy, nunca, siendo la Graciosidad,	150
	falta el saynete y, si gustas, dos te ofrezco y muy famosos.	
EMPEÑO	Tanto logras quanto buscas.	
ESPAÑA	¿No ves que a impulso tan grande los impossibles repugnan?	155
EMPEÑO	¿Y ha de acabar la comedia sin tener, según se ussa en Palacio, alguna cossa de gusto al fin?	
YNGENIO	No discurras más, que la comedia tiene	160
	un torneo y es ventura tener comedia tan buena y que esse defecto supla.	
EMPEÑO	Sólo nos falta la loa.	

51. Este verso y el siguiente están mal cortados en el ms.: *Del Amor vitorias / (por lo que oy triunfa)*

52. El título aparece subrayado en el ms.

53. El empleo del término *sainete* para denominar lo que en las acotaciones al texto dramático figura como *entremés* no era extraño en el siglo XVII (véase E. Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., pp. CXXVIII-CXLIII) y menos a esa altura de la centuria. Valga, como ejemplo de ese uso, esta constatación sobre testimonios documentales hecha por Jean Sentaurens: «La palabra *entremés* -nos dice en uno de los debates del Coloquio sobre «El teatro menor en España a partir del siglo XVI» (1982)- queda sustituida definitivamente por la palabra *sainete* entre 1650 y 1660, en todos los documentos sevillanos relativos al teatro en sus aspectos judiciales y económicos -protocolos notariales, contratos de compañías cómicas, cuentas municipales del Corpus, etc.-» (en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, p. 64).

ALEMANIA	España, ¿qué es loa?	
ESPAÑA	Es una	165
[fol. 5 vº]	introducción a las fiestas deste género, aunque muchas se hacen sin loa; y también, antiguamente, en algunas campeaba la alabanza	170
	del auditorio; y no oculta su etimología ella, pues su nombre la pronuncia.	
ALEMANIA	Jamás tan precissa fue como oy lo es y assí la busca.	175
	<i>Sale EL AFFECTO.</i>	
AFFECTO	Siendo yo el Affecto, en vano que falte loa se duda a una fiesta que se hace porque el amor la tributa.	
ESPAÑA	Sólo cumpliera el Affecto con obligación tan summa.	180
EMPEÑO	¿Y cuál será?	
AFFECTO	La que hacéis, pues el discurso que usurpa vuestras mismas atenciones tanto a su effecto os deslumbra	185
[fol. 6 rº]	que ni havéis notado que o mi cuydado o mi industria os condujo adonde estáis, ni que gozáis la fortuna de veros ya en la presencia de sus Magestades.	190
ESPAÑA	Nunca	
	menores milagros hace affecto que a amor se junta.	
ALEMANIA	Verdad es.	
EMPEÑO	¿O empeño grandel,	
	¿o malograda ventural.	195
	¿cómo puede ser hacerse fiesta que aora se ajusta y que sólo lo será después de prevención mucha?	
AFFECTO	¿Quándo a tanta protección nada en mí se dificulta?	200
	Los que aquí estamos haremos la comedia y, si os assusta el no saber los papeles della, el temor que os angustia	205
[fol. 6 vº]	es vano pues los sabéis,	

YNGENIO	aunque el modo se os occulta. Prodigios son del Affecto, que en obligación se funda.	
	<i>Sale LA OBLIGACIÓN.</i>	
OBLIGACIÓN	Es verdad y, pues yo soy la Obligación, no presume dudar nadie lo possible, si aun lo impossible vincula al logro amor del affecto y más si, como oy, se aúnan gratitud y obligación a acción que tan sólo es suya ⁵⁴ .	210 215
	<i>Sale LA GRATITUD.</i>	
GRATITUD	Yo que soy la Gratitud lo diré mejor. Escucha: si Affecto y Obligación impossibles desanudan, sobre Obligación y Affecto ¿qué no hará Gratitud mucha, y más Gratitud que noble toda la atención usurpa?	220 225
	<i>Sale LA ATENCIÓN.</i>	
ATENCIÓN	Siempre la atención es deuda a satisfacción tan justa	
[fol. 7 rº]	y, pues yo la Atención soy, toda en tus dichos me ocupa.	
ALEMANIA	Nada falta ya.	
YNGENIO	Sí falta,	230
	que en la comedia es sin duda que son más los personajes della que nosotros.	
ESPAÑA	Sufra tu viveza esse reparo,	
	pues ay quien los substituya.	235
OBLIGACIÓN	Mayor falta le hallo yo.	
GRATITUD	Dínos: ¿quál es?	
OBLIGACIÓN	Que ninguna persona de quantos somos es impossible que cumpla con la obligación de dar	240

54. En el ms. *tuya*

alabanzas siempre justas
a tanto objeto, si aun fuera
aquí la eloquencia ruda.

Sale EL SILENCIO.

SILENCIO	Es cierto, pues sólo yo, que el Silencio soy, tan summa obligación cumplir puedo, aunque son mis voces mudas.	245
GRACIOSIDAD	Señor Silencio, perdone, que yo he de entrar en la runfla ⁵⁵ de los que alaben.	
[fol. 7 vº] ATENCIÓN	Y es justo, nadie de hacerlo se escussa; sólo se teme el faltar al respeto que se busca.	250

Sale EL RESPETO.

RESPETO	En mí tenéis al Respeto que desse miedo assegura.	255
AFFECTO	Ya no tendrás qué dudar, Empeño, y así executa lo dispuesto.	
EMPEÑO	Nada dudo y, aunque alentarme procuras, confieso que en tantos mares todo mi esfuerzo fluctúa; lo más me parece poco.	260

Sale LA VOLUNTAD.

VOLUNTAD	Pues la Voluntad lo supla.	
ATENCIÓN	¡O Voluntad!	
AFFECTO	¡Hija!	
GRATITUD	¡Hermana!	
EMPEÑO	¡Mi desempeño!	
OBLIGACIÓN	¡Disculpa de todo error!	265
RESPETO	¡Dulce logro de quanto el rczelo duda!	
ESPAÑA	¡O honrosa satisfacción de quien no tiene ninguna!	
[fol. 8 rº] ALEMANIA	¡Prenda rica del desseo!, ¡luz en confusión obscura!	270

55. *Runfla*: «La multitud de un mismo género, o especie de cosas, que están una en pos de otra» (*Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1984, reimpr., 3 vols., vol. III).

YNGENIO	¡Vencedora de imposibles!	
SILENCIO	¡Ser de quien de ti no abussa!	
GRACIOSIDAD	¡Suple faltas de qualquiera que cumple, aunque nunca cumpla!	275
VOLUNTAD	¿Qué ocasión, qué novedad a las lisonjas que escuchan mis oídos, además de lo que me trae en busca vuestra, os obliga oy a hablarme con tan cortesos temuras?	280
	En mí, que la Voluntad soy y en quien jamás repugnan, no eran de estrañar; vosotros, ¿por qué? Ved que son injustas.	285
RESPECTO	Sabiendo, como nos dices, la ocasión en que se ocupa nuestro affecto y que tú sola nos descompeñas, ¿qué dudas la causa, siendo quien ya el logro nos aseguras?	290
VOLUNTAD	pues sola tú suplir puedes faltas que se suplen nunca. Dejáos de cortesías	
[fol. 8 v ^o]	y, pues sé quanto os angustia y quanto tenéis dispuesto, a la execución se acuda que havéis emprendido. Affecto, empieça tú, que segura- mente que se acierte quanto tú empegares.	295 300
AFFECTO	Pues escucha, que, aunque obedecerte quiero, quiero también (porque usurpas su lugar a quien le toca) que disponga tu cordura	305
	que, según las propiedades nuestras, cada qual discurra en la alabanza de aquel sujeto a que más se ajusta.	
VOLUNTAD	Sí haré. Y antes que se empieze la fiesta, pues no se occulta la que ha de ser, ¿scrá impropio que se sepa cúya es?	310
AFFECTO	¿Cúya ha de ser sino de España?	
RESPECTO	Ya se sabe, mas pregunta: ¿quién es quién la emprende? ¿quién gustosso feudo tributa a sus Magestades?	315

GRATITUD	Todos	
{fol. 9 r ^o }	los españoles, en cuya dicha cupo desde España	320
	seguir a la unión más justa la Margarita más bella que el nácar de España ilustra; no porque todos en ella entren sino porque, en summa,	325
AFFECTO	obra aquél que lo dessea lo mismo que el que executa. Respeto, comienza tú los elogios.	
ESPAÑA	Aunque es justa elección y a ti te toca	330
RESPECTO	hablar, oy mi amor te usurpa esta dicha. Da licencia. Tuyo soy, la acción es tuya.	
ALEMANIA	Ya te he entendido, seguirte mi justa atención no escusa.	335
GRATITUD	¡A emprenderlo!	
ATENCIÓN	¡A conseguirlo!	
GRACIOSIDAD	Pues, ¡válga[n]nos diez mil musas!	
ESPAÑA	Gran Leopoldo, en cuya frente sagrada diadema augusta más enseña que corona	340
RESPECTO	de tus grandezas la summa, tú, que a nacer ideado de la atención más profunda aún no fueras lo que eres	
{fol. 9 v ^o }	bien que menos fueras nunca ⁵⁶ ;	345
ALEMANIA	bellísima Margarita, que en el mar de tu hermosura, por venirme a honrrar, del nombre de la peregrina gustas;	
EMPEÑO	tú, que del cetro las glorias, que como a centro te buscan, quando no se te devieran fueran de justicia tuyas;	350
OBLIGACIÓN	invictísima Eleonora, en cuya grandeza, en cuya magestad, tan solamente cupo el ser con que te ilustras;	355
AFFECTO	tú, a quien la ymperial corona, siempre eterna aunque caduca, te coronó, coronada de excelsas virtudes muchas;	360

56. Vv. 342-45. Elogio hiperbólico a las perfecciones del Emperador: "aunque hubiera sido ideado en su concepción con la mayor atención, no sería superior a lo que es, si bien, advierte paradójicamente el poeta, menos tampoco hubiera sido nunca".

ATENCIÓN	Leonora y Mariana, en quienes la magestad, la hermosura, la discreción, la esperanza, si compiten, se aseguran;	365
SILENCIO	en cuya alteza de suerte mérito y gracias se juntan, que, aun no cabiendo en las dos, sólo parecen de una;	
[fol. 10 r ^o] GRAT.	¡o Camareras mayores, en quienes, viudas, triunfan sangre, discreción, agrado, juycio, entereza y cordura! señoras de entrambos quartos, en todo tan sin segundas	370
GRACIOSIDAD	que el alabar vuestras prendas es el no alabar ninguna; damas de uno y otro cielo, que al Sol servís y a la Luna, y a cuyas luces lográis	375
VOLUNTAD	beldad que aun la luz deslumbra; admitid este diseño de la voluntad, y suplan deffectos de tanta empressa affectos que la executan.	380
ESP., ALEM. Y LA VOLUNT.	Para que a impulso tan grande atentas, Música y Musas digan para el desempeño de acción por sí tan desnuda:	385
MÚSICA Y TODOS	<i>Quien a favores crecidos en corto festejo intenta dar desempeños lucidos, no los juzga merecidos, que mucha deydad le alienta.</i>	390
[fol. 10 v ^o]		

Después de la loa se cantó el siguiente **Romance** a su Magestad la Emperatriz nuestra señora:

*Estrivillo a 4 voces*⁵⁷.

*Que luces del sol,
oy de obligación,
retraten primores
de otro sol.
¡Qué maravilla*

5

57. En el ms, los versos del estrivillo aparecen dispuestos de manera diferente, según uso muy corriente en el Siglo de Oro: *Que Luces del Sol, oy de obligacion / retraten primores de otro Sol. / que maravilla en tanto fuor! / si alientan sus luces, lucas que lo son, / y glorias de Amor, que el sol embidió.*

en tanto favor,
si alientan sus luces,
luces que lo son,
y glorias de amor,
que el sol embidió! 10

Romance a una voz.

Si el sol retratar se puede,
va de retrato, atención,
si la luz de Margarita
passa por llamarse sol.
Dos cielos por ser azules 15
son sus bellos ojos dos,
que bien dije que eran cielos
pues gloria de todos son.
No es nieve su frente hermosa
porque es frialdad, y sé yo 20
si digo que aún es más alba
que ahora en el blanco doy.
En su nariz, por perfecta,
sé que para ser mejor
lo grande ni lo pequeño 25
no han tenido un sí ni un no.
Sin color son sus mejillas
vergüenza de la color,
quando ésta de ver se engríe,
que es la vergüenza razón. 30
Clavel con alma es su boca,
no sino rubí, que oy
ser la mayor copia suya
sólo puede lo menor.
Rubio, apacible, el cabello 35
logra tanta perfección
que en él viene a ser lo menos
lo más que tiene de sol.
Milagros son de christal
sus manos, en que se vio, 40
en las dichas de la nieve,
ser el pasmo admiración.
Ayre, magestad y brío
son de tan alto primor
que están al verse posibles, 45
pero al explicarse, no.
Todo es alma lo demás
si miro a su discreción,
pero qué mucho si es suya
que es la calidad mayor. 50

[fol. 11 r^o]

Aquí se daba principio a la 1ª Jornada, después de la qual se hacía un *Entremés* llamado del *Plenipapelier*, al fin del qual, en lugar de lo que tenía, hablando con sus Magestades Cathólicas⁵⁸, se añadió lo siguiente y se mudó:

[fol. 11 vº]

ALCALDE

¿Dónde va la danza?

TODOS

Alcalde,

a los Palacios del Rey.

ALCALDE

¿Rey dixisteis?

REPOLIDO

Sí, rey dije,

que, aunque emperador también

es nuestro grande monarca,

5

rey le llamo por lo que

reyna en nuestros corazones.

ALCALDE

Sol será mejor, pues él

amaneció como el sol

sin riesgos de anohecer.

10

REDONDO

A darle la enorabuena

todos venimos.

ALCALDE

¿De qué?

REDONDO

De un achaque que se llama

falta sin poderla haver.

ALCALDE

¿Quién la tiene?

GUIRLINDAJA

Su luz misma,

15

que no pudiera caber

donde son una dos almas

no serlo la luz que veis.

ALCALDE

Dejadme con el achaque

y veréis cuál le pondré.

20

ZAPAQUILDA

Mejor será festejarlo,

pues el achaque es cortés,

[fol. 12 rº] ALC.

Achaquito que supiste

con visos de tanto bien

ser en el nombre cuydado,

25

GUIRLINDAJA

siendo gozo en no lo ser,

tantas veces te repitas

que sus padres cada vez

que el número saber quieran

con el número no den.

30

ZAP. Y MÚSICA

Sea enhorabuena,

sea parabién,

achaque de un hijo

que otros muchos dé.

ALCALDE

Dadme contra aqueste achaque

comisión, señor, veréis

si só alcalde o no só alcalde.

35

GUIR. Y MÚSICA

¿Queréis que os le prenda? ¿E?

Sea enorabuena,

58. En el ms., *Catholicas*

	<i>sea parabién,</i>	40
	<i>achaque sin susto,</i>	
	<i>pues todo es placer.</i>	
ALCALDE	Pero prenderle no quiero,	
	que este linaje de bien	
	está más seguro quando	45
	frsenos puede por pies.	
ALC. Y MÚSICA	<i>Sea enorabuena,</i>	
	<i>sea parabién,</i>	
	<i>dichas que se alcanzan,</i>	
	<i>porque corren bien.</i>	50
[fol. 12 v ^o] REP.	Vos, soberano monarca,	
	que dichosso dueño os veis	
	desta ventura. lograrla	
	mil veces en cada vez.	
ÉL Y MÚSICA	<i>Sea enorabuena,</i>	55
	<i>sea parabién,</i>	
	<i>del Águila el logro</i>	
	<i>en el Sol que vee.</i>	
REDONDO	Y vos, divina señora,	
	quiera el cielo que gocéis	60
	en la suya y en la vuestra	
	vidas que hemos menester.	
ÉL Y MÚSICA	<i>Sea enorabuena,</i>	
	<i>sea parabién,</i>	
	<i>del Águila el buelo</i>	
	<i>al nido más fiel.</i>	65
GARDUÑO	Vos. cielo en que dos auroras	
	se miran resplandecer,	
	vivid y para dar vidas	
	a lucir soles creced ⁵⁹ .	70
ÉL Y MÚSICA	<i>Sea enorabuena,</i>	
	<i>sea parabién,</i>	
	<i>que aya otros dos soles</i>	
	<i>que luces nos den.</i>	
ALCALDE	¡Vivan todos, vivan!	75
[fol. 13 r ^o] TODOS	Amén, amén, amén.	
ALCALDE	Y a la enorabuena	
	siga el parabién,	
	digo el para ⁶⁰	
	parabién ⁶¹ .	80

59. Los vv. 67-70 hacen referencia, a mi parecer, a la emperatriz viuda, Elconora («ciclo») y a sus dos hijas, Leonora y Mariana («auroras»). Como había ocurrido en la loa, para cerrar el entremés el poeta se dirige sucesivamente, en segunda persona, con la expresión de buenos deseos, a los miembros de la familia real presentes en la representación: al Emperador (vv. 51-54), a la Emperatriz (vv. 59-62), y a la Emperatriz viuda y, a través de ella, a las archiduquesas Leonora y Mariana (vv. 67-70).

60. En el ms., este verso aparece escrito en la misma línea del anterior: *siga el parabién, digo el para*

61. Aunque, por su métrica, los vv. 75-80 deberían de ser cantados (después, los cuatro últimos se repiten de esta forma), el ms. nada indica al respecto. De aquí que no vayan transcritos en cursiva, dejando sólo apuntada la posibilidad.

Todos y la Música repiten esto mismo.

Después prosiguió la Jornada segunda y después delia se hizo el *Entremés de las Beatas*, al qual se le añadió una corta introducción para unos **matachines** que con la Beata mayor se hicieron al fin dél. Siguióse la 3ª Jornada y, al acabarse, en lugar del sarao que tiene de damas la dicha comedia, se hizo un **torneo** de ocho, para la inteligencia y introducción del qual y de las circunstancias dél, que fueron algunas y con misterio, se hizo y representó lo siguiente:

MALAND.	Y con aquesto da fin la comedia, antes que, atento mi amo a mis grandes servicios, me haga casar, que no quiero.	
[fol. 13 vº] VENUS	Aguardad y atended todos, que no acaba, pues yo empiezo.	5
MALAND.	No digo yo que se acabe, sino que desocupemos para que el torneo empiece.	
VENUS	Pues, escuchadme primero. Bella Cintia, pues gustosa oy ayudarme has dispuesto no ya al festejo de Anninta y Dante en su casamiento.	10
	sino al del mayor monarca que, como sabes, es dueño del que hasta aquí ha executado nuestro amor en su festejo, para que esta Magestad le admita y todos logremos	15
	que sca tan corto agasajo a tanta grandeça acepto, corona de todo hagamos esta justa, este dñelo aplaçado, aquesta lid	20
	mayorazga del esfuerço.	25
[fol. 14 rº]	Tu ayuda, Diana, invoco, que si para tanto empeño muchas deydades no bastan, ¿qué haré yo sola, sabiendo que es la obligación gigante y el desempeño pigmeo?	30
DIANA	A tu elección me dedico, mejor diré, a su respeto: pero deja que me admire de que en lo que has propuesto una Magestad no más festejar quieras y es yerro, pues tres Magestades miro y dos Altezas contemplo.	35
VENUS	Tú eres sola la que erraste	40

	en igual advertimiento, y porque tu error conozcas escúchame el desempeño:	45
[fol. 14 v ^o]	que tres Magestades miras y dos Altezas no niego, mas si es de todas tan una la voluntad, el affecto, la unión, la amistad, el lazo, el cariño y parentesco, que parece (y no es lo más) que, haciendo todos un cuerpo, un sujeto es con cinco almas y una alma en cinco sujetos, bien en una Magestad	50 55
	las muchas tuyas comprehendo, y aun otras más y otras muchas, que en los ojos del desseo si una se mira lograda, aunque no nacida al cetro, ya ella y las demás las goza humana fee, pues es cierto que esperanzas de fee siempre dan posesiones por premio.	60
DIANA VENUS	Mi error conozco, prosigue. Pues atiéndeme al intento. Esse torneo, essa fiesta militar que, con acuerdo soberano, mi atención influyó en los nobles pechos de los que españoles siempre tienen lo ardiente por centro.	65 70
[fol. 15 r ^o]	impulso de mí previsto y aceptado también dellos, fue al mirar que convenía fiesta hacer que al ardimiento de un emperador tan grande, de un monarca tan guerrero, se acomodasse; ¡o qué bien lo acertó sabio su aliento!, que un príncipe bellicoso, infieles armas haviendo, sólo está gustosso quando ve manejar el azero y más sí de espejo sirve tinto de bárbaros cuellos, que para su gala es el menos empañado espejo ⁶² .	75 80 85

62. Los vv. 81-88 contienen una clara referencia al peligro turco, que se cernía sobre el oriente y el centro de Europa y contra el cual ya Leopoldo I había combatido. En 1664, las tropas imperiales, ayudadas por un reducido ejército francés,

	A este fin, pues, prevenida una gran quadrilla tengo	90
	que el Cavallero de Amor guía, no porque a su ymperio rinda el pecho, sí porque el que tributa a sus dueños	
[fol. 15 v ^o]	quisso dedicarles quanto se hace, se ha de hacer y se ha hecho. Sus aventureros son de la Mar el Cavallero y el de la Tierra, por ser de los elementos éstos	95 100
	los que a la gran Margarita (su encomio en su nombre encierro) desde España hasta Alemania venturosos condujeron; el Cavallero del Ayre	105
	es el otro; y, aunque veo que dirán que el fuego falta y que es impropio al festejo el ayre (aunque desta dicha ser también logró instrumento),	110
	quando fuera más impropio en esta acción que sirviendo agua y tierra no sirvieren essotros dos elementos, a tanta objeción me ha dado la solución y el acierto	115
[fol. 16 r ^o]	el mismo empeño: pues hallo que en el amor del primero el fuego en sí mismo estaba -pues ¿quándo el amor no es fuego?;	120
	y en el garbo y en lo ayroso de los que miras haciendo este festín hallé al ayre, si ya no más en su centro estaba en los que de ver que servicio tan pequeño accepte grato lo grande desvanecerse pudieron, y si siempre es ayre en todos el del desvanecimiento,	125 130
	claro es que no faltó el ayre,	

consiguieron detener a los turcos en la batalla de San Gotardo. Y, aunque ese mismo año se había firmado una tregua entre ambas partes, el Estado turco seguía siendo una amenaza continua para las naciones limítrofes (Cfr. J. Vicens Vives, *Historia general moderna. Del Renacimiento a la crisis del siglo XX*, Barcelona, Montaner y Simón, 1967, 5ª ed., 2 vols., vol. I, pp. 365-73). El término *el del v. 87* admite dos posibles lecturas: una -la elegida-, en la que como artículo determina el sustantivo *espejo*; y otra, en la que con valor pronominal -el- sustituye la palabra *azero*.

	mas fue ayre de mucho cuerpo. Otra quadrilla has de hacer tú, que para aqueste intento con la mía batallando	135
[fol. 16 v ^o]	compongan este torneo. Competidor nombrarás con otros tres cavalleros. darásles nombres y bríos, que los míos, atendiendo	140
DIANA	a tres golpes de la lanza y tres de espada sangrientos, defenderán que a amor sólo es devido el vencimiento. Muy críuel estás; no miras	145
	que aquí es el más noble duelo no hacerle de nada, y más quando negar no te puedo que ha vencido amor, por ser nuestra contienda en el puesto	150
	donde el amor ha logrado el ymperio de otro ymperio, donde recíproco vive sin segundo y sin primero, pues nada pudo ser antes	155
	que este amor en tales pechos. No ha de ser assí, batallen y vençan sin vencimientos; el pífanó no se escuche, ni alborote el parche el viento;	160
[fol. 17 r ^o]	sea batalla, aunque de paz, donde varios instrumentos aviven para lo ayrosso, alienten para lo diestro; donde es tan dulce la guerra	165
	que por llegar al estremo de amar se batalla sólo. sígasse tan alto exemplo. Sea quien guíe mi quadrilla contra el tuyo y sus guerreros,	170
	el Cavallero del Sol, y el de la Luna en su lleno, uno de los tres; segundo. el de la Aurora; y tercero (paes lo es tanto la que cifra),	175
	el Cavallero del Cielo. Defiendan que mi desdén sólo es desdén en los riesgos, no en amor, que él sólo supo coronarle de trofeos.	180
	Y pues tu quadrilla al grande	

	Leopoldo (que guarde el cielo) dedicas y con razón, si no has caído en mi intento, por los nombres que advertida	185
[fol. 17 vº]	les pusse a mis cavalleros, sabe que la mía dedico (aunque es arrojó) al inmenso mar de grandezas (que caben solamente en el silencio)	190
	de entrambas Emperatrices, y de beldad al portento de las dos Archiduquesas. No a la alabanza me atrevo de aquéllas ni destas, pues	195
	si no he de decir lo menos (si es que ay menos en lo más) más vale que hable el respeto. Tú lo has traçado de modo que desde aquí te obedezco.	200
VENUS	Pues, al effecto, campeones.	
DIANA	Pues, campeones, al effecto.	
VENUS	Cavalleros, a las armas.	
DIANA	A las armas, cavalleros;	
VENUS	y en tanto que prevenidos os halláis para el torneo, pidamos perdón aora. con la música diciendo:	205
VEN., MÚS. Y TODOS	<i>Victoria por el amor, viva la deydad de Venus.</i>	210
DIANA	Y para la lid, en tanto que adornáis de azero el pecho, pedidle de lo que falta, con la música diciendo:	
[fol. 18 rº]		
DIA., MÚS. Y TODOS	<i>Vencido queda el desdén, pero es triunfo el vencimiento.</i>	215
	<i>Vansse los del torneo.</i>	
VENUS	Música, mientras se empieza, infunde a los míos esfuerço.	
DIANA	Música, mientras no salen, alma sé de sus alientos.	220

Yéndosse Diana, Venus y los demás, se dice lo siguiente⁶³:

63. Aunque en el ms. se escribe *dice*, nos preguntamos si los seis versos que siguen (221-26) serían cantados por VENUS y DIANA. La métrica así parece indicarlo y, además, son los mismos que después se repiten cantados como estribillo.

VENUS	¡Al arma, cavalleros!	
DIANA	¡Al arma, cavalleros!,	
VENUS	que batallas de amor no tienen riesgo;	
DIANA	y más si del desdén son los trofeos ⁶⁴ .	225

*Desaparecen y la Música, haciendo estrivillo
desto antecedente, prosigue en lo que se sigue.
dando lugar a armarse.*

MÚSICA	<i>Diana os anima, y os alienta Venus, a vista de amor y de amor perfeto.</i>	230
	<i>¡Al arma, cavalleros! ¡Al arma, cavalleros!, que batallas de amor no tienen riesgo; y más si del desdén son los trofeos.</i>	235
[fol. 18 v°]	<i>Júpiter, más propio, honrrando el festejo, no mira las obras, mira los desseos.</i>	240
	<i>¡Al arma, cavalleros! ¡Al arma, cavalleros!, que batallas de amor no tienen riesgo; y más si del desdén son los trofeos.</i>	245
	<i>El cielo os assiste porque os mira el cielo, en las perfecciones que honrran quatro cetros.</i>	250
	<i>¡Al arma, cavalleros! ¡Al arma, cavalleros!, que batallas de amor no tienen riesgo; y más si del desdén son los trofeos.</i>	255
	<i>Señoras y damas de ambos emisferios tanto influyen que es ya deuda el acierto.</i>	260

64. Los vv. 223-26 están dispuestos de manera diferente en el ms.: *que batallas de Amor, no tienen riesgo./ Y mas si del desden, son los trofeos.* En sus sucesivas repeticiones como estribillo, estos versos aparecen abreviados en el ms., reproduciéndose tan sólo sus dos o tres primeras palabras más el signo que indica su continuidad. Aquí los hemos transcrito desarrollados.

<i>¡Al arma, cavalleros!</i>	
<i>¡Al arma, cavalleros!</i>	
<i>que batallas de conor</i>	
<i>no tienen riesgo;</i>	
<i>y más si del desdén</i>	265
<i>son los trofeos.</i>	
<i>Lo illustre y lo grande</i>	
<i>de la Corte a un tiempo</i>	
<i>esfuerçan callando,</i>	
<i>animan supliendo.</i>	270
<i>¡Al arma, cavalleros!</i>	
<i>¡Al arma, cavalleros!</i>	
<i>que batallas de amor</i>	
<i>no tienen riesgo;</i>	
<i>y más si del desdén</i>	275
<i>son los trofeos.</i>	
<i>Nada ay que no aliente,</i>	
<i>hasta lo que es nuestro</i>	
<i>de desconfiado</i>	
<i>se passa a contento.</i>	280
<i>¡Al arma, cavalleros!</i>	
<i>¡Al arma, cavalleros!</i>	
<i>que batallas de amor</i>	
<i>no tienen riesgo;</i>	
<i>y más si del desdén</i>	285
<i>son los trofeos.</i>	

FIN

**CONSULTAS DE CONFESORES REALES JESUITAS
SOBRE REPRESENTACIONES DE COMEDIAS (1701-1753)**

JOSÉ FRANCISCO ALCARAZ
GRANADA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

CONSULTAS DE CONFESORES REALES JESUITAS SOBRE REPRESENTACIONES DE COMEDIAS (1701-1753)

Introducción.

En palabras de Aguilar Piñal, «los historiadores generales del teatro en España suelen pasar por alto la primera mitad del siglo XVIII, deteniendo su atención en la segunda, centrada en las figuras de Ramón de la Cruz, Iriarte o Moratín. Y no sin razón, ya que la diferencia es profunda y evidente»¹. En efecto, después de Lope y Calderón no hubo genios brillantes en la escena hispana hasta estos autores. Por tanto, más que en las plumas, será en las adaptaciones de obras francesas; en la conversión del teatro barroco nacional para amoldarlo a las nuevas tendencias estéticas -en un siglo tan regulador del «buen gusto»-; en el destacado desarrollo de la tramo-ya fomentado por las comedias de magia o de santo -con costosos artilugios que elevaban por los aires al protagonista o lo hundían en el averno²-; en la influencia de la ópera italiana, centrada en los reales sitios; en las controversias ilustradas sobre la función social del teatro y en las consabidas denuncias de eclesiásticos y moralistas -que arrecian con fuerza con el cambio de siglo y de dinastía-, en donde se encuentren las principales características del género y del período que nos ocupa. El objeto de nuestro estudio se ceñirá a este último punto y al papel desempeñado en el mismo por algunos confesores reales jesuitas, orden religiosa que reemplazó a los dominicos en el confesonario en 1700 y que permaneció ininterrumpidamente en el cargo hasta 1755. Los nombres de todos ellos fueron los siguientes: Guillermo Daubenton (1700-1706); Pedro Robinet (1706-1715); segunda vez Daubenton (1715-1723); Gabriel Bermúdez (1723-1726); Luis Marín, confesor de Luis I (1724); Guillermo Clarke [o Clerke] (1727-1743); Jaime Antonio Févre [también Lefèvre] (1743-1747) y, finalmente, Francisco de Rávago (1747-1755).

Pero, ante todo, hay que formularse una pregunta previa. ¿Qué significaba ser confesor del Rey con Felipe V y con Fernando VI? Hace años, el Padre Astrain, célebre autor de la *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, fue el primero en esbozar de manera apresurada las funciones que ocuparon estos sujetos. «A primera vista y fijándonos tan sólo en el vocablo **confesor** -escribía Astrain- pudiérase creer que sólo se trataba de oír las confesio-

1. Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Cátedra Feijoo, Textos y estudios del siglo XVIII, nº 4, Universidad, Oviedo, 1974, p. 14.

2. Cfr. el estudio de René Andioc, «El teatro en el siglo XVII» en José María Díez Borque (Coord.), *Historia de la literatura española (ss. XVII y XVIII)*, Guadiana, Madrid, 1975, pp. 409-412.

nes del Rey, absolverle y darle en el fuero interno los consejos y dirección espiritual que cualquier sacerdote da a su penitente... Lo grave de este oficio era, que el P. Confesor era consultado sobre todos o casi todos los negocios eclesiásticos que se ofrecían en el gobierno de la nación, daba su parecer como cualquier otro consejero de Estado, y en muchos casos este dictamen del Confesor prevalecía sobre el de otros ministros y consejeros, porque el Rey se fiaba más de la ciencia y conciencia de su Padre espiritual, que de todos los gofillas más o menos ambiciosos que veía en torno suyo. Y no pasaban a la mesa del Confesor los negocios eclesiásticos solamente»³. Por tanto, retengamos en la memoria una de sus funciones principales: *la gestión de la política eclesiástica*, ceñida a las relaciones con Roma, a las materias beneficios del clero secular -provisiones de piezas eclesiásticas del Real Patronato y concesión de pensiones sobre las mitras- así como a asuntos variopintos del clero regular, que hemos expuesto en otro lugar⁴.

Pero hay otro ámbito de intervención de los confesores no menos importante: *la política cultural, como directores de la Real Biblioteca*, con un control absoluto sobre los sucesivos bibliotecarios mayores y los demás oficiales que integraban la institución. En este punto han incidido diversos autores como Pérez Goyena⁵, Luisa Cuesta⁶ y García Morales⁷. Recientemente Antonio Mestre, con la publicación del epistolario de Mayans con el bibliotecario Martínez Pingarrón⁸ ha sacado a la luz los entresijos políticos -centralismo y represión contra los austracistas, cuyas bibliotecas fueron incorporadas a la del Rey- que condicionaron el desarrollo de esta institución por aquellos años. En efecto, la Real Biblioteca fue una creación de dos confesores de Felipe V: *Robinet* fue el primer director y Gabriel Álvarez de Toledo su primer bibliotecario mayor (marzo 1712-enero 1714). El material bibliográfico que pertenecía a este incipiente organismo lo formaron tres colecciones principales: los 6.000 libros que Felipe V trajo de Francia; los 2.234 que constituían el fondo de la Reina Madre, que se encontraba en el Alcázar, y, finalmente, los libros confiscados al arzobispo austracista Folch de Cardona. Tras la caída de Robinet, el Padre *Daubenton* regresó al confesonario y a él se deben cuatro hechos fundamentales: el nombramiento de Juan Ferreras como bibliotecario mayor, la promulgación de las Constituciones de la Real Biblioteca (2 de enero de 1716), la exigencia de entrega de un ejemplar de los libros que se imprimieran (real decreto de 15 de octubre de 1715) y, por último, el establecimiento del derecho de tanteo para la compra de las bibliotecas que se vendieran⁹. No obstante, hasta el confesonario del Padre Rávago no se elaborarían una serie de pro-

3. Antonio Astrain, «El padre confesor del Rey» en *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, t. VII, Administración de Razón y Fe, Madrid, 1925, pp. 147-169.

4. Cfr. nuestro artículo «El padre Rávago y las provisiones episcopales en el reinado de Fernando VI. El caso de los gobernadores del Consejo de Castilla y del Inquisidor General», *Estudios*, t. XVIII, 1993, pp. 173-197.

5. A. Pérez Goyena, «Los primeros Directores de la Biblioteca Nacional», *Razón y Fe*, t. LXXIII, 1925, pp. 519-529.

6. Luisa Cuesta, «Una vida inédita del primer director efectivo de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXV, 1958, pp. 413-438. «Jesuitas confesores de reyes y directores de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXIX, 1, 1961, pp. 129-174.

7. Justo García Morales, *La Biblioteca real (1712-1836)*, Madrid, 1971.

8. Gregorio Mayans y Siscar, *Epistolario VII. Mayans y Martínez Pingarrón. I. Historia cultural de la Real Biblioteca*, Transcripción, estudio preliminar y notas de Antonio Mestre Sanchis, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, n° 16, Valencia, 1987.

9. Apud Cuesta, «Una vida inédita...», op. cit., pp. 432-435. Mestre, op. cit., pp. 10-12.

yectos culturales reformistas, a saber: la comisión de Burriel y de Pérez Bayer en Toledo para la búsqueda de documentos que justificasen el Patronato Real en los años previos a la firma del Concordato de 1753; el apoyo dado a Casiri para que publicase la *Bibliotheca arabico-hispana-escurialensis* y la idea de reeditar la *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio.

Los padres confesores y las polémicas sobre la licitud de las comedias.

Los dos aspectos anteriormente señalados -gestión de la política cultural y de los asuntos eclesiásticos- constituyeron las funciones que pudiéramos llamar *de oficio* de un confesor jesuita de la primera mitad del siglo XVIII. Al margen de estas competencias específicas e intrínsecas al confesonario, los Padres confesores intervinieron también en diversas cuestiones como *teólogos de corte*, de manera más esporádica y en puntos concretos de más difícil clasificación. Sin diferenciar ambos aspectos no es posible entender en su verdadera dimensión lo que significaba ser confesor del monarca en la época que nos ocupa. Dentro de esta segunda vertiente, pues, hemos de enmarcar la preocupación por la moral pública y las controversias sobre si las comedias eran o no eran un *fermentum libidinis*. «En esta polémica sobre si las comedias son o no moralmente lícitas -ha escrito Hornedo-, se parte de la tesis de Santo Tomás, que todos admiten, de que las comedias no son intrínsecamente malas, sino indiferentes y útiles para el bien común de la sociedad, proporcionándole con este entretenimiento un descanso del trabajo intelectual. Pero esta tesis es siempre condicionada: son lícitas siempre y cuando no se introduzca deshonestidad tal, que las haga pecaminosas. Y en esta condicional es donde está el caballo de batalla de la discusión»¹⁰.

La intervención de los confesores en estos asuntos es bien conocida. Basta recordar el *Parecer del Sr. García de Loaysa y de los Padres Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdoba, sobre la prohibición de las comedias* (1598), publicado por Cotarelo¹¹. Como es sabido, Yepes (+1613) era confesor de Felipe II y Córdoba (+1604) lo fue también de este monarca y de Felipe III. Ahora bien, en el siglo XVIII las críticas y las presiones más fuertes para la erradicación de las comedias partieron de dos polos destacados: en primer lugar, la Compañía de Jesús. Si a finales del siglo XVII el Padre Tirso González -que llegó a ser general de la Compañía- consiguió el cierre de los corrales de comedias en Sevilla, su labor misionera fue continuada en la centuria siguiente por los Padres Dutari, Calatayud -famoso propagador del culto al Corazón de Jesús- y Moya. Sobre el Padre Dutari y su labor en pro de la persecución del teatro, escribió su correligionario, el Padre Larramendi, en 1742:

«¿Será pequeña gloria de los Jesuitas el procurar extirpar, por cuantos medios les dictare su santo celo una diversión que no pueden dexar de conocer es muy perjudicial a las almas? A este fin trabajan en los púlpitos y confesonarios y muy especialmente en sus apostólicas misio-

10. Rafael María de Hornedo. «Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII» en AA.VV., *Historia de la Iglesia en España. t. IV. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, B.A.C., Madrid, 1979, pp. 326-327.

11. Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1904, pp. 392-397.

nes. Y, omitiendo por aora, el nombrar a muchos que se emplean en tan glorioso combate, no debo dexar de referir quan grandemente se distinguió en nuestros días en esta lid el zelo del V. Padre Gerónymo de Ductari, como hermosamente lo pondera el insigne escritor de su apostólica exemplar *Vida*. No se contentaba con hacer desde el púlpito batería a las Comedias; y así, aún fuera de él logró su oposición a esta diversión repetidos triunfos. Consiguio que un farsante, cediendo a la fuerza de las razones con que le puso a la vista los pecados propios y ajenos a que exponía a aquel estado su conciencia, lo abandonase, y buscase por otro medio su sustento. Logró que la nobilísima ciudad de Tudela de Navarra, por su acuerdo de 18 de Noviembre de 1715 (se halla este acuerdo en el fin de la *Vida del Padre Ductari*) determinase, **nemine discrepante**, el «no admitir, ni dar licencia, a perpetuo, para hacer representaciones de comedias en dicha ciudad por ser en conveniencia de las almas y bien de la república»¹².

Por tanto, no tiene nada de extraño que el Padre Rávago, confesor de Fernando VI y jesuita hasta la médula, escribiese en 1749 a Francisco de Solís Folch de Cardona, arzobispo hispalense que «estas diversiones, aunque tan perjudiciales, tienen sus valedores en Palacio»¹³. No obstante, pese a los propugnadores de las comedias, el Padre Calatayud se regocijaba de las prohibiciones que este soberano estableció en la ciudad de Zaragoza y en los arzobispados de Burgos y Valencia y en las diócesis de Lérida, Calahorra y Palencia¹⁴. En este último caso queda clara según la documentación que aportamos la intervención decisiva del propio Rávago para la supresión de las comedias en la sede palentina.

Precisamente, el segundo grupo de presión contra las comedias en esta primera mitad del siglo lo constituyeron los prelados. Recordemos los nombres de algunos obispos como Valero y Losa, arzobispo de Toledo (1715-1720); el cardenal Belluga, obispo de Cartagena (1705-

1724); los Inquisidores generales Camargo y Pérez de Prado prelados respectivos de Pamplona (1716-1725) y Teruel (1732-1755); Mayoral, arzobispo de Valencia (1738-1769); Eulate, obispo de Málaga (1745-1755) y Gregorio Galindo, obispo de Lérida (1736-1756)¹⁵. Por otra parte, la regulación de la vida teatral era competencia del Consejo de Castilla, que daba autorización a las compañías para representar y se encargaba de la censura previa. Para las representaciones en la villa y corte de Madrid, se escogía un consejero como protector de comedias y dos comisarios -regidores ambos del ayuntamiento-, que eran los que entendían de estos asuntos en la capital. En provincias, la autoridad correspondía a las audiencias, corregidores, alcaldes o justicias¹⁶. Los documentos que reproducimos a continuación son las características **consultas** de la burocracia de la época. En palabras de Domínguez Ortiz, «en el Antiguo Régimen, los Consejos, que hasta cierto punto podrían compararse a los modernos ministerios, entendían en los asuntos de su competencia respectiva; pero esta competencia estaba limitada por la obligación de **consultar** al soberano toda decisión que no fuese de puro trámite, de suerte que cualquier menudencia que hoy despacha el jefe de la sección o, a lo sumo, el director ge-

12. Ibid. p. 241.

13. Aguilar, *Sevilla y el teatro*, op. cit., p. 21-22.

14. Cotarelo, op. cit., pp. 120-121.

15. Ibid. p. 29.

16. Homedo, op. cit., p. 323.

neral, llegaba entonces a las manos del Rey, quien debía ratificar la opinión del Consejo con un «así», «está bien» o «como parece», según las fórmulas más frecuentes, o decretar en contrario»¹⁷. Teniendo esto presente, los documentos que publicamos nos permiten apreciar un proceso claro que ya hemos señalado en otro lugar: el Consejo de Castilla elevaba al monarca una consulta *proponiendo su parecer* sobre un asunto concreto -en este caso, relativo a las comedias-; el confesor de turno veía el expediente en cuestión y daba un dictamen *previo* y *decisivo* en otra consulta diciendo al soberano lo que tenía que hacer; y, finalmente, tanto Felipe V como Fernando VI *se limitaban a rubricar* los pareceres de sus confesores respectivos, aprobando sus dictámenes.

En cuanto a los papeles en sí, proceden de la Biblioteca Universitaria de Valladolid y del Archivo General de Simancas y podemos agruparlos en tres bloques temáticos. En primer lugar, las consabidas quejas de los prelados contra las comedias: como la de Pedro de Gregorio Antillón, obispo de Huesca (1701); Francisco Álvarez Quiñones, obispo de Sigüenza (1704); Andrés de Bustamante, obispo de Palencia (1753) y Onésimo de Salamanca, arzobispo de Granada (1753). En segundo lugar, las peticiones de las ciudades, que son de dos tipos: por un lado, las que desean que se autorice la representación, como Granada -que lo pide al menos en tres ocasiones (1707, 1715 y 1718) y que era una relajación de su célebre voto de 1º de septiembre de 1706, que prohibía las comedias en esta ciudad¹⁸-, y Segovia (1716), que pide permiso para traer una compañía de farsantes de Madrid. Por otro y en sentido opuesto, Málaga solicita la prohibición (1715). Finalmente, incluimos el visto bueno del Padre Robinet para que la cofradía de representantes de Madrid pudiera actuar fuera de la capital siempre y cuando se mantuviese la obligada decencia.

Documento nº 1. B.U.V. Ms. 342. ff. 65-65v. [Padre Daubenton].

Señor.

Aviendo considerado la Consulta que V.M. a sido servido remitirme tocante al Memorial del Obispo de Huesca en que suplica no traygan los Jurados Representaciones de Comedias en tiempo de Curso; soy de parecer, que es muy conveniente al Servicio de Dios y muy propio de la innata Real Piedad y Cathólico zelo de V.M. que mande a los Jurados no permitan en todo el tiempo del Curso que vengan Compañías de Comediantes. Lo uno, por la inutilidad de los gastos y desconsuelo de los Padres, que no logran el ver a sus hijos enseñados y aprovechados, sino perdidos; porque en vez de aprender el temor de Dios y las Ciencias, se instruyen con estas representaciones para el desahogo y el vicio. Lo otro, porque el estudio de las Ciencias, que pide retiro y aplicación, no se compone con las Licencias que ofrecen a los ojos las Comedias, y una vez acostumbrados a ellas en los pocos años, con gran dificultad las dexan en toda la vida. Y sobre todo, porque es costumbre en dicha Ciudad, para lograr el Concurso los Comediantes, representarse las Comedias tan tarde, que es fuerza salir muy de noche y con capa de ésta se experimentan daños considerables y tal vez escándalos de no poco horror a la piedad cristiana. Finalmente, zelando con tan divinos motivos un Obispo, como propio Pas-

17. Antonio Domínguez Ortiz, *Política y Hacienda de Felipe IV*, Ediciones Pegaso, Madrid, 1983, pp. 161-162.

18. Cfr. Cotarelo, op.cit., p. 328.

tor, la seguridad del bien de sus ovejas, mayormente siendo tan espiritual y de la gloria de Dios e instando por evitar los riesgos de su ruina, no halla razón divina ni humana porque no se deba cooperar a su Santo zelo y consolarle con esta gracia.

V.M. hará lo que fuere servido. Barcelona, Noviembre 19 de 1701. [Rubricado].

Reverso.

El Confessor de V.M. en Barcelona, 19 de Noviembre de 1701.

Es de parecer, que es muy conveniente al Servicio de Dios y muy propio del Cathólico Real zelo de V.M. el concederle al Obispo de Huesca la gracia que suplica de mandar a los Jurados no permitan que se representen Comedias en todo el tiempo del Curso, así por el mejor bien espiritual de sus ovejas y buena educación de la Juventud, como también por evitar los graves inconvenientes que de lo contrario se siguen.

[Al margen izquierdo, resolución de Felipe V] Como os parece y así lo he mandado. [Rubricado]

Documento nº 2. B.U.V. Ms. 342. ff. 61-61v. [Padre Daubenton].

Señor.

En exequción de la Real Orden de V.M. e visto la Carta del Obispo de Sigüenza representando en ella el mucho daño que causan a las Almas las Comedias que allí se representan por la libertad grande con que en aquella Ciudad se vive, sin poderla remediar los Prelados, y por la obscena representación de las tales comedias; porque suplica a V.M. que durante el tiempo de las Rogativas, que en toda su Diócesis por la salud y buenos sucesos de V.M. se están haciendo, se sirva de prohibirlas para no irritar con ellas la ira de Dios, al mismo tiempo que debemos implorar su Divina Misericordia para las felicidades que V.M. solicita a favor de la Religión Cathólica.

Atendiendo a los Divinos Motivos de la Representación de este Prelado y a los que se dexan considerar en la Constitución presente, Soy de parecer que será muy propio de la Real Piedad y Cathólico zelo de V.M. tener por bien de condescender con la súplica de este zeloso Pastor.

V.M. resolverá lo que más fuere servido. En el Campo de Castel Blanc, 27 de Mayo de 1704. [Rubricado]

Reverso

El Confessor de V.M. en el Campo de Castel Blanc, 27 de Mayo de 1704.

Dize su dictamen sobre la Prefensión del Obispo de Sigüenza [a] cerca de la Prohibición de las Comedias en tiempo de las Rogativas públicas por los buenos sucesos de las Armas de V.M.

[Al margen izquierdo, resolución de Felipe V] He mandado que por ahora y por los motivos que ocurren se suspendan estos festejos. [Rubricado].

Documento nº 3. B.U.V. Ms. 342. ff. 67-68v. [Padre Robinet].

Señor.

Como V.M. se sirve mandar, e visto la Consulta de el Consejo sobre [la] instancia de la Ciudad de Granada [a] cerca de que se le conceda licencia para la representación de Comedias.

Aviendo visto con reflexión el curso de este expediente y considerando que los motivos expressados en las cartas adjuntas para la reformatión que la Ciudad pretende de su mismo acuerdo sobre la prohibición de dichas Comedias; no sólo no son suficientes para su alteración, sino que antes bien persuaden y aún precissan a su mayor observancia por quanto dicho Acuerdo, a más de estar hecho con toda solemnidad, va fundado en los más christianos, justos y superiores motivos, dirigidos a tan santo fin, cerrando la puerta a muy perjudiciales consecuencias que tales representaciones ocasionan en aquella Ciudad, más que en otras, por especiales respectos que en ella concurren, como estoy bien informado de Personas Constituidas en dignidad y de notorio zelo de el servicio de Dios y de V.M.

Y reconociendo al mismo tiempo que por dicho acuerdo a dado la misma Ciudad caval providencia para evitar el perjuicio que se sigue en sus créditos a [los] interessados en el producto de la casa de las Comedias, que es el único reparo a que se deve atender.

Soy de parecer con el Consejo que será muy propio de el Real Cathólico zelo de V.M. en reconocimiento de los especiales Beneficios divinos recibidos en aquella Ciudad y Reyno, y en reconocimiento de gracias de el feliz concepto de la Reyna Nuestra Señora (que es el motivo que se allega para dicho permiso) servirse V.M. de hazer a Dios este obsequio de mandar se guarde y cumpia el referido y muy christiano y discreto Acuerdo de la Ciudad en que prohíbe la representación de las Comedias, desestimando la novedad que introduce contra su propio hecho, verdaderamente digno, en vez de revocación, de suma recomendación y aprobación de V.M. que mandará lo que más sea servido.

Madrid [?] de Marzo de 1707. [Rubricado]

Reverso.

El Confessor de V.M. Madrid, 4 de Abril de 1707

Dize su parecer a Consulta de el Consejo sobre la *Pretensión* de la Ciudad de Granada [a] cerca de que se le conceda licencia *para que se representen Comedias* en ella, sin embargo de el Acuerdo que tiene hecho sobre lo contrario.

[Al margen izquierdo, resolución de Felipe V] Así lo he mandado. [Rubricado].

Documento 4º. B.U.V. Ms. 342. ff. 56-56v. [Padre Robinet].

Señor

En vista de la Consulta del Consejo en Gobierno, con lo que representa, para que V.M. permita la licencia que pide la Cofradía de Representantes para formar Compañías que representen fuera de Madrid.

Me conformo con el Consejo, pero con la calidad de que lo que representen sea muy decente y nada nocivo a las costumbres Christianas, sobre que deberá velar el Consejo.

V.M. resolverá lo que más fuere de su Real agrado. Del Pardo, 30 de Setiembre de 1714. [Rubricado].

Reverso.

El Confessor de V.M. Del Pardo, 30 de Setiembre de 1714

Dize lo que se le ofrezce a Consulta del Consejo en Gobierno para que *se permita a los representantes formar Compañías que representen fuera de Madrid*.

[Al margen izquierdo, resolución de Felipe V] Como os parece y así lo he mandado. [Rubricado].

Documento nº 5. B.U.V. Ms. 342. ff. 69-71v. [Padre Daubenton].

Señor.

Por Decreto de 29 de Septiembre, se sirve V.Magd. de mandarme vea una Consulta del Consejo, acordada en 5 de Junio y señalada en 26 de Septiembre de este año a instancia de las Ciudades de Granada y Málaga con que pretende la primera se le conceda Real permiso para Representaciones de Comedias; y por el contrario la segunda implora la protección de V.Magd. para que se sirva de mandar y executoriar no se permitan en ella tales Representaciones. Y mandándome V.Magd. diga mi parecer sobre la referida Consulta, e instancias.

Juzgo que será mui del servicio de Dios el que V.Magd., condescendiendo con la instancia de la Ciudad de Málaga y parezer del Consejo a su favor, se sirva de mandar que sin embargo de la contradicción hecha por algunos Capitulares y pretensión de los Religiosos de San Juan de Dios, se observe lo ya acordado en aquella Ciudad por maior parte de voto. En consideración de que las razones que movieron a establecer el acuerdo son de gravíssimo peso en política, en Christiandad, y al contrario, las que al presente estimulan para contravenir lo acordado, son (en mi entender) [motivos] nada apreciables aunque se doran con apariencia de piedad para engañar a muchos advertidos inocentes.

Por cuiu causa y porque (como pone bien en su informe el Obispo de Málaga) son perjudiciales a cuerpo y alma estas bezes de concursos en tierra tan fogosa como aquella, me parece convenir que V. Magd. se sirva de executoriar con su Real determinación el total exterminio de las comedias de la referida Ciudad de Málaga, porque son más que moralmente ciertos los inconvenientes y totalmente inciertas las utilidades; pues la que se allega por parte de los religiosos de San Juan de Dios está abundantemente subsanada no sólo en los 200 ducados con que contribuye el Obispo a su Hospital en recompensa de la utilidad que pudieran tener, si hubiese comedias, por ser suio el Corral en que se havían de representar; sino también con los 3.000 ducados que heredó el referido Hospital de Dn. Francisco María Molinarí, Cónsul de Génoba, y con los 21.000 ducados de hacienda con que aumentó sus rentas Dn. Fr. Francisco de San Joseph, Obispo de aquella Ciudad.

Assi mismo me parece será conveniente que prescindiendo de si debe subsistir, o no, el voto que se dice haver hecho contra las Comedias la Ciudad de Granada, se sirva V.Magd. de mandar que en todo caso se observen los acuerdos antecedentemente hechos en aquella Ciudad y que en consecuencia de ellos y de la resolución de V.Magd. no se permitan tales representaciones.

En uno y otro determinará V.Magd. lo que fuere más de su Real agrado. Nobiciado y octubre 4 de 1715. [Rubricado]

Reverso.

Madrid a 4 de Octubre de 1715

El Confessor de V.Magd.

Dice lo que se le ofrece sobre el punto que consulta el Consejo de si será conveniente permita en las Ciudades de *Granada y Málaga* representaciones de *Comedias*.

[Al margen izquierdo, resolución de Felipe V] Como os parece en todo y assi lo he mandado. [Rubricado].

Documento 6º. B.U.V. Ms. 342. ff. 59-60. [Padre Daubenton].

Señor.

He visto la Consulta de el Consejo de Castilla que V.M. se sirve de remitirme con Decreto de 30 de Julio, mandándome diga mi parecer sobre la facultad que pide la Ciudad de Segovia para llevar de Madrid una compañía de Farsantes que representen Comedias este verano, para que con el producto de las entradas sea socorrido el Hospital General de Nuestra Señora de la Misericordia, y poniendo en execución lo que V.M. se sirve de mandarme.

Soy de sentir que, en conformidad de lo que parece al Consejo, se sirva V.M. de negar esta gracia, porque aunque no concurre en este caso el motivo que hubo en la Ciudad de Sanlúcar, que fue hacer positiva resistencia a las Comedias, los mismos Cavalieros de la Ciudad, ai en la de Segovia el peligro de que buelvan a suscitarse, con esta ocasión, los movimientos y alteraciones que se dice aver auido el año pasado entre Cavalleros y Estudiantes; y, en mi juicio, aún no es menester tanta causa para que se impidan públicas, prophanas representaciones, en que rara vez se dejan de experimentar sensibles inconvenientes.

V.Magd. resolverá lo que fuere de su Real agrado

Noviciado, 4 de Agosto de 1716. [Rubricado].

Reverso.

Madrid, 4 de Agosto de 1716.

El Confesor de V.Magd.

Tiene por conveniente *se niegue a la ciudad de Segovia* la facultad que pide para llevar de Madrid una *Farsa de Comediantes* por el motivo que expresa el Consejo para la negación de esta gracia.

[Al margen izquierdo, resolución de Felipe V] Así lo he mandado. [Rubricado].

Documento 7º. B.U.V. Ms. 342. ff. 63-64. [Padre Daubenton].

Señor.

Con papel de Dn. Joseph Rodrigo, se ha servido V.Magd. de remitirme la Consulta adjunta que ha hecho el Consejo sobre la pretensión de la Ciudad de Granada. Se reduce a suplicar a V.Magd. conceda su Real permiso para continuar en ella las Representaciones de Comedias, respecto de haverse evacuado las diligencias Jurídicas y aver obtenido executoria a su favor, sobre que el Acuerdo de mayor parte celebrado en 1º de Septiembre por algunos Capitulares en el año de 1706 en que prohibían las Comedias, no contenía voto religioso, y que por consiguiente no está obligada la Ciudad a privarse dellas por voto. Y enterado de todo lo demás que expresa la referida Consulta.

Soy de sentir, con el Consejo y Fiscal, que V.Magd. se sirva de conzeder a la Ciudad de Granada el Real permiso que solizita para continuar las representaciones de Comedias con que sea con la calidad de por aora, con la observacia puntual que previene dicha Ciudad en su Acuerdo y aprueva el Arzobispo en su papel.

V.Magd. resolverá lo que fuere más de su Real agrado. La Granja, y Junio 8 de 1718. [Rubricado].

Reverso.

La Granja, 8 de Junio de 1718.

El Confesor de V.Magd.

Dize a V.Magd. lo que se le ofrezce en vista de la consulta adjunta del Consejo sobre el Real permiso que solizita la Ciudad de Granada para continuar en ella las Representaciones de Comedias.

[Al margen izquierdo, resolución de Felipe V] Así lo he mandado. [Rubricado].

Documento 8º. A.G.S. Gª. y Jª. Leg. 552.

[Al margen izquierdo: Francisco de Rávago].

Señor.

El Rdo. Obispo de Palencia, en la representación adjunta, expone a V.M. los graves inconvenientes que se sigue a los Pueblos de su Diócesis y a la buena crianza de su juventud en permitir las Comedias, ya en Corrales públicos, ya en casas particulares, y concluye suplicando a V.M. se sirva prohibirlas en su Obispado y que se demuelan los dos corrales públicos en que se representan en Palencia y Rioseco.

Paréceme, Señor, que V.M. podrá servirse condescender con la súplica del Obispo de Palencia de que se prohíban las Comedias en su Obispado por las razones que alega del bien espiritual de sus ovejías.

V.M. resolverá lo que sea más de su real agrado.

San Lorenzo, 14 de Octubre de 1751. [Rubricado].

Reverso.

San Lorenzo, 14 de Octubre de 1751.

El Confesor de V.M.

Que V.M. podrá servirse condescender con la súplica del R. Obispo de Palencia prohibiendo las Comedias en su Obispado.

[Al margen izquierdo, resolución de Fernando VI] Como os parece, así lo he mandado. [Rubricado].

Documento 9º. A.G.S. Gª. y Jª. Leg. 549.

[Al margen izquierdo: Francisco de Rávago].

Señor.

El Gobernador del Consejo, en vista de lo que a representado el Arzobispo de Granada de lo dañoso y perjudiciales que son a sus ovejías las representaciones de Comedias en aquella Ciudad, y en fuerza de los informes contextes [sic] que a tenido sobre ello de aquel Presidente.

Soy de parecer que V.M. podrá servirse condescender con lo que pide el Arzobispo de Granada en este asunto.

V.M. resolverá lo que sea más de su real agrado.

San Lorenzo, 18 de Octubre de 1753. [Rubricado].

Reverso.

San Lorenzo, 18 de Octubre de 1753.

El Confesor de V.M.

Que V.M. podrá servirse condescender con lo que pide el Arzobispo de Granada en asunto de Comedias de aquella Ciudad.

[Al margen izquierdo, resolución de Fernando VI] Como os parece así lo he mandado. [Rubricado].

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES, HOY

CÉSAR OLIVA

UNIVERSIDAD DE MURCIA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES, HOY

La verdad es que no sé cómo justificar estas palabras. Resulta que con Antonio Serrano y Agustín de la Granja había pactado una pequeña ponencia que sirviera como arranque de un coloquio sobre la representación de *Don Gil de las calzas verdes* que he preparado. Pero el azar y, sin duda, el destino, han hecho que inmediatamente después de la función tenga que salir para un jurado que ha de dar premios con motivo del Día Internacional del Teatro. Así que, nuestro gozo en un pozo: primero me oyen a mí, y luego salen corriendo para ver a *Don Gil*. Lo siento.

Por consiguiente, tengo que cambiar las lanzas por cañas (de la misma manera que ustedes las cambiarán por lanzas o dardos dirigidos a mis actores -ya saben que yo no estaré-), y ponerme a hablar de un espectáculo que no he visto todavía. Es decir, no sólo no puedo decir quién es el criminal, sino hablar del rollo ése de mi planteamiento, de lo importante que me he sentido haciendo un clásico, y todas esas tonterías que decimos los directores de escena cuando tenemos que decir tonterías. Pero como más sabe el diablo por viejo que por diablo, y alguna cana peino ya, voy a ahorrarles la mitad y pico de una disertación ex-cátedra. Tiempo tendremos algún día en algún congreso de sacarme directamente la piel a tiras. Y yo defenderme.

Mas como, de momento, no tengo nada de qué defenderme, voy a empezar atacando. Pero, tranquilos, no va a ser una huida hacia adelante. Será, simple y llanamente, una confesión. Una confesión de los pecados que he cometido con el Padre Téllez, con la única salvedad de que, de momento, no me voy a arrepentir de ellos, pues si los cometí fue con premeditación y alevosía. Quizá mañana me arrepienta...

Va por ustedes. Si poner en pie un texto escénico es siempre un acto de compleja organización intelectual, hacerlo de un clásico multiplica los compromisos. A fin de cuentas, da igual si la producción dispone de un considerable presupuesto o si el amor al arte te hace acometer imposibles más maravillosos y audaces. Había montado, tiempo atrás, un Calderón lleno de enredos y astrología; entremeses por activa y por pasiva; el esplendoroso y equívoco Lope de *El caballero de Olmedo*; el maléfico Tirso del *Burlador*; un Vélez de Guevara itinerante; y algún palomino por añadidura. Pero no basta. ¡Quedan tantas obras por presentar! Esperan otros lances y personajes, y da la impresión de que, cuando sacas uno de ellos de las musas y lo llevas al escenario, es como si volvieras a empezar. Héroe o heroína como Segismundo, Gila, Amón, Laurencia, Peribañez, Cipriano, ¡tantos! aguardan en su aburrido limbo de las páginas.

Hoy le ha tocado el turno a una galería de criaturas salidas de ese cráneo privilegiado que fue Fray Gabriel Téllez. Y a fe que se han portado bien conmigo. No creo que yo lo haga igual

con el poeta. Pero ha sido un proceso bonito. Y divertido. Y un montón de cosas más, quizás no todas tan bonitas y tan divertidas. Ya se sabe qué pasa en un parto. Y toda la producción escénica tiene mucho de parto. Personalmente creo que me he llevado bien con mi adorada Juana-Gil-Elvira, y con la encantadora Inés y su padre, todo un panoli pero aprovechón, y con ese chulillo de pueblo que es Martín, y con el pobre e impenitente enamorado Juan, con el oblicuo Caramanche!, gracioso a su pesar, y con los criados (que, con permiso de Fray Gabriel, diría mejor, «mis criados») auténticos protagonistas de esa otra perspectiva desde la que he querido contemplar las andanzas de don Gil de las calzas verdes. *Don Gil de las calzas verdes*. Cúmulo de trampas y bendiciones de la escena. Enredo de máscaras, complicaciones de cartas, persecución implacable del amor sin saber a quién se ama, fino encaje de bolillos dramáticos.

Perdonen. Como todo pesado profesor, me he vuelto a ir por los cerros de Úbeda, que no es lugar donde desviar lo que he querido hacer con *Don Gil*. Decía que las circunstancias me obligan a confesarme con Fray Gabriel (y, por supuesto, con todos mis amigos aquí presentes), y es lo que precisamente voy a hacer sin más dilación, que el tiempo corre, y no todo lo que reluce es oro.

Pues Señor, diréles *primo* los pecados que considero más graves, y luego los pecadillos a los que la soberbia, desconfianza y posmodernidad (¡ay!) me han llevado. ¿Empiezo? Empiezo. Verán. Confieso haber dividido el espectáculo en dos partes, y no en las tres reglamentadas. Sí. Ya sé. No está bien. Lo comprendo. Pero ¿qué quieren que haga? Creo que el público de hoy cuando menos descanso se los dé mejor, pero quizá me equivoque. Sé que atento contra la entidad misma de la comedia, pero... Me temo que si otra vez acometiera la tarca de adaptar este texto, otra vez daría el corte por su mitad misma, dejando así (curiosamente) una primera parte más expositiva, y discursiva, con todos los líos de las confusiones, equívocos y cartas (¿saben que cada vez que quieren liar más la trama los personajes escriben cartas, para agobio y desesperación del regidor?), y una segunda más activa, con la maravillosa cadena de acontecimientos que provocan los disfraces de Juana. No sé. A mí no me parece mal que se quede así la cosa.

En segundo lugar, me acuso de haber cortado unos quinientos versos de la comedia. Sí. Muchos. Bastantes. ¿Demasiados? No sé. Seguro que todos ustedes pensarán que sí; que soy un desaprensivo por haber podado tan salvajemente el frondoso árbol de la palabra tirsiana. Pero, ¿quieren que les diga una cosa? No me pesa. Y supongo que a él tampoco. ¿Por qué? Porque lo he hecho con absoluto cariño. Porque he intentado no cortar la inmensa cantidad de ramas frescas, como brotadas de recién, que son los lances fundamentales de Juana, Inés, Clara, Martín... En cambio, he procurado disimular troncos que el tiempo (en mi modestísima opinión) ha ido dejando secos e inservibles, con alusiones a hechos y personajes que sólo don Alonso Zamora sabe qué o quiénes son, y retahílas de menor contenido, cuya función no puede ser la que era, y poco más: quinientos. La representación dura, con todo, dos horitas justas (una y una) con lo cual creo que todos, chicos y mayores, me agradecerán mi quehacer de jardinero.

Vayamos al tercer pecadazo, y no por eso menos grave. He mudado Mariana por Quintana (Aquí iría una acotación con fuertes golpes de pecho). No me tiren, por favor, las sillas vacías que queden, y déjenme decirles que eso forma parte de mis poquitas aportaciones en un tratamiento caracterizado por el respeto y consideración a la comedia tirsiana (¡No se rían!). Sí. Ya sé que en el Siglo de Oro ninguna dama escapaba de casa con amiga. Que si se atreviere a se-

mejante dislate, al menos lo sería acompañada de criado, ayo o consejero cuya gravedad contrarrestare la falta de cordura de la señorita huida. Pero, ¿no les parece un poco absurdo todo esto? ¿Cómo iba a huir la chica en cuestión, con un plomazo como Quintana al lado? Yo, que veo en el gesto de Juana una rabiosa modernidad, el rasgo más endiabladamente contemporáneo de los habidos en la comedia áurea, confieso que no pude resistirme a la tentación. Hice la siguiente prueba: Lo leí, yo mismo, en alta voz, haciendo, con entonación femenina, a la rebelde Juana, y haciendo, con entonación masculina, al grave Quintana. Luego repetí la operación buscando otra entonación más amigable y cordial. Me salió femenina. Creí que teniendo Juana una amiga al lado, todo el arranque tomaría un sentido diferente, una valentía mucho mayor, que mis amigas las feministas me agradecerían enormemente. Cambiar Quintana por Mariana (en cuanto al nombre) era simple cuestión de métrica y rima. No es para mitigar mi enorme culpa, pero preguntado el vulgo sobre el personaje en cuestión, nadie dio crédito al pensar en su origen masculino. ¿Dejo en tres, tan sólo, los pecados capitales de mi *Don Gil*? La verdad es que muchos de ustedes verán más en la representación. Pero me voy a arriesgar a no pasar de modesto, y plantarme en tres.

¿Y las faltas consideradas como menores? ¡Uff! ¡Podrían ser tantas!

Voy a las que se me vienen más prestas a la mi flaca memoria, comenzando por una que pudo haber sido, pero que se quedó en el pudo. Por eso me acuso sólo de la intención. ¡Es tan maravillosa! Me refiero a la divertida realidad de los amores equívocos de Juana e Inés, mejor dicho, de Inés y Juana. Ya. Ya sé que pese al coqueteo, a la vacilante condición de la chica de Valladolid respecto de la señorita de la capital, y a todas esas cosas, ni una sola vez se indica inclinación homosexual alguna de una para la otra (Faltaría *plus*). Pero, ¿acaso no son las dos «patas para la traviesa»? ¿Acaso se parecen mucho más de lo que sus historias las separa? ¿Acaso no consumen versos y versos enamorándose, justificándose, dándose celos, en definitiva todo aquello que los enamorados utilizan (o utilizamos) para tamaños fines? ¿Cuántos versos, en cambio, se cruzan Juana y Martín a lo largo de la obra? ¿Cómo puede acabar feliz si a doña Inés se le endilga el pesado de su amigo Juan, al que ha ido despreciando verso a verso desde que conoció en el jardín a don Gilito? ¿Cómo puede querer Juana a un Martín que apenas ha visto durante toda la comedia, y al que sí hemos visto, en cambio, todos los espectadores, sus trapacerías y golferías? ¿Justicia poética? ¡Váyase usted a tomar... viento! No. La historia bonita es la que pudo ser, pero no es. Por eso la respetamos. La señalamos, pero nos reímos de ella con una sonora carcajada final. Miren ustedes, en la plena confianza que dan los congresos y rollos así: me quedo con las ganas, ¡qué quieren que les diga! Porque lo que de verdad me interesa de esas historias de amor, que es la base y columnata del género, es expresar la rabia que nos da amar cuando no podemos amar, o que nos amen cuando no pueden amarnos, por vaya usted a saber qué vainas. Frente a todo ello, está el terrible final, norma social que nos obliga a sonreír cuando papá nos dice con quién nos tenemos que casar. ¡Cuán puñetero fue este fraile del demonio!

Otros pecados menores son (para decirlos en voz baja) algún *don* o *doña* que he disimulado, por aquello de la pérdida de confianza que da el tratamiento. Es demasiada distanciaci3n brechtiana decirse sin parar «don Juan», «doña Inés», «doña Clara»... uf, ¡cómo eran! ¡qué pesadez! No me los puedo imaginar haciendo amores con tan poca confianza.

Item más: la música. La música es muy bonita, pero adviertan unos principios vagamente (vagamente) «modelnos» procedentes de la época en donde quería apostar por más «modelnidad» de la que finalmente quedó. Ahora no sabría si confesarme por exceso o por defecto.

Finalmente, y para que la penitencia no rebase las normas, mi última confesión sería a posteriori, en el caso de que les pareciera que la comedia la hacemos mal.

Bueno, eso sería terrible. No. No es que la comedia la hagamos mal, pero déjenme preguntarme si estamos a la altura de las circunstancias, o si daremos pie a Fray Gabriel a que repita aquello de qué ha hecho él para merecer esto. Tranquilidad en las filas. Salvo accidente o naufragio, yo les prometo que lo hacemos muy bien. Que todos hemos experimentado lo difícil que es eso del verso. Que cuando lo dices con rima, parece que falta el sentido. Pero no. Hemos disfrutado mucho con la diversidad estrófica, poniéndonos graves cuando las décimas y cachondos con las redondillas; latosos con los romances, y locos de los versos sueltos y pareados de la escena de Caramanchel con don Juan. No se quejen, pues difícilmente verán a compañía, farándula, bojiganga, garnacha, cambaleo, gangarilla, ñaque o bululú que... haya meditado más sobre cómo decir mejor el verso, y que se note.

Y ahora sí que termino, querido público, en la seguridad de que después de oír confesiones semejantes, ni uno de los aquí presentes podrá perderse *Don Gil de las calzas verdes* y al pesado de su adaptador.

Laus Deo (dirán todos).

AUTORES

Agustín de la Granja
Silvia Monti
Rafael Maestre
Piedad Bolaños
Carmen González Román
José M. Ruano de la Haza
Marc Vitse
William Forbes
Germán Vega García-Luengo
Alfredo Hermenegildo
Miguel Zugasti
Francisco Florit Durán
Mercedes de los Reyes
José Francisco Alcaraz
César Oliva

COORDINADORES

Heraclia Castellón
Agustín de la Granja
Antonio Serrano



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA