

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA
ESPAÑOLA)



TESIS DOCTORAL

El teatro breve de Francisco Antonio de Monteser:

Estudio y edición

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Rebollar Barro

Director

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2015

Manuel Rebollar Barro

**EL TEATRO BREVE DE
FRANCISCO ANTONIO DE MONTESER:
ESTUDIO Y EDICIÓN**



**Tesis doctoral dirigida por
Javier Huerta Calvo**

**Facultad de Filología
Departamento de Filología Española II
Universidad Complutense de Madrid
2015**

Imagen del caballero: Francisco Miguel Merino Laguna.

Retoque de la imagen, maquetación y composición: Alexandra Chereches.

A MI ELENCO

ALICIA: DAMA

MAIA: GRACIOSA

DARÍO: ALCALDE

ÍNDICE

| | |
|---|---------|
| LAS PREGUNTAS, LAS RESPUESTAS Y LOS ARTÍFICES | - 7 - |
| ABREVIATURAS | - 9 - |
| I. PARA QUE YO ME LLAME FRANCISCO ANTONIO DE MONTESER | - 11 - |
| I. a. Los Monteser: de cómo llegar a ser noble..... | - 11 - |
| I. b. De nacimientos, entretenidos, caballeros y otras lindezas | - 15 - |
| I. c. De comedias burlescas y algunos poemas..... | - 23 - |
| I. d. De provocadores, canallas y seductores..... | - 27 - |
| I. e. De “esposos” y “padres” en la vida..... | - 32 - |
| I. f. De géneros breves y muertes extrañas..... | - 33 - |
| I. g. De resúmenes vitales..... | - 36 - |
| II. EL TEATRO BREVE DE FRANCISCO ANTONIO DE MONTESER..... | - 39 - |
| II. a. Loas..... | - 42 - |
| II. b. Entremeses..... | - 46 - |
| II. c. Bailes | - 52 - |
| II. d. Mojigangas | - 59 - |
| II. e. Fin de fiesta..... | - 65 - |
| II. f. Temas | - 66 - |
| II. g. Personajes | - 67 - |
| a) Personajes principales | - 71 - |
| b) Personajes secundarios..... | - 76 - |
| II. h. Tiempo y espacio..... | - 80 - |
| II. i. Lenguaje y estilo | - 82 - |
| II. j. Elementos de la representación | - 87 - |
| a) Loa | - 89 - |
| b) Entremés | - 89 - |
| c) Bailes..... | - 93 - |
| d) Mojigangas..... | - 95 - |
| e) Fin de fiesta..... | - 99 - |
| II. k. 1. Estudio métrico..... | - 99 - |
| a) Loa | - 101 - |
| b) Entremeses | - 101 - |
| c) Bailes..... | - 103 - |
| d) Mojigangas..... | - 105 - |
| e) Fin de fiesta..... | - 106 - |
| II. k. 2. Resumen métrico | - 106 - |
| III. CONCLUSIONES | - 123 - |
| IV. NOTICIA BIBLIOGRÁFICA | - 129 - |
| IV. a. Loas | - 129 - |
| IV. b. Entremeses | - 129 - |

| | |
|--|---------|
| IV. c. Bailes..... | - 136 - |
| IV. d. Mojigangas..... | - 140 - |
| IV. e. Fin de fiesta..... | - 143 - |
| V. TEXTOS..... | - 145 - |
| V. a. Criterios de edición..... | - 147 - |
| V. b. Loas..... | - 149 - |
| V. b. 1. LOA HUMANA DEL ÁRBOL FLORIDO..... | - 151 - |
| V. c. Entremeses..... | - 163 - |
| V. c. 1. LA HIDALGUÍA..... | - 165 - |
| V. c. 2. DESCUÍDESE EN EL RASCAR..... | - 179 - |
| V. c. 3. LOS LOCOS..... | - 189 - |
| V. c. 4. LOS PORFIADOS..... | - 205 - |
| V. c. 5. EL DOCTOR BORREGO..... | - 213 - |
| V. c. 6. EL BOTICARIO TAHÚR..... | - 227 - |
| V. c. 7. LA CORTESÍA..... | - 239 - |
| V. c. 8. EL CAPITÁN GORRETA..... | - 259 - |
| V. c. 9. EL MAULERO DE SU MAJESTAD..... | - 271 - |
| V. c. 10. LAS MANOS NEGRAS..... | - 287 - |
| V. c. 11. LOS REGISTROS..... | - 301 - |
| V. c. 12. LA TÍA..... | - 313 - |
| V. c. 13. LAS PERDICES..... | - 327 - |
| V. c. 14. LOS MAJADEROS..... | - 341 - |
| V. d. Bailes..... | - 357 - |
| V. d. 1. LOS EXTRAVAGANTES..... | - 359 - |
| V. d. 2. EL GUSTO LOCO..... | - 367 - |
| V. d. 3. EL LOCO DE AMOR..... | - 377 - |
| V. d. 4. LOS ESDRÚJULOS..... | - 387 - |
| V. d. 5. EL MUDO..... | - 403 - |
| V. d. 6. EL LETRADO DE AMOR..... | - 411 - |
| V. d. 7. LOS ECOS..... | - 419 - |
| V. d. 8. DOS ÁSPIDES TRAE JACINTA..... | - 427 - |
| V. d. 9. EL ZAPATERO Y EL VALIENTE..... | - 441 - |
| V. e. Mojigangas..... | - 451 - |
| V. e. 1. LA BALLENA..... | - 453 - |
| V. e. 2. LOS TÍTERES..... | - 471 - |
| V. e. 3. EL MARTINETE DEL MANZANARES..... | - 487 - |
| V. e. 4. EL SITIO DEL BUEN RETIRO..... | - 501 - |
| V. e. 5. LA MANZANA..... | - 511 - |
| V. e. 6. LAS NACIONES..... | - 529 - |
| V. e. 7. LAS DUEÑAS DEL RETIRO..... | - 547 - |
| V. f. Fin de fiesta..... | - 561 - |
| V. f. 1. FIN DE FIESTA PARA FAETÓN, EL HIJO DEL SOL..... | - 563 - |
| VI. REGISTRO DE VARIANTES..... | - 585 - |
| VII. ÍNDICE DE NOTAS..... | - 611 - |
| VIII. ANEXO: POESÍA VARIA..... | - 617 - |
| IX. BIBLIOGRAFÍA..... | - 625 - |
| X. SUMMARY..... | - 649 - |

LAS PREGUNTAS, LAS RESPUESTAS Y LOS ARTÍFICES

Un mago nunca llega tarde, ni pronto,
un mago llega cuando tiene que llegar.

J.R.R. Tolkien. *El señor de los Anillos*.

Uno nunca sabe realmente cómo ni por qué hace las cosas que hace, y menos los cuándo, los dónde y los porqués, como si las respuestas no fueran nada más que pastillas de placebo que nos calman porque buscamos cualquier razón para ello. Y es que en el fondo todo sigue su curso, faltaría más, ajeno a los pequeños logros personales que cada uno de nosotros obtiene. No voy a negar que terminar esta tesis doctoral me produce una enorme satisfacción, igual que tampoco voy a negar que desconozca las razones que me llevaron a aletargarla hace ya 10 años, cuando, recién regresado de EE.UU., con una parte del trabajo hecha como anticipo para la entrada de Monteser que iría en el diccionario del Teatro Breve, pasó silenciosamente a un segundo plano, que se convirtió en tercero, cuarto, quinto... y se alojó en lo más hondo del olvido. Cada año, eso sí, y gracias a las tasas universitarias que me lo recordaban, me decía y le decía a mi paciente director, Javier Huerta Calvo, que —y nunca mejor dicho— en breve me pondría. Pero me puse a vivir, y no en el siglo XVII precisamente. Y llegó la plaza como profesor de secundaria, y llegó Maia —la legítima heredera con todo un sexenio ya a sus espaldas (es lo que tienen los hijos de funcionarios, que cumplen trienios y sexenios)— y después mi cariño abrió sucursal y llegó Darío —con sus impetuosos tres añazos— y la tesis languidecía. Y llegó Bolonia, y lo hizo en contundente imperativo: “todo aquel que no haya defendido la tesis antes del 11 de febrero de 2016 tendrá que *masterearse*”. Y no, eso sí que no, ¡*masterearme* jamás! Así que, con el ultimátum de fondo, comprendí que había llegado el momento de desempolvar a Francisco Antonio de Monteser y, aun sin ser Cervantes, mostrar sus huesos en forma de estudio y edición de su obra.

Y dado que el tiempo —como el siglo estudiado— es de oro, para que todo esto haya sido posible, he tenido que poner en marcha un dispositivo académico-social-familiar sin precedentes, gente sin la cual esto no habría acabado bien:

En lo académico, quiero agradecer a Javier Huerta Calvo su paciencia, su apoyo y su confianza en mí. Agradecimiento extensible a Gema Cienfuegos, Rafa Martín y

Francisco Olmedo, mis predecesores en sacar a la luz a toda esta pléyade de artistas en busca de su hueco en el siglo que nos ocupa, y que siempre supieron hallar para mis preguntas y mis dudas, respuestas y palabras de ánimo que me han facilitado la labor. Algo que también ha hecho Juan Cartaya Baños, historiador al que no conozco en persona, pero que me ha demostrado con sus infinitas aportaciones que la generosidad depende del individuo y no del grado de relación que se tenga con él. No puedo olvidarme tampoco del personal de la Biblioteca Nacional de Madrid, y en concreto el de la *sala Cervantes*, que me ha hecho sentir en la mesa 18 como en mi segunda casa. Lo mismo sobre los múltiples archiveros, diáconos, bibliotecarios, secretarios... que me han sabido orientar correctamente en cada etapa de esta tesis.

En lo social, da gusto ver que las variadas amistades que uno ha ido haciendo en su devenir por este mundo están ahí cuando llega el momento. Gracias, Isabela Maraver, Marta S. Payerpaj y Nassera Dilmi —por hacer de mí en Sevilla, Simancas y París—, Alexandra Chereches — alumna brillante que tuve en Secundaria y que, filóloga de actitud y ya de título, se ha convertido en revisora y maestra de tantas artes desconocidas para los que nos criamos entre lapiceros y *Olivettis*—, Simón —30 años nos contemplan— y tantos otros a los que no cito, pero de los que no me olvido.

En lo familiar, qué decir, gracias a todos: Pablo, Sole, papá, suegro... —por estar ahí cada uno para lo que os necesito—, mamá —por ser la abuela que eres y por haberme dado una escala de valores donde el esfuerzo siempre ha sido prioritario—, Maia, Darío, Adri —la paternidad... quien lo probó lo sabe.

Para finalizar, quiero destacar la figura de Alicia, mi Alicia —amiga, esposa, madre, filóloga, bailarina... ¡compañera!—, sin la que nada de esto hubiera sido posible, porque si ya es duro criar a dos niños, lo es mucho más cuando el 50% de los padres está de viaje en el siglo XVII. Si hay alguien que ha compartido cada verso del camino, ésa eres tú, doctora.

ABREVIATURAS

| | |
|-----------------|---|
| Aut. | [1726] <i>Diccionario de Autoridades</i> , versión <i>on line</i> . |
| CORDE | Corpus Diacrónico del Español. Real Academia Española (www.rae.es). |
| Correas | [1627] Correas, Gonzalo: <i>Vocabulario de refranes y frases proverbiales</i> , ed. Combet, L. [2000]. Madrid, Castalia. |
| Cov. | [1611] Covarrubias, Sebastián de: <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , ed. de Martín de Riquer [1993]. Barcelona, Alta Fulla. |
| DICAT | [2008] <i>Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español</i> . Dirigido por Ferrer Valls, Teresa. Kassel, Reichenberger. |
| Entremeses | <i>Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos de los mejores ingenios de España</i> . En Zaragoza. Por los herederos de Diego Dormer. |
| Flor | [1676]: <i>Flor de entremeses, bailes y loas, escogidos de los mejores ingenios de España</i> , con licencia en Zaragoza, por Diego Dormer. |
| Floresta | [1691] <i>Floresta de entremeses, y rasgos del ocio, a diferentes assumptos, de bailes, y Mojigangas... Escritos por las mejores plumas de nuestra España</i> . En Madrid. Por Antonio de Zafra. |
| Genealogía | [1985] <i>Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España</i> , de Shergold y Varey, Londres, Tamesis Books. |
| Laurel | [1660] <i>Laurel de entremeses varios. Repartido en diez y nueve Entremeses nuevos. Escogidos de los mejores ingenios de España</i> . Zaragoza: por Juan de Ybar. A costa de Iusepe Galbez. |
| Manojito | [1670] <i>Manogito de entremeses, a diferentes assumptos, de bayles, y mojigangas escritos por las mejores plumas de nuestra España</i> . Pamplona: [s.n.], Impresos Dramáticos Españoles. |
| Manos teatrales | Proyecto <i>online</i> dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, dedicado al análisis de los manuscritos del teatro clásico español de finales del XVI principios del XVIII conservados en diversas colecciones europeas y americanas. |
| Migajas | [1670] <i>Migajas del ingenio, apacible entretenimiento, en varios entremeses, bailes, loas, escogidos de los mejores ingenios de España</i> . En Zaragoza, impreso por Diego Dormer. |
| Ociosidad | [1668] <i>Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España</i> , Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero. |
| Parnaso | [1670] <i>Primera parte del parnaso nuevo y amenidades del gusto, en veintiocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España</i> . En Madrid, Andrés García de la Iglesia. |
| RAE | Diccionario de la Real Academia Española, versión <i>online</i> . |
| RAH | Real Academia de la Historia. |
| Verdores | [1668] <i>Verdores del Parnaso: en veinte y seis entremeses, bayles y sainetes de diversos autores: dedicados a don Christoval de Ponte Llarena Xuarez y Fonseca</i> , Madrid, Domingo García Morrás, Domingo Palacio y Villegas. |

I. PARA QUE YO ME LLAME FRANCISCO ANTONIO DE MONTESER

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incesantes
en otro cuerpo nuevo.
Solsticios y equinoccios alumbraron
con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenarío de mi carne
trepando por los siglos y los huesos
...

Ángel González. *Áspero mundo* [1956]

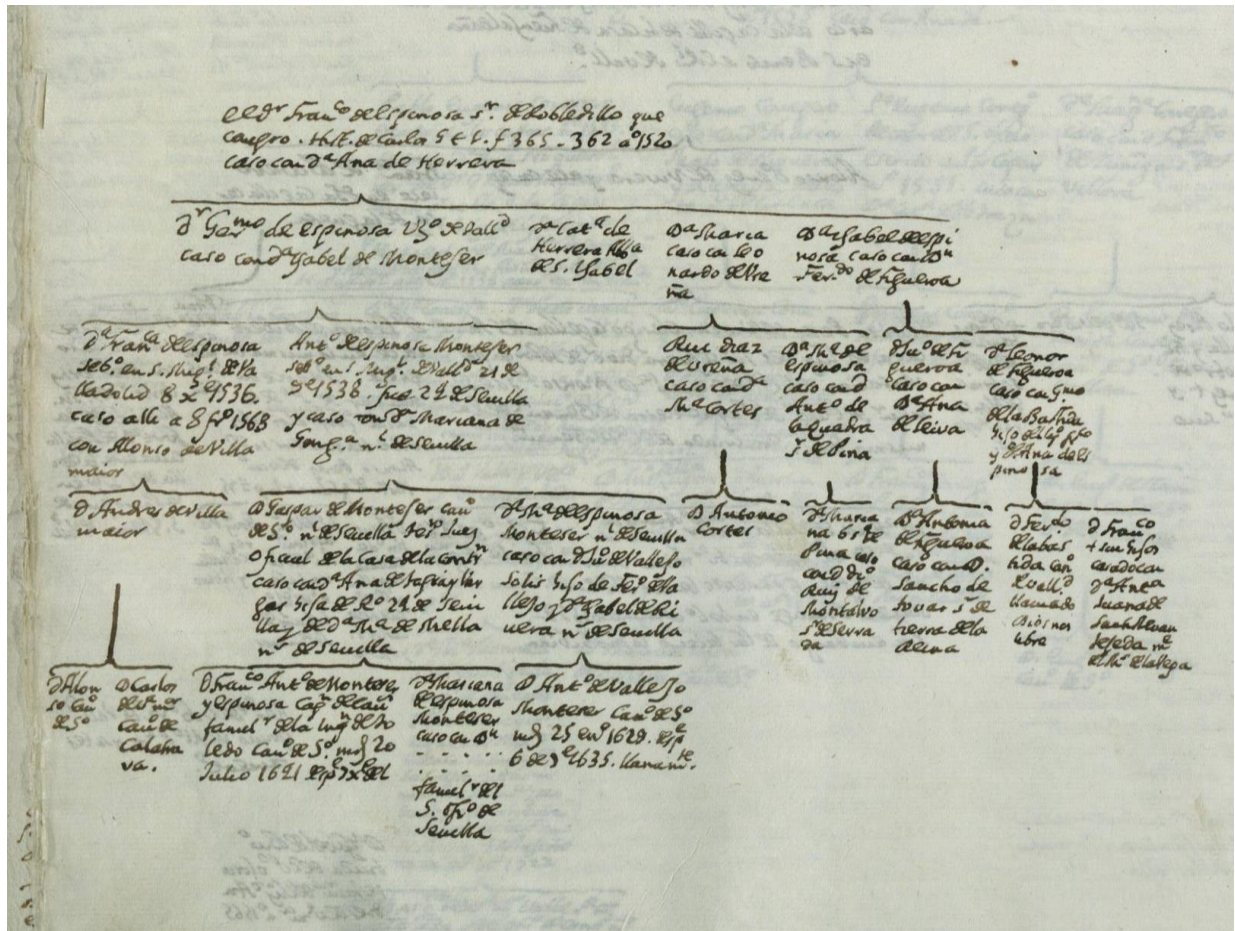
Una vida nunca empieza cuando se nace, eso no es nada más que la continuación de un plan genético configurado por una naturaleza que no sabe de nombres y apellidos, ni de tiempos, ni de espacios, ni siquiera del significado de la memoria; pero sí que sabe de estirpes, puesto que se abre paso a través de ellas para permanecer el máximo posible existiendo. Y como al tiempo, enemigo voraz donde los haya, no podemos detenerlo, de manera ilusoria lo encorsetamos en estructuras fijas de minutos y segundos para calmar el caos en el que habitamos y darle un sentido cronológico y ordenado a esto que llamamos vida. Por lo tanto, una vez situados los nombres y los apellidos en un tiempo y en un espacio, la vida se reduce a antes, durante y después.

Y eso es lo que vamos a hacer aquí con Francisco Antonio de Monteser y Espinosa, dado que, para que el autor, *treparando por los siglos y los huesos*, escribiera, tuvo que darse un sinfín de casualidades, que son las que acabaron por configurarle.

I. a. Los Monteser: de cómo llegar a ser noble

Todo tiene un origen y por no irnos más allá del tiempo que nos compete, iniciamos nuestra investigación en Valladolid, de donde viene el clan de los Monteser,

aunque a través de los Espinosa —oriundos de Medina de Rioseco¹—, que era su principal apellido, como bien podemos observar en el árbol genealógico²:



1. Autógrafo y original de Luis Salazar y Castro. RAH.

Esta tabla comienza en el doctor Francisco de Espinosa, que será el I señor de Robledillo, y termina con, entre otros, nuestro Francisco Antonio de Monteser y Espinosa. Tras mudarse a Sevilla, donde obtendrán beneficios de la Corona como contrapartida del apoyo financiero dado por los Espinosa, la familia se asentará entre la sociedad sevillana de donde partirá nuestro autor para hacerse un hueco en la Corte³. Pero antes de todo ello, tuvieron que litigar, y mucho, para obtener pruebas de hidalguía que les alejase de su origen converso y les permitiese acceder a todos los privilegios que

¹ Cartaya Baños [2012: 259] se remonta un par de generaciones más en el tiempo y llega hasta Juan González Pimienta, del valle de Iguña, Santander.

² Tabla genealógica de la familia Espinosa, vecina de Valladolid y después de Sevilla. Empieza en Alonso González Pimienta, casado con doña María Fernández de Espinosa, señora de esta casa. Termina en su quinto nieto, por varonía, Francisco Antonio de Monteser, Espinosa y Tapiá Vargas, caballero de Santiago en 1641. D-32, f° 121 v. Zalazar y Castro [1956: 132].

³ Para saber con más detalle los acontecimientos de los Espinosa, esta familia de comerciantes y banqueros, es imprescindible el libro de Lohmann [1968], así como Cartaya Baños [2012: 259-269].

ser noble traía consigo, sobre todo en lo concerniente a la limpieza de sangre. Como bien nos demuestra Cartaya Baños [2011: 9-10],

Rodrigo de Tapia y Vargas litigó su hidalguía contra el concejo de Villanueva del Ariscal en 1612 (en ese año se aportaron sus probanzas a la Chancillería) y hasta 1620 (24 de marzo, Real provisión ejecutoria; 1 de abril, Real provisión ordinaria) no se resolvieron. También Lope y Pedro de Tapia litigarían en 1612 en Valencina del Alcor (después de la Concepción), recibiendo el 4 de junio Real provisión ordinaria; litigarían de nuevo contra Valencina en 1617, además de con Sevilla, recibiendo el 4 de julio Real provisión de emplazamiento. Su ejecutoria no llegaría hasta 1623 (3 de junio). Este afán litigador venía de lejos: Pedro de Tapia había litigado con Sevilla ya en 1587 (ARChG –Archivo de la Real Chancillería de Granada-, caja 4858, pieza 009). No hemos encontrado en Granada, sin embargo, la ejecutoria litigada por Mariana de Espinosa Monteser, que había casado con su primo don Lope de Tapia, familiar del Santo Oficio, por lo que a ella misma se le realizaron pruebas de limpieza, cuyo resultado fue positivo. Véase también BRAH (Biblioteca de la Real Academia de la Historia), Salazar y Castro, nº 28051: Tabla genealógica de la familia de Tapia. Empieza en Pedro de Tapia y termina en su cuarto nieto Lope de Tapia y Vargas.

Por lo que vemos que, de parte materna, el origen converso era claro, y mucho más evidente el deseo de ocultarlo⁴, como bien comprobaremos cuando nuestro autor pretenda el hábito de Santiago.

Sus abuelos paternos fueron Antonio de Espinosa y Monteser, regidor de Sevilla, natural de Valladolid y Mariana de Góngora, nacida en Sevilla. Entre otros hijos, tuvieron a Gaspar de Monteser, su padre, todo un personaje más que conocido entre las élites sevillanas. Bautizado el 19 de enero de 1586 en la parroquia de la Magdalena, llegó a ser tesorero y juez oficial de la Casa de la Contratación de Indias, ya que estaba muy bien relacionado y eso le permitió acceder a tan importante puesto

Cuando Gaspar de Monteser, que había sido veedor de la Armada Real de la guarda de Indias, fue nombrado tesorero en 1621 se le exigieron unas finanzas de 45.000 ducados y fueron varios grandes comerciantes los que las asumieron. Este mismo personaje fue acusado de esconder un expediente en el que se pretendía

⁴ Cartaya Baños [2011: 10-12] da mucha más información sobre el abuelo materno de Monteser y sus múltiples y controvertidas ocupaciones.

demostrar el posible ascendiente judío de otro gran mercader de enorme prestigio, Jerónimo de Orozco. Vilar Vilar [2004: 435].

Veedor en 1612, se dedicó, entre otras lucrativas acciones, a la trata de esclavos⁵. Dadas sus habilidades para los negocios productivos, se le auditará, quedando demostrado que había comerciado con los *bienes de difuntos*. No pudieron embargarle nada, porque ya se había desecho de todo lo valioso⁶. A pesar de ello, los Monteser no cayeron en desgracia

bien resguardados por poderosos aliados en una trama familiar sólida y cuya urdimbre estaba muy bien tejida, los Monteser continuaron tras el desastre vinculados a la misma Casa de la Contratación en la que don Gaspar había llevado a cabo su desfalco. Posiblemente buena parte en ello la tuviera el encumbrado yerno del juez —casado con su hija Josefa de Monteser—, don Bernabé Ochoa de Chinchetru, natural de Salvatierra de Álava, miembro del Consejo de Indias, proveedor y después gobernador general de las flotas y armadas de Indias y personaje muy influyente en la corte como secretario de Felipe IV. Cartaya Baños [2011: 263-264].

Don Gaspar de Monteser, también caballero de Santiago desde 1624⁷, murió en 1630, no sin antes haber dejado descendencia: su hija Josefa de Monteser —muy bien casada, como ya hemos comprobado—, Mariana Espinosa de Monteser —mujer de un familiar de la Inquisición— y Francisco Antonio de Monteser.

Para terminar este pequeño acercamiento previo a la familia de nuestro autor, valga este soneto anónimo sevillano que, de manera satírica, hace referencia a tan peculiar y poderoso linaje sevillano: los Monteser.

¿Qué Monte-ser querrá tan atrevido,
aunque le mueva su deseo gigante.
Que al grave peso que sustenta Atlante

⁵ Poseía un asiento de negros, como bien queda registrado en el Archivo General de Indias (AGI, Contaduría, 261).

⁶ “Esto fue lo que aconteció en 1630 con el tesorero D. Gaspar de Monteser que, al no haberse cobrado su alcance y haber fallecido en estas fechas, el tribunal de la Casa tomó el siguiente acuerdo por orden de su Majestad: Tomar para pagar las averías del azogue 2.361.875 mrs., lo cual deberían hacer de cualquier hacienda. Esta cantidad, se reconoce, debió pagarse a los administradores de la avería en 1628, pero cuando se les dio libranzas sobre el tesorero D. Gaspar de Monteser, éste había fallecido y no había dinero en las arcas de la Real Hacienda.”. Donoso Anes [1996: 179-180].

⁷ Expediente muy controvertido [AHN, Órdenes Militares, Santiago, Exp. 2771].

quiere llegar de loco y presumido?

¿Qué Monte-ser querrá desvanecido,
cuando ponga el castigo por delante,
que no le admire, turbe, asombre, espante,
del Etna en puras llamas consumido?

El Monte-ser altivo y encumbrado
no me parece mal, mas ser temoso,
queriendo que el poder de un dios se tuerza,

no es de montes de bien; andáis errado,
Monte, y así no hagáis fuerza al reposo,
si no queréis perderos por la fuerza⁸.

I. b. De nacimientos, entretenidos, caballeros y otras lindezas

Francisco Antonio de Monteser y Espinosa tuvo que nacer en 1616, más o menos. La crítica siempre ha barajado la fecha de 1620⁹ y ésta ha pasado de generación en generación sin tener nada que lo pudiera confirmar. Es cierto que tanto Serralta [1985: 385] como Lohmann [1969: 89] hablan de 1622 como fecha de nacimiento, basándose ambos en el expediente 5473 del Archivo Histórico Nacional, en su sección de Órdenes Militares (Santiago). Allí, todos los testigos hablan de Francisco Antonio de Monteser como de “unos veinte años”. Y, dado que el hábito de Santiago lo obtendría el 7 de enero de 1642, parece lógico pensar en esa fecha. Nosotros, antes de conjeturar nada, hemos buscado su partida de nacimiento, no hallándola ni en la parroquia de la Magdalena, donde fue bautizado su padre en 1586, ni en la iglesia de San Vicente Mártir, que era la más cercana al actual palacio de Monsalud, que es donde vivían los Monteser¹⁰ por aquel entonces. Nuestro autor no fue bautizado en esa parroquia, al menos no entre 1612 y 1629, que son los libros de registros de bautismo que hemos consultado. Conjeturamos 1616 basándonos en el documento fechado el 18 de noviembre de 1632, donde a un jovencísimo Francisco Antonio de Monteser se le comunica lo siguiente:

⁸ Dos versiones casi idénticas de este soneto se encuentran en la RAH bajo la signatura 12-26-7-D.172, en los folios 62r.v y 141 r.v. También está en Serralta [1985: 388].

⁹ También hay autores que escriben 1602, pero es errata obvia.

¹⁰ “Según el testamento de Juan de la Fuente Almonte, la morada que heredó frente a San Vicente, con agua de pie y *los demás que le pertenecen*, fue de don Rodrigo de Tapia y Vargas y a la muerte de éste le heredó don Gaspar de Monteser, su yerno, caballero de Santiago y Tesorero de la Casa de la Contratación, cuyos bienes fueron vendidos en almoneda por haber quedado debiente en las cuentas de los bienes de difuntos que estaban a su cargo.” Vila Vilar y Lohman Villena [2003: 192].

Por c^{ta} de ^{San} Lorenzo ^{El} Real ^{Indias}.
 a 26 de ^{Oct} pasado del presente año 1632. D^o Juan
 hizo su mag^{dad} a Don Francisco Antonio de Montesper ^{Ante de}
 de uno de los entretenimientos de la Armada ^{Montesper}
 de la Carrera de las Indias. Sabiendo se ^{Hijo}
 cumplido con los que tienen semejantes, de Don
 merced. esto en cons^{to} de los que sirvió Don Gaspar ^{Gaspar}
 por de Montesper su Padre. Thes^{oro} q^{ue} fue ^{de} ser
 de la casa de la contratación de Sevilla. ^{md de}
 ya difunto. segun Pareci^o de la dicha ^{sueldo}
 Cedula. y se dejó. Por el consejo ^{en la}
 de las Indias de que se sacó esta razón ^{de la}
 el dho día. 18 de Noviembre 1632 ^{declar}
declar
de ambos

2. – Archivo de Simancas: Archivo de Indias: 26 Oct. 1632 (1.º-8-244).

Indias: Don Francisco de Montesper, hijo de don Gaspar de Montesper: merced de sueldo en la carrera de las Indias:

Por carta hecha en Madrid, digo en San Lorenzo El Real, a 26 de octubre pasado del presente año 1632, hizo su majestad merced a don Francisco Antonio de Montesper de uno de los entretenimientos de la armada de la carrera de Indias, habiéndose cumplido con los que tienen semejantes mercedes, esto en consiguiente de los que sirvió don Gaspar de Montesper, su padre, tesorero que fue de la Casa de la Contratación de Sevilla, ya difunto, según parece de la dicha cédula que se dejó por el consejo de las Indias de que se sacó esta razón el dicho día 18 de noviembre de 1632. Declaración de ambos¹¹.

Es decir, nuestro autor pasó, en 1632, a engrosar la reducida y selecta lista de entretenidos de la armada de la carrera de Indias. Los entretenidos surgieron para hacer frente a los problemas de piratería que tuvo nuestra flota en el siglo XVI, y que se empezó a regular en 1526, fecha en la que los navíos mercantes serían escoltados por navíos de guerra denominados armada de la guardia de la carrera de Indias. Como los

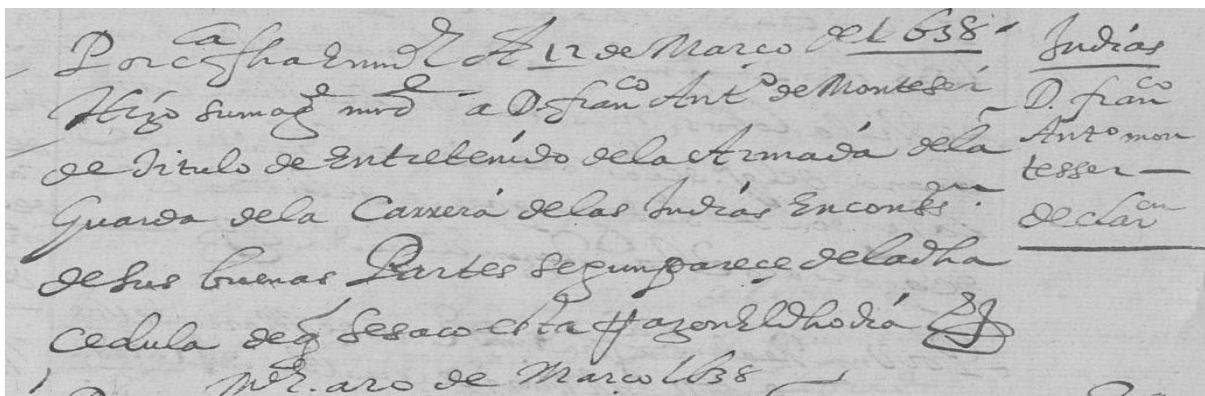
¹¹ Magdaleno Redondo [1954: 9] nos remite al Archivo de Simancas, y allí, del Archivo de Indias, 26 Oct. 1632 (1.º-8-244), extraemos esta información.

oficiales de la armada necesitaban mucha práctica para poder ejercer sus labores de la manera más eficiente, se crearon las plazas de caballeros entretenidos primero, y capitanes entretenidos, después:

En 1563 se pone en práctica crear dos plazas de aspirantes al mando de la armada a los que se les conoce con el nombre de entretenidos. Se trata de que personas particulares, ocupantes de dichas plazas, adquieran experiencias y hagan méritos para obtener el goce efectivo de ellas, para lo cual uno ha de ir como agregado del general y otro como agregado del almirante. (...) Para ocupar este puesto de entretenido era indispensable ser joven, tener valor, ser capaz de adaptarse a la vida de mar, y sacar a su vez provecho de las vivencias que tuvieren durante la navegación en compañía de personas versadas en la materia. (...) Por regla general eran casi siempre hijos, o familiares muy allegados de personas relevantes que habían desempeñado o desempeñaban cargos públicos. (...) Pasaron a ser un número de seis entretenidos, y más tarde se aumentaron a ocho, quedando ya esta cantidad estable durante todo el siglo que nos ocupa. (...) Estos ocho caballeros, por su condición social y por su situación al lado del alto mando, formaban parte integrante de las primeras planas, y como tales debían ser respetados y atendidos. (...) El aumentar los galeones de la armada de ocho a doce por el asiento que celebró el consulado en 1627, es la causa de que la denominación entretenido se haga extensiva a cuatro nuevas plazas, aunque con características diferentes a las ya establecidas. En contraposición de los ocho caballeros a los que se les exigía ninguna graduación, éstos debían ser elegidos entre soldados de servicios y experiencias de la navegación de la carrera de las Indias en quienes concurriese el grado de capitán. Flores Moscoso [1981: 119-122].

No podemos saber si esta merced que se le concedió a nuestro autor en 1632 fue inmediatamente cubierta, ya que según transcurría el siglo, y la Corona adquiría compromisos con particulares, se nombraron tantos entretenidos en reserva que incluso Felipe IV, que llegó a elegirlos personalmente, tuvo que ser advertido en 1628¹² de que no se debía seguir aumentando el número de nombramientos porque no había dónde embarcarlos. Probablemente, un jovencísimo Monteser tuvo que esperar seis años para lograrlo, ya que en 1638 recibe una nueva notificación:

¹² Real cédula, Madrid, 1 de abril 1628. AGI, Indiferente General, 2499, li. XIV, fols. 74-75.



3. Archivo de Simancas: Archivo de Indias: 12 Mar. 1638 (1.º-12-215)

Indias: don Francisco de Montesper declaración:

Por carta hecha en Madrid a 12 de marzo de 1638 hizo suma de merced a don Francisco Antonio de Montesper de título de entretenido de la Armada de la Guarda de la carrera de las indias en consejo de sus buenas partes según parece de la carta cédula del que se sacó esta razón en el dicho día de marzo de 1638¹³.

Con lo que, y dado que podían hacerla efectiva más adelante, es posible que cuando recibiera la primera cédula aún no tuviera la edad adecuada o no hubiera barco disponible para él, y sí en el caso de la segunda, e imaginamos a un jovencito Montesper embarcando con su criado junto a siete entretenidos más, todos ellos “caballeros y personas de buenas esperanzas que se ejerciten y habiliten en las materias de mar y guerra en una embarcación cómoda y decente de su ministerio”¹⁴. Todo esto nos llevaría a fijar la fecha de nacimiento de Montesper en torno a 1616.

En 1636 tenemos uno de esos datos llamativos que jalean la biografía de nuestro autor y que, al igual que su nacimiento, ha ido pasando de crítico en crítico hasta nuestros días. El primero en anotarlos fue Gallardo, quien en la entrada 4469 del volumen IV dedicada al noble sevillano don José Maldonado Dávila y Saavedra, y entre otras cosas¹⁵, anota:

¹³ Magdaleno Redondo [1954: 9] nos remite al Archivo de Indias: 12 Mar. 1638 (1.º-12-215).

¹⁴ “Ley III: Don Felipe IV allí a 12 de noviembre de 1629. Y a 11 de abril de 1633. Ley IV: Don Felipe IV en Madrid a 6 de marzo de 1633. Y a 6 de diciembre de 1638”. Boix [1841: 283].

¹⁵ Curiosa entrada, como todas las suyas. Aquí, en concreto, en el discurso geográfico de la villa antigua de Peñaflores, que consulta a los peritos en esta materia sobre su antiguo y verdadero nombre D. Josef Maldonado de Saavedra, noble sevillano, año 1673. Nos encontramos con una serie de cuestiones sobre el apellido Peñaflores con todo un discurso de Peñaflores. Justo después del folio 201 hay un manuscrito que dice: “Memoria de cosas particulares de Sevilla”. Ahí se recoge la siguiente información: “-Arzobispo de Sevilla de mi tiempo- Nací en 17 de septiembre de 1609, en Sanlúcar de Barrameda. Estaba en sede vacante este arzobispo por muerte del cardenal D. Fernando Niño, a quien sucedió D. Pedro de Castro y Quiñones, que entró en Sevilla a 6 de diciembre de 1620- Sucedióle D. Luis de Córdoba, D. Diego de Guzmán, etc.

-1599.- Murió el licenciado Francisco Pacheco, domingo 10 de octubre a las cuatro de la tarde, etc.

1636.- D. Francisco Antonio de Montesper mató en la Alameda [de Hércules] en el mes de mayo a D.J. Miranda, y a D. Francisco lo mató un criado del Embajador de Portugal en Madrid, año de 1668.

Tras buscar en el Archivo Histórico Provincial y en los de la Real Audiencia de Sevilla, no hemos podido encontrar nada sobre tal incidente, quizá en el incendio que hubo allí el 6 de mayo de 1918 se quemó. El caso es que, independientemente de que tuviera una reyerta —con un mal final para D.J. Miranda— o no, sí que hemos visto cómo Montesper puso tierra de por medio y se embarcó en 1638 como caballero entretenido, donde adquiriría las técnicas y los gajes propios del oficio, algo que acabaría dándole un rango dentro del escalafón militar, carrera que ya no dejará a lo largo de su vida.

Montesper pondrá pronto su valía como guerrero —así como su hidalguía— a prueba, cuando, en 1641 y en Murcia, acude a la llamada hecha por Felipe IV para combatir contra las huestes de Luis XIII en la guerra franco-española. Y no es un hecho común, como queda demostrado cuando sólo aparecen 149 nobles para pelear, en contraste con las tropas galas, que lo hacen en gran número. Hernández / Molina [2005: 361-378] nos cuentan la evolución de la aristocracia castellana y su dejación de la función de las armas a diferencia de la francesa¹⁶, que es un colectivo que todavía tenía que demostrar su nobleza a través de los actos militares. En enero de 1641 se consigue confeccionar el listado de hidalgos que dos años atrás había pedido don Juan de Chaves, y ante la convocatoria,

para efecto de hacer muestra y lista de los dichos *hixosdalgo* y de lo demás que conveniente al servicio de Su Majestad, habiendo convocado a los tales *hixosdalgo* de las dichas ciudades y villas en virtud de mandamientos librados para este efecto, con asistencia de su merced de don Francisco Antonio de Espinosa y Montesper, capitán de caballos coraza de la nobleza de este dicho partido¹⁷. Hernández / Molina [2005: 373].

-1636.- D. Francisco Antonio de Montesper mató en la Alameda en el mes de mayo a D.J. Miranda, y a D. Francisco lo mató un criado del Embajador de Portugal en Madrid, año de 1668”.

¹⁶ Hernández / Molina [2005: 365]: “si el noble francés acude raudo a la guerra contra España en 1635, no lo hace porque éste tenga más valor marcial que el castellano, sino por un simple (pero en absoluto banal) motivo de justificación social, algo que, a estas alturas de siglo, su homólogo castellano ya no le hace tanta falta, pues puede justificar su posición por medio de otras vías”.

¹⁷ “AHPAb, sección municipios, caja nº 52. A esta convocatoria de nobles se presentan nada menos que 149 individuos. No se trata de la totalidad de hidalgos de la zona, pues hemos constatado la ausencia de representantes de ciertas familias, que en ese momento no contaban con hombres movilizables por ser demasiado viejos o demasiado jóvenes, como los Enríquez de Navarra de la villa de Almansa. Por otra

Así que, en 1639, ya sería, con 23 años, capitán de caballos coraza¹⁸, y el hecho en sí de aparecer en Murcia, dispuesto a mostrar su nobleza como antaño, tendría que ver con su intento de hacer méritos ante los ojos de los demás y disipar las posibles dudas que sobre su sangre hubiera, ya hemos visto la obsesión de todo el clan por lo mismo.

Unos meses más tarde, le encontramos haciendo la petición del hábito de Santiago, algo que tampoco va a estar exento de polémica. Como bien demuestra Cartaya Baños [2011: 9-12], el ingreso en la orden por parte de nuestro autor se realizó de manera muy rápida y en Madrid. Las órdenes militares, que habían jugado un papel clave militar durante el medievo, se habían convertido en el caladero a través del cual los monarcas premiaban favores o conseguían fondos, olvidando por completo las funciones guerreras que les dieron sentido, tal y como hemos podido comprobar en la guerra franco-española y ante la llamada del Rey, al ver cómo los nobles enviaron sustitutos, justificando múltiples razones peregrinas por las que no acudir. Algo habitual, de todos modos, en un siglo tan *aparente* como el XVII¹⁹.

La instrucción se hizo íntegramente en Madrid, sin recabar información de sus lugares de origen, tales como Sevilla, Valladolid o Granada, para evitar que algunos testigos no deseados pudieran demostrar el origen converso de los Tapia o los problemas que tuvo su propio padre²⁰ para lograr el hábito que ahora pretendía

parte, los ya movilizados en convocatorias anteriores no son alistados en esta ocasión, bien porque continúen en el frente, bien porque la asistencia en fechas anteriores los exima del alistamiento". Hernández / Molina [2005: 373].

¹⁸ Leguina [1812: 186] los define como "Caballos-coraza: soldados que llevaban esta clase de armadura, más tarde denominados coraceros". La RAE, en su primera edición, dice: "soldado de a caballo que va armado el pecho con un peto de acero, que llaman Coraza. Ya sólo se usan en Alemania". Los coraceros vinieron poco a poco a sustituir a los lanceros. Éstos precisaban de caballos más pesados y veloces y de jinetes mucho más habilidosos para portar la lanza. Cruso [2007] nos explica que un coracero tenía que ir con un paje y un caballo pequeño para llevar las armas de repuesto, así como la comida. Poco a poco, y por la falta de efectivos, la armadura se fue aligerando reduciéndose a peto, espaldar, colete de cuero y un casco pequeño. Y de esa manera, se llega hasta comienzos del XVIII, cuando se abandona el uso de las protecciones metálicas. Para saber más del tema, véase Bonnières [1644].

¹⁹ El padre de Monteser apeló, junto a otros nobles, a su origen combatiente y en agosto de 1614, ante la petición de auxilio del comandante don Luis Fajardo, acudió, y como no tenía, al igual que sus compañeros caballeros, destreza ninguna en las armas, más allá del título, hicieron el ridículo más espantoso, sobre todo porque gustaban más de lucir el traje que de defenderse con habilidad. Algo que inmortalizó, entre muchos otros, Luis de Góngora, con este divertido soneto recogido por Carreira [2011: 28]: "—¡A la Mamora, militares cruces! / ¡Galanes de la corte, a la Mamora! / Sed capitanes en latín ahora / los que en romance ha tanto que sois duces. / —¡Arma, arma, ensilla, carga! —¿Qué, arcabuces? / —No, gofo, sino aquesa cantimplora; / las plumas riza, las espuelas dora. / —¿Ármase España ya contra avestruces? / —Pica, bufón. ¡Oh tú, mi dulce dueño! Partiendo me quedé, y quedando paso / a acumularte en África despojos. / —¡Oh tú, cualquier que la agua pisas leño!: / escuche la vitoria yo, o el fracaso, / a la lengua del agua de mis ojos".

²⁰ Cartaya Baños [2011: 10] recoge del expediente de su padre sentencias de los testigos sobre su abuelo tales como "hombre pernicioso que ha tenido oficios muy bajos", "casado con la hija de un carnicero",

Francisco Antonio. Con ello, también se alejaba de la presencia de los *linajudos*²¹, personajes habituales en la España que nos ocupa y que se aprovechaban de sus conocimientos genealógicos para chantajear a aquellos que querían demostrar su limpieza de sangre y que tenían mucho que ocultar.

Ya en Madrid, por *patria común*²², en la instrucción abierta el 20 de julio de 1641 para la obtención del hábito de Santiago por parte de Francisco Antonio de Monteser y Espinosa²³, y tras la presentación de quienes fueron los informantes que llevaron su petición —don Gabriel de Ocaña y Alarcón, secretario del Consejo de Indias, y el doctor Juan Cabezas Yáñez, religioso profeso de la orden de Santiago— podemos leer toda su genealogía y los actos positivos de parte paterna y materna que el aspirante tenía:

Don Francisco Antonio de Monteser Espinosa, capitán de caballos corazas españolas, por su majestad, pretendiente del hábito de Santiago:

Padres:

-Don Gaspar de Monteser, caballero de la orden de Santiago. Tesorero juez oficial de la contratación de Sevilla y doña Ana de Tapia y Vargas. Naturales de Sevilla.

Abuelos paternos:

-Antonio de Espinosa Monteser, regidor de Sevilla, natural de Valladolid y doña Mariana de Góngora, natural de Sevilla.

Abuelos maternos:

-Rodrigo de Tapia y Vargas, regidor²⁴ de Sevilla, natural de Sevilla y doña María de Mella, natural de Madrid.

Actos positivos de la parte paterna:

-Don Gaspar de Monteser, padre del pretendiente, fue del hábito de Santiago.

“vino a Sevilla, fue mozo de tahona y después danzante y se casó con la hija de la tabernera del Pauche a la Alfalfa”, etc.

²¹ Para más información sobre estos personajes, véase Soria Mesa [2010: 402-427].

²² Cartaya Baños [2011: 11]: “este tipo de instrucción se desarrollaba cuando el aspirante, generalmente con un entorno familiar problemático, trataba de que sus pruebas no se instruyeran en los lugares de naturaleza de sus padres, sino en Madrid, como patria común, un frecuente recurso que podía conseguirse con cierta facilidad cuando los pretendientes tenían buenos contactos”.

²³ AHN, Órdenes Militares, Expedientillos, 2455, y AHN, Órdenes Militares, Santiago, Exp. 5478. La diferencia entre un expediente y un expedientillo estriba en el contenido de los mismos. El expediente es mucho más completo y recoge toda la instrucción, incluidas las entrevistas a los múltiples testigos: 49 folios en el caso que nos ocupa. Los expedientillos, por su parte, son documentos de contenido administrativo que contienen un resumen de la instrucción. Como hecho curioso, en el caso de Francisco Antonio de Monteser, recogemos que el secretario que levanta acta en el expedientillo es don Francisco de Quevedo y Villegas, de su puño y letra.

²⁴ En el documento viene el número 24, que equivalía al cargo de Regidor.

-Don Antonio de Vallejo Monteser, del hábito de Santiago, es primo hermano del pretendiente por ser hijo de doña María de Espinosa Monteser, hermana entera del dicho don Gaspar, padre del pretendiente.

-Don Francisco de Monteser, pretendiente, es familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo y le hicieron las pruebas por actos positivos de padre y madre.

-Doña Mariana de Espinosa Monteser, hermana entera del dicho don Francisco Antonio, pretendiente, tiene hechas pruebas como para mujer de familiar por la Inquisición de Sevilla. Tiene una ejecutoria litigada en Granada.

Actos positivos de la parte materna:

-Don Nufio de Colindres, del hábito de Calatrava, nieto de parte de madre de Lope de Tapia y Vargas, hermano entero de Pedro de Tapia, padre del abuelo del dicho don Francisco Antonio, pretendiente, tiene una ejecutoria litigada en la chancillería de Granada por la parte paterna de la dicha doña Ana de Tapia.

-Don Juan de Tapia y Vargas, hermano entero de la dicha doña Ana de Tapia, madre del pretendiente, es familiar de la Inquisición de Sevilla.

-Doña Mariana de Espinosa Monteser tiene hechas pruebas como para mujer [de] familiar de la Inquisición de Sevilla, es hermana entera del pretendiente.

-El dicho pretendiente es familiar de la Inquisición de Toledo.

-Don Lope de Tapia y Vargas, Correo mayor de Sevilla, familiar de la Inquisición de Sevilla, es primo hermano del pretendiente, por ser hijo de Rodrigo de Tapia y Vargas, primo segundo de la dicha doña Ana de Tapia y de doña Jerónima de Tapia, hermana entera de la dicha doña Ana.

-Don Alonso de Tapia y Vargas, beneficiado de la Alhambra, tiene hechas pruebas por la Inquisición de Granada, es primo tercero de la dicha doña Ana de Tapia.

-Don Pedro Luis de Tapia, regidor de Sevilla, hermano entero de la dicha doña Ana de Tapia, fue alcalde ordinario, en el estado de los hijos de Algo, tres veces, de la villa de Aznalcóllar.

-Don Alonso de Tapia y Vargas, hermano entero de doña Ana de Tapia, fue alcalde ordinario en el estado de los hijos de algo de Espartinas.

Así que, tal y como se hizo, los 33 testigos²⁵ que acudieron fueron aquellos que nuestro autor quería que estuviesen, para evitar que pudiera prestar declaración nadie que

²⁵ “Gente de mucha calidad y punto, los cuales contestan en favor del pretendiente y afirman concurrir en él todas las partes necesarias para hacerle capaz de la merced que Su Majestad le ha hecho, y asimismo que los actos positivos de nobleza y limpieza de que se vale contenidos en la memoria de su genealogía son ciertos y verdaderos y que le tocan en los grados que en ella se contienen así por parte de su padre como de su madre”, AHN, Órdenes Militares, Santiago, Exp. 5478, folio 41 recto.

desvelase alguno de los secretos que la familia Monteser arrastraba. A pesar del gran número de personas a entrevistar, dio tiempo a que todas declararan el mismo día, el 6 de enero de 1642, y el expediente se resolvió con la misma celeridad, confirmando la obtención del hábito de Santiago y añadiendo un nuevo logro en su deseo de alejarse de la *suciedad* de su sangre.

I. c. De comedias burlescas y algunos poemas

Poco sabemos de su vida a través de noticias directas o de documentos que nos hayan dejado rastro de su paso por la capital²⁶, y eso que los siguientes años nos depararán a un Monteser instalado en la Corte, autor de éxito y de prestigio del que sobresaldrá toda su producción burlesca. Ya caballero de Santiago se hará hueco como autor dramático y como personaje público dotado de ingenio, descaro y un punto canalla tan del gusto de la gente, como bien iremos viendo a lo largo de esta semblanza. Muy bien relacionado, empezará a moverse en los ambientes palatinos y esto es lo que hará posible que en 1651 estrene ante Felipe IV *El caballero de Olmedo*²⁷, la “mejor comedia burlesca y de disparates del teatro español” según Menéndez Pelayo. Intimaré con dramaturgos relacionados con palacio, tales como Antonio de Solís —llegó a servir al propio Felipe IV y fue secretario de Estado— o Diego de Silva²⁸. Aprovechando su maestría para lo ridículo y divertido, compondrá junto a ellos *La renegada de*

²⁶ Tras consultar en el Archivo de Protocolos —índice de testamentos, catálogo de documentos, referencias de otorgantes, Martín [1981]—, en el Archivo Histórico Nacional —todo lo referente a Órdenes Militares—, en el Archivo de la Villa —vecindades, legitimaciones, hidalguías, teatros del Cura y del Príncipe— y el Archivo de Palacio, lo único que hemos obtenido es saber que, en 1654, Francisco Antonio de Espinosa y Monteser reside en Madrid y tiene un mayorazgo en Sevilla, como bien queda documentado a través un auto de colación en el que se le pide que exhiba los títulos del agua que tienen sus casas, algo que hace su madre, doña Ana de Vargas y Tapia en su nombre. AP- Alcázares de Sevilla, caja 21 – exp. 11, y AP - Alcázares de Sevilla, caja 91 – exp. 3.

²⁷ García Valdés [1991] hace un completo estudio sobre el tema y la obra. Lo que sí queremos recoger es lo que dijo al respecto Álvarez Espino [1866: 233] como muestra de las comedias burlescas: “Como modelo de un nuevo género de composiciones a modo de farsas disparatadas o extravagantes parodias, con que se procuraba, a fuerza de dislates y de monstruosos caprichos, hacer reír al público, podemos citar a D. Francisco Monteser. No fue éste sin duda el inventor de aquellos juguetes desatinados y ridículos con que desde Mirademescua y Calderón se había procurado satisfacer la necesidad de reír que tenía un público ya fatigado de escuchar dramas y enredos más o menos formales y filosóficos. La misma corte de Felipe IV se entretenía a veces en estas descabelladas composiciones en que, a porfía disparataban a costa de la historia o de la mitología. (...) Entre todas estas composiciones, descuella la notable parodia de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, en que Monteser no sólo acertó a lucir su agudo ingenio y su gracia y desenvoltura, sino que se propuso un fin laudable, cual fue el de ridiculizar los extravíos del arte escénico, cuyas exageraciones e irregularidades iban precipitando la muerte del teatro español”.

²⁸ “No hay que confundirlo con otro Diego de Silva, probablemente su tío, que fue un poeta conocido en la corte durante la primera mitad de siglo. (...) Un especialista de teatro cómico, un dramaturgo de moda en la corte, un noble cortesano...”. Serralta [1970: 61-62].

*Valladolid*²⁹, versión burlesca de la obra con el mismo título y que se estrenó ante los reyes el 24 de junio de 1655. Monteser se hizo cargo del primer acto, dándole el tono y consiguiendo, al igual que con la versión de la obra de Lope de Vega, el ritmo preciso para este tipo de composiciones. Su gusto por parodiar historias ya conocidas tendrá continuación en *La perla de Hipómenes y Atalanta*³⁰, representada en el Retiro el 25 de febrero de 1659 ante los reyes y de la que no se conserva ninguna copia. Sí que sabemos que la loa fue escrita por su amigo Antonio Solís y que estuvo como espectador el marqués de Osera, quien recoge en su diario lo que le transmitió la obra de nuestro autor:

Martes, 25 de febrero [1659]

No fue día para hablar a nadie aunque hubiese que decir, por ser último de Carnestolendas. Y yo lo ocupé en ir en comiendo a Palacio, donde vi dos comedias que hicieron al Rey, una después de otra, ambas largas con loas y entremeses al fin de cada jornada. Y duraron desde las tres de la tarde hasta cerca de las once de la noche, y todo este rato en pie, ya que fuese entretenido no fue acomodado. La primera comedia era de Calderón y se intitulaba *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. A mi parecer no fue tan buena como se esperaba. La otra era de un tal Monteser y el asunto la fábula de *Hipómenes y Atalanta*. Dicen hacía cuatro años que la escribía y tampoco fue igual a lo que se esperaba. Martínez Hernández [2012: 963].

De este texto podemos extraer que *el tal Monteser* no era tan conocido fuera de la Corte —recordemos que el marqués de Osera es un joven aristócrata aragonés que viene para defender a su hermano de una condena a muerte y que estará en Madrid dos años, de septiembre de 1657 a junio de 1659—, que no gustó demasiado su obra y que no era tan prolífico como otros coetáneos suyos, a tenor de que no hubiera escrito nada desde *La renegada de Valladolid*.

²⁹ Serralta [1970] hace un recorrido ejemplar por el tema y las múltiples versiones que de él se conservan.

³⁰ No conservamos ninguna copia de esta obra, por lo tanto poco podemos decir acerca de ella, más allá del título mitológico que hace referencia al episodio de los leones de la Diosa Cibele. Es muy tentador pensar en ella como obra burlesca, dadas las señas de identidad de Monteser, pero no tenemos elementos de juicio a los que agarrarnos para afirmar una cosa u otra. Crespo Matellán [1979] y Rodríguez Rípodas [2004: 29] la incluyen dentro del corpus que enumera las obras paródicas, aunque Borrego [1997:62], según Urzáiz no está de acuerdo. Sobre el título de *La perla de Hipómenes y Atalanta*, citamos al escribano Diego Osorio que justifica el 17 de febrero de 1659 por qué ese lunes no ha habido representación ya que se está ensayando “una comedia de don Pedro Calderón que se intitula *En la vida todo es verdad y todo es mentira* y otra de don Francisco Antonio de Monteser intitulada *La perla de Ipomenes y Atalanta*”. Sliwa [2011: 171-2].

No conservamos ninguna otra comedia a nombre de nuestro autor. Un par de ellas ha aparecido alguna vez atribuida a su persona —*La aurora del Sol divino*, que es de Jiménez Sedaño, y *Cada cual a su negocio*, con varios posibles dramaturgos: Jerónimo de Cuéllar, Diego de Silva, Calderón o Jerónimo de Montesper³¹—, pero se le conoció más por el resto de su producción dramática, que se fue por los derroteros del teatro breve, como estudiaremos.

También poeta, no publicó nada, pero tuvo que ser conocido por componer versos igualmente, si nos acogemos a la referencia que de él nos hace la *Genealogía* [II, 245]: “don Francisco Montesper (muy conocido en la Corte y estimado por sus poesías y grande discreción)”. Serralta [1985] edita unos cuantos poemas del autor que se encuentran en dos manuscritos de la BNE —mss. 3.889 y mss. 17.550.

En el primero, tenemos un volumen con letra del siglo XVII, que anota en su primera página:

Las poesías contenidas en este volumen son en gran parte del marqués de Velada, que lo formó, y de doña Antonia de Mendoza, después condesa de Benavente.

Las primeras composiciones que en él hay no dejan de ser juegos palaciegos en los que los poetas empleaban su tiempo alardeando de sus versos. Se ve claramente en el largo título que da pie a los romances que se derivan de él:

La noche de San Pedro echan las damas unos barcos de cera con sus nombres y echan otros con los de los galanes, y moviendo el agua, el que se junta con otro quedan por un año con nombre de marido y mujer. El barco de la señora doña Luisa Osorio no se halló. Y a este asunto y a instancia del duque de Uceda, que la sirve, escribió don Luis de Ulloa este romance.

Después del romance de don Luis de Ulloa, vendría el de nuestro autor, cuyos primeros cuatro versos dicen así:

Divina armada de luces
sobre el líquido elemento
se descubre y en las olas
se ve fluctuar el cielo³².

³¹ Urzáiz [2002: II, 462].

³² En anexo final, se presentan en su totalidad todos los poemas que hemos hallado del autor.

En el folio 107r, podemos ver el hueco en Palacio que se había abierto nuestro autor y lo bien situado que estaba cuando le solicita al mismísimo Juan de Austria “un maestro para su litera por habersele despeado uno cerca de Consuegra” y rompe el hielo de la siguiente manera:

Pensaréis que por mil modos
quiero en versos con primor
alabaros. No, señor,
que no dejo lo que todos.

Y aunque con seguridad,
no lisonja, verdad fuera
y ésta os agrada, ofendiera
la modestia esta verdad.

5

En el manuscrito 17.550³³, nos encontramos con dos sonetos que, en opinión de Serralta [1985: 393], “son los de mayor mérito”. El primero, en el folio 40, lleva por título: “A un leño de quien se entalló una estatua de la muerte, como de una dama”, y el primer cuarteto sería éste:

Partido un leño con diversa suerte
la vida y muerte me ofrezco esculpida;
una zona de mí también creída
Que aquélla desengaña, ésta divierte.

Y el situado en el siguiente folio se titula: “A una dama retratada en traje de penitente”, y comenzaría así:

En esta unión de unas apariencias
hoy el arte del arte se ha valido
porque en copia y adorno halle advertido
de la divinidad dos evidencias.

También tiene un par de poemas cruzados con el marqués de Palacios, polémicos, de los que hablaremos en el siguiente epígrafe.

³³ Serralta [1985: 393] nos dice que estos dos sonetos también se encuentran recogidos en un manuscrito de la Hispanic Society titulado *Primera parte de varias poesías de diferentes ingenios de España*, y atribuidos igualmente a nombre de nuestro autor.

I. d. De provocadores, canallas y seductores

Por seguir con su vida —y antes de hablar de sus *no matrimonios*, hijos y muerte—, es importante dejar patente aquí la fama que fue adquiriendo y que se ve perfectamente reflejada en las anécdotas que un siglo más tarde recogerá el Duque de Frías [1749], noble con inquietudes artísticas, que nos anticipa su intención en la dedicatoria:

Son estas florecillas unas centellas de aquella luz, que ilumina la mente racional, unos relámpagos de transeúnte resplandor, que alumbran para el aviso de la senda, que guía al palacio de la prudencia y precaución. (...) Tienen pues una singularidad estas exhalaciones, que si se premeditan, ofenden, si se repiten, fastidian, si nacen del estudio, se desprecian, al contrario de los demás discursos, a quienes el calor de la digestión hace sazonado alimento racional.

En esta divertida recopilación de historietas curiosas, se encuentran cinco a nombre de Monteser. No importa tanto que sean o no ciertas —ya conocemos cómo funciona la *rumorología*—, sino que marcan perfectamente qué había trascendido de nuestro autor a la calle y cuán popular era, y del mismo modo que veremos que se le atribuyen multitud de piezas, sucede igual con su vida. ¿O acaso no hay nada más teatral que la propia existencia?

En el *Deleyte de la discreción y fácil escuela de la agudeza*, en su página 106, leemos:

De Monteser: predicaba en una iglesia de Madrid, en estilo sumamente culto, cierto religioso. Estaba en el auditorio don Francisco de Monteser, díjole al que tenía junto a sí: «Si este buen padre lo que intenta es que no le entendamos, más a propósito fuera callar o despedirnos, y ya que no nos despide, vámonos». Y así lo hicieron.

Llama la atención cómo Monteser toma partido entre los culteranistas y conceptistas, así como la ironía sobre el clero y la distancia que pone con el pueblo, ya que en la obra de Monteser no aparece ninguna crítica a la iglesia. Sigamos con la página 158:

De Monteser: malicioso equívoco de una amistad, que es pretexto de la ofensa, y ya se ha hecho común adagio, ojalá sea falso: Asistía frecuentemente don Francisco de Monteser en una tertulia de Madrid donde concurrían muchas damas y también sus maridos. Eran ellos pacíficos y sus mujeres galantes y engreídas. Había toros en Vallecas, y persuadiendo el día antes a Monteser, don Antonio de Toledo y otros caballeros mozos, que fuese con ellos, respondió: «Váyanse V. excelencias con Dios, que para mí no hay más toros que mis amigos, a quienes no puedo faltar esta noche».

Su fama de galán empedernido le precedía. Resulta curioso comprobar el comentario de nuestro ilustre compilador y su deseo de que Monteser no hubiera actuado de manera tan descarada. En la página 168:

Carta, que puede añadirse a las de *El caballero de la Tenaza*³⁴: solicitaba don Francisco de Monteser, en Madrid, los favores de una dama, de quien se decía no ser ingrata. Envíele ella a pedir por la medianera de éstos quinientos ducados prestados, respondió a la interlocutora: «Decid, hija, a esa señora, que no compro tan caro un arrepentimiento».

Esta anécdota ya la cuenta Juan de Timoneda³⁵, algo que deja clara la popularidad de Monteser y cómo se le iban atribuyendo, no sólo piezas breves, sino también cualquier tipo de historia que pudiera ir con su carácter altanero y seductor. En la página 179:

De Monteser: concurría don Francisco de Monteser, por dependencia precisa, con tres o cuatro hombres necios, y condenándole esta asistencia sus amigos, respondía: «Caballeros, yo gasto allí el tiempo, considerando que juego a sacar pajas³⁶, juego, que aun con ser tan zonzo, no le faltan tahúres».

³⁴ Se refiere a la obra de Quevedo *Epístolas del caballero de la tenaza, donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa*, publicada en 1625.

³⁵ Juan de Timoneda en el cuento XI de su *Sobremesa y alivio de caminantes*: “En el tiempo que Roma florecía, florecieron tres cortesanas, dichas Laida, Lamia y Flor. A Laida vino a ver una vez el filósofo Demóstenes desde Grecia o Corinto por si era tan hermosa como lo habían notificado; y queriendo resolverse con ella, pidíole tan gran cantidad que le respondió riendo: «perdóname, Laida, no permitan los dioses que compre tan caro el arrepentimiento». ¡Extraño dicho, si el día de hoy se notase!”.

³⁶ *Sacar pajas* según *Autoridades*: “frase con que se explica que alguna cosa no necesita de arte o habilidad, y que basta ponerse a hacerla para ejecutarla, o que es ocupación enteramente inútil”, con lo que queda clara la respuesta de Monteser.

Otro rasgo más de su personalidad: sabía cómo y con quién juntarse para obtener lo que precisase. Y en la página 187:

De Montesper: iba en Madrid un caballero con su mujer en el coche. Estaba a la puerta de su casa don Francisco de Montesper. Viola a ella, y, entendiendo que iba sola, la dijo: «¡Qué linda es vuestra merced y qué dichoso el que mereciere su gratitud!». Sacó la cara el marido diciendo airado: «¿Qué es lo que dice?». Respondió sereno Montesper: «No hablo con vuestra merced, caballero, sino con esa señora».

Sirva este último apunte para confirmar el carácter de nuestro autor, hombre de labia certera, formación militar, provocador, bien parecido, canalla..., algo que, probablemente, fuera una de las causas que provocaría su muerte.

Conservamos también noticias directas de su actitud osada y desafiante. Serralta [1985: 388-391] nos habla del manuscrito 3.886 de la BNE y de lo que en él hay. Documenta unos versos cruzados entre Francisco Antonio de Montesper y el marqués de Palacios. Este título nobiliario español fue creado el 5 de octubre de 1635 por el rey Felipe IV a favor de Martín de Guzmán y Rodríguez de Ledesma³⁷. Cossío [1952: 389] nos lo presenta de la siguiente manera:

El marqués de Palacios fue poeta no despreciable, pero, sobre todo, fue cortesano de rompe y rasga, tahúr conocido, pendenciero, opositor a destierros que sufrió más de una vez, y nunca por motivo honroso, a quien sostenía en la Corte su parentesco con allegados del Conde-Duque, que si reparaban el golpe después de ejecutado, no pudieron impedir a veces que descargara reciamente.

Le sucedió su hijo, Pedro Ruiz de Alarcón y Rodríguez de Ledesma, que será con quien Montesper tenga la trifulca por una deuda no pagada por el noble. Parece que el II marqués no sólo heredó el título, sino también la actitud vital y moral de su padre. El trasfondo de todo el conflicto entre ellos estaría en un dinero no recibido por nuestro autor a costa de un encargo del marqués. Son los versos a los que hacíamos referencia antes y dicen así:

³⁷ *Elenco de Grandezas y Títulos Nobiliarios Españoles*. Instituto “Salazar y Castro”.

Habiendo ajustado con el marqués de Palacios que en paga de cierta deuda diese una libranza en su mercader para un vestido en presencia del Príncipe de Astillano [y] el Conde Duque de Abrantes, y no habiendo en muchos días podido cobrar la libranza, se hizo este romance:

| | |
|---|----|
| Su Majestad, Dios le guarde, ha mandado por decreto de tantos que el licenciado condestable junte luego al licenciado Astillano, | 5 |
| licenciado Abrantes, y éstos, con un quídam [en] secreto, vean en justicia el pleito que entre el marqués de Palacios y Monteser está puesto, | 10 |
| y sentencien y ejecuten según conciencia y derecho. | |

Tras la presentación de los litigantes, así como del jurado, Monteser contará:

| | |
|---|----|
| Digo, señores, que hablando con el debido respeto del marqués Pedro Palacios criminalmente querello; porque el tal, por cierta deuda, | 5 |
| sin interponerse al ruego, de su espontánea mentira me ofreció un tal libramiento, y el dicho Pedro, marqués, no le ha dado cumplimiento, | 10 |
| pues si marqués lo ofreció lo ha negado como Pedro; y así por lo general con que miente, lo primero, y por ser manda honorosa a una deuda sin remedio... | 15 |

La crítica es feroz por parte de nuestro autor. No sólo recrimina al marqués su lengua mentirosa, sino que, como bien se observa en los versos finales, le acusa de charlatán, de traidor y de no dar la cara. De manera muy hábil, eso sí, se cubre para no tener problemas con la nobleza, de ahí los matices que ofrecen los versos 11 y 12. Parece que el marqués no se dio por aludido, y por ello Monteser volverá a escribirle un romance más extenso —96 versos— y mucho más hiriente en el que parece que en los versos 21-28 sí deja claro el motivo de la deuda³⁸:

³⁸ Como bien veremos en el estudio de su obra y por elementos intratextuales del mismo, el entremés de *La cortesía* fue escrito para ser representado en casa del marqués de Palacio. Quizá fuera ése el origen de los versos o tal vez no, el caso es que aquí hay una referencia clara a ambas cosas.

Marqués mío, marqués mío,
ya ésta es mucha desvergüenza,
que hacéis grava mi justicia
y no hay burlas con las veras. 5
Yo os quiero bien, y os suplico
que mintáis con menos fuerza,
que con la mucha que hacéis
todas las mandas se quiebra. (...)
Decís que por ver mis versos
no me pagáis, pero ésa
es, con sonido ducal,
periquita stratagema. 25
Confirmar cortesanía
la civilidad es treta
de los que quedan mejor
cuando con el real se quedan. (...)
Y cuentos de contrabando
no traigan los escuderos
y sólo para recados
de dueñas sirva el portero. 45
Que se abstenga de las trampas
legales del vuelvan luego,
saldré en cenando mi prima
y a la noche nos veremos. (...)
En la desesperación
de ver cobrada mi deuda 95
escribí estas coplas claras
con estas verdades yermas.

A este romance sí que parece que respondió el marqués, aunque no se conserve, como bien queda registrado en el mismo manuscrito en su página 213:

De este romance se sintió el marqués pero no se enmendó. Hízose otro romance, “caballo blanco...”, en que se le volvió su honra por las calles. Éste no se sabe de él.

Hasta aquí tendríamos pruebas de este choque con el marqués, algo lógico dentro de un mundo conflictivo y en el que algunos personajes, como Monteser, eran más propensos a las trifulcas, independientemente de que en este caso tuviera razón. Dado que su muerte también sucederá en circunstancias extrañas y nunca aclaradas, Serralta [1985: 388] conjetura que quizá este episodio tuviera relación con ese final tan abrupto “y a Monteser lo mató un criado del embajador de Portugal” con el que la crítica siempre ha resuelto su muerte.

I. e. De “esposos” y “padres” en la vida

Con respecto a su vida sentimental, ya hemos ido viendo que era galán, seductor y mujeriego. Los ejemplos recogidos por el duque de Frías avalarían esta lectura. Gracias a la *Genealogía* [II, 245] sabemos que se casó en secreto con la célebre actriz Manuela de Escamilla:

Fue casada en secreto la dicha Manuela con don Francisco Monteser (muy conocido en la Corte y estimado por sus poesías y grande discreción), en quien tuvo una hija que se llamó doña Teresa Monteser, la cual casó con Antonio Maestre y Espinosa, de quien tuvieron una hija [sic] que se llamó Alfonso Maestre y Espinosa, a quien S.M. ha hecho merced de una escribanía en la ciudad.

Dado que la actriz —hija del no menos célebre autor de comedias Antonio de Escamilla, nacida en 1648 en Monforte de Lemos, (Lugo) y muerta en Madrid en 1721— se casó a los 13 años con Miguel Dieste, teniendo un hijo llamado Miguel de Escamilla y enviudando con 15, es decir, en 1663, y volvió a tener pareja estable con el actor y dramaturgo Alonso de Olmedo en 1668, relación que también le dio un hijo, Alonso Anacleto Jerónimo, su matrimonio secreto con Monteser se tuvo que dar en ese periodo de tiempo en el que parece que fue mucho más fructífera su pluma y que compuso bailes, entremeses y mojigangas para que las representase la compañía de su *suegro secreto*, como bien veremos en el análisis de su producción. Sobre la hija de este matrimonio, poco sabemos, así que reproducimos las palabras que sobre ella dijo Cotarelo [1911: cii]

y de ambos procedió una hija llamada doña Teresa Monteser de quien nada sabemos, si no es que sea una doña Silvia Monteser que concurrió con un soneto al certamen poético que hubo en Madrid en 10 de junio de 1691, con ocasión de las fiestas en la canonización de san Juan de Dios.

Monteser también tuvo descendencia en su Sevilla natal, en concreto un hijo —Francisco Gaspar de Monteser— con doña Antonia de Monteser, probablemente prima suya, y de la que poco sabemos más allá de lo que se recoge en los dos testamentos que se conservan de Francisco Gaspar en Sevilla en 1687, y de los que extraemos que

mandaba a su hermana Mariana “mujer legítima de don Alonso de Vaz”, vecina de Patena, 200 ducados, y declaraba que su madre, doña Antonia de Montesper, ya difunta, había otorgado testamento ante Bernardo García “podía hacer seis años”, y pedía que se cumplieran los legados que él no había podido cumplir. Cartaya Baños [2011: 268-9].

Ignoramos si la hermana de la que habla su hijo legítimo lo era también por parte de padre, lo que queda claro es que Montesper huyó de Sevilla en 1636, y no volvería más que para hechos puntuales como en diciembre de 1652, donde estuvo reclamando el impuesto conocido como *la blanca de la carne*³⁹ que se les otorgaba a los nobles⁴⁰.

Conviene destacar que su hijo, Francisco Gaspar de Montesper, se convertirá en 1670 en uno de los fundadores de la Real Casa de la Maestranza en Sevilla. Probablemente nacido en 1636, se crio con sus tías paternas y no tenemos constancia de si tendría mucha relación con su padre. Suponemos que sí, porque cuando éste muere en 1668, reclama que se le conceda la renta de mil ducados anuales que nuestro autor recibía de parte de la Corona, dinero que consigue desde el 22 de diciembre del año 1670⁴¹. Hábil y vividor, como buen Montesper, sabrá vadearse y aprovecharse de todas las herencias y peticiones posibles que su cargo como noble le puedan acarrear, viviendo del mayorazgo de su padre y de la herencia de su tía paterna, Mariana de Montesper, y realizando negocios varios —algunos no muy claros—, siguiendo la línea marcada por la familia, y muriendo enfermo en Sevilla en 1687⁴².

I. f. De géneros breves y muertes extrañas

Son muchas las lagunas que no hemos podido cerrar con respecto a largos periodos de la vida de nuestro autor. Le suponemos con la abundante comitiva real que llevará a la infanta María Teresa de Austria a la isla de los Faisanes para el matrimonio con Luis XIV de Francia, el 9 de junio de 1660, y que cerraba la llamada paz de los Pirineos. Como bien documentan, entre otros, Deleito y Piñuela [1988^a: 239 y ss.] y

³⁹ Era ésta una prebenda que tenían los nobles sevillanos a quienes, por comer carne, se les devolvía una blanca o un certificado en el que se anotaba que se había hecho esa devolución. Tenía más un carácter simbólico, ya que sólo se les devolvía a la nobleza. Por lo tanto, al reclamarla y concedérsela, Montesper, una vez más, remarcaba su estatus.

⁴⁰ Díaz de Noriega [1975: 95] recoge cómo no sólo Francisco Antonio, sino también su padre y su tío Cristóbal lo reclamaron en alguna ocasión.

⁴¹ García Bernal [1978: 545] cita la fuente, AGI, México, 244. N.44.

⁴² Para saber más de este personaje, véase Cartaya Baños [2011: 266-269].

Yetano Laguna [2009: 21 y ss.], desde el 16 de octubre de 1659 —llegada a Madrid del mariscal Grammont para pedir la mano de la infanta— hasta el 26 de junio de 1660 —fecha en la que regresa Felipe IV ya con su hija como reina—, se produjeron muchísimos festejos para intentar impresionar a la embajada francesa. Y aunque en el fondo, España perdía, con la paz de los Pirineos, el Rosellón, la Cerdeña, el Artois, Luxemburgo y algunas plazas de Flandes, fue un triunfo para nuestra reputación. De entre el abundante séquito que acompañó al monarca, bien podría estar nuestro autor, ya que Montesper compuso y estrenó con seguridad dos de sus piezas con motivo del enlace: el entremés de *Los locos* y el baile de *El gusto loco*. Que por allí anduviera tiene visos de realidad, sobre todo teniendo en cuenta que la compañía de Antonio de Escamilla será la encargada de llevarlas a escena y, como bien podremos comprobar, la mayoría de obras breves de don Francisco fueron escritas para él.

Será la época de máximo esplendor como autor teatral, ya que su nombre aparece en muchas de las recopilaciones de textos breves que proliferarán desde 1640. Los editores buscan ganar dinero con estas piezas y no hay mejor reclamo para ellas que, dentro de la selección de autores, aparezcan los nombres más populares y ahí, sin duda, Montesper era uno de los más conocidos. Esto queda patente en la superioridad abrumadora que demuestran las piezas a su nombre que se editarán en 1668 en *Ociosidad* y en *Verdores*, con nueve y seis piezas respectivamente, o en 1670, dos años después de su muerte, en *Parnaso*, donde son cinco las obras atribuidas a su persona.

Tenemos más datos inconexos que pueden ayudarnos a intentar entender de qué podía vivir. Siempre se ha especulado con que tuviera un cargo en Palacio y de que entrase como gentil hombre⁴³ del Rey, pero nada hay que pueda acreditarlo. Que tenía contactos y que era conocido es indudable, dadas las múltiples referencias que estamos viendo, pero el resto no dejan de ser conjeturas. Lo que sí sabemos es que va a gozar de la concesión de una pensión de 1000 ducados anuales de por vida como sobrino de don Luis Fernández de Córdoba y doña Sebastiana de Montesper, su tía⁴⁴. La primera

⁴³ Esta especulación se debe a que en la RAH, existe un manuscrito de José Pellicer que documenta “Memorial de calidad y servicios de Don Francisco de Espinosa y Montesper, caballero de la orden de Santiago, señor de Robledillo de Espinosa y de Cuesta Hermosa, en la que pide una plaza de gentilhombre de boca del Rey.” Salazar y Castro [1954: XI, 58-59], pero este Francisco de Espinosa y Montesper, también caballero de Santiago para enredarlo más, es el nieto del hermano de su abuelo paterno, tal y como demuestra Lohman Villena [1968: 88]: “Francisco de Espinosa Montesper, chevalier de Saint-Jacques, dont nous connaissons une requête (rédigée par le fameux généalogiste José de Pellicer) par laquelle il sollicite une place de Gentilhomme dance du postulant”.

⁴⁴ García Bernal [1978: 304], sacando la información de AGI, México, 244 y 1953, no dice que es ésta una merced que se le hizo a don Luis por dos vidas en indios vascos por cédula del 25 de abril de 1631. Por cédula de 1635 se ordenó que dicha renta se situase en Cartagena o Yucatán. Como eran muy

encomienda la conseguirá el 21 de mayo de 1666 y la segunda prórroga el 7 de marzo de 1668. Es en esta segunda donde podemos sacar más información relevante acerca de a qué se dedicó nuestro autor, ya que como bien refiere Magdaleno Redondo [1954: 294] y en el Archivo de Simancas⁴⁵ encontramos:

7 de marzo de 1668

Don Francisco de Monteser

(...) por cédula mía de veintiuno de mayo del año pasado de mil seiscientos y sesenta y seis tuve por bien declarar que la segunda vida de una encomienda o pensión de mil ducados de renta que en la provincia de Yucatán gozaron en primera el general don Luis Fernández de Córdoba, presidente que fue de la audiencia de Santo Domingo de la isla española y doña Sebastiana de Monteser, su mujer, tocaba y debía gozarla don Francisco Antonio de Monteser, su sobrino, por haber quedado nombrado heredero de ella como más particularmente se contiene en el despacho citado a que me refiero y ahora por parte del caballero don Francisco Antonio de Monteser se me han representado sus servicios continuados por tiempo de once años efectivos, los cuatro primeros en la Armada del océano, tres de entretenido en la de la carrera de las Indias y el tiempo restante en el ejército de Extremadura con plaza de capitán de caballos corazas cumpliendo siempre con su obligación, señalándose en algunas ocasiones y recibiendo heridas; y juntamente que don Gaspar de Monteser, su padre, sirvió treinta y cinco años con el puesto de juez oficial de la casa de la contratación de Sevilla; que don Jerónimo de Monteser, su hermano, sirvió en la Armada hasta que después de quince años murió en ella. Que demás de lo referido es heredero de sus tíos, el marqués de Villar, que fue virrey del Perú, don Jerónimo de Portugal, General de galeones, y don Luis Fernández de Córdoba, que habiendo servido en Flandes, Lombardía y Armada del océano, murió presidente de la audiencia de Santo Domingo en la isla española sin que por todo lo referido haya tenido remuneración alguna...

Es decir, Monteser ejerció como militar durante once años, no sólo fue entretenido de Indias, como ya sabíamos, sino que siguió en la Armada con otro puesto y rango, que dejó para dedicarse, ya en tierra firme, a defender la patria como capitán coracero en Extremadura. Quizá algún día sepamos con más precisión su paso por ella. Llamen la

mayores ambos, el Consejo accedió a que las vidas de ambos se aunasen en una sola y que la pudiera suceder don Francisco Antonio de Monteser.

⁴⁵ Monteser, Francisco Antonio de. 7 Mar. 1668. (Legajo 169, documento 206).

atención también las múltiples herencias recibidas, algo que nos lleva a pensar que durante estos últimos años pudo vivir sin problemas económicos.

Con respecto a su muerte, según Gallardo⁴⁶, que es el primero que la cita de mano del noble sevillano don José Maldonado Dávila y Saavedra, se resume con un “a D. Francisco lo mató un criado del embajador de Portugal en Madrid, año de 1668”.

El tratado de Lisboa, mediante el cual se reconoce la independencia lograda por el país vecino en 1640, se firma entre Portugal y España con la mediación de Inglaterra el 13 de febrero de 1668 en el convento de san Eloy de Guzmán (Lisboa) y en él se reconoce a Alfonso VI como rey vecino. El marqués de Carpio, don Gaspar de Haro y Guzmán acuden en nombre de Mariana de Austria, reina regente de España durante la minoría de edad de Carlos II. Nuno Alvares Pereira, Vasco Luis da Gama, Joao da Silva y otros son los que firmarán en nombre del rey portugués. También asistió el I conde de Sándwich, don Edward Montagu, en nombre del rey Carlos II de Inglaterra. Esta firma se ratifica el 23 de febrero en Madrid, y de nuevo el 20 de febrero de 1669. El 15 de diciembre de 1668 se vuelve a firmar con la presencia de representante de los tres países⁴⁷.

De ser cierta la información dada por Gallardo, dentro de la embajada portuguesa que viniera a España para ratificar el acuerdo el 23 de febrero de 1668, estaría su asesino; pero no hemos encontrado ningún documento de la época donde se recoja una muerte tan traumática. Y es llamativo, sobre todo tratándose de alguien tan conocido. Tampoco hemos logrado dar con su certificado de defunción. Hemos mirado en los archivos de la parroquia de San Sebastián —sede de la Cofradía de la Novena, donde estaban los actores—, en los de la Real Iglesia de San Ginés⁴⁸, San Martín, San Marcos y en los de Santa Cruz, que se hallan en el archivo diocesano de Madrid, sin encontrarlo. El futuro nos pertenece, quizá algún día sepamos más acerca de ello.

I. g. De resúmenes vitales

Así que, con todos los datos esbozados, podríamos sintetizar y decir que don Francisco Antonio de Monteser y Espinosa nace en 1616. Su padre era Gaspar de Monteser, juez de la casa de Contratación de Indias, y su madre, doña Ana de Tapia y

⁴⁶ Obra ya citada.

⁴⁷ Abreu [1751: 292-293].

⁴⁸ Aquí ha sido el archivero de la Real Iglesia, don Óscar Castañón, el que hizo la consulta personalmente y nos remitió, vía email, el resultado negativo de sus pesquisas.

Vargas. En 1632 se le concede plaza de entretenido de la Armada de la carrera de Indias. En 1636 mata a D.J. Miranda en la Alameda de Osuna, y tiene su primer hijo, don Francisco Gaspar de Monteser, con su prima doña Antonia de Monteser. En 1638 hace efectiva su plaza de entretenido y embarca en uno de los navíos de guerra. En 1641 es capitán corazas de caballos y acude a pelear ante los franceses a Murcia ante la llamada del Rey. En 1642, toma el hábito de Santiago en Madrid, donde se asienta y empieza a escribir teatro, aunque mantiene un mayorazgo heredado por parte de su abuela paterna en Sevilla. Estrena en 1651 ante los reyes la versión burlesca de *El caballero de Olmedo* y se le abren las puertas de Palacio donde contará con amigos influyentes como Antonio de Solís. Con este autor y con Diego de Silva, escribe y estrena otra comedia burlesca, *La renegada de Valladolid*, en 1655. Cuatro años más tarde, y precedida de una loa de su amigo Solís, estrenará, también ante el Rey, *Hipómenes y Atalanta*. Comienza su despegue dentro del teatro y escribe múltiples obras breves. En 1660, acompaña al séquito de Felipe IV a la isla de los Faisanes para el enlace matrimonial entre María Teresa de Austria y Luis XIV, ocasión para la que escribe un entremés y un baile: *Los locos* y *El baile del gusto loco*. En 1663, se casa en secreto con Manuela de Escamilla, célebre actriz, con la que tiene una hija, Teresa de Monteser. Son años en los que se hace muy popular, por sus composiciones teatrales, sus ingeniosas respuestas, su porte y su atrevimiento. Cruza versos acusatorios con el marqués de Palacios por el impago del entremés de *La cortesía*, escrito para ser representado en su casa. En 1666 se le concede la pensión de 1000 ducados anuales que tenía una tía suya. Muere en 1668 a manos de un criado del embajador de Portugal.

Del mismo modo que nació entre fechas inciertas, don Francisco Antonio de Monteser y Espinosa se marchó, dejándonos como legado una treintena de piezas breves, unas cuantas anécdotas y una forma de pasar por la vida de manera intensa.

II. EL TEATRO BREVE DE FRANCISCO ANTONIO DE MONTESER

La Junta, para hacer dictamen en esta materia, reconoce cuán justos son los motivos políticos de divertir con algunas fiestas o entretenimiento al pueblo, aliviándole por este medio prudentemente el peso de los ahogos y la melancolía de sus discursos, y que a este fin en todas las repúblicas bien ordenadas se introdujeron fiestas, juegos y regocijos públicos, que siendo con templanza y decencia no los ha condenado nunca ni la censura más estrecha y rigurosa.

Junta Superior reunida por su Majestad el 15 de abril de 1672¹.

El hombre del Barroco, después de esa etapa renacentista supuestamente armónica, se encuentra inmerso en una crisis de identidad sin precedentes, dentro de un mundo en constante cambio que no llega a entender, haciéndose a una nueva situación que le supera. En esas circunstancias tan dramáticas —despoblamiento, pobreza, aumento de la inflación, reparto muy desigual de la riqueza, privilegios desmesurados de la nobleza, guerras continuas, burocracia desmedida...—, y por primera vez en la historia, encontrará elementos de ocio en su vida cotidiana que le servirán de válvula de escape de una realidad con la que no le gusta lidiar y que le proporciona un dolor y una rabia que consigue aquietar, además de con el ascetismo, a través del arte. Y aunque esta calma es momentánea y termina cuando la obra que ha provocado esa sensación deja de estar, ha tenido lugar la *catarsis* aristotélica, tan necesaria para que el pueblo no estalle de verdad y se levante. Con ese fin, los precios del teatro en el Barroco permitían que cualquier persona pudiera asistir a las representaciones, siendo ellos los que marcaban los gustos y los temas de los dramaturgos. Florecerá toda una industria alrededor del teatro que, además, apaciguará las ansias revolucionarias del pueblo ya que podrán volcar sus insatisfacciones y frustraciones a través de los personajes del teatro. Y he aquí la importancia capital que tomará la fiesta teatral barroca, un espectáculo que seguirá —y nunca mejor dicho— al pie de la letra lo propuesto por Lope en su *Arte nuevo*:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta...

¹ Extraído de Vitse [2003: 720], que a su vez lo saca de *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, de Cotarelo [1904: 388a].

Para que esto no sucediera...

A rellenar esas distancias iban destinados los entremeses y demás piezas breves. La representación teatral, sin vacío que cubrir, adquiriría de esta suerte una estructuración «épica» capaz de alojar todo un cuadro de expectativas temáticas y artísticas. Huerta [1985: 9]

De este modo, el espectador del siglo XVII, dispar y de muy diferente condición social —algo que quedaba perfectamente marcado desde el lugar en el que se veía la representación—, asistía a un compendio muy heterogéneo donde había sitio para la risa y para el llanto, para el griterío y para el sosiego, para la vida y para la muerte, para, en definitiva, la abstracción de la realidad y el olvido momentáneo de sus problemas al sumergirse de lleno en lo que estaba presenciando y acabar, después de unas tres horas, contento. La risa, claro está, cumplía una función social capital en el Siglo de Oro, como bien muestra Jammes [1980: 9]:

La risa es, por esencia, un acto subversivo. La burla es rebelión contra el orden, y de esa rebelión es cómplice el que ríe, el público: por eso, el que representa el orden no puede compartir la alegría, la risa de los demás. (...) Ahora bien, hay que añadir en seguida una cosa muy evidente: esa rebelión implicada por la risa no tiene el alcance de una rebelión verdadera; las burlas, por definición, no se toman en serio.

Por supuesto que no, pero apaciguaba las ganas de revolución en un siglo pleno de crisis, y al atentar contra el orden establecido —ya fuera a través del disparate, lo escatológico o lo erótico— la risa ejercía como potencia liberadora que calmaba y hacía que la vida fuera menos agria. Los reyes, conscientes de esa fuerza pacificadora, consiguieron transformarla y aprovecharla para sus propios intereses:

El gran fraude es que, so capa de satisfacer los gustos del pueblo, se le da no un arte popular creado desde el pueblo y en defensa de sus intereses, sino un arte populista que a la postre —y aunque todos participan de la *noblemanía*— vendrá a defender los valores del estamento dominante. Díez Borque [1976: 365].

Los personajes irrisorios nunca pertenecerán a la nobleza o realeza, todo lo contrario, artesanos, extranjeros, gitanos, judíos, profesiones liberales, campesinos... serán los que pueblen de figuras el género breve para conseguir marcar, de manera casi imperceptible, las distancias y que todo siga tal y como está; por ello lo protegerán de los ataques furibundos de sus detractores, potenciándolo y permitiendo que fuera un espectáculo de todos y para todos². De modo que se buscaba llegar directamente al público, dejarles la sensación de que la función tenía sentido siempre y cuando se encontraran ellos al otro lado de las tablas

Tanto la loa como la mojiganga tendían a establecer enlaces directos con el público mediante la convención de encararlo directamente, suspendiendo por unos instantes la convención básica de la inexistencia de espectadores. La respectiva posición inicial y final de tales piezas sugieren un ascenso y descenso en el clímax de la atención que alcanzaría su punto máximo en el acto de clausura de la comedia —el tercero—, que quedaba encuadrado entre la apoteosis final del baile dramático y lo terminal de la mojiganga, fin de fiesta, sarao, etc., que remataban el espectáculo. El papel jugado por la música para resaltar la acción de los finales debió ser determinante. Estepa [1994: 25-6].

Y aunque la obra dramática seguía siendo la que articulaba todo el espectáculo, ésta era complementada por loas, entremeses, jácaras, relaciones, sainetes, matachines, mojigangas, fin de fiestas..., un sinfín de nombres, cada uno con sus peculiaridades, que sirvieron para orquestar lo que denominamos *fiesta teatral* y que Cotarelo [1911: ii-iii] resume de la siguiente manera:

En general, durante el siglo XVII, comenzaba el espectáculo por un tono que cantaban los músicos, acompañados de sus instrumentos: guitarras, vihuela y arpa. En este tono pocas veces intervenían las mujeres. Seguía luego la *loa*, cuando era función en que debía entrar. Después, la primera jornada de la comedia, el *entremés* y la jornada segunda. En pos de ella, el baile; luego, la tercera jornada y, cuando procedía, el *fin de fiesta* o la *mojiganga*.

² Es imprescindible el estudio preliminar de Suárez García [1997] de la obra de Cotarelo [1904] para conocer cómo era recibido el teatro en su momento.

II. a. Loas

Según *Autoridades*, loa es “el prólogo o preludio que antecede en las fiestas cómicas, que se representan o cantan. Llámase así porque su asunto es siempre en alabanza de aquel a quien se dedican”, definición que es más completa que la que diera *Covarrubias*: “prólogo o preludio que hacen antes de una representación”, dejando bien clara la evolución que el género tuvo durante todo el siglo XVII. Fleckniakoska [1975: 107] nos dice que “la loa viene inmediatamente después de la apertura musical breve y precede a la representación de la primera jornada de la comedia, parte esencial de la función global”. La historia de la loa, como bien apunta Huerta Calvo [1985: 49 y ss.], evoluciona y lo que era una pequeña presentación hecha por el director de la compañía poco a poco se va desarrollando en busca de la benevolencia y el favor del público asistente. Desde Agustín de Rojas y su *Viaje entretenido*, las loas dejaron de tener esa parte de recitado de mano de un único actor, “embajador del autor”, que pedía silencio y atención, anticipando lo que iban a ver para irse, poco a poco, *entremesando*, buscando, por parte de dos o más actores y ya ante un público más exigente que ha pagado una entrada, ganarse al auditorio:

Para los representantes es indispensable también la benevolencia del público en el plano de la comprensión y el perdón de los imprescindibles errores que pueden deslizarse en el texto y en el juego escénico: una despiadada crítica (aun si es injusta) puede vaciar un corral durante una temporada. Fleckniakoska [1975: 64].

Es decir, la función básica será la *captatio benevolentiae*, más que la de preparar al público para lo que van a ver. También harán hincapié en la dificultad del oficio del actor, para condicionar al público y despertar simpatía, usando el humor a través del recitado del gracioso o de un especialista cómico del entremés para, de una manera más o menos divertida, decirles también lo que van a presenciar en la jornada.

El primero que clasifica las loas es Cotarelo [1911: I, xxiv y ss], distinguiendo entre *loas sacramentales, religiosas, para fiestas reales, para casas particulares y de presentación de compañías*, dependiendo de cuál fuera a ser el motivo de la representación, el público al que iba dirigido o el lugar en el que se fuera a llevar a cabo. Más allá de esta división ya clásica, mantenida y pormenorizada, entre otros, por Sileri

[2004-05], importa más la evolución que sufre el género. Farré [2003: 9] lo deja bien claro cuando afirma “que existe una distinción fundamental entre las loas del siglo XVI y las del XVII que, de acuerdo con la tendencia evolutiva general del teatro en España, coincide con una progresiva especialización y tecnificación del arte dramático”. Todo esto acabará configurando una de las partes orgánicas en las que se dividirá *la fiesta teatral*. Para acabar con este brevísimo prelude al género introductorio por excelencia, nada mejor que las propias conclusiones de Fleckniakoska [1975: 129-30-31]:

La loa evoluciona al mismo tiempo que cambian de estatuto los farsantes, el lugar de representación y la composición del público. Los introitos de la primera mitad del siglo XVI, con la consabida salutación al público, encabezan obras que se dieron en palacios ante un auditorio selecto y reducido y por unos actores que no eran profesionales. (...) Por el contrario, en los corrales, que se multiplican al mismo tiempo que aumenta el número de compañías, las relaciones entre actores y oyentes se hacen cada vez más difíciles: el público que paga es más exigente y la competición obliga a cada compañía a una defensa cada día más encarnecida. (...) Los primeros decenios del siglo XVII parecen ser el momento en que la loa —bajo forma de monólogo o diálogo— llega a su punto máximo. (...) A partir de Quiñones de Benavente, la loa dejará de alabar y vendrá a ser un verdadero entremés de presentación de compañía, con decorado propio, numerosas figuras y juegos escénicos. En la loa entremesada, desaparece la humilde petición de silencio y de la benevolencia, mientras los juegos escénicos sustituyen la facilidad y donaire del que recitaba la loa.

En definitiva, y he ahí su capacidad para saberse adaptar, “la loa, en fin, de una «presentación» de la obra principal llega a ser ella misma una «re-presentación»”, Sileri [2004-5: 259].

Con respecto a la única loa compuesta por nuestro autor, *Loa humana del árbol florido*³, es importante hacer ver los problemas catalográficos que este género, como todo el teatro breve, ofrece. No hay que olvidar que el teatro se convirtió en un producto industrial que servía para mantener entretenido al pueblo y generar ganancias entre el mundo teatral. Estas ganancias tenían dos vías: la primera era propiamente la de la representación. Por ello, los autores, normalmente por encargo, escribían rápidamente

³ Como en todas las obras estudiadas, damos más referencias sobre la fecha de composición y otros elementos de la representación en la nota preliminar de cada pieza en cuestión.

una comedia que vendían a un director que se quedaba con los derechos de la comedia durante un tiempo convenido (normalmente 6-8 años). Y la segunda se daba después de la representación, cuando el manuscrito se entregaba a un impresor para su publicación:

La difusión impresa de las obras teatrales era fruto de un prolongado y tortuoso camino, a lo largo del cual el texto y la atribución sufrían una serie de variaciones. El escritor vendía su obra al autor o director de una compañía y a partir de ese momento el creador perdía cualquier tipo de derecho sobre la misma. Se hacían las copias para cada actor y actriz, de tal modo que el texto experimentaba mutilaciones, adiciones o cambios en función de un nuevo escenario o unas nuevas circunstancias de la representación, sin olvidar la improvisación, que, en piezas como las loas, era práctica habitual⁴. Además, la censura del XVII, eminentemente religiosa, también dejó su huella en el texto antes de que llegase a ser representado. Por fin, cuando el *autor* había obtenido un ventajoso beneficio económico, vendía la obra al editor para formar, en número de doce, las *Partes* de comedias famosas que posteriormente podían reimprimirse o plagiarse. Plaza Carrero [2002: 1454].

Aquí viene el problema más importante de la autoría, ya que los impresores, para vender más libros, ponían a algunas piezas el nombre de autores ilustres o que estuvieran de moda, independientemente de que fueran o no tuyas. Las quejas de los dramaturgos son múltiples por esta cuestión, quedándonos, entre las muchas que hay, con la que manifiesta Juan Bautista Diamante, el autor con el que Monteser escribió la loa que nos ocupa, y que recoge Plaza Carrero [2002: 1456] cuando cita el prólogo a sus *Comedias* en 1674:

AL QUE LEYERE:

(...) Muchas advertencias tenía que hacerte; pero quiero que me debas de no cansarte, dándote a entender solamente, que este libro se imprimió por unos borradores muy borrados, a cuya causa lleva más de algunos errores que la imprenta se sirvió de añadir a los tuyos, pero, si tú eres discreto, como lo aguardo, conocerás lo que quiere decir a donde no lo dice; y si fueres ignorante como lo temo, ni sabrás lo que dice, ni lo que quiso decir, con que de una o de otra manera

⁴ En *El viaje entretenido*, Rojas habla mucho de ello y de cómo es capaz de aprovechar al máximo su capacidad de improvisación. Fleckniakoska [1975: 102] expone una serie de técnicas que el actor debe conocer para sacar el máximo partido a una loa y al público al que se dirige.

no vas a perder más de los doce reales que ha de costarte. Léele muchas veces, así por hacerme merced, como por desquitar la costa que te tiene, y adiós.

Tampoco se conocen las circunstancias de la representación, más allá de lo que el propio texto nos cuenta. Sabemos que sí cumplía el objetivo de la brevedad y la eficacia, ya que, atendiendo a lo que dice Flecniaoska [1975: 92], una loa debía durar unos seis minutos, y cita, además, a *Solano*, personaje de *El viaje entretenido*, quien dice, a propósito de una loa de 236 versos octosílabos de una duración de seis minutos, que es “buena y muy breve”⁵. Nuestra loa está compuesta por 212 versos, todos octosílabos⁶, a excepción de los dos últimos, endecasílabos pareados, que son los que sirven para cerrar la pieza:

TODOS. Pues que todos, humildes y postrados,
sólo la voluntad os pide aplauso.

Siguiendo la clasificación de Sileri [2004: 5], estaríamos ante una *loa profana para el corral*, de la que ya dijo Cotarelo [1911: XXVII]:

...Monteser y Diamante compusieron, antes de 1676, una que llamaron *Loa humana del árbol florido*, queriendo oponer el dictado a la de sacramental que llevaban otras. Pero, aunque ese título le dieron, fue representada en fiesta de Corpus en un pueblo que no nombra. Y como en lugar de autos se representaron tres comedias, que fueron *Los amantes de Teruel*, *Progne y Filomena* y *Obligados y ofendidos*, de ahí que no pudiendo la loa aludir a auto alguno, fuese también el asunto profano. El artificio es pobre y frívolo. Un mayordomo conduce al pueblo la compañía, que se queja de las molestias del carro, cosa que debía de ser harto frecuente. Pero al llegar los cómicos a su destino, el mayordomo pierde la memoria de para qué los trajo, pues nada tenía preparado, ni pudo agenciarse auto alguno. Como a los cómicos tampoco se les dijo que venían a representar y no traían ninguna obra, se dirigen a las ramas de un árbol florido (el de la Memoria), que por arte mágica allí aparece, y cada actor toma la rama que necesita para acordarse de su papel en las referidas comedias...

⁵ Rojas [1945: 383].

⁶ Flecniaoska especifica que, después de Rojas, se implanta el octosílabo como metro habitual en las loas y, además, lleva emparejado que el elogio al público se haga al final de la pieza, tal y como sucede en ésta.

La loa humana del árbol florido, escrita bien entrada la segunda mitad del siglo XVII, comienza con la salida en tropel de toda la compañía quejándose y mostrando las penurias que han de pasar los actores, buscando con ello la empatía con el público. Realidad y ficción se mezclan, ya que son una compañía de teatro que llega a una población (sin especificar) contratados para actuar. La loa se *entremesa* desde el momento en el que tenemos un conflicto por resolver: la representación que hace que estén los cómicos allí no ha sido preparada por la compañía y el público se encuentra expectante ante lo que pueda suceder. Aparecerá también el autor y al final, entre todos, resuelven el problema enumerando las obras que van a poner en escena, *Progne y Filomena*, *Ofendidos y obligados*, y *Los amantes de Teruel*; la loa acaba con el elogio al público, así como con la muestra de humildad.

II. b. Entremeses

Según *Autoridades*, entremés es “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio. Viene del latino *intermedium*, y por eso algunos ya le llaman intermedio”, y vemos que completa con el matiz de la brevedad la definición que *Covarrubias*, un siglo antes, recogiera sobre la palabra: “está corrompido del italiano *intremeso*, que vale tanto como entremetido o enjerido, y es propiamente una representación de risa y graciosa, que se entremete en un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar al auditorio”. Dice Buezo [2008: 70-71]:

La palabra «entremés» contó con diferentes significados (platos variados, diversión musical, danza, torneo, momos) hasta que entre 1545 y 1550 alcanzó una acepción dramática para aludir a los pasajes protagonizados por personajes rústicos o vulgares que no guardaban relación con el asunto principal de la comedia. En el Diccionario de Corominas-Pascual se lee que el término entremés deriva del catalán «entremès», que tiene en primer lugar un significado gastronómico —«manjar entre dos platos principales»— y en segundo lugar otro de carácter parateatral —«entretenimiento intercalado en un acto público». En ciertos festejos y procesiones de los siglos XIV y XV aparece con esta segunda acepción.

Pero, más allá del origen y significado de la palabra y de cuándo fue utilizada tal y como la tenemos entendida nosotros, importa resaltar el referente previo al entremés que son los *Pasos* de Lope de Rueda.

El entremés —o juguete cómico intercalado entre los actos de una comedia— ha entrado en el canon teatral con Lope de Rueda. Su raíz es doble: el paso o escena jocosa estirada, que acaba por despegarse del contexto; y lo que hoy llamamos *farsa* y antes se llamó indistintamente auto, farsa o representación. La farsa tiene por blanco la risa o alegría desatada, y para lograrla no repara en medios: admite los recursos finos o golpes bajos de la comicidad. Su dominio predilecto son las guerrillas de la pareja conyugal. Asensio [1973: 173]

Huerta Calvo [1985: 16-17] nos habla de cómo Rueda es capital por tres grandes aportaciones: a) la utilización de la prosa, que en estos entremesistas primitivos llegará hasta, más o menos, 1620, fecha en que las piezas empiezan a componerse en verso⁷, así como la sustitución de los finales “a palos” por otros bailables; b) el establecimiento de la burla⁸ como desencadenante de la acción con la preparación, ejecución y desenlace con aporreamiento final; c) la fijación de un elenco muy sencillo identificable mediante máscaras con un claro influjo de la *commedia dell’arte*: el criado listo, el simple, el bobo, el doctor, el estudiante... Martínez López [1997: 63-106], en su imprescindible obra sobre el género, establece que, al no haber estructura externa, un entremés se tiene que guiar o bien por una progresión interna —la clásica presentación, nudo y desenlace, de la que saldrían tres tipos de entremeses: de acción, acción y ambiente, y estáticos—, o bien por la delimitación de secuencias basadas en la métrica y en los espacios —marcando la abundancia del endecasílabo dispuesto en silva o pareado y el romance—, o bien las microsecuencias a partir del ritmo de las entradas y salidas de personajes que buscan dinamizar la pieza. Así que, para la estructura interna de la acción, hay diversas propuestas de clasificación: Bergman [1970: 13-19] distingue tres: de enredo o burlas, de costumbres y de carácter. Rodríguez y Tordera [1982] destacan tres estrategias

⁷ Madroñal [2008: 28] lo adelanta un poco: “por estas fechas está cambiando la estética de todo lo que afecta al entremés y al baile dramático, por cuanto la aparición en escena del más grande compositor de estas obritas, el toledano Luis Quiñones de Benavente hacia 1610, va a revolucionar la poética de la pieza breve porque impondrá el verso sobre la prosa y añadirá todo lo que tiene que ver con la música y la coreografía en un avance que consigue el sincretismo de géneros. Eso se aprecia especialmente en los bailes”.

⁸ Huerta [1985: 19] nos dice que “la burla obedece, generalmente, a dos motivaciones fundamentales: por un lado, la necesidad de obtener alimentos o dinero; por otro, el tiempo de ocio y el deseo de rellenar el mismo con la ejecución de alguna chanza o broma amable”.

argumentales para Calderón: la que se centra en un protagonista y una trama de burlas, la que reproduce un cuadro de costumbres y su sátira o parodia y la que ironiza sobre el propio teatro. Todas tienen en común la burla, por eso, según Martínez López [1997: 65], se prefiere la clasificación que hizo Asensio [1970] para los entremeses de Cervantes, donde dividía tres tipos de entremeses: los de acción, que eran una concatenación de peripecias; los que mezclan acción y ambiente; y los estáticos, episodios sin protagonista, sin acción ni desenlace. Estos últimos serían los más abundantes en el corpus estudiado por Martínez López, algo lógico porque se dio a partir del XVII y hasta la muerte de Felipe IV; y es que, en los entremeses estudiados por ella, los episodios buscan la burla y la parodia de personajes más allá de desarrollar una historia con la clásica presentación, nudo y desenlace. Nosotros, sin embargo, seguiremos la que establece Huerta Calvo [1985: 22-30], dividiendo los entremeses en cuatro modalidades, dependiendo de sobre qué se focalice: sobre la acción (estructura de burla), sobre el ambiente (estructura de situación), sobre los personajes (estructura de desfile) o sobre el lenguaje verbal (estructura de debate):

Los *entremeses de acción* buscan la burla propiamente dicha. En ellos se produce un enfrentamiento entre personajes activos y pasivos, una trama sencilla que consiste en la ejecución de la burla por parte de los primeros a los segundos. De las 14 piezas que hemos analizado aquí, cinco de ellas siguen esta estructura⁹:

- *Las perdices*: reproduce una escena muy sencilla en la que nos encontramos prácticamente con todo el acervo de personajes entremesiles: el vejete, su criado hambriento y listo, el barbero —y rival por la dama—, la propia dama, su padre, un capitán, un portugués, un anciano venerable y su criado, y otra muchacha. Desarrolla la clásica estructura de burla hacia el vejete que, además, es médico y al que todos pretenden engañar. La burla va a ser múltiple: por un lado, el criado aprovechará su ingenio para intentar justificar un par de perdices que se ha comido, y por otro, la aparición de un regalo equivocado que traerá problemas. Fluyen los malos entendidos, se sueltan pullas sobre las profesiones y se acaba a golpes y cantando.

⁹ Hemos incluido también los entremeses atribuidos para que el corpus sea lo más completo posible. Al final de toda esta introducción, explicamos las causas por las que las hemos dejado y analizando los pormenores de cada uno para extraer conclusiones y quitarles o no la autoría.

- *El capitán Gorreta*: pieza que aprovecha el *miles gloriosus* de Plauto para recrear una pieza con una estructura de burla plena, ya que dos muertos de hambre van a aprovechar que otro, más muerto de hambre que ellos, se les acerca para pedirles algo de comer y acabarán burlándose de él y emprendiéndola a golpes. La función es meramente cómica, valiéndose del tema de la comida, una vez más, y de los soldados que regresan de Flandes.
- *Descúidese en el rascar*: se apoya en el conocidísimo *pleito del mochuelo*. Como ya bien advirtiera Cotarelo [1911: ciii] “ya a un letrado o ya a un médico, un individuo le entretiene con una consulta ridícula, hasta que le desespera y, en tanto, el galán se fuga con la hija, sobrina o, como sucede aquí, con la mujer del consultado”. El final en esta pieza, curiosamente, es de mojiganga.
- *La tía*: uno de los entremeses más extraños de Monteser. La acción se sitúa en París, y hasta allí llega una española a visitar a su sobrino pero con la oculta intención de encontrar marido. Los amigos del sobrino se aprovecharán de esta circunstancia para propasarse con ella y apalear al muchacho también al final.
- *El doctor Borrego*¹⁰: recreación del tema del criado que se hace pasar por su señor, médico, para engañar y conseguir sus propósitos que ya se veía en *El doctor simple*¹¹, y éste, a su vez, no deja de ser un reflejo del *Paso primero del médico simple* y *Coladilla paje*, y *el doctor Valverde*¹², de Lope de Rueda. Aquí, además, nos encontramos con una pareja de bobos que rinde tributo a las parejas cómicas de la *commedia dell'arte*, con un hambre insaciable que intentarán engañar a los demás y que acabará con el regreso de su señor y el apaleamiento final de los criados por parte de los pacientes mal prescritos.

Estas cinco piezas mostrarían un primer estadio en la producción de Monteser, como si fueran los primeros pasos del autor en materia dramática y se acogiera a los cánones establecidos. Exceptuando alguna réplica desconcertante, propia de los personajes *monteserianos*, vemos que son piezas sencillas y muy prototípicas. Quizá por estas

¹⁰ La autoría de este entremés también está atribuida a Quiñones de Benavente y a Rojas Zorrilla. En el estudio preliminar de la obra, se profundiza sobre ello.

¹¹ Entremés anónimo incluido en *Comedias famosas del poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Dirigidas a Don Valerian Boyl, señor de Masa Magrel. Van añadidos en esta impresión muchos entremeses*. Valencia, Gaspar-Leget Francisco Miguel, 1605.

¹² Paso inserto en *Registro de representantes, a do van registrados por Joan de Timoneda muchos y graciosos pasos de Lope de Rueda*. Valencia, 1570.

primeras piezas, Cotarelo [1911: cxcv] afirmase que “D. Francisco de Monteser es seguramente mejor autor de bailes que de entremeses”.

Los *entremeses de situación* enlazan con el costumbrismo, captando un determinado momento en el que importa, sobre todo, dónde transcurre la acción. Son piezas muy gremiales que reproducen escenas características de la época y que focalizan sobre el ambiente en el que se desarrolla. Monteser no tiene ningún entremés que podamos adscribir a esta estructura. Quizá muestra un poco lo que sucede en una rebotica en *El boticario tahúr*, pero prevalece con más fuerza la estructura de debate entre los personajes e incluso la de acción, ya que no busca plasmar escenas cotidianas, al estilo costumbrista que desarrollará don Ramón de la Cruz en la centuria siguiente.

Los *entremeses de desfile* pretenden poner de manifiesto los defectos y manías de una serie de personajes estereotipados que muestran sus miserias ante un personaje central que los juzga. Huerta Calvo [1985:27] entronca el origen de esta estructura con la *Danza de la Muerte* medieval.

- *Los majaderos*: se pretende criticar a los supuestos discretos, dejando claro que de la discreción a la majadería hay un paso. Un difunto ofrece su mayorazgo al majadero mayor del reino y cita, entre muchos otros, como aspirante al protagonista de la pieza que acude con un amigo que se jacta de no serlo. Tras escuchar las majaderías de cada candidato, el entremés acaba con la elección por parte del jurado del amigo, el mayor majadero del reino.
- *Los locos*: pieza que sigue una estructura muy similar al anterior. Aquí lo que se critica es el afán por aparentar. Un hombre llega a la Corte convencido de que va a conseguir ser Corregidor por obra y gracia del Rey. Junto a un amigo visita un manicomio y allí escuchará las causas por las que están encerrados los locos. Al final, ellos mismos serán enjaulados puesto que tienen los mismos males.
- *La hidalguía*: entremés que gira en torno a la boda apalabrada de un rústico adinerado con una hidalga. Mientras la chica llega, vemos las reticencias del rústico ante el enlace, que se acrecientan cuando desfilan ante él una serie de parientes hidalgos que no dejan de pedirle cosas. La obra acaba con la ruptura del compromiso cuando aparece la hidalga.
- *El maulero de su Majestad*: nos muestra los múltiples engaños por parte de toda la sociedad. Tras desenmascarar a diversos y variados personajes, aparece un

grupo de gitanos que son los únicos que no mienten, porque ellos engañan y lo reconocen, logrando una de esas paradojas lingüísticas e irónicas que tanto le gustan a nuestro autor. La pieza acaba en baile hacia palacio.

- *Los registros*: obra muy cómica que sirve para lucimiento del gracioso como alcalde. Vigilado por el regidor, tiene que registrar a todos aquellos que entren en Madrid. Esto sirve para que una serie de personajes tengan que detenerse ante él y asistamos a un sinfín de *alcaldadas* que acaban en canto y baile.

De este tipo de estructura Monteser se vale para criticar el afán de aparentar —sabiduría, sangre, posición, juventud...—, usos y costumbres más que comunes en la sociedad del siglo XVII, así como para hacer reír sin más, como es el caso del entremés de *Los registros*.

Los *entremeses de debate* buscan el enfrentamiento entre personajes desde la palabra. Los más habituales, como no podía ser de otra manera, son las disputas entre marido y mujer o entre amantes. También suelen ser frecuentes las contiendas entre personajes de distintas profesiones:

- *Los porfiados*: entremés muy pueril donde asistimos a la insólita apuesta que se hace un matrimonio para ver cuál de los dos aguanta más tiempo con la boca cerrada. De ello sacarán beneficio un par de listos que se aprovecharán de la pasividad y el silencio de la pareja para ponerlos a prueba con todo tipo de actos y burlarse de su cabezonería.
- *El boticario tahúr*: pieza que combina la estructura de debate con la de acción. Los personajes son prototípicos —mujer, gracioso, barbero, boticario y doctor— y se vale de ellos para mostrar y criticar la ludopatía. La acción se sitúa en la rebotica donde los personajes están jugando a las cartas y perdiendo de muy mala gana. La aparición del gracioso hará que éste les gane a todos, acabando el entremés con canto y baile.
- *El sainete de las manos negras*¹³: se desarrolla en una fiesta de disfraces en el salón de máscaras. Hasta allí llega una mujer vestida de hombre para encontrarse

¹³ Según *Autoridades*: “El sainete en la comedia es una obra o representación menos seria, en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia”. Teniendo en cuenta que un buen porcentaje de la pieza es bailada y cantada, nos encontraríamos con una intención clara de nuestro autor de darle la categoría de sainete, siendo el único de todas sus piezas breves al que le asigna esta denominación. En el estudio preliminar del teatro breve de Lopez de Armesto, Huerta Calvo

con su amante. También acude a la fiesta su esposo, que, vestido de mujer, la desenmascara. Tras una breve e intensa disputa, la obra acaba bien.

- *La cortesía*: es un entremés con estructura doble. La primera parte nos muestra el peregrinar de una mujer excesivamente cortés que hace una serie de visitas a personajes que le deben dinero porque tiene que pagar ella unas deudas. La confrontación siempre se establece desde los términos de la excesiva cortesía de la protagonista, algo que provoca la hilaridad por lo absurdo de las situaciones creadas. Más tarde, el entremés gira hacia la metateatralidad, y la protagonista confunde los ensayos de *Endimión y la Luna* con la realidad. La pieza acaba en canto y baile.

Monteser aprovecha este tipo de estructura para volcar su maestría en diálogos rompedores que alcanzan su esplendor en *La cortesía*. Además, como bien veremos en el estudio preliminar de la pieza, *El sainete de las manos negras* fue compuesto como parodia de la obra de Calderón *Manos blancas no ofenden*, algo que ya había hecho con *El caballero de Olmedo* y con *La renegada de Valladolid*, con lo que tenemos una clara evolución en su arte desde el mucho más pueril *Los porfiados*. Estos rasgos atrevidos y jocosos ya fueron advertidos por Cotarelo [1911: civ]:

Monteser tiene gracejo en la expresión y más intención satírica que otros de sus coetáneos. Su agudeza natural campea aún más en los bailes y mojigangas, de que trataremos en los lugares respectivos.

II. c. Bailes

Según *Autoridades*, baile es “también el intermedio que se hace en las comedias españolas entre la segunda y tercera jornada, cantando y bailando, y por eso llamado así, que por otro nombre se llama sainete”; curiosamente, *Covarrubias* no recoge ninguna

[www.cortbe.es] establece sobre los “Sainetes y entremeses representados y cantados que parece subrayarse aquí la tendencia, en los últimos años del siglo, a la utilización del término *sainete* frente a *entremés* para designar la pieza teatral de corta extensión. *Sainete* resultaba una palabra más generalizable que *entremés*, de modo que podía acoger con mayor propiedad los géneros más festivos y musicales, como el baile y la mojiganga. En cualquier caso la denominación elegida y preferida por Armesto será la que, con el paso de los años, se consolide para designar básicamente el grupo genérico. En esto —por baladí que pueda parecer— como en otras manifestaciones de mayor enjundia, el último tercio del seiscientos anuncia las novedades de la centuria siguiente”. A pesar de que, como veremos, Monteser lo llama hasta dos veces *sainete*, nosotros lo seguimos incluyendo en la categoría de entremés, dado que las diferencias no están lo suficientemente alejadas y parece más un problema terminológico que otra cosa.

acepción referida a la pieza breve. Sí que dice, en cambio, “el bailar no es de su naturaleza malo ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para tomar calor y brío; pero están reprobados los bailes descompuestos y lascivos, especialmente en las iglesias y lugares sagrados como está dispuesto por muchos concilios y cánones”.

Cotarelo [1911: clxiv], sin embargo, lo define como “un intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y, sobre todo, el baile, propiamente dicho, o saltación, que le dio nombre”. Merino¹⁴ [1981: 129-153] ahonda en la etimología del término y sus derivados, así como los de la palabra danza, para mostrar sus semejanzas y diferencias, llegando a la conclusión de que baile y danza son:

Creación espontánea como descarga de energía, como espectáculo y diversión folklórica, como una exteriorización más del alma popular... Y así, sus movimientos, sus formas (y sus danzas) llegarían poco a poco pegándose a otra forma anímica popular como es el teatro, tímidamente primero y pujante, creciente, después, hasta fundirse las dos en una, hasta la creación de un nuevo género literario: el baile dramático.

Hay que diferenciar entre *baile* y *baile dramático*, ya que el primero sería una letra cantable como un romance, jácara, copla, seguidilla... con letra y estribillo y que nos podemos encontrar en cualquier pieza: comedia, loa, fin de fiesta, entremés..., mientras que el segundo sería todo el baile articulado en torno a una acción consistente, autónoma y dramática con sus cuatro elementos esenciales: recitado, música, canto y baile. En palabras de Merino [1981: 157] “todo *baile dramático* está compuesto por baile, pero no todo baile se convierte en *baile dramático*”.

Y es que la sociedad baila, en todos sus estratos, y lo hace desde siempre y a pesar de que los movimientos del cuerpo pudieran ser entendidos como rupturas de una armonía que siempre era pecaminosa, creando malestar entre un sinfín de moralistas y teólogos que prevenían de sus peligros asociados al teatro:

...estas compañías hacen comunes las invenciones profanas de trajes y galas, cantares y bailes. Y así vemos que el mismo deshonesto baile, el mismo cantar lascivo, el mismo profano traje que en una parte del reino se usa, pasa en un punto

¹⁴ Tesis que data de 1981 y que se encuentra todavía inédita. Contamos con un ejemplar, dos vols., en la BNE con la signatura 4 / 184871 y 4 / 184872.

luego a otra, sirviendo de portador y correo ésta. Y apenas hay ciudad ni villa ni aldea que no imite algún baile o algún donaire en el andar, en el hablar desprendido de esta escuela. Y llora con razón el otro devoto religioso (Critana), que cunde este mal aun hasta el lugar sagrado, y sube hasta los púlpitos adonde las acciones y razones tomadas del teatro se suelen imitar. Cotarelo [1904: 350].

Huerta Calvo [1985: 52] también recoge una de estas argumentaciones de los defensores de la moral que tanto animaron el debate durante todo este periodo, ya que veían en la afición a chaconas, zarabandas, pavanas y zambras la causa de nuestro declive:

Destas representaciones y comedias se sigue otro gravísimo daño, y es que la gente se da al ocio, deleite y regalo y se divierte de la milicia, y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comidas se hace la gente de España muelle y afeminada e inhábil para las cosas de trabajo y guerra...

Por lo que la comedia, tan seria, noble y honesta ella, tuvo que protegerse del baile, y éste encontró su lugar en las piezas menores y más concretamente en el entremés, del que surge y al que acaba por configurar, ya que su evolución es paralela. Los primeros entremeses, en prosa y con finales “a palos”, serán sustituidos por el verso y por finales con baile y música¹⁵, donde, en ocasiones, el baile no tiene nada que ver con la pieza que se ha representado, sirviendo sólo como remate final. De hecho, no es extraño encontrar entremeses en los que se indique al final del mismo: “pónense en forma de baile, como en las comedias se acostumbra”, Cotarelo [1911: clxxxii], sin especificar qué baile tenía que ejecutarse, ya que no aporta nada a la historia del entremés. Por lo tanto, poco a poco, el baile se va convirtiendo en baile dramático y exige su propio espacio y argumento. Merino [1981: 165-166] acaba concluyendo que

El baile en entremés es la causa más importante para el nacimiento del baile. Tanto es así que podemos afirmar que se origina en el entremés, se ejecutaba en él, bien sin letra, y en cualquier parte de la pieza, o al final de la misma y con letra, que era lo más corriente (...) nace pues, del entremés —aunque como hemos visto, el baile es anterior al mismo— y se deriva de él. No habría dificultad al considerar el baile

¹⁵ Bergman [1970: 21] nos recuerda que también hubo finales “a palos” en entremeses tardíos y que hay entremeses que conservan versiones con distintos finales, uno con baile y otro a golpes: *El cuero, el cortesano* y *La visita de la cárcel*.

como forma de entremés, por eso coincide con él en multitud de aspectos tanto internos como externos y en muchísimas ocasiones es imposible diferenciarlos tajantemente (...) pero en el entremés, el baile podía faltar o reducirse al mínimo; en el baile es esencial. En el entremés, el canto y la música de los instrumentos es accesorio; en el baile cobra suma importancia. En el entremés, la música, el canto y las mudanzas iban generalmente al final y como recurso postizo; ahora aparecen como unidad superior integradora.

Así que nace como género del entremés y se desarrolla, más o menos, a la vez. Si el entremés se consolida entre 1600 y 1620¹⁶ cuando deja atrás la prosa y sustituye los finales de cachiporra por los bailes, algo parecido sucede con el baile dramático que fue impulsado por Quiñones de Benavente entre 1628-38, y se fue consolidando como género autónomo que llenará por sí solo los intermedios, donde la música y el baile se convierten en los elementos principales. Merino [1981: 197-8] establece tres momentos para la evolución del baile dramático: a) comienzo, que iría desde fines del XVI a 1620, y sus elementos principales serán la música y el baile; b) auge, que iría desde 1620 hasta 1660, y sus cuatro integrantes —música, baile, recitado y canto— encontrarían la unidad armónica; y c) decadencia, desde 1660-1670 hasta principios del XVII, donde vuelven a prevalecer la música y el baile por influencia de las modas que vienen de Francia, y éste será el comienzo de su desaparición. Como bien apunta Cotarelo [1911: ccxxvi] “la muerte de los bailes dramáticos coincide con la aparición de los primeros sainetes de costumbres del siglo XVIII.

El baile dramático se compone de los mismos cuatro integrantes que el resto de piezas breves, lo que sí que le diferencia es cómo se mezclan esas partes. Merino [1984: 51-52] establece una división básica entre el baile (todo cantado y todo bailado) y el *baile entremesado*:

La parte hablada mezclada con la bailada origina los bailes llamados entremesados, es decir: mezcla de entremés y baile. Y delimitando desde ahora el término en el sentido dicho, el concepto «entremesado», puede acoger en sí cuantitativamente de 0 a 100 cualquiera de los dos elementos. En este sentido, pues, podemos ya afirmar que por lo menos el 80% de los bailes son entremesados (...). Cuando la parte

¹⁶ Madroñal [2000c: 14] es más preciso y nos dice que “la independencia entre baile y entremés tiene lugar en 1616 (...). Su madurez tiene lugar a mediados de siglo, cuando el baile llamado de figuras se convierte en la forma suprema de este género, y a finales del XVII parece que los gustos del público exigían que se suprimiese la letra de los bailes y se quedase sólo la música y la danza”.

hablada se integra con el canto y el baile entrelazándose a lo largo de toda la pieza, en unidad armónica y constitutiva, desarrollando al mismo tiempo una acción argumental y con personajes dramáticos, la pieza cobra plenitud estructural como género (es decir, auténtico baile).

Sobre la duración del baile dramático, Merino [1981: 247-258] extrae una tabla del corpus analizado y llega a la conclusión de que la mayoría de bailes tienen entre 70 y 190 versos, que duran menos que los entremeses y que los autores podían alargarlos o acortarlos dependiendo de las circunstancias de la representación y a través de la repetición de estribillos o de bailes no computados. El tiempo aproximado sería de unos 15 minutos. Monteser se acogería perfectamente a esta tipología, ya que oscila entre los 110 versos de *El mudo* y los 186 que tienen *Los esdrújulos* y *El zapatero y el valiente*. La única excepción es *Dos áspides trae Jacinta*, con 264, pero al ser una pastoral, tiene también características de este tipo de bailes.

Con respecto a los temas y a una clasificación de los bailes dramáticos, Merino [1981: 283-319] nos habla del caos terminológico que existe entre los críticos para hablar del tema de las historias y deja claro que no hay que confundir tema y asunto, especificando lo que cada cosa es para él. Tema sería la idea básica del texto, el concepto general al que se refiere, y asunto sería la idea que interpreta ese tema, lo que motiva que surja. Por lo tanto, tendríamos diversos temas —el amor, el dinero, la Corte, el teatro, la libertad, el costumbrismo, la sátira y otros¹⁷— y asuntos que interpretan esos temas —oficios, prosopopeicos, pastoriles, hampescos, cortesanos, histriónicos, folclóricos, topográficos, costumbristas, moriscos y variados. Acogiéndonos a las nueve piezas de Monteser, tendríamos la siguiente clasificación:

Amor:

- *Los ecos*: muestra un problema de celos por parte del gracioso hacia la graciosa, que acaba bien. El asunto que hilvanaría la historia sería un híbrido costumbrista-hampesco, ya que la graciosa busca dar celos al gracioso y el alguacil casi acaba deteniéndole. Es un juego de ingenio donde importa más la forma que el fondo. Monteser se acoge a una moda que llegó incluso a incluirse

¹⁷ El amor sería el tema más utilizado, con un 50% de las piezas analizadas, seguido por el dinero, 20%, la sátira, con un 10%, la libertad y el costumbrismo con un 7,5% cada uno, la Corte en un 5,5%, la representación teatral en un 3,7%...

como acepción en el diccionario de la RAE: “Composición poética en que se repite dentro o fuera del verso parte de un vocablo, o un vocablo entero, especialmente si es monosílabo, para formar nueva palabra significativa y que sea como eco de la anterior”.

- *El mudo*: es una disputa de amor cuya originalidad, que no lo es tanto, estriba en que el amante enfadado, cuando quiere comunicarse, lo hace a través de la guitarra de un músico. El asunto que desarrolla la trama sería costumbrista, respondiendo al tópico de que las mujeres siempre están pidiendo dinero.
- *El loco de amor*¹⁸: nos trae una situación similar a la anterior. La diferencia es que aquí, la amada, en vez de contestar a través de la guitarra de un músico, lo hace recitando versos de una ópera de Calderón que está ensayando. Por lo tanto, aquí el asunto que lo desarrollaría sería la representación teatral.
- *Dos áspides trae Jacinta*¹⁹: es una pastoral que nos muestra la disputa de amor entre el gracioso y la graciosa. El asunto sería folclórico ya que la trama continúa una canción popular. Tras varios encontronazos, acaban confesándose sus sentimientos ante el regocijo de todos.

Sátira:

- *El gusto loco*: pieza bailada en su totalidad que responde a la estructura de pregunta-respuesta por parte de la graciosa, encarnando a la locura. Delante de ella desfilan una serie de personajes de todo tipo —alegóricos, simbólicos, topográficos— y está compuesto como alabanza a la futura reina de Francia, María Teresa de Austria.
- *Los extravagantes*: sigue también una estructura clásica de desfile. Ante la graciosa, como Cupido, llegan diversos personajes que tienen amores extraordinarios a solicitarle ayuda. Tras cambiarles sus deseos y observar sus reacciones, concluye con un canto al amor propio.
- *El letrado de amor*: se estructura también en torno a la figura del gracioso, especialista en el amor. Diversos personajes en busca de amor le buscan para que les solucione sus problemas y les dé consejos. El gracioso aprovecha para

¹⁸ Baile conocido también como *Baile para Francisco Ponce y Ana Correas* y también *Baile del amor loco*. En el estudio preliminar intentamos aclarar los motivos de estos nombres.

¹⁹ Otra de las piezas cuya autoría también se le atribuye a otro dramaturgo, en este caso a Francisco de Avellaneda. En el estudio preliminar de la obra hablamos sobre ello.

criticar profesiones —espaderos, zapateros, pescaderos, chapineros, guitarreros— y cerrar el baile de manera divertida.

Libertad:

- *Los esdrújulos*²⁰: al igual que el de *Los ecos*, sigue una moda que se inauguró un siglo antes y que consistía en acabar los versos con palabras proparoxítonas. Una vez más, lo que cuenta es lo de menos, importa el cómo más que el qué. En este caso, estaríamos en un ambiente carcelario, donde un ladrón de poca monta habla con su amada mientras espera a ser ejecutado. El baile acaba bien, dado que se concede un indulto general a todos los presos por el nacimiento del futuro Carlos II.

Dinero:

- *El zapatero y el valiente*²¹: se nos muestra una disputa dialéctica entre dos bravucones por el precio de unos zapatos. A ella asisten perplejas sus enamoradas que intentan calmar los ánimos.

Así que, finalmente, vemos que el baile dramático consigue su propio lugar dentro de las múltiples manifestaciones breves que se abren en medio de la *fiesta teatral*, proporcionando diferentes sensaciones a un público ávido de pasárselo bien, que acude al teatro en masa para reírse, algo a lo que, sin duda, contribuyó Monteser:

Aunque el asunto y el desarrollo de algunos de estos bailes no sea muy feliz, la versificación y lenguaje de Monteser son muy esmerados, propios y poéticos. Mantiene aún la buena tradición de estas piecicillas que luego iban a caer en el prosaísmo como toda otra poesía y, al fin, desaparecer del teatro. Cotarelo [1911: cxcv].

²⁰ Baile también atribuido a Juan Bautista Diamante y a Bernardo López del Campo. En el estudio preliminar del mismo ahondamos en estos problemas de autoría.

²¹ En el estudio preliminar hablamos de la cuestión de la autoría de este baile. Ya veremos que es un refrito de un par de piezas de Alberto Díez i Foncalda y que Monteser las unifica.

II. d. Mojigangas

Según *Autoridades*, mojiganga es “fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales”; sin embargo, ni *Covarrubias* ni sus coetáneos recogen la palabra. Corominas y Pascual extraen la etimología:

Mojiganga: la forma más antigua es *boxiganga*: designaba primitivamente un personaje caracterizado por unas vejigas sujetas a la punta de un palo, personaje que era típico de las mojigangas; probablemente derivado de *voxiga*, variante fonética de VEJIGA. 1ª doc: *boxiganga*, 1603, Agustín de Rojas²² (...). Luego, en el siglo XVII, pasa a designar un tipo de juguete dramático, y después (ya en Quevedo) una especie de mascarada o cabalgata carnavalesca. Desde el siglo XVIII, en que se prohibieron las mojigangas, su nombre tendió a conservarse solamente en el sentido figurado de «farsa, cosa ridícula con que parece que uno se burla de otro». La forma en *b-*, además de Rojas, la emplea otro de los textos más antiguos, el conocido pasaje del *Quijote* (II, xi, 38), donde *boxiganga* es el nombre del personaje vestido pintorescamente con cascabeles, y armado de un palo con tres vejigas en la punta, del que se sirve para sus habilidades histriónicas; este personaje, armado de vejigas sale también en la representación de otras mojigangas, y no hay duda sobre lo que en él llamaba la atención, pues el propio Cervantes le llama también «el de las vejigas», y otros muchos le dan el nombre de *botarga*, que propiamente es el de otro embutido comparable a una vejiga...

Bergman [1970: 26] también aporta la suya: “mojiganga era en su origen un entretenimiento no dramático que luego se agregó a entremeses y bailes y dio nombres a algunos de ellos”. Muchas más definiciones podríamos traer, pero nos parece más lógico aportar la que Buezo [1993: 1-24], en la más completa obra sobre el género, extrae tras un recorrido exhaustivo sobre el término, sus acepciones y las distintas formas de ser llamada que ha tenido a lo largo del tiempo:

Un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical para fin de fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca.

²² Rojas define la *boxiganga* como una clase de compañía de recitantes, la sexta por orden de importancia, que constaba de seis o siete hombres, dos mujeres y un muchacho.

La mojiganga, que se nutre del pueblo y de la naturaleza transgresora de la fiesta de disfraces por excelencia, vino a ocupar el espacio burlesco-musical que se repartían algunos entremeses y bailes que, si bien no eran llamados mojigangas, sí que tenían rasgos y estructura de la misma. Y es que, al igual que el baile, una cosa es la mojiganga y otra la mojiganga dramática, que es hacia la que nos dirigimos²³.

Ya hemos visto que la sociedad en pleno es la que festeja en el barroco. La fiesta es continua y en ella participan todas las clases sociales, mezclando el folclore con la procedencia cortesana y ahí, una vez más, la sustancia carnalesca provocará que haya mascaradas de varios tipos: a) de autoridades, celebradas en palacios, parques de recreo, el coliseo...; b) de gremios, que desfilaban por la calle o en tablados improvisados; c) eclesiásticas, que lo hacían en parroquias, templos y conventos; d) estudiantiles, que competían en sus justas poéticas en carros y salas de colegios y universidades; y e) del vulgo, ciudadanos de a pie que desarrollaban cualquier tipo de fiesta, cuanto más grotesca mejor. Además, funciona como contrapunto del espectáculo grave y serio que se articulaba de manera propia dependiendo de cada grupo social: la cortesana se mofa del *ballet de cour*, de las bodas y coronaciones; la gremial se burlaba de sus propios oficios; la eclesiástica transformaba en danzas burlescas episodios bíblicos; la estudiantil parodiaba sus ceremonias y la del vulgo arremetía contra todo aquello a lo que asistía. Por lo tanto, la mojiganga teatral, como expresó Cotarelo [1911: ccxcii], “como otros espectáculos o parte de ellos, pasó de la calle al escenario”. También hay que considerar la distinción entre “fiesta por contemplación” y “fiesta por participación”, siendo la mojiganga de las segundas, donde todos los estamentos la organizaban a su manera, con matices, claro está, pero poniendo especial cuidado en lo grotesco y en lo ridículo. Buezo [1993: 35-36] atestigua en 1590 cómo Diego Sarmiento y el marqués de Camarasa hicieron desfilan un carro triunfal en el que se mezclaban multitud de personajes procedentes de mitos con una intención claramente carnalesca y grotesca. Felipe IV, entre 1621 y 1640, realiza un sinnúmero de fiestas de este tipo para su entretenimiento. Hay un cambio en la manera de divertirse de la nobleza, aceptando una ruptura con sus ritos y sus etiquetas inmóviles, algo que resulta muy novedoso y que llamarán mojiganga o fiesta.

²³ Lobato [2000: 18] lo deja bastante claro: “la mojiganga dramática se alimentó de la mojiganga parateatral como el pez grande engulle al chico, permitiéndonos ver en esa tarea de asimilación una arquitectura única de simbiosis jerarquizada, que se constituye en uno de los ejemplos más interesantes de intersección de fenómenos espectaculares”.

Para el hombre del siglo XVII la visión perfecta, perdida a causa de su caída en el pecado, se encuentra en el paraíso cristiano o en el mundo antiguo. Únicamente con ayuda de la gracia divina se podía aspirar a alcanzar la sociedad ideal que existió en el pasado. De este proceder se deriva el estatismo de una sociedad palaciega que se mantiene inmutable en sus ritos y etiquetas. Por ello resultaba muy novedoso el súbito cambio introducido por la amalgama de bailes y de voces, los disfraces femeniles de varones o el desfile burlesco de personajes de tierras lejanas. Es decir, en la Corte se denomina «fiesta o mojiganga» a un espectáculo que rompe con las rígidas etiquetas palaciegas y que presenta de forma paródica entretenimientos específicos de la nobleza como sortijas, cabalgadas, juegos de cañas y saraos. Buezo [1993: 37].

Por ello empieza a definirse algo que juega con la inversión de valores y la introducción de lo bufo y grotesco en la realidad, ya que tienen clara la diferencia entre máscara y mojiganga, siendo la primera una ceremonia a medio camino entre el ritual cortesano y el deporte y la segunda la que introduce elementos ridículos y caóticos que rompen con lo establecido²⁴.

Cotarelo [1911: ccxciii] opina que fue Quiñones de Benavente el primero que empezó a desarrollar la mojiganga dramática:

...la cosa existía, tal vez antes de 1637, si a fecha anterior corresponden algunos entremeses de Luis Quiñones de Benavente. Porque, consistiendo la mojiganga en los disfraces ridículos o graciosos de los personajes, es evidente que pueden considerarse como mojigangas *La paga del mundo*, las dos partes de *La puente segoviana*, *El casamiento de la calle Mayor con el Prado viejo*, el de *Los planetas*, *El mago*, el *Baile de los gallos* y *Las dueñas*, por más que el autor no les haya dado tal nombre, como tampoco dio el de “bailes” a los veinticuatro que hay en la colección original.

²⁴ Buezo [1993: 39-40] recoge también cómo el martes de carnaval de 1638, en el Buen Retiro, hubo una “mojiganga” en la que se celebraba una boda entre verduras donde solo intervinieron hombres (Velázquez, Olivares, Covarrubias, Carbonel...) donde se vistieron de mujeres, de soldados flamencos, de verduras... En esta fiesta se combinaba la mascarada, el torneo, la sortija, el diálogo y el ballet. Madroñal [2009] la ha editado recientemente.

Buezo [1993: 83-117] establece tres etapas dentro de la evolución del género: a) inicios (1620-1640), donde destacan Aguado, Quevedo²⁵ y Quiñones de Benavente; b) desarrollo (1640-1665), donde alcanza su máximo esplendor de mano de Cáncer, Monteser, Suárez de Deza y Calderón; y c) decadencia (1665-1725), donde los epígonos de Calderón —Francisco de Castro, Bances de Candamo y otros— llevarán la mojiganga hacia el bailete y el fin de fiesta, acabando lentamente con un género al que, dado el carácter burlesco de sus temas, tampoco le quedaba mucho recorrido²⁶.

Así que estamos ante, quizá, el último de los géneros breves que surgen y se desarrollan en el barroco, potenciado y promocionado por la corte de Felipe IV, que busca géneros bufos —no olvidemos la proliferación también de comedias y entremeses burlescos— con los que deleitarse y en el que Monteser encontró un hueco para mostrar su ingenio.

Con respecto a una clasificación de las mojigangas, todas siguen la misma estructura: a un alcalde mojiganguero —que suele ir acompañado por un escribano, un regidor o un vejete— le encargan que prepare los festejos —bien para el Corpus, para Carnaval, para Navidad, para alguna fiesta concreta—; con ese fin, tiene que conseguir figuras ridículas que le sirvan para la fiesta. Alguien externo —astrólogo, estudiante, hechicera— se las proporciona. Comienza un desfile, solos o en parejas, de un sinfín de personajes grotescos e irrisorios que el alcalde irá deteniendo como “sujetos de mojiganga”. Al final, vuelven a desfilar todos al ritmo de la música.

Hay una puesta en situación con la aparición de un personaje identificable rápidamente por los espectadores, que expone el tema y delimita el espacio escénico. El nudo consiste en un desfile de personajes que, a pesar de ser repetitivo, provoca la hilaridad porque cada aparición no está exenta de sorpresa y variedad. En el desenlace el baile se configura como marco que delimita el alcance

²⁵ Quevedo anticipa los rasgos de la mojiganga con *Los refranes del viejo celoso*, que, aunque se llame entremés, tiene estructura propia de mojiganga. La historia se resume en que una joven esposa se desahoga con un galán sobre su marido viejo que habla continuamente con refranes. Un mago encanta al viejo y cada refrán que éste dice se materializa, apareciendo una caterva de personajes estafalarios y grotescos que desfilan ante un tribunal bufo. La pieza acaba a golpes de matapecados. “El desfile de personajillos proverbiales le brindaba ocasión de disfraces, de metamorfosis instantáneas, de efectos cómicos irresistibles. La fecha se nos escapa, pero sospecho que es nuestra primera mojiganga «avant la lettre», es decir, anticipa los rasgos que esta subespecie del entremés afirmaría luego: el dislocar la atención de la lógica de la historia hacia la sorpresa y visualidad, hacia las máscaras extrañas. Es, en lo básico, un remozamiento del Carnaval tan ligado al origen del teatro cómico: este resucitar de los usos carnavalescos trae consigo el aporreamiento final”. Asensio [1965: 229].

²⁶ Cotarelo [1911: cccv] expone dos causas que propiciaron el declive de las mojigangas: el agotamiento de temas y la prohibición de representar en carros y al aire libre los autos del Corpus.

de la representación. En efecto, la mojiganga consiste en un baile burlesco en el que intervienen todos los personajes con diversos instrumentos de ruido (cencerros, sonajas, castañetas, tamboril, etc.), cantando o bien un estribillo propio de cada uno de ellos o bien unos versos que se repiten sin variación alguna en cada personaje. Por tanto, para que haya mojiganga como tal al final de una composición tienen que concurrir personajes estrafalarios, baile, música y letra (estribillo). Buezo [1993: 155-156]

Por lo tanto, y teniendo en cuenta que todas las mojigangas de nuestro autor se ajustan, en mayor o menor medida, a esta estructura, las clasificaremos en función de para qué o para dónde fueron compuestas —Corpus, carnaval, determinadas fiestas en distintos sitios como Palacio, Retiro, Pardo..., inidentificables, etc.:

Corpus:

- *El martinete de Manzanares*: un alcalde necesita mojiganga para el Corpus y, ayudado por el vejete, que le dice que vayan a un molino para encontrar sujetos de mojiganga, va reclutando personajes para la misma.
- *Los títeres*²⁷: un alcalde necesita mojiganga para el Corpus; ayudado por el escribano y una hechicera, que le mostrará unas cuantas posibilidades para su fiesta a modo de sujetos de mojiganga, va seleccionándolos.

Carnaval:

- *Las dueñas del Retiro*²⁸: un alcalde necesita mojiganga para el lunes de Carnestolendas y empieza a ensayar la loa y la comedia que ha compuesto para la misma ayudado por el regidor y el escribano. La llegada de un carretero le romperá los esquemas y acabará encontrando diversos sujetos de mojiganga.

²⁷ Buezo [1993: 159] especifica que la mojiganga de Cuaresma presentaba espectáculos de títeres y de retablos mecánicos, pero en el texto el alcalde deja claro que su fiesta es para el Corpus.

²⁸ Aunque esta pieza se editó como entremés, tiene estructura y final de mojiganga. Más información en el estudio preliminar de la misma.

Fiestas²⁹:

- *El sitio del buen Retiro*: un alcalde necesita mo jiganga para una fiesta y, ayudado por el vejete, se topará con unos cuantos sujetos de mo jiganga en su camino hacia el parque del Retiro y los reclutará para la misma.
- *La ballena*: un alcalde necesita mo jiganga para palacio³⁰ y, ayudado por Godoy, irá reclutando diversos sujetos de mo jiganga. Aparece una ballena y de ella salen muchos y más extraordinarios personajes para la fiesta. Es la única mo jiganga náutica conservada.
- *La manzana*³¹: un alcalde quiere vengarse de las tres diosas greco-latinas Venus, Juno y Palas. Para ello, y remedando el episodio de la manzana de Paris de la mitología griega, hace que pugnen por ella. Esto sirve para que se produzcan muchas situaciones grotescas, dado que las diosas están interpretadas por hombres, que culminarán con la aparición de *El niño de la rollona*.

Otras:

- *Las naciones*³²: un alcalde le declara su amor a una hechicera. Como ella quiere ser reina, le llevará por distintas naciones para que elija reino. Ante ellos desfilan diversos sujetos de distintas nacionalidades —Francia, Turquía, Guinea y Galicia— de modo irrisorio, mientras el alcalde quiere comer y no puede saciar su hambre.

Monteser supo cómo proporcionar divertimento en la Corte a través de sus creaciones, por eso encontró a través de la comedia burlesca y de la mo jiganga su manera de hacerse hueco en Palacio para dejar su poso ante el Rey. Como bien lo define Cotarelo, juzgándolo, eso sí, únicamente por la mo jiganga de *La Ballena*,

²⁹ Buezo [1993: 159] establece que las mo jigangas ligadas a fiestas palaciegas suelen ser de carácter histórico-literario o mitológico, con un claro componente burlesco. Esto se ve muy bien en esta mo jiganga.

³⁰ El manuscrito de la pieza marca dos lugares, ya que ésta fue representada en dos ocasiones para diversos sitios, Palacio y el Pardo, como queda claro en el estudio preliminar de la misma.

³¹ La autoría de esta pieza también atribuida a León Merchante. Hablamos de ello en el estudio preliminar de la misma.

³² Pieza editada como entremés, tiene estructura y final de mo jiganga, algo que se demuestra en el estudio preliminar de la misma.

Graciosas y artísticas serían las mojigangas de D. Francisco Antonio Monteser, cuyo particular talento para estas obrillas hemos tenido ocasión de ponderar, a juzgar por la única que de él conocemos. Cotarelo³³ [1911: ccxcv].

II. e. Fin de fiesta

Aunque su significado es obvio, ni *Covarrubias*, ni *Autoridades*, ni ningún lexicógrafo coetáneo nos hablan del fin de fiesta como tal. La RAE nos dice que es “pieza corta con la cual se terminaba un espectáculo teatral”. Cotarelo [1911: cccv] nos habla de ello como repuesto de las mojigangas, ya en declive:

Lo chocarrero y, sobre todo, ruidoso de este espectáculo [las mojigangas], que en la plaza pública podía pasar, en cuanto servía de gran divertimento a lo más ínfimo del vulgacho, encerrado en las paredes de un escenario tenía que resultar impropio y ejemplo de la mayor incultura. Ni aun atenuando algunas de sus formas, cosa que ya desnaturalizaba la mojiganga, pudo conservarse y entonces hubo que buscar otros modos menos groseros de acabar las representaciones dramáticas. Tal fue el objeto de los que ya venían llamándose *fines de fiesta*, sobre todo en las funciones reales o particulares y aun en el teatro, desde mediados del siglo XVII.

Por lo tanto, dado que la mojiganga ya no contaba con el gusto del público cortesano, se produjo un cambio en la forma en la que debían terminar la *fiesta teatral*, y esto hizo que, en algunos momentos, los términos de mojiganga y fin de fiesta se utilizaran como sinónimos dado que con ambos estaban situados en la parte final del espectáculo.

En las obras más tardías del género se emplean otros términos como «intermedio» o «fin de fiesta», pero éstas, en su mayoría, no son propiamente mojigangas. (...) Hay que matizar cuidadosamente que algunos de estos espectáculos van progresivamente deslindándose como géneros autónomos y, en efecto, llegan al menos a serlo los matachines y el fin de fiesta en el siglo XVIII. (...) El «fin de fiesta» comparte con la mojiganga el carácter de cierre, y es un nombre que se combina con el de «mojiganga» a partir del último tercio del siglo XVII. Presupone un tipo de espectáculo menos chocarrero y vulgar, más refinado y palaciego. Buezo [1993: 22-24].

³³ Nuestro insigne erudito no estuvo al tanto de toda la producción *mojiganguera* que Monteser había dejado.

De Francisco Antonio de Monteser conservamos un único fin de fiesta que fue compuesto para la representación de *El hijo del Sol: Faetón*, de Calderón de la Barca en Palacio ante Felipe IV, el 20 de febrero de 1662³⁴. La pieza tiene dos partes claramente diferenciadas: una primera en la que dos hermanos que nunca se han visto se citan para batirse en duelo, algo que nunca sucederá; y una segunda que se asemeja más a una estructura de mojiganga, en la que los hermanos se encuentran en el Retiro y se van topando con un sinfín de personajes variopintos con una clara estructura de desfile, y acaban todos ante el Rey deseándole una pronta recuperación de alguna dolencia que debería tener.

Con este *fin de fiesta* tendríamos enumeradas y clasificadas las treinta y dos piezas del teatro breve que compuso, o le atribuyeron en algún momento, obras que nos muestran a un hombre de su tiempo que encontró, a través de su pluma y en el teatro burlesco, su manera de hacerse inmortal.

II. f. Temas

Los asuntos tratados en el género breve no son demasiado variados, sobre todo porque el fin último de los mismos es la búsqueda de la risa como función básica para que el espectador olvide sus problemas y se purifique a través de la carcajada, con lo que la noción aristotélica de *catarsis* cumpliría aquí por completo su cometido. Por lo tanto, no importa lo que cuentan, sino cómo y quiénes lo cuentan —las acciones y las palabras— para lograr ese estado. Jammes [1980: 4-7], tras analizar qué es lo ridículo y lo que mueve a risa en la época a través de López Pinciano, Gracián y otros retóricos coetáneos, propone las siguientes categorías:

1) lo disparatado, desde la necedad o simpleza de los graciosos, bufones o payasos de circo hasta lo absurdo. (...) 2) lo descompuesto: las caídas o el rostro feo que hemos citado entran en esta categoría, lo mismo que los visajes de los actores, o su tartajeo cuando representan un papel de bobo. (...) 3) lo escatológico: se puede considerar como un caso particular de la categoría precedente, pero merece mención especial por su importancia. Esa propensión a las burlas escatológicas puede parecernos más grosera y pesada de lo que parecería a los españoles del siglo

³⁴ Para los datos de la representación y las obras con las que fue puesta en escena, véase el estudio preliminar.

XVII. (...) 4) lo picaresco: robos, estafas, mentiras, disimulaciones, engaños, etc.
5) lo erótico, o, como dicen los moralistas de la época, la lascivia. Si nos limitamos al teatro, y más concretamente al entremés, pensaremos sobre todo en el adulterio.

Monteser busca la risa, como todos los dramaturgos del género, a través de estas técnicas. De hecho, una de las razones por las que rechazamos que sea de él una de las obras atribuidas, *Los rábanos y la fiesta de toros*, es por el uso de la escatología y lo erótico, ya que sólo encuentra cabida en ese entremés. El amor, la codicia, la fiesta, la ambición, las apariencias, la sátira hacia su mundo, el ingenio... son temas universales que, en este caso, buscan la ruptura del orden establecido para crear una sensación de bienestar a través de la rebeldía de la burla, ya que ésta, como ya hemos visto, se queda en las tablas y no se traslada a la vida real. Los temas y motivos se repiten una y otra vez, al igual que los personajes, y que se mueven en el universo de lo conocido y reconocido.

II. g. Personajes

Frente a la complejidad de las grandes obras dramáticas, repletas de personajes que a lo largo de tres actos podían evolucionar dentro de unos parámetros previamente establecidos, el espectador del Siglo de Oro buscaba en el teatro breve la simplicidad del que reconoce, a golpe de vista, un universo confortable. Es por ello que la novedad nunca encontraría hueco en este tipo de piezas donde el público quería que su horizonte de expectativas quedase colmado a través de lo conocido. Estos pactos no escritos los conocen los autores y el público, y lo siguen todos y cada uno de nuestros dramaturgos. Así que, como las piezas cortas pertenecen al ámbito de lo popular, todos los escritores comparten rasgos de estilo, temas y personajes, algo que, sin duda, facilita las múltiples atribuciones de diversas piezas a cualquier dramaturgo, ya que todos se regían, en mayor o menor medida, por el mismo deseo, que no era otro que buscar la risa. Con lo que, más allá de los temas que se toquen, lo que hará que una pieza tenga más o menos recorrido será la categoría de sus personajes, figuras o figurones.

El elenco primigenio de Lope de Rueda —que nos cita Cervantes en su prólogo a las *Ocho comedias*³⁵ y que se reducía a esa negra, ese rufián, ese bobo y ese vizcaíno— se va ampliando en múltiples figuras que se van ramificando desde la función inicial de un personaje tipo

El entremés del XVII tiende a perfilar tipos más particularizados, menos permanentes y universales. Habrá un sentido del matiz mucho más desarrollado que en los tiempos en que el estado y la profesión servían de divisoria. El tontiloco se derramará en numerosas variedades: el necio, el enfadoso, el podrido. El galán se ramificará en lindo, amante de viejas, conquistador. Trazar la raya entre los tipos viejos y las nuevas figuras no es fácilmente hacedero, ya que los viejos siguen viviendo con un leve toque de modernización. (...) Corresponden los viejos tipos a una visión más tajante: el bobo era la simplicidad maliciosa hostigada por el hambre; el sacristán, la sensualidad asomando tras la pedantería clerical; el vejete enamorado, el reverso del *puer senex* o la vejez verde. Eran personajes estereotipados, identificados apenas pisaban el tablado y reídos sin previa presentación, pues su comicidad pertenecía a las convenciones y permanencia del teatro. Asensio [1971: 81-82].

Por lo tanto, el entremés se va enriqueciendo, dando salida a múltiples versiones de unos personajes que ya están en el imaginario colectivo. Si a esto le unimos la influencia que tuvo la *commedia dell'arte*³⁶, tendremos un elenco bien variado, aunque fijo, de todas las piezas menores de nuestro teatro áureo, que se verá ampliado con la aparición —o evolución— de nuevos personajes en el XVII que deberán ser analizados desde el punto de vista de la figura “sujeto ridículo y estrafalario³⁷” y que dará, a la postre, un universo más completo. Todos estos personajes carecen de individualidad,

³⁵ “[Las comedias] aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas más hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse”.

³⁶ La caracterización de Pantalón, el mercader veneciano, concuerda visiblemente con la del Vejete entremesil. De la misma manera, la pareja de zanni del teatro italiano se corresponde con la formada por los dos criados —el tonto y el listo— de muchos entremeses primitivos; la figura del Doctor aparece prácticamente sin variaciones en nuestro género; lo mismo puede decirse del Capitán Spavento, representado en el entremés por el Soldado, roto y maltrecho, pero con un ridículo sentido del honor y la hombría. Huerta Calvo [1985: 30-31].

³⁷ “El figurón carece de sentido sin la existencia de una figura previa. Pero todo acto de lenguaje es resultado de un proceso intelectual y deductivo. La palabra figurón designa, en el teatro del Siglo de Oro, el final de un proceso por el que una figura (personaje o integrante del *dramatis personae* de una obra) se ha cargado de signos materiales que distorsionan, exageran o parodian su estatuto canónico inicial”. Rodríguez Cuadros [2007: 71].

son símbolos de una realidad integrados en un colectivo fácilmente identificable por el público. Cada pieza será la que pueda personalizar los rasgos plurales del personaje, pero de salida no los tienen. Lo que está claro es que por las piezas breves

desfilan casi todos los tipos cómicos que ofrecía la sociedad española: el hidalgo pobre y ridículo, el que se pudre de todo, el casamentero, el murmurador, las damas del tusón y las pedidoras, los valentones y cobardes, los afeminados, el hablador, el viejo casado con su mujer moza, el enamorado, las dueñas y rodrigones, la marisabidilla, los maridos flemáticos, los miserables (avaros), los gorriones, etc. Y entre los oficios y profesiones eligen preferentemente algunos muy corrientes como el letrado, el doctor, el soldado, los alcaldes rústicos, bobos y maliciosos; los sacristanes, estos en gran abundancia; barberos, boticarios, alguaciles, estudiantes, franceses y gabachos (este nombre se extendía a flamencos y alemanes); venteros, fregonas, beatas, celestinas. Cotarelo [1911: lxxviii].

Por último, y antes de clasificar los tipos que aparecen en las obras de Monteser, es necesario saber que la relación existente entre realidad y ficción es arbitraria, es decir, lo que sucede en verdad y lo que pasa en las piezas breves no se corresponden, es más el deseo del público para que suceda lo que tendría que suceder que la realidad en sí, ya que la dualidad amo-criado, en el teatro, siempre pasa por el filtro de la comicidad y se suele resolver de un modo conciliador, algo poco probable al otro lado de las tablas. Para ello se va al teatro.

Hay diferentes clasificaciones de personajes, aunque ninguna para todas las piezas en conjunto del teatro breve y, aunque en el fondo son muy similares, no se comporta igual, por ejemplo, el alcalde del entremés, con sus famosas *alcaldadas*, que el alcalde mojiganguero. Destacaremos varias de las clasificaciones hechas e intentaremos ajustar el elenco *monteseril* a lo establecido.

Huerta Calvo [1985: 30-42] formula, sobre el entremés, un esquema mezclando los rasgos inherentes al personaje —nombre y procedencia— y su función —agente o paciente. Desde este prisma, y barajando los entremeses primigenios, tendríamos una sencillez estructural abrumadora: ámbito clerical (fraile-sacristán), familiar (mujer-vejete), urbano (soldado-médico-estudiante), rural (alcalde-bobo). Activos serían tres (sacristán, mujer y estudiante) y pasivos el resto. Desgraciada o afortunadamente, la cosa se complica un poco según entramos en el XVII.

Martínez López [1997: 107-141], por su lado, tras hacer un estudio especial sobre el alcalde de entremés, diferencia entre tipos tradicionales (los masculinos pasivos serían: el vejete, el sacristán, el barbero, el doctor, el boticario; y los activos: el estudiante y el astrólogo; los femeninos: la malmaridada y la viuda) y figuras modernas (las masculinas: el valiente, el soldado, el hidalgo; las femeninas: la pedidora, la tomajona, la buscona, la dueña, la coqueta, la frívola, la casquivana y las mozas del partido), incluyendo también en otro apartado a los personajes secundarios como músicos, hombres, mujeres, criadas, criados, escribanos y alguaciles.

Buezo [1993: 177-227] cita a Lope con su apropiada frase sobre los personajes del entremés “entre plebeya gente, porque entremés del rey jamás se ha visto”, para, a continuación mostrar los que salen en la mojiganga, estableciendo que éstos reflejan la realidad social estereotipada en las fiestas de Carnaval y que, por lo tanto, no son de corte realista y sí tienen una intención claramente burlesca. Tras destacar al alcalde como figura principal, establece el esquema básico de ayudante (escribano, regidor o vejete), mediador que resuelve el conflicto (hechicero, mago, estudiantes, arcas del *mundi nuevo*), y desfile de figuras de mojigangas (profesiones, alegóricos, étnicos...), con un final en el que aparecen todos para rematar la pieza.

Merino [1981: 481-582] se centra en los bailes dramáticos y de ahí extrae sus conclusiones. Si en la mojiganga todo se articula a través del alcalde, aquí esa figura la desempeña el gracioso o la graciosa, verdadero motivador de la pieza bailada. Representa cualquier oficio, ya que no importa lo que es, sino cómo se comporta: deslenguado, atrevido y burlón. A continuación, sale a escena un puñado de personajes cuya única función es servir de contrapunto a la ironía y las pullas del gracioso mientras se ejecuta un baile. Por lo tanto, clasifica estos personajes en: alegóricos, de oficios, campestres, de fenómenos naturales y astronómicos, de cosas inanimadas, disminuidos, simbólicos, relativos al parentesco, relativos al teatro, del mundo animal, etnias, nacionalidades o regiones e indeterminados.

Francisco Antonio de Monteser se acogió sin problemas a los personajes ya establecidos del universo de ficción e intentó desarrollarlos a su manera, haciendo hincapié, sobre todo, en el vocabulario, ya que éstos no destacarán por lo que son, pero sí por lo que dicen y cómo lo dicen. Como curiosidad, no aparece ningún personaje relacionado con el clero, y eso que el sacristán era una de las figuras más solicitadas para burlarse de ellas. Suponemos que, dadas las circunstancias de su azarosa y ajetreada vida, no querría ningún problema con el Santo Oficio.

Veamos cómo están distribuidos los personajes, dividiéndolos, a grandes rasgos, en principales y secundarios, más allá de que sus funciones sean activas o pasivas, para ir pormenorizándolos en todos los aspectos y detallando dónde y en qué pieza aparecen.

a) Personajes principales

- El *alcalde* —personaje activo— es “el heredero directo del pastor bobo de los *introitos* de Torres Naharro y del simple de los *pasos* de Lope de Rueda, conservando las prevaricaciones lingüísticas, la *voluptas abdominis* y el gusto por lo escatológico³⁸”. Es el motivador de que la trama de las piezas avance. Todo esto se ve muy bien en *Los registros*, donde el alcalde, presionado por el regidor, tendrá que examinar concienzudamente a todos aquellos que entren en la ciudad de Madrid. Esto servirá para lucir las imprescindibles *alcaldadas* con las que dejar perplejos al resto de personajes a la par que saca la sonrisa del público. No cultivó más la figura del alcalde en el entremés, pero sí que lo hizo en las mojiengas, donde su actitud es diferente; si bien también es un simple, su misión es articular las piezas en busca de sujetos de mojienganga que le sirvan para la fiesta que le han encomendado. Si el gracioso es el contrapunto del galán en las comedias, en el teatro breve se convierte en el primer actor. Viste ridículamente, empuña una vara con vejigas con la que atiza a los personajes, habla de manera rústica con comicidad y dicción extraña, suelta *alcaldadas*, sentencias chocantes y pullas, habla con refranes y le gusta comer. Aunque el alcalde tiene unas raíces claramente visibles en los esclavos y criados de Plauto y Terencio, el segundo zan de la *commedia dell'arte* y los bobos y villanos de los pasos, Buezo [1993: 179-191] apunta su filiación con el loco y el bufón y lo emparenta casi siempre con aldeas o pueblos cerca de Madrid, ya que parece que primero se representaría en las vísperas en el pueblo y luego se llevaría la pieza al día siguiente a Madrid. El alcalde de mojienganga (el rey por un día) siempre baila, no lo puede evitar. Un escribano o un regidor le ayudan en la solución de sus problemas, a veces un vejete (quizá el verdadero alcalde). Para fijar su inexistencia fuera de los márgenes de la fiesta, podía representarlo una mujer. Los tres actores que más portaron esta máscara fueron Juan Rana, Antonio

³⁸ Martínez López [1997: 27].

Escamilla³⁹ y Teresa Robles. Aparece en todas sus mojigangas *La ballena*, *El martinete del Manzanares*, *Los títeres*, *Las dueñas*, *El sitio del Buen Retiro*, *Las naciones* y *La manzana*, aunque en este último busque la venganza de tres diosas mitológicas y en *Las naciones* se mueva por amor a una hechicera.

- El *vejete* —personaje pasivo— aparece casi siempre sin ser consciente de su decrepitud, en lucha contra el tiempo y contra los jóvenes que lo representan, ya sean sus criados o los amantes de sus correspondientes esposas, siendo objeto de burla continua, asumiendo su papel en una historia que se desarrolla a su pesar. Un viejo verde, con un vocabulario plagado de refranes y muy obsoleto que lo hacen aún más irrisorio porque simboliza la derrota de doña Cuaresma por don Carnal, la juventud sobre la decrepitud. Aparece como médico en *El doctor Borrego*⁴⁰, donde será engañado por su pareja de criados, hambrientos, y acabará apaleado, y en *Las perdices*, donde el anciano será engañado por su criado y por su prometida; como abogado en *Descúidese en el rascar*, donde la treta a la que se verá sometido tiene que ver con su joven esposa y la estrecha vigilancia a la que la somete⁴¹; también puede aparecer como personaje secundario con dos perfiles: uno que seguiría el rol ya visto donde se burlan de él, como sucede en *La ballena*, acompañado esta vez de una mujer joven que no oculta sus intenciones

VEJETE. Pues sepa usted que en la villa
 me ruegan las que me engañan.
MUJER 2ª. Yo le solicito hoy
 para burlarle mañana.

O en *El maulero de su majestad*, donde aparece ocultando su calvicie; y un segundo donde aparece como asesor, ya sea de un joven, *La hidalga*, donde aconseja al rústico adinerado con sensatez, o del alcalde en *El martinete del Manzanares* y *El sitio del Buen Retiro*. También hay uno en *Los esdrújulos*, con una aparición muy breve notificando el indulto a los presos por el nacimiento del futuro Carlos II.

³⁹ Él es el alcalde en *La ballena* y en *Las naciones*.

⁴⁰ Es una recreación de *El doctor simple*, pieza anónima incluido en *Comedias famosas del poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Dirigidas a Don Valerian Boyl, señor de Masa Magrel. Van añadidos en esta impresión muchos entremeses*. Valencia, Gaspar-Leget Francisco Miguel, 1605. Más información en el estudio preliminar de la pieza.

⁴¹ Un clásico en la línea de *El viejo celoso* cervantino.

- El *gracioso* —personaje activo— es el protagonista absoluto en los bailes, ya que es consciente de su rol y busca divertir a la par que hilar todo el argumento. Es distinto dramáticamente al gracioso de la comedia o al del entremés, figura que suele representar el alcalde. En los bailes puede encarnar cualquier oficio y ser el gracioso o la graciosa o ambos. Cuando aparecen los dos en escena, el hombre resulta más lúcido que ella. Representa la visión optimista y desenfadada de la vida. Esta actitud se ve muy bien en *Los extravagantes*, *El letrado de amor*, *El mudo*, *El maulero de su majestad* y *El loco de amor*, cinco piezas muy similares donde el gracioso y la graciosa hilvanan todo el baile con sus preguntas, respuestas y a su alrededor gira una caterva de personajes testimoniales que aparecen para provocar el divertimento. En *El gusto loco*, contamos únicamente con la graciosa, en el papel de la *locura* dando rienda suelta a toda la energía que su personaje requiere. En *Dos áspides trae Jacinta*, Pascual hilvana la historia de amor y su disputa con la dama. También lo tenemos en el único *Fin de fiesta* que compuso Monteser. Allí, a pesar de que no sabe combatir con la espada, espera a un hermano suyo del que no tenía noticia, para batirse en duelo con él. En los entremeses, también nos lo encontramos como Martín Zabala en *El boticario tahúr* —el personaje que viene a desplumar al resto—, como el criado que liará al vejete y ayudará al barbero en *Las perdices*, y como el que acaba engañando al *capitán Gorreta* en el entremés del mismo nombre.
- La *mujer* —personaje activo— es la clave que suele causar casi todos los conflictos, llevando a cabo engaños cuyo eje es el matrimonio o el dinero. Huerta [1985: 34] habla de misoginia, aunque es matizada; las mujeres no dejan de ser irrisorias, como tantos otros personajes de entremés que buscan aparentar, al igual que todos. Como esposa o novia la tenemos en *El boticario tahúr*, casada a disgusto con un hombre que la desatiende⁴², en la tradición de la *malmaridada*, aunque con matices, ya que él no es viejo ni rico; en *El mudo* asistimos a los caprichos indiscriminados de una mujer que, con ellos, vuelve loco a su amado, que culmina la pieza con unos versos que reflejan la eterna disputa:

⁴² “Pues no le basta ser tan miserable / que sustenta su casa desdichada / con tres cuartos de arroz y una ensalada, / y teniendo de hijos un enjambre, / a ellos y a mí, a un tiempo, nos mata de hambre, / sino que por el juego, infame vicio, / falte a la obligación de su ejercicio”.

La canción de las damas
 siempre es aquesta,
 pero la del no tengo 105
 siempre es la nuestra,
 ¡ay!, que oro y más oro,
 oro y más oro,
 el que no da patadas,
 ése es el tonto.

En *Las manos negras*, la mujer es la desencadenante total de la acción, al ser infiel a su marido e ir a una fiesta de disfraces donde le espera su amante; en *Descúidese en el rascar*, es la esposa del vejete y la que huirá con el galán, que se la lleva; en *Los porfiados* aparece en plenitud, en confrontación con su marido por ver quién de los dos aguanta más en una apuesta pueril y estúpida; *Los ecos* nos muestra unas cuantas mujeres de esta índole, hablando del regalo que le ha hecho su amante a una de ellas hasta que aparece el novio y comienza la disputa; en *Los esdrújulos*, *El zapatero y el valiente* y *Dos áspides trae Jacinta* son novias haciendo el contrapunto a sus hombres, en plena disputa dialéctica; *Las naciones* nos descubre a una hechicera que al ser pedida en matrimonio por un alcalde, le lleva de visita a unos reinos para que elija y poder ser reina; en *El capitán Gorreta* desarrolla un papel muy secundario, aparece al final para contribuir con la broma que han urdido su esposo y el criado. Cabe destacar el papel de algunas mujeres en las piezas de Monteser que se salen de lo común, ya que desempeñan un rol diferente. *La cortesía* es un entremés muy divertido donde la protagonista es una mujer muy ingenua que no provoca nada ni desencadena ninguna afrenta por amor o por dinero, todo lo contrario, es sistemáticamente engañada por su credulidad; lleva con ella a otra mujer que sí representaría el prototipo femenino y que intenta en todo momento reconducir su actitud; *La tía* es otro entremés peculiar, donde una mujer va a París a buscar marido pero le saldrá todo mal porque no sabe desenvolverse con la soltura que se les presupone a las que Martínez López [1997: 133] clasifica como coquetas, frívolas y casquivanas. En definitiva, en casi todas las piezas cumplen su función, en constante lucha contra el hombre, en plena tensión sexual no resuelta que siempre funciona tan bien.

- El *soldado*, el *hidalgo* y el *valiente* —activos en intención y pasivos en la acción— son figuras modernas que se desarrollan en el XVII. Los tres cumplen una función social de apariencia, de pretender ser más de lo que realmente son.

El soldado aparece como un muerto de hambre, algo que refleja la sociedad del XVII que pobló las calles de derrotados que hacían lo que fuera por subsistir. Fanfarrones y muy charlatanes, intentan siempre que se les reconozcan los servicios prestados. En *El capitán Gorreta* el soldado es un pobre diablo

GORRETA. ¡Oh, Flandes, Flandes ¡
 patria mía hermosa,
toda mi alma estaba en ti gozosa,
porque siempre entre picas y mosquetes,
petos, petardos, bombas, coseletes,
vivía alegre; pero aquí, en España, 5
vivo sin guita yo, que pena extraña
tengo de haber llegado,
si soy hijo de Eva desterrado
destos países, sin tener dinero.

Que acabará siendo apaleado⁴³. En *El maulero de su majestad* finge ser un gran guerrero que regresa de la guerra y que será descubierto. También encontramos un capitán en *Las perdices*, una pieza en la que está casi todo el elenco entremesil, pero no sigue los cánones de su personaje, todo lo contrario, apacigua la pelea y se le ve muy solvente y respetado. Con respecto al hidalgo, es una figura pretenciosa, en el límite de la nobleza pero sin verdadera condición, que vive de lo que fueron sus antepasados y que en él es todo forma y apariencia. En *La hidalguía* aparece por partida triple. Un rústico va a casarse con una hidalga y antes de que se celebre el enlace aparecen tres parientes de ella para pedirle cosas amparados en su nobleza, que no es tal. La boda no acabará de realizarse. Por último, el valiente también cumple esa función de *malote* queriendo amedrentar tan sólo con su presencia y su palabrería, algo que no siempre consigue y cuando llega una lucha real, es él el que se echa atrás. Le encontramos enfrentado al zapatero en *El zapatero y el valiente*, en presencia de su dama, y podríamos considerar a Junípero, el protagonista de *Los esdrújulos*, como uno de ellos, en la cárcel, a la espera de su sentencia. También desfila ante el alcalde como sujeto de mojiganga en *El sitio del Buen Retiro* y en *El martinete*:

⁴³ “el soldado comparte con el valiente la vanagloria de las hazañas pasadas, pero se aleja del anterior en tanto que uno de sus rasgos definatorios consiste en pretender un cargo por los servicios prestados. Se le representa pobre, famélico y desastrado” Martínez López [1997: 123].

VALIENTE. (*Sacando y metiendo la espada*).
Por vida que aquesto sufra
un hombre que si la saca 95
hoy del mundo, Dios nos libre,
ninguno delante para.

- Al *barbero*, al *boticario* y al *doctor* —personajes pasivos a pesar de que pretendan lograr algo— Buezo [1993: 198] los incluye en un grupo que llama *los que matan*, junto al soldado y al sacristán. Su fama de pésimos profesionales está adscrita a múltiples refranes y juegos de palabras por su mala praxis que mata más que cura. Aparecen los tres juntos en *El boticario tahúr* y *Las perdices*; en la primera, su función es la de mostrar y criticar su oficio, así como la de apaciguar los ánimos en la acalorada partida que se juega en la rebotica; sin embargo, en la segunda, el barbero es el galán que se opone al vejete por la dama, el boticario es el padre de la dama que se disputan y el doctor, el marido de la dama por la que acaban discutiendo. Aunque, al igual que en *El doctor Borrego*, importa más su edad que su cargo. Aquí podríamos incluir también a la pareja de protagonistas de *Los majaderos* y *Los locos*, ya que su función es similar. Sin profesión conocida, uno de ellos pretende algo, heredar como majadero mayor del reino y conseguir el puesto de Corregidor, y, acompañados por un amigo, acabarán prisioneros de sus pretensiones.

b) Personajes secundarios

- El *escribano* y el *regidor* —personajes activos— funcionan siempre como apoyo para la figura alocada del alcalde, son el contrapunto sensato y fiable que hace que las memeces del gobernante resulten más chocantes. A uno o a otro los vemos en las mojigangas de *Las dueñas*, *La manzana*, *Los títeres*, y en el entremés de *Los registros* aconsejando al alcalde y sacándole las castañas del fuego.
- La *hechicera*, el *estudiante* y el *mago* —personajes activos— están emparentados con los distintos tipos de magia —blanca, negra o natural— y cumplen la función de ayudar al alcalde en su cometido. Monteser utiliza a la hechicera en *Los títeres* para conseguir que éste encuentre sujetos de mojiganga y en *Las naciones* lo lleva por distintos países para convertirlo en Rey y casarse con él.

- La *dueña* —activa en intención pero pasiva en la acción— es una mujer experimentada en la vida, venida a menos, consejera y hábil, en plena decadencia física, sin duda, uno de los personajes más grotescos de todo nuestro teatro breve. Monteser la utiliza en tres ocasiones, siendo la mojiganga de *Las dueñas* en la que aparece más tipificada, con máscara horrenda que será sorprendida intentando colarse en palacio dentro de un fardo.

MANUELA. Yo soy una dueña honrada
 que de fiestas antojada
 vengo a ser su camarada
 si para este oficio valgo
 ay, Jesús, que de juicio salgo 190
 si el alcalde no me da algo.

Repiten.

GRACIOSO. Yo soy un alcalde leño
 que de dueñas no soy dueño,
 ni en regalarlas me empeño,
 que soy niño y ellas, coco; 195
 ay, Jesús, que me vuelvo loco,
 si me pide mucho, ni poco.

Aunque no aparezca físicamente, sí que es la culpable de todo lo que sucede en la fiesta del marqués de Palacios en *La cortesía*, puesto que es una dueña la que cuele a la protagonista en la fiesta y se liará un sinfín de enredos. También aparece en el *Fin de fiesta para el Faetón* y en *El martinete* como elemento de burla. Podríamos integrar a la huésped de *La tía* en esta categoría, ya que es una mujer que está de vuelta de todo y que critica la actitud de la tía.

- *Diversas profesiones* como zapatero, arriero, carretero, esportillero, pajarero, cocinero —pasivos que reciben críticas, aunque también actúan como activos que ejecutan burlas— sirven para caricaturizarlos y burlarse de sus trabajos. Destaca la figura del zapatero, en *El zapatero y el valiente*, donde asistimos a un combate dialéctico entre dos figuras importantes del elenco teatral, el zapatero y el valiente. Los arrieros y los carreteros poblaban los caminos y entre ellos siempre surgían conflictos. Se puede ver en *Los registros* y en *Las dueñas*, en la que ambos se enfrentan y se sueltan pullas y están a punto de llegar a las manos. El esportillero tiene una función muy cómica en *El martinete* y en el *Fin de fiesta*, dejando clara su baja condición social. El pajarero y el cocinero aparecen en *La tía* y su función en esa pieza es burlarse de la española así como de su sobrino.

- *La ley* o el representante de la misma —activos que sentencian la pieza— se encuentra en las figuras de un tribunal en *Los majaderos*, que es el que dictamina el ganador del premio; encarnado por la dama de los locos en *Los locos*, que acaba encerrando a los dos protagonistas en el manicomio; representado por el alguacil en *La cortesía*, *Los ecos* y *Los esdrújulos*, siempre con la función de garantizar el orden.
- Los *actores* o *actrices* son frecuentemente utilizados por Monteser. El *metateatro* aparece constantemente y es habitual que dentro de las piezas nos encontremos con los propios actores haciendo de actores que están ensayando o representando diversas obras. *La cortesía*, *El fin de fiesta*, *El loco de amor* nos muestran esta mezcla donde la ficción entra dentro de la ficción, dando una vuelta más de tuerca al universo dramático.
- Personajes *mitológicos* y *fantásticos* también tienen cabida en el universo *monteseriano*, sobre todo en el campo de las mojigangas con una función claramente irrisoria. En *La manzana*, vemos a Venus, Palas, Juno y Cupido —aunque este último caracterizado como *niño de la rollona*— en una clara burla sobre el episodio *prehomérico* de Paris. Interpretadas, además, por hombres estrafalarios. En *La ballena*, de la boca del cetáceo salen papagayos, pavos, seres mitad sirena, mitad cisne o mitad león, mitad águila, todos con la novedad del *mundi novi*, del arca del nuevo mundo del que brotan seres inimaginables.
- *Grupos de personajes étnicos, regionales o nacionales* son necesarios para burlarse de todos aquellos que no son el público, cumpliendo una función clara de reafirmación de lo español y madrileño en oposición a lo que viene de fuera⁴⁴. Aparecen gallegos⁴⁵, vizcaínos, franceses, moros, portugueses, negros, gitanos en *La tía*, *La manzana*, *Las naciones*, *El sitio del Buen Retiro*, *El martinete*, *El maulero* y *Las perdices*. Destaca la figura del gitano, que cumple siempre con el estereotipo de la época. Gente libre, ladrona, festiva y zalamera,

⁴⁴ Llama la atención la definición que *Autoridades* da de *personaje*: “Se toma también por sujeto disfrazado, extranjero, o no conocido”.

⁴⁵ “La servidumbre madrileña procedía en su mayoría de Galicia: un tropel de lacayos, esportilleros, aguadores, ganapanes, fregonas y amas de cría traspasaban anualmente la «Cruz del Ferro» para dirigirse a la Corte”. Buezo [1993: 224]. Galicia estaba considerada como una tierra pobre y tenía connotaciones negativas, como bien se recoge del refrán popular “ni perro negro, ni mozo gallego” o “antes puto que gallego”. En *La manzana* Venus sale vestida de “gallega ridícula” y se potencia el prototipo de borrachas que éstas tenían en la época:

“REGIDOR. Es verdad que las gallegas / todas son como unas venus. / ALCALDE. Decís bien, pues todas prueban / que son hijas de la espuma / que hace el vino que trasiegan”.

en todos ellos bailando y dando alegría y color, aunque en *El maulero*, su función no es meramente testimonial, sino que hay un elogio por parte del autor a su vida sincera:

| | | | |
|----------|----------------------------------|------------|-----|
| MUNDO. | Yo llego. ¿Quién sois? | | |
| GITANOS. | | Ladrones. | 230 |
| GITANAS. | Y embusteras. | | |
| MUNDO. | | Cosa rara, | |
| | ve, aquí sólo los gitanos | | |
| | son los que al mundo no engañan. | | |

- *Grupos simbólicos de personajes* aparecen en *El baile del gusto loco*, donde nuestro autor muestra los cuatro elementos —tierra, agua, fuego y aire—, los continentes conocidos —América, Asia, Europa y África— y la hermosura, la discreción y la gala, guiados por la locura, para criticarlos; en *El maulero de su majestad*, el Mundo, la Verdad y el Tiempo hablan sobre la vida; en *Los títeres* tenemos un ángel y un diablo, amén de unos títeres, con una disputa por el alma.
- Los *músicos* son necesarios para el compendio festivo en el que se desarrollaban todas estas piezas. Si bien es en el baile donde su función es más lúcida, la música acompañaba, y de qué manera, las actuaciones. Así que en muchas de éstas tienen una función que va más allá del mero coro, ya que tienen una función dramática específica, como sucede en *El mudo*, donde el músico es el que habla en lugar de los personajes.
- *Personajes circunstanciales* que dan más riqueza a las piezas o que aparecen en un momento puntual para dar un consejo al protagonista. Tendríamos borrachos en *El martinete* y en *El sitio del Buen Retiro*, hombres y mujeres que piden consejo al gracioso o la graciosa en diversos bailes, figuras que desfilan para ser objeto de burla por parte del protagonista, amigos o amigas de otros personajes..., en definitiva, figuras que sirven únicamente como lucimiento de los protagonistas.

Por último, es necesario, para la completa caracterización del personaje, hablar de sus nombres. Teniendo en cuenta que en la mayoría de casos son tipos plenamente identificables cuando salen a escena, es importante poder trazar los rasgos de estas figuras estereotipadas a través de detalles que les permitan diferenciarlos de otros. Ahí

entrarían las connotaciones del nombre que servirían aún más para cerrar su definición. Resulta llamativo que en muchos elencos no aparece el nombre del personaje y que éste viene definido por el actor que lo va a interpretar. El caso más relevante es el de Cosme Pérez y su inmortal gracioso Juan Rana⁴⁶, pero podríamos ampliarlo a Antonio de Escamilla, María Bezón, Godoy, Manuela de Escamilla⁴⁷, La Grifona, Francisco Ponce, Teresa Robles... Monteser utiliza más los genéricos —hombre, mujer, gracioso, hechicera, zapatero, arriero—, exceptuando alguna que otra pieza donde los nombres sí que son símbolos complementarios de las actitudes del personaje en escena, algo que desarrollaremos en la edición propia de cada obra.

Sirva como adelanto el número total de actores, aclarando que en muchas obras aparece el genérico *músicos, vizcaínos, gallegas*, sin especificar cuántos. En esos casos, hemos contado al grupo como una unidad. Así que, en las 32 piezas analizadas de Monteser, intervienen 249 personajes, de los cuales 141 son masculinos, 91, femeninos y 17 que no se acogen a esta clasificación (músicos, títeres, alegóricos, grupos...).

II. h. Tiempo y espacio

Cada historia tiene un *cronotopos* que la define. Si bien el tiempo, al menos en las piezas menores, siempre es sincrónico al de los espectadores —y de ahí que algunas fueran compuestas para las diversas festividades: Corpus, Navidad, Pascua, cumpleaños regios...—, los lugares sí que pueden variar. Estos espacios de ficción son divididos por Martínez López [1997: 13-62] en tres, que son los que a ella le aparecen en el corpus de entremeses que analiza: la aldea, la corte y las ventas. Veremos que las 32 piezas de Monteser transcurren, sobre todo, en Madrid o en ambiente sin especificar. Citamos la obra, luego el motivo temporal de la representación si lo supiéramos y después los lugares donde sucede:

- Madrid: *La ballena*, nacimiento de Felipe Próspero, en el Pardo o en Palacio⁴⁸; *La cortesía*, fiesta privada, en la calle y en el palacio del marqués de Palacios, en

⁴⁶ Resulta absurdo intentar decir algo que no se haya dicho ya sobre la máscara más conocida de nuestro teatro. Remitimos a Huerta Calvo [1999b], Serralta [1990 y 1994] o Sáez Raposo [2005], entre muchos otros. Monteser no escribió ninguna pieza para él, aunque sí actuó en la fiesta teatral donde se llevó a escena *La renegada de Valladolid*. Serralta [

⁴⁷ En el estudio preliminar de cada obra hablamos del significado del nombre, así como de los actores que lo representaron.

⁴⁸ El manuscrito se aprovechó para ser representado en dos ocasiones, en el Pardo y en Palacio.

Madrid; en *La manzana*, se hace referencia a la popular calle de la Ballesta, en Madrid; *El martinete del Manzanares* sucede en la vereda del río Manzanares; *El maulero de su majestad* acaba en Palacio; en *Los extravagantes*, uno de los personajes está enamorado de un galán de palacio; *Los locos* sucede en el hospital de Atocha; *El sitio del buen Retiro*, *El loco de amor*, *Las dueñas* y *El Faetón* acaban en el Retiro; *Los registros* acaece a la entrada de Madrid; *Las perdices*, en Madrid; en *El mudo* hay una referencia interna a la Corte.

- Otras ciudades: *El gusto loco* sucede en Burgos; en *Las naciones*, visita Francia, Mauritania, Guinea y Galicia, y *La tía* desarrolla la acción en París.
- Aldea: *La hidalguía* es el único entremés que transcurre en una aldea y, además, en el interior de la casa del rústico.
- Varios, sin especificar ciudad: *El doctor Borrego*, en el interior de una consulta; *El boticario tahúr*, en una rebotica; *El capitán Gorreta*, en la calle y en una casa; *Los majaderos*, en un camino y en un tribunal; *Descúidese en el rascar* sucede a la entrada de la consultoría; *Los ecos*, en el Corpus, y en el interior de una casa; *El letrado de amor*, en el medio de una calle, *Las manos negras*, en la calle y en una fiesta; *Los esdrújulos*, por el nacimiento de Carlos II, y transcurre en la cárcel; *Los títeres*, al aire libre; *El zapatero y el valiente*, en la puerta de la zapatería; *Los porfiados*, en el interior de una casa; *Dos áspides trae Jacinta*, en el campo.

Por lo tanto, queda clara la pertenencia de Monteser a la ciudad de Madrid: catorce de sus piezas —un 44 por ciento— se sitúan específicamente allí, y probablemente serían más, ya que de los trece sitios sin definir, alguno estaría pensado también para la corte:

Madrid es un lugar prodigioso en que reina el engaño, el embuste y la extravagancia. El alboroto permanente de la capital fomenta la confusión y permite medrar, aunque en la corte no triunfa quien quiere. El ingenio es una de las condiciones indispensables para la promoción de personajes inferiores, que desean alcanzar altas metas. La ponderación de la corte viene propiciada porque en ella tienen cabida la sorpresa y la novedad, y porque se presenta como compendio del mundo. La sobrevaloración de la que es objeto la Villa se manifiesta en la presencia de sus plazas, de sus calles, de sus sitios de recreo y de sus fiestas. Martínez López [1997: 14].

Monteser, experto mojiganguero, sitúa casi todas sus piezas de este género en Madrid, como bien atestigua Buezo [2009: 267-68]. La especialista analiza setenta y tres mojigangas que suceden en algún sitio de Madrid o aluden en sus versos a sus calles, plazas, puentes o cualquier otra alusión que de ellas se tenga, y en su análisis tienen especial cabida las de nuestro autor.

II. i. Lenguaje y estilo

En este tipo de piezas breves es donde la oralidad alcanza su función primigenia para transmitir a un público deseoso de verso que los personajes actúen y hablen como se espera de ellos. Una vez más, el horizonte de expectativas. El decoro ya lo dejó claro Lope de Vega en su *Arte nuevo* (vv. 246-297), mostrando cómo deben o no hablar los personajes y cómo deben adecuarse a su condición. Más allá de que luego cada actor tuviera sus coletillas y su manera especial de “encarnar” un texto, en el abstracto colectivo había unas reglas preestablecidas que fijaban el habla de cada personaje. Y a pesar de que en el género breve no se busca en ningún momento la verosimilitud, sí que precisa de esos códigos lingüísticos para configurarse y que funcione la ficción de la ficción. No hay que olvidar, además, que el texto está hecho para ser representado, y que cada actuación es única e irrepetible, por lo que siempre habrá variantes que dependerían del auditorio, de cómo estuviera el actor, de si había censor o no en la sala y muchos más imponderables que abarcan el hecho del acto comunicativo dramático:

Una obra teatral no puede equipararse con una estatua clásica, que con el paso de los años puede perder un brazo o la nariz, o verse pintada en colores vivos que reflejan el gusto de otra época posterior. No sólo los actores, sino también los mismos dramaturgos, consideran sus textos como artefactos maleables, escritos para ser puestos al día, suprimiendo o añadiendo detalles o episodios enteros, actualizando el texto con referencia tanto a las circunstancias históricas y políticas como las condiciones escénicas del día. Varey [1990: 108-09].

Huerta Calvo [1995: 93-115] señala tres categorías para marcar estos juegos del lenguaje sobre los que descansa el hecho teatral: a) la oralidad primera, entendiendo como tal el texto teatral en su forma escrita, que sería sobre la que realmente nosotros

podríamos decir algo; b) la oralidad segunda, que tendría que ver con fragmentos de discurso contenidos en el texto que eran de conocimiento popular y que acercaban la pieza al público, hechos en ocasiones que se nos escapan como receptores anacrónicos; y c) la teatralidad, que sería el componente que completaría el acto comunicativo: gestos, atrezo, vestuario, musicalidad...

Por lo tanto, y dado que la métrica la analizaremos aparte, nuestro estudio, en este apartado, se centrará más en esa oralidad primera y segunda, dejando la tercera para el siguiente epígrafe. Monteser usó el ingenio que se le suponía —y del que ya hemos visto una buena muestra en su biografía— para, y siguiendo la moda, hacer verdaderos juegos de deleite con la rima en *Los esdrújulos*, “Arrimáronle a la cítara, / y fiado en que era práctico, / quiso parecer muy músico, y echole a perder el cántico” (vv. 57-60), donde toda la pieza acaba en palabra proparoxítone; en *Los ecos*: “La que sale compuesta / puesta en carroza / roza apenas que acuerda / cuerda con gloria” (vv. 25-28), donde empieza el verso con palabras con las que terminó el anterior; en *El loco de amor*: “Llego a hablarla. GALÁN. Que te tardas. / CORREA. (*canta*) Dichoso joven que aguardas” (vv. 32-33), donde tenemos dos ámbitos representativos, una pareja de hombres que habla, y una pareja de actrices que representan una ópera de Calderón, y cada vez que se juntan, rima la última palabra de uno con la última de la otra. Aparte de los juegos de artificio al gusto de la época de los que se valía sin problema, también sabrá encontrar la comicidad en los distintos rasgos de habla.

A pesar de la pérdida de verosimilitud que el uso del verso impone, el entremés, tanto en su versión renacentista como en su versión barroca, es una especie de caja de resonancia del lenguaje oral de la época. Ningún otro género nos ofrece un muestrario tan variado de hablas individuales, sociales, profesionales y jergas de todo tipo, convenientemente distorsionadas por los espejos cóncavos y convexos de la farsa. Es en este orden, creo, donde mejor se aprecia la vocación transgresora e iconoclasta del género. Huerta Calvo [1995: 96-97].

Monteser, por lo tanto, pone voces diferentes a los distintos personajes que pueblan el universo del género breve, acogéndose a lo que se llama “el lenguaje polifónico del teatro breve”. Por sus piezas oiremos la caricaturización lingüística⁴⁹ de franceses,

⁴⁹ “La parodia lingüística conlleva la de la nación representada, no estando exenta la xenofobia dirigida contra portugueses, franceses o italianos; pero, por encima de ello, predomina un propósito lúdico, propio del tiempo de fiesta consustancial al género”. Buezo [1993: 289-290].

negros, portugueses, gallegos y gitanos; en *Las naciones* dirán los gallegos: “Queresme y sabreislo. / Filla de un cura, no seas tan brava, / Poso que os acorro a inmediata.” (vv.172-74); en *El sitio del Buen Retiro* escucharemos a los negros: “Vive Dios, que si pol ti no fuela / que quitala al poltelo las olejas.” (vv. 123-24); en *La tía*, dirá una francesa: “Madama, adiu, monsiur, votra servanta” (v. 59), etc.; los alcaldes hablan de manera rústica, aunque en Monteser esa regla no se use tanto para potenciar su comicidad. Los alcaldes de nuestro autor se valen más de la palabra para causar la gracia y de su excesiva literalidad para tratar los temas que le toca resolver. Eso sí, también reproduce la forma del habla de lo que para unos sería el sayagués y para otros un dialecto artificial creado para el género, Buezo [1993: 290]; en *Las dueñas*: “habemos estodiado”, “lloba” por “loa”; en *Las naciones*, “estauta” por “estatua”; en *La ballena*, “redículas”, etc.; las palabras mágicas de los conjuros son expresadas de manera cómica y grandilocuente para que hagan su efecto; en *Las naciones*: “de este círculo flamante / no has de salir al espanto, / ni serás rey rutilante / si no das la mano tanto / a tu mujer en fraguante” (vv. 73-77), o mucho más estruendoso como en *Los títeres*: “Tú, que estás en pururando / por el triqui traque estruendo / ven ya volando volando, / ven ya corriendo corriendo / hacia aquí y hacia allí saltando” (vv. 87-91), o en el *Fin de fiesta*: “Por el triquis troquis truendo / venid volando, volando, / venid corriendo, corriendo, / hacia aquí y allí saltando” (vv. 357-360), etc. El habla popular, con su deformación del lenguaje, también encuentra acomodo en la obra de Monteser, algo que se ve muy bien en el *Fin de fiesta* y los múltiples vulgarismos lingüísticos, ya sean fonéticos —“en la gueseta” (v. 194) por “meseta”, “hasjaldre” por “hojaldre” (v. 208), “una fábula de Oviedo” (v. 246) por “Ovidio”; en *Las dueñas*: “De París y Monalao, / cuando robaron a Eneas / de casa del Rey Sabé (vv. 37-39)...—, léxicos, con el abuso de muletillas, y morfosintácticos —en *Los títeres*: “se fue la títara” (v. 216); juegos de palabras en *Los títeres* “HECHICERA: ¿Queréis sainetes? / ALCALDE: No quiero saetines”, (v. 49); nombres y apellidos humorísticos mezclados con juegos de palabras, en *Los majaderos*, don Servacio, don Theodioso, doña Aldonza, don Gerundio; en *La cortesía*, doña Urbana; en *Las dueñas*, Mari Cuacos, Gil Carpeta; la polisemia en *La manzana*, donde la diosa Palas sale con una pala y una pelota, algo que también aprovechará el autor para, dado que anda medio desnuda y ridículamente vestida, “digo que es Palas porque está en pelota” (v. 91); hipérbaton, parodias de romances, comparaciones y metáforas, humanización de ideas, ironía, perífrasis eufemística, paronomasia, trasposición de ideas, lo grosero, lo erótico, el amor físico, lo sensual, la

protesta de un personaje ante el tono serio de la pieza, giros y frases castizas y populares, respuestas y salidas ingeniosas, adjetivos extrañamente colocados, ruptura del decoro lingüístico (habla culta en gente inferior), palabras inventadas...

Monteser tiene como rasgo de estilo propio una capacidad de reflejar conductas absurdas en sus personajes que dejan perplejos a los que están a su alrededor y un sinfín de réplicas ingeniosas que nos sacan la carcajada. En *La cortesía* tenemos a doña Urbana yendo a reclamar unas deudas a don Lorenzo, éste le dice que él no está y ella le cree: “No ves que me dice él mismo / que no está en casa, y que fuera / desmentirlo no creerlo; / demás que estando ocupado, / embarazar no es bien hecho. / Cuando estéis desocupado / y en casa, volveré” (vv. 99-105), y provoca la risa con su falta de lógica; más adelante, en el mismo entremés, hay un momento en el que un grupo de actores va a ensayar y falta Escamilla; todos le buscan, hasta el propio Escamilla, que no encuentra razón para no estar allí: “Mire usted bien si entre aquellos / papeles que yo le di / iba yo, porque no puedo / acordarme ciertamente / dónde olvidado me dejo” (vv. 273-277). En el *Fin de fiesta* dos hermanos que jamás se han visto van a pelearse. Como uno no sabe nada de espadas, el otro le enseña todas sus técnicas, y cuando llega la hora del combate: “¡Ay, desdichado!, / que arrebatado de la ciencia mía / te enseñé más de lo que yo sabía. / ESCAMILLA. Pues con ventaja yo no he de matarle” (vv. 83-86), y no pelean; o cuando se van acercando al Retiro y “Ea, hermano, a prender todo este prado. / ESCAMILLA. La hermandad siempre prende en despoblado”, aprovechando los dobles sentidos (vv. 119-120). En *Los registros*, el alcalde, tras estar un buen rato mirando los papeles con lo que llevan un arriero y un carretero, retrasando la decisión de si les deja o no pasar, les espeta que no pueden “porque yo no sé leer” (v. 173). En *Los locos*, don Blas y don Alejo van al manicomio de visita, y al ver las dimensiones del mismo, y ante la pregunta de si caben todos dentro, don Alejo responde: “No todos, que sueltos andan los más” (v. 59). En *Los majaderos*, Escamilla se da un golpe en el pie, pero Olmedo se empeña en mirarle la cabeza: “Que es en el pie. / OLMEDO. Sólo falta / que de esto queráis saber / más que yo. El golpe no es nada. / ESCAMILLA. Hombre, que es en este pie. / OLMEDO. (Átale un lienzo en la cabeza) Qué porfía tan cansada.” (vv. 99- 104); etc.

Con respecto a la oralidad segunda, son muchas las manifestaciones de cancioncillas, romances, fragmentos de obras previas, elementos coetáneos..., que Monteser señala a través de sus personajes. En *La cortesía* se ensayan fragmentos de *Endimión y la luna*; en *El amor loco*, hay un guiño que a nosotros se nos escapa, pero

que el público debía conocer muy bien, ya que una de las protagonistas pregunta: “Feliciano, ¿no te acuerdas / del paso que hicieron juntas / la Bezona y la Romera?” (vv. 67-69) para ejecutarlo; ignoramos a qué se referían, algo que, inevitablemente, no le sucedía al público. Lo mismo sucede con *Los esdrújulos*, donde planea de fondo el indulto general que se hizo por el nacimiento de Carlos II; con *Dos áspides trae Jacinta* o *El zapatero y el valiente* Monteser se aprovecha de coplas ya existentes y las dramatiza; en *Los registros*, unas mujeres cantan “ya es turbante, Guadarrama, / de la cabeza del viento” (vv. 59-60), y el alcalde y el regidor se cuestionan el significado de la misma; en *Las dueñas*, el alcalde se pregunta: “¿Éste es Muza que juega cañas?”, (v. 166), siendo ésta una referencia al estereotipo escatológico de la figura del moro; etc.

Asimismo se vale, al igual que ya hizo en sus comedias burlescas, de la parodia de obras o fragmentos ya conocidos para darles un punto de vista cómico y que establecía una relación especial con el público al que fuera dirigido, ya que le hacía cómplice de su humor. En *El gusto loco*, el estribillo “Vaya noramala, / venga norabuena”, que se repite varias veces, es una remeda del “Venga norabuena, norabuena venga” del *Venus y Cupido* calderoniano⁵⁰; *Las manos negras*, íntegra, es una parodia de *Manos blancas no ofenden*, también de Calderón; *La manzana* se burla del mitológico episodio que daría origen a la guerra de Troya; etc.

También podemos encontrar información sobre cómo y qué estaba de moda en la fiesta teatral. En *Los títeres* reflexionan el alcalde y la hechicera sobre qué festejos hacer: “¿De las danzas gustáis? / ALCALDE. Mozos noveles / tienen lleno el lugar de cascabeles, / y me cansa la de los caballitos: / seis barbados haciendo corcovitos / y en otra ver un viejo majadero / bailando entre diez niñas muy severo. / HECHICERA. ¿Queréis pandorga, que se usa ahora? / ALCALDE. ¿Y qué mujer es ésa, mi señora? / HECHICERA. Es compuesta de ruido y variedades. / ALCALDE. Sí, de mujer son esas propiedades. / HECHICERA. Mojiganga, que es cosa que no cansa.” (vv. 53-63); en *Las dueñas*, el alcalde ensaya una loa, o “loba” como la llama él, que hará ante el Rey: “Que se os ha ido la loa, / alcalde. GRACIOSO. ¡Por vida vuestra!, / aquí dicen que la loba / se me ha ido, voy tras ella” (vv. 81-84).

En definitiva, valgan estos ejemplos como muestras del universo lingüístico de nuestro autor, que se vale de todos los recursos que el idioma le da para intentar hacer reír a un público que se reconocía en los modismos, refranes, pullas hirientes sobre

⁵⁰ El mismo Calderón parodió ese estribillo en *Céfalo y Pocris*, dejándolo como “Venga noramala, / noramala venga”.

profesiones, sobre estereotipos de foráneos —franceses: “yo so vostro amoroso, yo esto perdue por vu”; moros: “Maoma quitar beber / y de tocino comer, / sólo dar mucha mujer / con que no dejar placer, / lo que quita y lo que da”; negros: “Yo so negro de Sevilla / Yo, negra del mejor amo. / Yo, negro valiente en Flandes. / Yo, negra del cuerpo blanco”; gallegos: “¿Queresme, Dominga? / Supuesto que os quiero. / No sé qué es amor. / Queresme y sabreislo. / Filla de un cura, no seas tan brava, / Poso que os acorro a inmediata”⁵¹—, locuciones, insultos —mentecatón, menguado, vinagre, eunuco, majadero, asnazo, tonto, necios extremos, glotonazos, pestífero, insolente...—, latinismos —*in totum, laus deo, capite veinte y cinco manu ad legos*—, juramentos con los que marcan su enfado, su alegría, su rabia, su indignación... Obviamente nunca conoceremos cómo se entonaba o se gestualizaba cada una de ellas, pero, sabiendo la capacidad dramática del ser humano y las pequeñas acotaciones que acompañaban a los textos, nos podemos hacer una idea.

II. j. Elementos de la representación

Ya hemos visto en el epígrafe anterior que para conseguir completar el acto comunicativo teatral es necesario juntar los signos lingüísticos (la oralidad primera —el texto sin más— y la oralidad segunda —fragmentos del discurso de uso conocido y reconocido por actores y público—) con los no lingüísticos (tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, iluminación, decorado y música). Si bien conservamos los textos de nuestros autores, y de ellos podemos extraer muchas conclusiones y aproximarnos a lo que tuvo que ser el teatro en el Siglo de Oro, pocos datos tenemos de las pretensiones que tendrían los dramaturgos al respecto de cómo querían que éstas fueran llevadas a escena o de cambios que podrían introducir después del estreno y sus posteriores representaciones. Podemos pensar que muchos de ellos eran contrarios a las alharacas escenográficas, más allá de las necesarias. Llama la atención sobre esto la crítica que Lope de Vega realizó en 1621 en el Prólogo de la *Décima sexta parte de sus obras* sobre el exceso de maquinaria que empezaba a cubrir los escenarios, ya que tras un diálogo entre el Teatro, que entra herido porque se ha golpeado con una nube de atrezzo colgada en el escenario, y un Forastero, el Teatro, de forma irónica, concluye:

⁵¹ Ejemplos todos sacados de *Las naciones*.

Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas, o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes, pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos. Varey [1987: 30].

Pero el teatro breve es distinto, los autores no podían elegir. Es lógico pensar que, dado su carácter puente entre un acto y otro, tuvieran que aprovechar lo que ya había en escena para no modificar la estructura de la comedia principal:

El uso de un dispositivo escenográfico de mayor envergadura que el habitual en el teatro breve se manifiesta en las piezas correspondientes a la apertura y al cierre del espectáculo, es decir, con las modalidades limítrofes de la representación (...). Es probable que la sobriedad escenográfica del entremés se explique por su localización entre los actos de la comedia. El entremés puede utilizar con mayor facilidad la maquinaria preparada al principio y al final del espectáculo, sobre todo cuando lo hace en continuidad con la jornada de la comedia, pero no puede interferir en los cambios del dispositivo exigidos por la sucesión de las jornadas de la comedia. Martínez López [1997: 229-230].

Ya veremos que, sin embargo, la mojiganga sí que traía más modificaciones, algo que quedaría explicado desde su función de cierre de la fiesta teatral. Pero, en general, las acotaciones no suelen ser muy precisas, todo lo contrario, y la mayoría de veces se limita a señalar la salida y entrada de personajes, entendiendo, suponemos, que los actores o el director harían el resto.

Son los objetos y los vestidos los elementos fundamentales de la escenografía, los cuales se verán completados, para cerrar el espectáculo, con el movimiento escénico, los gestos, la mímica, el maquillaje, el baile y la música. Y, por supuesto, la palabra. García Lorenzo [1989: 131].

Para nuestro estudio intentaremos ir marcando las acotaciones más llamativas de cada una de las piezas estudiadas, anticipando ya, al igual que el resto de obras del siglo, que no serán demasiadas, y que la mayoría se definirá desde el uso de las propias didascalias que el texto nos ofrece. No hay que olvidar que el personaje del género breve es, más

que nunca, apariencia corporal, vestido y porte, es decir, un personaje debe figurar para que el público pueda reconocerle sin más. La brevedad del entremés hace que todos estos códigos estén más que tipificados y que de un vistazo sepan cuál va a ser el papel a representar. Además, un actor no es tan sólo por lo que es, sino también por la interacción con el resto del elenco. Quedan claras las oposiciones clásicas que hacen cómica la presencia en escena (alto / bajo, gordo / flaco, viejo / joven, hombre / mujer), y que, como en toda plantilla teatral, deberían ser buscadas entre sus actores para intentar sacar el máximo partido a las situaciones dramáticas. Vayamos por géneros:

a) Loa

Dado su carácter introductorio, por más que luego se fuera complicando, la simplicidad escénica es lo único que tendría sentido. Por ello, y al igual que vemos en ésta, sirve como preámbulo y como aviso de que todo va a comenzar. La única loa que el autor compuso en compañía de Diamante, *Loa humana del árbol florido*, no marca prácticamente nada, más allá de las implicaciones propias de los parlamentos de los actores, muy cómicos en su salida a escena, ya que se supone que vienen de un largo viaje. Sí es cierto que muestran algo cuando se resuelve la trama: “Descúbrese un árbol lleno de flores, y cantan dentro”, que suponemos que sería grandioso y llamativo porque de él sacarían las obras que iban a representar.

b) Entremés

Monteser —o los editores y los copistas— se acoge a las reglas de la época y deja casi todo en las manos de los directores y de los actores, verdaderos alquimistas a la hora de transformar un texto en vida. Exceptuando aquellas piezas en las que la complejidad del juego no textual es mayor, el resto se configura siguiendo la lógica del espectáculo:

Todos los elementos que caracterizan al personaje en su dimensión escénica conforman un modo de representación grotesco, en el que el actor muestra que está actuando. Todo parece una convención (el tono, el gesto, el vestuario), que implica una forma de distanciamiento, tanto más risible cuanto más se afirma como juego. (...) La sobreactuación responde a un esquematismo y a una estilización en la que

el actor está liberado de lazos complejos que podrían mantener con la realidad: el actor no se confunde con el papel y el espectador no se identifica con el personaje del que se ríe. Martínez López [1997: 215].

- *El boticario tahúr*: sólo nos marcan el movimiento la primera vez que aparecen “Sale huyendo una MUJER, y tras ella el BOTICARIO, y deteniéndole el DOTOR y BARBERO”, para iniciar la escena. Inmediatamente sabríamos quién es quién por la vestimenta, que, si bien no se indica, se presupone⁵². Más adelante, en la partida de cartas, nos marca un “alza ESCAMILLA”, para indicar que están jugando. Y también indica al final que el médico y el boticario, que han llegado a las manos, “se descomponen”.
- *El capitán Gorreta*: sale a escena “ridículamente vestido”, sin especificar cómo. El significado del adjetivo *ridículo* es claro según *Autoridades*: “Lo que mueve o puede mover a risa”, así que los dramaturgos dejaban al arbitrio del autor cómo vestirle. Lobazo aparece con un palo, y este objeto ya anticipa que será utilizado para golpear a alguien, como así será. En la escena final, sí que se especifica todo el utillaje necesario para la misma y se sacan una mesa, asientos, un jarro, un vaso, un plato y una olla, que serán usados de manera contundente contra Gorreta. También se marcan las carreras, los golpes y el final conflictivo y la animadversión que provoca el pobre capitán: “Ahora le quiebra la olla, aporréanle los dos al CAPITÁN GORRETA, y él a los otros, con que se da fin a este entremés”.
- *La cortesía*: la aparición del personaje principal se hace en acción, “poniéndole el manto”. Luego nos comunican que va a salir y por qué. Todo el parlamento de Manuela iría lleno de modulaciones tonales, ya que nos está introduciendo al personaje principal y a su manera exageradamente cortés de ver la vida. La oposición de ambos personajes —la señora y la criada, una muy cortés, la otra muy mundana, la una muy medida, la otra campechana—, será capital para que la obra cause risa, por oposición. El resto de acotaciones no matizan nada: entradas

⁵² Martínez López [1997: 198-215] establece que el vestuario servía para identificar a primera vista y que éste era el de siempre y que los personajes se reconocían inmediatamente. El bobo llevaba sayo, el vejete parece que una gorra chata, el valiente, un coleteo y una daga, el sacristán, el licenciado, el capigorrón, el escribano, el alguacil o el soldado llevan trajes claramente reconocibles. Los extranjeros salían vestidos “a usanza de sus países” o “lo que gastan en sus tierras”. Por lo tanto, no era necesario remarcarlo desde el punto de vista textual. Los estereotipos funcionaban, marcando sólo aquello que se salía de lo habitual.

y salidas de personajes de los que debemos, como lectores, intuir sus movimientos por lo que dicen.

- *Descúidese en el rascar*: muy escaso en acotaciones también, marca un par de detalles importante. El primero es cómo y de dónde debe coger el letrado a su esposa, ya que el ardid de Farfulla requiere eso: “sale el LETRADO con su MUJER de la mano izquierda”. Al final, sí que hay una acotación que marca perfectamente la mezcla de géneros que llegó a darse sin problemas en el XVII y el adjetivo *ridículo*: “Cuando dice estos versos, se ha de procurar que salgan algunas figuras ridículas en forma de mojjiganga, para que él se espante, y huya de ellos, y luego se queden con la música en el tablado, y canten y bailen estos versos, disponiendo el tono para que los cante uno solo, y luego lo repitan todos”.
- *El doctor Borrego*: la irrupción de los protagonistas se hace a la carrera: “sale el VEJETE tras el GRACIOSO y la GRACIOSA”, y ya sabríamos quién era quién. Llama la atención cómo una acotación nos dice lo obvio: “Pónese todo lo que dicen los versos”, y en otra sí que nos da un movimiento cómico: “Toma el libro, pónelo boca abajo”, aunque se podría haber sacado del propio texto, ya que es advertido de ello a continuación. Hay más acotaciones con acciones que dan matices de significado con bromas, golpes, gestos, aporreos y como la pieza acaba en baile, alguna directriz para el mismo: “repetición y mudanza”.
- *La hidalguía*: pocas indicaciones, pero hay una que se repite continuamente y es que los dos hidalgos que salen lo hacen vestidos “ridículamente”. La hidalga, que pretende casarse, al final, también sale “vestida ridículamente y al son de los atabalillos”, con lo que la música también quedaba remarcada. Es el momento álgido del entremés, y ahí los actores mostrarían lo mejor de cada uno, porque se convierte en un combate dialectal coreografiado al son de la música y bailado por el resto de actores en dos bandos claramente diferenciables: hidalgos contra villanos.
- *Los locos*: la singular naturaleza del espacio donde se desarrolla el entremés nos indica que los personajes, locos, tendrían que exagerar su manera de expresarse, y eso lo marca el propio texto y personaje. En una acotación podemos leer: “salen los MÚSICOS y los que pudieren de la casa”, marcando, como nota de compañía, que acudieran los que pudiesen para hacer bulto. No hay muchas más, excepto las de canto, del tipo de música —triste o alegre—, las entradas y las

salidas. Llama la atención, eso sí, una manera de danzar “a lo antiguo dos hombres y una mujer”. Como el final es bailado, también se coreografía de manera general.

- *Los majaderos*: marca las entradas y salidas de pocos personajes. Las didascalias hacen el resto, sobre todo cuando está constituido el tribunal y las personas hablan porque son llamadas por éste. Destaca sobremanera la relación entre los dos majaderos, Escamilla y Olmedo, en esos primeros 132 versos, en los que suceden muchas cosas en camino y entendemos que la gestualidad sería clave para provocar la risa, ya que hay muchas acciones en palabra.
- *Las manos negras*: aquí encontramos un cambio de identidad a través de la transformación de la apariencia externa. Es un juego de travestismo, tan del gusto de la época. Todas las acotaciones son precisas en esta ocasión, pues el juego de equívocos se sostiene con el cambio de vestuario que debería ir acompañado de gesto y voces: “Sale BERNARDA de hombre y con un manto tapada, muy aprisa”, “Sale VALLEJO de mujer”, “Muda la voz VALLEJO”, “Mientras danzan se dan las manos BERNARDA y VALLEJO, y representan lo que se sigue, sin dejar de cantar”, “Dale una bofetada, y ella le tiene la mano sin dejarla”, “Descúbrese la mascarilla BERNARDA”, “Descúbrese VALLEJO”.
- *El maulero de su majestad*: entremés complejo donde hay muchas entradas y salidas de personajes y no hay ninguna acotación más allá de ello. Al ser personajes alegóricos —el Mundo, la Verdad y el Tiempo—, suponemos que llevarían algo emblemático que los identificase. De no ser así, su presentación oral lo deja claro. La entrada de los gitanos incita al baile y al cante.
- *Las perdices*: al igual que en piezas previas, aquí tenemos tipos más que identificables por su vestimenta, que no se especifica, pero que llevarían con determinados símbolos que hiciera saber al espectador de quién se trata. Sí hay un elemento de atrezzo —un regalo— que se marca en la trama, y el final que está algo acotado: “alborótanse y andan a golpes”, y, más adelante, “sosiéganse”.
- *Los porfiados*: entremés de sencilla ejecución en el que vienen acotadas las cuestiones sencillas que se pretenden. La salida es muy clarividente: “LUISA de villana con un candil y un velador”. Saldrá Escamilla, vendrá la apuesta y también nos fija dónde se ubican: “Siéntanse en dos escaños y dicen dentro MENDOZA y MALAGUILLA el primer verso, y luego salen”. Se acota hasta las miradas entre todos los personajes, presuponiendo que en todo este juego

corporal habría mucha comedia. Más tarde, “Vuelve MALAGUILLA con recado y mesa, y en un plato tosco vuelca la olla. Sírvese junto cerca de los villanos y ponen junto a sí el jarro del vino, y comen”. También se acotan el beso en la mano a Luisa y el canto final. Sin duda, es uno de los entremeses más delimitados escénicamente y cerrados de los que conservamos.

- *Los registros*: una de las piezas más cómicas y que, como casi todas, contiene pocas acotaciones, más allá de las que nos indican los elementos textuales; el autor y el actor sabrían sacarle partido a la historia, ya que las alcaldadas existentes exigían de eso y mucho más.
- *La tía*: entremés muy rocambolesco, en el que, aparte de la inclusión de personajes de habla francesa que entonarían de manera “afgancesada”, hay muchos detalles en el vestuario que nos muestran acciones no vistas de la trama. Llama la atención también que nos marquen las profesiones de los personajes, ya que entendemos que saldrían vestido acorde a ello: “Sale JUAN FERNÁNDEZ, cocinero”, “Vase y salen el PAJARERO y AZCOTIA”, “El PAJARERO con sangre junto a un ojo y cojeando un poco”, “Entra JUAN FERNÁNDEZ con la valona rota”, “Sale MARCOS corriendo”, “Sale la TÍA corriendo tras MARCOS”, “Sale AZPITIA desatacado, las manos atrás, como que le duelen los azotes, y dice llorando”, “Llora dentro AZPITIA como que le azotan y diga desde adentro”. Estas dos últimas acotaciones resultan extrañas para haber sido escritas por hombres de teatro, ya que no es habitual que se explique tanto.

c) Bailes

La importancia del movimiento es capital en una pieza que incluye acción no textual en su propia definición. Por lo tanto, y teniendo en cuenta que el componente hablado sería tan sólo uno de los cuatro que intervienen en el baile, nos faltaría conocer detalles del componente bailado, del musical y del cantado para poder aproximarnos realmente a lo que era el baile dramático. Sobre las canciones nunca hay demasiados detalles, más allá de la propia acción que vendrá marcada en la acotación. La música no se suele especificar e ignoramos la mayoría de veces qué instrumento sería el que se tocaría, aunque los más habituales eran la guitarra, las castañetas, los atabalillos, el arpa o los instrumentos en general. El baile especificado es muy escaso también, citando alguna de

las danzas y pocos movimientos⁵³. El final apoteósico con todos en escena cantando y bailando tampoco queda muy detallado. Las didascalias, como en todo texto teatral, seguirán siendo claves para entender más cosas de las que suceden.

- *Dos áspides trae Jacinta*: es una pastoral y se tocaría con gaita y torlorotos, aunque ninguno de estos dos instrumentos está especificado. Como acotación nos marca el comienzo del baile, dialogado y no cantado: “Sale PASCUAL huyendo, y BRAS, GILOTE y ANTÓN deteniéndole”, y poco más, exceptuando alguna entrada y salida, que no todas.
- *Los ecos*: se parte de una acotación inicial, “Sale MANUELA llorando y las mujeres”, para introducir el tema del baile. Un objeto será clave en todo el devenir de la trama, un guardapiés, que será matizado cada vez que se saque o se guarde. Aquí, además, sí que se nos dice qué baile van a ejecutar: una mudanza y una mudanza segunda; aunque tampoco sepamos claramente en qué consistía.
- *Los esdrújulos*: la acotación inicial es muy necesaria ya que sitúa la acción y marca el devenir del baile: “Sale JUNÍPERO preso y MÓNICA llorando”. En una de las canciones, Mónica especifica cómo es el traje de reo de Junípero: “De la cárcel por el pórtico / saldrás en tu traje cándido” (vv. 103-4). También sale un bastón, que lleva el portero, y en el baile final, con la salida expresa de bailarines, nos marca los movimientos a realizar: “salen bailarines”, “cruzan”, “bandas”, “deshechas”, “para fuera”.
- *Los extravagantes*: comienzo travestido que ya provocaría risa: “Sale la GRACIOSA, de hombre con arco y flecha (por cruzado)”, especificando el primer baile. El mero hecho de llevar arco y simbolizar a un Cupido peculiar, llevaría aparejado un sinfín de movimientos cómicos que desconocemos. Hay muchas acotaciones de baile: “por seis”, “cara a cara”, “corros”, “bandas hechas”, “deshechas”.
- *El gusto loco*: a pesar de que es un baile con muchos personajes, no se marcan ninguna de las entradas y salidas de los mismos. Se presupone de las preguntas y

⁵³ Contamos, además, con el agravante de que el único manual de danzar contemporáneo, de Esquivel [1642], es bastante oscuro en sus explicaciones. Merino [1981: 212-13] nos ofrece un repertorio de las danzas que más aparecen en los bailes del XVII. Tras enumerarnos todas las mudanzas atestiguadas en los dos manuscritos que él estudia (mss. 4.123 y mss. 16.291 de la BNE) —“cruzado, cruzados, cruzan, cruzado trocado, cruzado atravesado, cruzados atravesados, dos cruzados, cruzado redondo...”—, llega a la conclusión de que las básicas son cruzado, corro y vuelta, y los movimientos de cierta importancia son bandas, desechas y cara a cara.

respuestas que se formulan. Por el contrario, sí que viene perfectamente coreografiada toda la pieza: “bandas”, “bajando”, cruzados”, “corro, “cruzado”, “vueltas cruzadas de cuatro personas”, “cruzado y corro”, “arriba las cuatro mujeres”, “dos corros”, “vuelta cada uno con la suya”, “vueltas en sus puestos”, “bandas, “bandas deshechas”, “por de fuera y acabar”. Suponemos que las circunstancias de representación hicieron que se marcara tanto.

- *El letrado de amor*: como buen baile, sólo se preocupa de marcar los movimientos establecidos: “vuelta en su puesto”, “vuelta con la suya”, “encontradas”, “dos corros”, “bandas”, “desechas”, “corro grande” y “eses”.
- *El loco de amor*: al igual que en el anterior, hay un sinfín de anotaciones coreográficas que, al estar manuscritas, no hemos podido identificar. Al final sí que hay unos “corros” y “cruzados”.
- *El mudo*: baile poco anotado. Llama la atención una acotación, “sale el GRACIOSO de mudo y la MÚSICA”, y un final bailado a “corros” o “cruzados a tres hojas”⁵⁴.
- *El zapatero y el valiente*: hay muy pocas anotaciones, a pesar de que la conversación entre los personajes principales es muy airada. Exceptuando el “sacan las espadas” y la consecuencia lógica para que la sangre no llegue al río, “salen la CHISPA y la RUFINA y apártense cada una con el suyo”, no hay nada más. Suponemos que en el habla de estos cuatro personajes barriobajeros habría claves de su comicidad.

d) Mojigangas

Teniendo en cuenta el carácter claramente carnavalesco de la mojiganga, los rasgos paralingüísticos eran importantísimos para complementar estas escenas del mundo al revés. Además, los “sujetos de mojiganga” vendrían siempre con elementos exagerados e irrisorios de vestuario, maquillaje, peinado, disfraces, música... Monteser compuso muchas de sus mojigangas para Palacio, y eso implica que tuvo mucho más medios que para el resto de sus composiciones. En algunas piezas, como ya veremos, las posibilidades escénicas son múltiples. Como una de sus intenciones es romper el decoro, tenemos que presuponer estas características, porque las acotaciones tampoco

⁵⁴ En el estudio preliminar mostramos las diferencias existentes entre el manuscrito y el impreso.

suelen ser excesivas. Aunque, eso sí, en comparación con el resto de géneros, hay mucha más información, y es en ella donde esta oralidad tercera adquiere su máximo rango:

...en la mojiganga teatral se crea la ficción de la «confusión deliberada» de la plaza pública en tiempo de Carnaval. De ahí que la escena se ensucie deliberadamente y que los personajes, como si estuvieran desfilando por las calles de la villa, salgan tiznados, resulten enharinados, lleven máscaras, turbantes burlescos, etc. Normalmente, a personajes tipificados les corresponde un maquillaje, un peinado, una indumentaria y un accesorio asimismo fijos y de tipo ridículo. (...) La mojiganga florece como el género más espectacular y abstracto del teatro breve. En la puesta en escena de este género cortesano enraizado en la fiesta popular se emplean la iluminación nocturna, la pintura y los tapices, la movilidad dada por los bastidores en perspectiva y las apariencias, el marco del proscenio y el telón de boca. Buezo [1993: 383-84].

- *La ballena*: es la única mojiganga náutica conservada, se celebró en palacio y no se escatimó en medios, como bien queda reflejado en el único manuscrito conservado: “una ballena, por donde han de salir las figuras de la mojiganga por la boca, como que las arroja o vomita. Tres monillas que salen de dentro de un cofre mundo en el tablado y hacen los matachines. Una de medio abajo sirena, de medio arriba cisne, otra de medio abajo tigre, de medio arriba sierpe. Cuatro osos, un papagayo, la una en una tortuga y la otra sobre un pavo real. Barba de vejete”. Los personajes principales salen todo perfectamente explicados: “sale ESCAMILLA, ridículamente vestido con vara”, “BERNARDO, de beata ridícula”, “salgan por un lado siguiendo a un VEJETE de chambergo, 2ª MUJER tapada, y por el otro un GALÁN ridículo siguiendo a una NEGRA tapada de medio ojo”..., al igual que los que no lo son. El manuscrito está perfectamente anotado y queda claro cómo se quería poner en escena. No es habitual tanto detalle, pero en este caso nos muestra la espectacularidad de una mojiganga que alcanzaba su culmen con la llegada de una ballena que abriría la boca y de ella saldrían infinidad de sorpresas, incluyendo esta última: “Salga por la boca de la ballena una bola pintada y en el tablado se abra y salgan de ésta tres muchachas de MONOS bailando los matachines”.

- *Las dueñas*: no tiene la espectacularidad de la anterior: todo lo contrario, es bastante parca, muy entremesada en ese sentido. Al comenzar, nos sitúa “sale el GRACIOSO de VILLANO con vara de alcalde”, y a continuación, aunque no se matice, los primeros veintidós versos estarían modulados por cambios de tono en su voz, ya que mantiene un diálogo consigo mismo. Entendemos que el escribano, por su nombre —Maricuacos—, sería un personaje afeminado, con todas las modulaciones vocales y de movimiento que eso conllevaría. Hay acotaciones de entrada y salida de pocos personajes, hasta que al final “Saca el CARRETERO a MANUELA de dueña dentro de un lío”. La dueña es otra de nuestras máscaras más tipificadas, en este caso, además, doble: “Llégase al oído a ella, vuélvese, y detrás descubre otra cara de máscara puesta”.
- *La manzana*: si la mojiganga ya es de por sí burlesca, cuando remeda algún episodio conocido —ya sea histórico, literario o mitológico—, la jocosidad se extrema. En este caso tenemos el episodio de Paris y las tres diosas. El Alcalde es una mujer —Teresa Robles— y las diosas serán hombres barbados: “Sale VENUS, que la hará un hombre vestida de gallega ridícula con arco y flecha”, “Sale JUNO, que también lo hace un hombre, muy andrajoso y muy ridículo”, “sale PALAS, que es otro hombre, muy ridícula, con una pala en la mano y en el vestido cosidas a trechos unas pelotas”. Si a ello le unimos que “Sale CUPIDO vestido de niño de la rollona, con arco y flecha, y tráigale el AMA de los andadores y birrete y el AMA le ha de hacer hombre”, tenemos una mojiganga de las más grotescas existentes. También nos dice los movimientos de la burla, la introducción de la música, aunque sin especificar instrumentos, y el baile final de cada diosa, esta vez sí con su instrumento: “sale VENUS bailando con la danza de gallegas, y traen gaitas si puede ser”, “sale JUNO con una danza de portuguesas ridículas con tamboril como folión y cantan” y “sale PALAS con las gitanas bailando con instrumentos y sonajas”. Acaba mostrando el juego final entre las diosas y Cupido y cómo éste vence y atrapa la manzana.
- *El martinete del Manzanares*: una vez más se busca que el Alcalde sea una mujer, ya que con ello se provoca, por los movimientos y la voz, la risa. No hay tantas acotaciones como en otras, pero sí llama la atención “sale un BORRACHO”, que, aun sin fijarlo, todos sabemos cómo, más o menos, hablará y se moverá. También “salen dos DUEÑAS y detrás un ESPORTILLERO”, sin matizar más, y debería, porque una de las partes más cómicas es comprobar cómo el esportillero

busca que le paguen cíclicamente y cómo es agredido con la vara por el alcalde. Suenan martillos, se cantan coplas, se oye “bulla de gitanas” y acaba la pieza.

- *Las naciones*: mojiganga muy viajada y movida, como bien vamos viendo cada vez que viajan a lomos de la vara del alcalde, cuyo movimiento presuponemos muy cómico. Escamilla, el alcalde, lleva vara. Lo sabemos por las didascalias, no porque se diga. Se supone, además, que van volando en ella y viajando, con lo que el movimiento sería continuo. Resulta llamativo el estereotipo de “sale UNA y un GALÁN, de franceses”, la voz y la forma que llevaran al vestir los caricaturizaría; lo mismo que sucede con negros y gallegos, que también salen. La clave de esta obra está en el baile del Alcalde y la Hechicera, ahí residiría su comicidad, sobre todo cada vez que vuelan en la escoba y viajan de una nación a otra.
- *El sitio del Buen Retiro*: su estructura, así como sus personajes, diálogos y acotaciones, es muy similar a *Martinete*. No se especifica prácticamente nada, excepto las salidas y entradas de personajes, Alcalde, Vejete, Dueña, Valiente, Borracho y Negro y Negra. Sí que tenemos dos explicaciones sobre cómo golpea a dos sujetos de mojiganga: “dalos de palos a los dos y va[n]se el VALIENTE y la DUEÑA”, y cómo debe bailar: “Baila también el ALCALDE, dejando caer la vara”.
- *Los títeres*: mojiganga en la que nos encontramos mucha información adicional sobre la fiesta teatral y en la que la comicidad recae sobre la interacción del Alcalde y la Hechicera. En el conjuro previo a la aparición de los sujetos de mojiganga “va diciendo el ALCALDE y haciendo las acciones que hace la HECHICERA”, y en la aparición de un Ángel y un Diablo no nos especifica su entrada; gracias al texto en el que hablan sabemos quiénes son. Suponemos que también llevarían algún elemento externo estereotipado que los identificase. La salida sí que la marca además con un matiz de movimiento: “vanse por su pie muy graves”. La llegada de los títeres que dan nombre a la obra viene pormenorizada: “sacan una valla de títeres y salen dos títeres”, “métense los dos títeres y salen otros dos, títeres y títera” y “hablan por detrás de ellos, y ellos hacen las acciones”; acotaciones de baile final: “cruzado de a cuatro, corro, cruzados, bandas, por de fuera y acabar”, y una última acotación: “salen dos HOMBRES con sus carátulas vestidos de danzantes”, que implica que también existía el traje específico de danzante que llevaría incorporado una máscara conocida por todos.

e) Fin de fiesta

A diferencia del resto de géneros breves, que se subordinaban a la comedia que se estuviera representando para no modificar el espacio en el que se desarrollaba la misma, el fin de fiesta, por su carácter propio de obra que cerraba el espectáculo, tenía más libertad para ello. Además, se era consciente de que para dejar un buen sabor de boca, no había nada como un buen colofón donde la compañía echaría el resto. Eso no significa que las acotaciones fueran más precisas —como bien podremos observar en la única pieza de estas características que conservamos de Monteser—, sino que los comediantes harían todo lo posible por rematar el espectáculo y que el público, fuera cual fuese su condición, saliera satisfecho.

- *Fin de fiesta para el Faetón*: a pesar de que todas las piezas que acompañan a la obra de Calderón fueron escritas para la ocasión, en toda ella no hay ninguna acotación escénica. Todo se debe presuponer de las circunstancias y de lo que se dice: “sentados junto a esta fuente, / amigo, nos holgaremos” (vv. 121-22); “Vamos, que me está ofendiendo / la tez. Mirad esos sayos / de esos mozos” (vv. 180-82); etc.

II. k. 1. Estudio métrico

Resulta inevitable hablar de Lope de Vega y su *Arte nuevo* (vv. 305-312) cuando hay que referirse a los tipos de metro usados por los dramaturgos en nuestra centuria áurea y cómo en la cabeza de nuestros creadores el verso rondaba y se ajustaban el fondo y la forma. Aunque claro, una cosa es la comedia y otra muy distinta el género breve.

Más allá de los aspectos poéticos del verso, los diversos componentes de la métrica (estrofas, ritmos, medida de versos, rima, repeticiones de estribillos, etc.) podían convertirse en factores muy eficaces para conseguir el efecto pretendido, en el caso del teatro breve, la comicidad. La rima, por ejemplo, trasciende su valor poético para asumir una función lúdica fundamental, cercana a la burlesca (esto es,

paródica), buscando la hilaridad a través de ripios, reiteraciones fónicas, esdrújulos, rimas forzadas, etc. Cienfuegos [2006: 88].

No debemos olvidar el paso de la prosa al verso y las posibilidades expresivas que se abrían para los autores a partir de 1620⁵⁵. Se considera a Quiñones de Benavente como el gran impulsor de esta evolución que, unido a la sustitución del final a palos⁵⁶ por el baile, reconfiguró los esquemas teatrales de nuestro espectáculo por excelencia.

Por lo tanto, con esta nueva manera de escenificar historias, el verso cobró un sentido universal y acabó acogiendo a las formas más naturales que el ritmo de nuestra lengua hablada precisaba⁵⁷, y ahí el octosílabo, a través del romance, no tuvo rival:

...podemos afirmar que los tipos poemáticos principales de este teatro son el romance, la silva y la seguidilla —el orden no es arbitrario— y afirmamos, según indicó ya Bergman, que los entremeses anteriores a los años 1620 tenían como formas poemáticas preferidas las redondillas, el romancillo, los versos sueltos, los endecasílabos y el romance —éste último se mantiene. Estas formas métricas seguirán existiendo durante el siglo XVII, pero ya en un segundo plano. Lobato [1991: 114].

Así que Monteser, y al igual que hemos visto con los personajes, los temas o el espacio, se acoge aquí a las convenciones de la época, y, como todos sus coetáneos, se valdrá, sobre todo, del endecasílabo, ya sea en silva o pareado, y del romance para plasmar su visión del mundo a través del teatro. Si observamos los metros que utiliza en sus obras burlescas, *El caballero de Olmedo*⁵⁸ y el primer acto de *La renegada de Valladolid*⁵⁹,

⁵⁵ Esta fecha es la que se suele dar como punto de partida siguiendo el estudio de Asensio [1971], aunque haya que matizar: “hay mucho verso también en los entremeses del siglo XVI: Horozco y Timoneda escriben en verso sus piezas entremesiles, también lo hace González de Eslava; parte de los entremeses jesuitas del XVI está escrita en verso, también las intercalaciones de tipo entremesil del teatro de las farsas de Sánchez de Badajoz. La batalla entre la prosa y el verso en el entremés del XVI se decide a favor de la primera, pero cuando los entremesistas del XVII rescaten el verso para componer sus piezas no estarán haciendo más que volver a los inicios del género”. Madroñal [2003: 1029-30].

⁵⁶ “Cervantes y Quevedo eran enemigos de determinada estética: la de la culminación en palos del entremés, es posible que también de la comicidad burda; ambos se sitúan a caballo entre la prosa y el verso, sin atreverse todavía a dar el paso definitivo que llegaría con Quiñones”. Madroñal [2003: 1032].

⁵⁷ “Por constituir el grupo fónico mínimo se adecua perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica (...). Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico”. Quilis [1984: 63].

⁵⁸ Perfectamente estudiado y editado por García Valdés [1991].

⁵⁹ Serralta [1970] es el que dedica un estudio al tema.

veremos que el octosílabo es, con mucho, el preferido por nuestro autor, algo que también volcará en toda su producción del teatro breve.

a) Loa

La loa humana del árbol florido es la única que escribió nuestro autor y lo hizo además en compañía de Juan Bautista Diamante. En ella sigue la tendencia que traían las loas desde *El viaje entretenido*⁶⁰ y en su totalidad está compuesta en romance. Exceptuando los dos últimos versos, endecasílabos pareados, el resto son octosílabos con rima asonante –a–o.

b) Entremeses

En los entremeses suele alternar el uso del endecasílabo en todas sus variantes y la del romance, debido, sobre todo a la entrada o salida de algún personaje, un cambio espacial o la introducción de un nuevo tema, dándole ritmo a la pieza, ya que delimita secuencias y organiza la estructura desde la trama. Es lo que Martínez López [1997: 64] llama microsecuencias y que sería una de las claves de la comicidad del entremés. Y es que, al no haber una estructura externa a modo de actos, son estas unidades menores las que dotan de un sentido unitario y orgánico a la obra. Obviamente, las cosas cambian dependiendo del tipo de estructura que tenga la pieza —acción, desfile o debate—, ya que la inclusión de más personajes o no se ve regulada por ello. De los 14 entremeses que estudiamos de Monteser, en nueve predomina el romance, en cuatro la silva, y en uno de ellos, *Los porfiados*, se reparte matemáticamente (47% para cada uno) la alternancia de metro⁶¹. Esta última pieza tiene un equilibrio geométrico que dota de una lógica métrica lo que acontece. La silva pareada sirve para presentar al matrimonio y su apuesta. El paso al romance se da cuando Malaguilla y Mendoza entran en la casa e intentan hablar

⁶⁰ “A partir de Agustín de Rojas, el romance viene a ser el metro, si no único, por lo menos francamente predominante, mientras la redondilla todavía utilizada en la *Loa entre un cortesano y un villano* (1592) va desapareciendo. De las 34 loas en verso de *El viaje entretenido*, 25 son en romance y solo contamos 3 en redondillas”. Flecniakoska [1975: 74].

⁶¹ “Los metros utilizados habitualmente son la silva de endecasílabos consonantes o pareados y el romance, bien combinados en una misma obra —42 piezas presentan esta forma—, o bien como moldes únicos de la ficción —romance es la forma dominante en 24 piezas y el endecasílabo en 28”. Martínez López [1997: 77].

con el matrimonio sin conseguirlo. La silva vuelve a aparecer cuando Luisa pierde la apuesta y los últimos versos son el remate cantado y bailado.

En las piezas donde hay más porcentaje de versos endecasílabos que romance, nos encontramos con que los espacios son delimitados por el uso del verso y hay poca variación. Por ejemplo, *El boticario tahúr* transcurre entero en la rebotica y de ahí que el 94,5% de la pieza esté en silva pareada, cambiando sólo el metro para cantar los versos finales. En *El capitán Gorreta*, cuyos personajes y tramas son presentados en la calle a través de la silva (62%), sí que hay un cambio de escenario que acontece a la vez que la aparición de la mujer y con ello el paso al romance y al interior de la casa. Sin embargo, en *La tía*, pieza íntegra donde el 100% está escrito en endecasílabos pareados, muchos de ellos irregulares, sólo se produce un cambio sutil de escenario. *Descúidese en el rascar* nos introduce la trama y los personajes a través del romance, que cambia a silva con la llegada del letrado y su esposa. Regresamos al romance de nuevo cuando el letrado comprende que le están engañando y la conversación con su esposa va cambiando el metro y alternan redondilla y romance hasta que acaba con canción.

Con respecto a aquellas donde el romance prevalece, comprobamos que los espacios no son tan importantes y que es la entrada y salida de personajes la que suele llevar asociado un cambio métrico. Esto se ve muy bien en *Los locos*, y aunque es el romance el que articula toda la pieza (82,1%) y el espacio va de la calle al manicomio, el cambio de metro se da cada vez que habla un loco y se produce la respuesta de los protagonistas. En *Los registros* sucede algo parecido, presentación en silva de la situación, desarrollo de la misma en romance (68,3%) y cada vez que interviene un personaje esporádico lo hace a través de la copla o de la seguidilla. *Las perdices* evoluciona de un comienzo tranquilo en romance (80%) a un final mucho más caótico con la irrupción de muchos personajes y versos distintos. Un caso extraño es el de *La cortesía*. Cambia de espacio varias veces —calle, casas varias, cárcel, palacio del marqués— pero el romance lo ocupa casi todo (92,7%). Hay que reseñar que el cambio de la rima obedece también a una nueva microsecuencia. Lo mismo sucede con *Los majaderos*, pieza casi íntegra en romance (98%), que cambia la rima cuando los dos protagonistas se sitúan en frente del tribunal que los juzgará. *La hidalguía* sigue la estela del mismo espacio también: silva para situar personajes y desfile de hidalgos a ritmo de octosílabo (77,9%), para acabar la pieza con versos cantados. *El doctor Borrego* se da en un único espacio y los cambios vienen producidos por la salida del personaje que da nombre al entremés y que provoca que de la silva se pase al romance

(78%). En *Las manos negras* tenemos cuatro microsecuencias delimitadas por espacios y por aparición de personajes. Algo muy visual, ya que la segunda parte sucede en una fiesta de disfraces y allí la música se integrará en la trama. Hay romance para introducir la historia (61,6%) y combinación alterna con los endecasílabos para lograr un ritmo muy elevado. Para cerrar el bloque de los entremeses, conviene destacar *El maulero de su majestad* por su estructura dinámica en el uso del romance (80,5%), la seguidilla y el estribillo. Los primeros versos sitúan la acción, hay cambio de rima con la llegada del viejo y la mujer y esta intervención acaba con seguidilla y estribillo, que ya será la disposición de toda la pieza, que acaba en baile ante los reyes.

En definitiva, en los entremeses Monteser combina, como todos los autores de su época, el romance y el endecasílabo, intercalándolos y haciendo las piezas más vistosas. La métrica no nos sirve para poder afirmar ni negar la autoría de las piezas de dudosa atribución, sobre todo porque Monteser se acoge a los usos de la época .

c) Bailes

Merino [1981: 259-282] establece los parámetros de la estructura típica que se suele dar en el género, y que tiende a ser una breve presentación en romance en tiradas de 10 a 40-60 versos, con seguidilla, breve pasaje en romance donde cada personaje presenta su problema, una seguidilla que incluye la respuesta al planteamiento hecho en romance y así sucesivamente hasta que se cierra el mismo. En definitiva, y excepto la primera tirada de romance introductorio de acción, el resto es la alternancia romance / seguidilla. Obviamente hay muchas variantes, pero, a grandes rasgos, continúa esta línea planteada. No hay que olvidar, además, el resto de componentes de este tipo de piezas, ya que la música, el baile y el canto condicionan la forma en la que se dramatiza:

-La música y el baile suavizan y liman asperezas engarzando disparidades en un todo único y conjunto y armónico (asperezas de rimas «fuertes», de pasajes irregulares, de cualquier anomalía: espacios sueltos de rima).

-Libertad y movilidad: no hay estructuras fijas ni sometimientos a moldes ahogantes.

-La irregularidad recae sobre todo en la medida silábica de los versos. Versos irregulares y algunas estrofas como el pareado sirven de descanso entre composiciones del mismo metro. Son aptos para el canto donde se regularizan. (...)

El baile, dentro de algunas limitaciones típicas del género, no posee uniformidad métrica, ni existe en él sometimiento prefabricado, sino que con la ayuda y complemento unitivo musical tiende a la variedad, movilidad, libertad, agilidad, manifestándose todo ello en la rima, en los versos, en las formas, en su estructura. Merino [1981: 280].

Monteser se acoge a este planteamiento en casi todas sus composiciones. En *El gusto loco*, nos sitúa espacialmente y nos presenta a los personajes alegóricos con los doce primeros versos en romance (51,4%), para a continuación, dinamizar toda la conversación a través de preguntas y respuestas con seguidillas y un terceto que se repite constantemente a modo de estribillo. Lo mismo sucede en *El mudo* —primeros doce versos para la presentación del problema en romance (74,5%), y a partir de ahí alternancia con la seguidilla en forma de pregunta / respuesta—, *Los extravagantes* —primeros 28 versos en romance (71,2%), para introducir al personaje principal, y planteamiento con una pregunta; después, respuesta a través de seguidilla y un estribillo para rematar la acción, estructura que se respeta hasta el final—, y *Los ecos* —los veinte primeros versos presentan personajes y la acción en romance (68,9%), y después alterna con la seguidilla a ritmo de reproche, pregunta y respuesta, con final feliz a ritmo de seguidilla cantada y bailada. En *El letrado de amor*, sin embargo, a pesar de tener una estructura también muy cerrada, no se mueve a ritmo de romance. Aquí es la copla (32,1%) la que se alterna con la seguidilla (32,1%) y con el terceto (21,4%) para estructurarla: pregunta con copla, respuesta con seguidilla y remate final con terceto. Y lo mismo sucede con *Dos áspides trae Jacinta*, donde el romance (88,6%) también lo domina todo, pero la alternancia es con romancillos y con versos cantados.

Con *El loco de amor* sucede algo muy llamativo desde el punto de vista escénico pero que complica, y de qué manera, la versificación. Como la trama es doble —pareja de hombres hablando de ellas y pareja de mujeres ensayando una obra de teatro para disimular— y los diálogos se suceden intercalados, se acoplan los versos en perfecta rima, pero distinto número de sílabas. Luego se vuelven a separar para continuar con su historia. Los primeros 25 versos a ritmo de romance (30,2%) sacan al galán y al gracioso para introducir el tema. Las mujeres salen a ritmo de silva prestada, ya que son versos de *La púrpura de la rosa*. Ahí comienza el caos con los intercambios y mezclas de rimas hasta el verso 110, donde todo se unifica y se acaba bailando y cantando.

Para terminar, destacamos dos bailes que no siguen esta estructura. *Los esdrújulos* está compuesto casi en su totalidad en romance (91,4%), excepto la seguidilla final. La explicación habría que buscarla en el juego establecido, ya que la última palabra tenía que ser proparoxítona para acogerse a la moda que circuló durante ese periodo. En *El zapatero y el valiente* el romance predomina en toda la pieza, pero aquí no hay ningún motivo extratextual que lo exija, la explicación responde a que es una fusión de dos romances, como bien veremos en el estudio preliminar de la misma.

Monteser siguió las estructuras dinámicas que pedían estos bailes dramáticos, haciendo piezas ágiles donde la métrica tenía mucha importancia en el juego establecido de parejas que, de manera implícita, lleva toda coreografía.

d) Mojigangas

Como ya vimos en su momento, Buezo definía este género como “un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical para fin de fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca”, y esto implica, obviamente, que los elementos musicales así como las intervenciones escalonadas de personajes suelen ser más variadas y disparatadas, algo que también afecta a la disposición métrica de la pieza. La misma autora [1993: 230] establece en su estudio que la silva y el romance son los más utilizados en el género, dejando el endecasílabo para los comienzos y el romance para la parte central, que hay pocos heptasílabos y que las intervenciones musicales fijan también las escenas y marcan la estructura. También hay versos hexasílabos, redondillas, quintillas y seguidillas.

Monteser seguirá el uso del endecasílabo y del romance para todas sus mojigangas, sobre todo este último con el que, sin duda, se sentía más cómodo. Casi todas sus piezas se inician con endecasílabos para luego dejar protagonismo al romance. En *La ballena*, la presentación se hace a ritmo de silva (14%), hasta que salen los sujetos que buscan mojiganga, rompen la métrica y se inicia conversación a ritmo de romance (37,3%), que articulará el resto de la pieza. Seguidillas, romancillos, coplas y versos cantados jalonan la historia hasta la eclosión final: *Las naciones* —endecasílabos pareados (30%) presentan la historia, hasta que comienza el viaje con romance (53,8%) y se intercala con diversas hablas étnicas y versos cantados—, *El martinete del Manzanares* —silva (28,2%) para presentación y romance (56,9%), intercalado con

seguidillas, coplas y romancillos—, *La manzana* —se abre con silva (38,5%), y luego llegará el romance (35,3%) y se intercalará entre seguidillas, romancillos, versos cantados y pareados—, *El sitio del Buen Retiro* —silva (40,2%) para presentación de personajes y el romance (35,5%) mezclados con muchos versos irregulares producto de hablas llenas de solecismos— y *Los títeres* —el endecasílabo (50,2%) gana aquí la partida al romance (27%), jalonados por quintillas y versos cantados. La única mojiganga que se sale un poco de esta estructura es *Las dueñas*, ya que no se usa el endecasílabo. El romance (76,1%) lo domina todo y la aparición de los diversos sujetos de mojiganga se hace con seguidilla, redondillas y pareados.

e) Fin de fiesta

Dado que el fin de fiesta comparte muchas características con la mojiganga, tiene lógica que se estructure métricamente de la misma manera. En el único fin de fiesta que compuso nuestro autor para *El Faetón*, la llegada de los personajes principales será con endecasílabos (30,1%), hasta que cambien de escenario con la aparición del romance (63,2%), que ya será el que intercale toda la pieza con alguna que otra seguidilla y versos irregulares.

II. k. 2. Resumen métrico

1. Loa:

1. *Loa humana del árbol florido:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|------------------------|------------------|
| 1-210 | Romance a-o | 210 |
| 211-212 | Endecasílabos pareados | 2 |

Compuesta en octosílabos, excepto el pareado final en el que se solicita el aplauso del público.

Porcentajes → **Romance: 99%**. Endecasílabos: 1%.

2. Entremeses:

2. *La hidalguía:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|-----------------|------------------|
| 1-31 | Silva irregular | 31 |
| 32-179 | Romance a-a | 148 |
| 180-190 | Versos cantados | 11 |

La silva nos introduce a los personajes, Lorenzo y el vejete. La llegada del primer hidalgo trae el romance. Los últimos versos cantados marcan ya el enlace roto y el final. Los versos 4, 8, 11, 12, 15, 24, 25, 26, 27 no tienen rima.

Porcentajes → Silva: 16,3%. **Romance: 77,9%**. Versos cantados: 5,8%.

3. *Descúidese en el rascar:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|--------------------|------------------|
| 1-40 | Romance e-o | 40 |
| 41-132 | Silva pareada | 92 |
| 133-136 | Redondilla | 4 |
| 137-148 | Romance e-o | 12 |
| 149-154 | Versos irregulares | 6 |
| 155-158 | Romance e-o | 4 |
| 159-161 | Versos irregulares | 3 |

El romance sirve para introducir a los personajes, Farfulla y Gil, y lo que va a generar el conflicto. La entrada del letrado y de su mujer propicia el cambio de metro. La silva termina cuando el letrado se da cuenta de que su mujer no está. La búsqueda y llegada a su casa sería en romance. Vuelve a cambiar el metro con la canción y respuesta de la mujer. Acaba con canción sin sentido en la letra. Versos 53, 78, 79, 82, 85, 86, 91, 92, 97, 100, 105, 108, 115, 118, 119, 120, 123 y 124 están sueltos.

Porcentajes → Romance: 34,8%. **Silva: 57,1%**. Redondilla: 2,5%. Versos irregulares: 5,6%.

4. *Los locos:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|-----------------|------------------|
| 1-62 | Romance e-o | 62 |
| 63-66 | Silva | 4 |
| 67-80 | Romance a-a | 14 |
| 81-84 | Silva | 4 |
| 85-140 | Romance a-a | 56 |
| 141-144 | Seguidilla | 4 |
| 145-178 | Romance a-a | 34 |
| 179-182 | Seguidilla | 4 |
| 183-208 | Romance a-a | 26 |
| 209-212 | Seguidilla | 4 |
| 213-238 | Romance a-a | 26 |
| 239-242 | Seguidilla | 4 |
| 243-296 | Romance a-a | 54 |
| 297-316 | Quintillas | 20 |
| 317-318 | Octosílabos | 2 |
| 319-325 | Versos cantados | 6 |
| 326 | Verso suelto | 1 |
| 327-332 | Romance a-a | 6 |
| 333-340 | Seguidilla | 8 |

Los primeros 62 versos nos introducen a los personajes, Alejo y Blas, y nos hacen ver las intenciones del segundo. La silva cantada nos cambia el escenario y ya estamos en el manicomio. Nueva conversación entre los protagonistas rota por la irrupción de los músicos con su silva. Regreso al romance a partir del verso 85, con el diálogo con Manuela, la directora del manicomio, y la presentación del primer loco. A partir de ahí tendremos una estructura que se repetirá. Seguidilla con remache de Manuela, acerca de la locura del loco. Romance para el diálogo con nuevo loco, remache con seguidilla. A partir del verso 243, habla de los locos que tiene y la conversación gira en torno a Blas y Alejo, que demuestran tener la misma locura. A partir del verso 297 cantan y alaban la figura de Felipe IV.

Porcentajes → **Romance: 82,1**. Silva: 2,4%. Seguidilla: 7. Quintillas: 5,9. Otros: 2,6%.

5. *Los porfiados*:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|----------------------------|------------------|
| 1-52 | Silva pareada | 52 |
| 53-116 | Romance a-a | 64 |
| 117-128 | Silva pareada | 12 |
| 129-136 | Seguidilla arromanzada a-o | 8 |

La silva pareada sirve para presentar personajes y la acción. El paso al romance se da cuando Malaguilla y Mendoza entran en la casa e intentan hablar con el matrimonio. La silva vuelve a aparecer cuando Luisa pierde la apuesta y los últimos versos son el remate cantado y bailado. El verso 100 no rima (“porfiarlas”) y el 102 tiene cuatro sílabas (“venga y vaya”).

Porcentajes → **Silva: 47%**. Romance: 47%. Seguidilla: 6%.

6. *El doctor Borrego*:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|-----------------|------------------|
| 1-44 | Silva pareada | 44 |
| 45-232 | Romance e-o | 188 |
| 233-240 | Versos cantados | 8 |

La silva sirve para introducir a los personajes. El romance aparece cuando el Vejete se va y Lorenzo y Zarandaja comienzan a planear lo que van a hacer en su ausencia. Los versos cantados son el remate final. Los versos 177, 196 y 218 no son octosílabos.

Porcentajes → Silva: 18,3%. **Romance: 78,3%**. Versos cantados: 3,3%.

7. *El boticario tahúr*:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|--------------------------|------------------|
| 1-172 | Silva pareada consonante | 172 |
| 173-182 | Versos cantados | 10 |

Hay preponderancia de endecasílabos en la silva. El entremés acaba con baile y canto.

Porcentajes → **Silva: 94,5%**. Versos cantados: 5,5%.

8. *La cortesía:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|-------------|------------------|
| 1-85 | Romance a-a | 85 |
| 86-319 | Romance e-o | 234 |
| 320-323 | Seguidilla | 4 |
| 324-357 | Romance e-o | 34 |
| 358-381 | Seguidillas | 24 |

Los primeros 85 versos nos presentan a los personajes principales, Urbana y Manuela. La llegada hasta la casa de su primer deudor se marca con un cambio en la rima (de a-a pasa a a-o), que no en el metro. Los ensayos de *Endimión y la Luna* a los que asisten las protagonistas siguen el mismo esquema. La seguidilla entra cuando ensayan una canción, después volvemos al romance y la pieza acaba con seguidillas cantadas donde se pide al auditorio que aplauda. El verso 77 es endecasílabo y va suelto.

Porcentajes → **Romance: 92,7%**. Seguidilla: 7,3%.

9. *El capitán Gorreta:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|---------------|------------------|
| 1-100 | Silva pareada | 100 |
| 101-162 | Romance e-a | 62 |

El cambio métrico viene introducido con la aparición de la mujer del capitán Lobazo. Los versos 57 / 58 no riman (“Flandes” / “ocasiones”). Entremés que acaba a palos.

Porcentajes → **Silva: 61,7%**. Romance: 28,3.

10. *El maulero de su majestad:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|----------------------|------------------|
| 1-80 | Romance e-o (50) a-a | 80 |
| 81-84 | Seguidilla | 4 |
| 85-87 | Estríbillo | 3 |
| 88-109 | Romance a-a | 22 |
| 110-113 | Seguidilla | 4 |
| 114-116 | Estríbillo | 3 |
| 117-135 | Romance a-a | 19 |
| 136-139 | Seguidilla | 4 |
| 140-142 | Estríbillo | 3 |
| 143-164 | Romance a-a | 22 |
| 165-172 | Seguidilla | 8 |
| 173-175 | Estríbillo | 3 |
| 176-204 | Romance a-a | 29 |
| 205-208 | Seguidilla | 4 |

| | | |
|---------|-----------------------|----|
| 209-211 | Estribillo | 3 |
| 212-215 | Seguidilla | 4 |
| 216-249 | Romance | 34 |
| 250-252 | Versos cantados | 3 |
| 253-256 | Seguidilla | 4 |
| 257-268 | Romance hexasílabo –a | 12 |
| 269-271 | Versos cantados | 3 |

Los primeros 50 versos sirven para situar la acción. La Verdad, el Tiempo y el Mundo reflexionan sobre el engaño. Hay cambio de rima, pero no de metro, con la aparición de la Mujer y el Vejete. La seguidilla y el estribillo son la conclusión del desfile de esta pareja. Repetición de la estructura. Nuevos personajes, Hombre y Mujer, en romance, verso 88. Seguidilla y estribillo para concluir y declararlos culpables. Verso 117, romance, y aparición de Soldado y Hombre, seguidilla y estribillo. Verso 143, Hombre 2 y Mujer 2 en romance, seguidilla y estribillo. Verso 176, Hombre 3 y Hombre 4 en romance, seguidilla y estribillo. 212, voces de gitanos, y aparición de los personajes en romance. Y a partir del verso 250 se rompe la estructura, porque acaba en baile ante reyes.

Porcentajes → **Romance: 80,5%**. Seguidilla: 11,8%. Estribillo: 7,7%.

11. *Las manos negras*:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|---|------------------|
| 1-41 | Romance e-a | 41 |
| 42-65 | Endecasílabos pareados | 24 |
| 66-80 | Romance e-a | 13 |
| 81-84 | Cuarteto endecasílabo rima asonante pares | 4 |
| 85-104 | Romance e-a | 20 |
| 105-108 | Cuarteto endecasílabo rima asonante pares | 4 |
| 109-122 | Romance e-o | 14 |
| 123-124 | Versos octosílabos sueltos | 2 |
| 125-128 | Cuarteto endecasílabo rima asonante pares | 4 |
| 129-174 | Romance e-o | 46 |
| 175-214 | Romancillo heptasílabo e-o | 40 |
| 215-226 | Romance e-o | 12 |
| 227-238 | Versos arromanzados i-a | 12 |

Los primeros 41 versos corresponden con la huida de Gileta, el encuentro con el hombre y la presentación del conflicto. El verso 42 introduce los endecasílabos con la llegada del marido y conversación con el hombre. Regresan al romance en el verso 66 con un cambio en la conversación de ambos y la propuesta del hombre de que use el vestido de su mujer para entrar en la fiesta. Nuevo cambio de escena con los cuatro versos que cantan en la fiesta. El 85 reintroduce el octosílabo para la conversación entre Pascual y Gileta. Nueva intervención de los músicos, cambio de escena. Verso 109, llegada a la fiesta de Vallejo, hasta el encuentro de máscaras. Nueva intervención de los músicos. Regreso al romance hasta el momento de máximo

tensión. Verso 213, canta Vallejo y cambia el verso hasta que se descubre. Regreso al romance cuando se perdonan. Últimos versos arromanzados acaban con baile y reflexión sobre los celos. Porcentajes → **Romance: 61,6%**. Endecasílabos: 31,9%. Otros: 5,8%.

12. *Los registros:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|------------------------|------------------|
| 1-28 | Endecasílabos pareados | 28 |
| 29-32 | Copla octosílaba a-e | 4 |
| 33-39 | Endecasílabos pareados | 7 |
| 40-43 | Copla octosílaba a-e | 4 |
| 44-58 | Endecasílabos pareados | 15 |
| 59-66 | Romance e-o | 8 |
| 67-200 | Romance a-o | 134 |
| 201-208 | Seguidilla arromanzada | 8 |

Los primeros 28 versos coinciden con la presentación del alcalde y el regidor y el planteamiento de la trama. La copla nos introduce al primer personaje, la mujer, y su diálogo con ellos, así como su despedida a modo de copla. Se vuelve al endecasílabo con el siguiente personaje, el hombre. La llegada del carretero y el arriero se marca con el romance cantado en e-o, para cambiar la rima con el diálogo entre ambos que desarrolla el resto de la pieza. Los últimos ocho versos son cantados para dar final al entremés. Los versos 13, 20, 21, 26, 35 y 52 están sin rima. Porcentajes → Endecasílabos: 24%. Copla: 3,8%. **Romance: 68,3%**. Seguidilla: 3,8%.

13. *La tía:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|--------|------------------------------------|------------------|
| 1-275 | Endecasílabos pareados irregulares | 275 |

No hay cambio métrico, pero hay muchos versos irregulares o sueltos.

Porcentajes → **Endecasílabos: 100%**.

14. *Las perdices:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|-----------------|------------------|
| 1-144 | Romance a-o | 144 |
| 145-172 | Silva pareada | 28 |
| 173-176 | Romance -e | 4 |
| 177-180 | Versos cantados | 4 |
| 181-184 | Romance -e | 4 |
| 185-197 | Versos cantados | 13 |
| 198-226 | Romance -e | 29 |

El romance nos presenta a los personajes y la trama. La silva aparece cuando comienzan a pelear el Vejete y el Barbero. El ritmo cambia. Diversas canciones y final a golpes.

Porcentajes → **Romance: 80%**. Silva: 12,4%. Versos cantados: 7,5%.

15. *Los majaderos:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|------------------------|------------------|
| 1-132 | Romance a-a | 132 |
| 133-291 | Romance e-o | 158 |
| 292-297 | Endecasílabos pareados | 6 |

Los primeros 132 versos nos presentan a los personajes principales, Olmedo y Escamilla, y el motivo de la historia. Cambia la rima en el romance cuando llegan hasta el tribunal de los majaderos. Los últimos seis versos sirven para hacer una crítica a los majaderos y despedir la pieza con reverencia al público. En los versos 150 y 151, hay una repetición de rima que parece más un error de memorización de un “memorilla” que otra cosa. Desde ese momento, la rima aparece en los versos impares. Hay varios versos de siete sílabas.

Porcentajes → **Romance: 98%**. Endecasílabos: 2%. Total versos: 297

3. **Bailes:**

16. *Los extravagantes:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|------------|------------------|
| 1-28 | Romance –o | 28 |
| 29-32 | Seguidilla | 4 |
| 33-35 | Estribillo | 3 |
| 36-43 | Romance –o | 8 |
| 44-47 | Seguidilla | 4 |
| 48-50 | Estribillo | 3 |
| 51-58 | Romance –o | 8 |
| 59-62 | Seguidilla | 4 |
| 63-65 | Estribillo | 3 |
| 66-73 | Romance –o | 8 |
| 74-77 | Seguidilla | 4 |
| 78-80 | Estribillo | 3 |
| 81-88 | Romance –o | 8 |
| 89-92 | Seguidilla | 4 |
| 93-95 | Estribillo | 3 |
| 96-103 | Romance –o | 8 |
| 104-107 | Seguidilla | 4 |
| 108-110 | Estribillo | 3 |
| 111-156 | Romance –o | 46 |
| 157-160 | Seguidilla | 4 |

El romance de los primeros 28 versos introduce a la graciosa, como Cupido, ofreciendo sus servicios. Llega un hombre y le expone qué amor le gustaría. La seguidilla sirve para que la graciosa le responda dándole algo distinto y la queja de éste. El estribillo remata la acción de la graciosa. Y ésta va a ser la estructura que se repita en toda la pieza. Romance para la petición,

seguidilla para la respuesta y estribillo para el remate. La obra termina con seguidilla donde la graciosa extrae su mensaje.

Porcentajes → **Romance: 71,2%**. Seguidilla: 17,5%. Estribillo: 11,2%.

17. *El gusto loco*:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|--------------------------|------------------|
| 1-12 | Romance a-a | 12 |
| 13-16 | Seguidilla | 4 |
| 17-20 | Romance a-a | 4 |
| 21-24 | Seguidilla | 4 |
| 25-28 | Romance a-a | 4 |
| 29-32 | Seguidilla | 4 |
| 33-35 | Terceto (estribillo) | 3 |
| 36-79 | Seguidilla | 44 |
| 80-107 | Romance e-a | 28 |
| 108-110 | Terceto (estribillo) | 3 |
| 111-126 | Romance hexasílabo e-o | 16 |
| 127-129 | Terceto (estribillo) | 3 |
| 130-141 | Romance hexasílabo e-o | 12 |
| 142-144 | Terceto (estribillo) | 3 |
| 145 | Verso suelto de pregunta | 1 |
| 146-148 | Terceto (estribillo) | 3 |

Pieza toda bailada. Los doce primeros versos en romance nos sitúan espacialmente y nos presentan a los personajes alegóricos. A partir de ahí es muy dinámico y muy elaborado, tanto en conversación como en baile. Todo se articula en torno a preguntas y respuestas que suelta la graciosa, como la locura, que irrumpe a golpe de terceto en el 32-35 y que ya seguirá durante toda la obra. Repite un par de estructuras a modo de estribillo, la primera viene insertada entre los versos 80-107, usando la misma rima pero con hexasílabos (88-91 / 96-99 / 104-107), y la segunda son los tercetos a modo de estribillo que irá repitiendo hasta el final del baile.

Porcentajes → **Romance: 51,4%**. Seguidilla: 37,8%. Terceto: 10,1%.

18. *El loco de amor*:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|--------|-----------------------|------------------|
| 1-25 | Romance e-o (impares) | 25 |
| 26-29 | Silva pareada | 4 |
| 30-32 | Versos indefinidos | 3 |
| 33-36 | Copla e-a | 4 |
| 37-38 | Versos indefinidos | 2 |
| 39-42 | Copla e-e | 4 |
| 43-48 | Romance i-o | 6 |
| 49-52 | Romancillo i-o | 4 |
| 53-55 | Versos indefinidos | 3 |
| 56-59 | Romancillo i-o | 4 |
| 60-62 | Versos indefinidos | 3 |
| 63-66 | Seguidilla i-a | 4 |

| | | |
|---------|-------------------|----|
| 67-70 | Cuarteta asonante | 4 |
| 71-85 | Versos mezclados | 15 |
| 86-109 | Versos mezclados | 24 |
| 110-117 | Romance e-o | 8 |
| 118-129 | Seguidillas | 12 |

En los primeros 25 versos el gracioso le cuenta al galán el problema. La salida de la graciosa y su amiga empiezan a complicarlo todo, ya que están ensayando un par de óperas de Calderón. A lo largo de todo el baile se entremezclan las rimas y se acoplan las unas a las otras. El verso 110 pone orden y salimos de los dos planos. Se aclara todo. Y se acaba bailando y cantando.

Porcentajes → **Romance: 30,2%. Versos mezclados: 30,2%.** Seguidillas: 12,4%. Copla: 6,2%. Romancillo: 6,2%. Otros: 15,7%.

19. *Los esdrújulos:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|---------------------------|------------------|
| 1-171 | Romance en esdrújulos a-o | 171 |
| 172-187 | Seguidilla | 16 |

Todo en romance, excepto los versos finales que cantan porque son liberados.

Porcentajes → **Romance: 91,4%.** Seguidilla: 8,6%.

20. *El mudo:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|--------|--------------------|------------------|
| 1-12 | Romance e-a | 12 |
| 13-20 | Seguidilla | 8 |
| 21-24 | Romance e-a | 4 |
| 25-28 | Seguidilla | 4 |
| 29-94 | Romance e-a (39) í | 66 |
| 95-110 | Seguidilla | 16 |

Los doce primeros versos corresponden a la salida de la graciosa y su amiga para saber que hay un mal de amores. Cambia a la seguidilla para contar quién causa su mal. El regreso al romance corresponde con la llegada del amigo del gracioso que explica la situación. Cambia la rima del mismo con la llegada de éste en el verso 39. Los versos finales funcionan como sátira contra el afán de las mujeres de tener dinero.

Porcentajes → **Romance: 74,5%.** Seguidilla: 25,5%.

21. *El letrado de amor:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|--------|--------------------------------|------------------|
| 1-4 | Copla –e | 4 |
| 5-8 | Seguidilla | 4 |
| 9-24 | Romancillo en heptasílabos a-a | 16 |

II. EL TEATRO BREVE DE FRANCISCO ANTONIO DE MONTESER

| | | |
|---------|------------|---|
| 25-28 | Copla o-a | 4 |
| 29-32 | Seguidilla | 4 |
| 33-35 | Terceto | 3 |
| 36-39 | Copla -a | 4 |
| 40-43 | Seguidilla | 4 |
| 44-46 | Terceto | 3 |
| 47-50 | Copla a-o | 4 |
| 51-54 | Seguidilla | 4 |
| 55-57 | Terceto | 3 |
| 58-61 | Copla e-a | 4 |
| 62-65 | Seguidilla | 4 |
| 66-68 | Terceto | 3 |
| 69-72 | Copla -a | 4 |
| 73-76 | Seguidilla | 4 |
| 77-79 | Terceto | 3 |
| 80-83 | Copla e-o | 4 |
| 84-87 | Seguidilla | 4 |
| 88-90 | Terceto | 3 |
| 91-94 | Copla e-o | 4 |
| 95-98 | Seguidilla | 4 |
| 99-101 | Terceto | 3 |
| 102-105 | Copla a-a | 4 |
| 106-109 | Seguidilla | 4 |
| 110-112 | Terceto | 3 |

Los primeros ocho versos responden a la salida del gracioso ofreciendo sus servicios de amor. Con el romancillo (9-24) salen todos para verlo y ponerlo a prueba. Y a continuación se sigue la misma estructura con todos los participantes del baile: pregunta con una copla, respuesta del gracioso con una seguidilla y remate final de la graciosa con un terceto.

Porcentajes → **Copla: 32,1%. Seguidilla: 32,1%.** Romancillo: 14,2%. Terceto: 21,42%.

22. Los ecos:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|------------------------|------------------|
| 1-20 | Romance e-a | 20 |
| 21-28 | Seguidilla | 8 |
| 29-40 | Romance e-a | 12 |
| 41-48 | Seguidilla | 8 |
| 49-72 | Romance e-a | 24 |
| 73-80 | Seguidilla | 8 |
| 81-100 | Romance e-a | 20 |
| 101-108 | Seguidilla | 8 |
| 109-110 | Pareado octosílabo e-o | 2 |
| 111-120 | Romance e-a | 10 |
| 121-124 | Seguidilla | 4 |
| 125-140 | Romance e-a | 16 |
| 141-148 | Seguidilla | 8 |

Los 20 primeros versos presentan personajes y la acción. El verso 21-28, con la seguidilla es el consejo que le da Bernarda y que continúa Manuela. El romance vuelve a decirnos qué harán, y la seguidilla remacha el plan y el cuidado que han de tener. La llegada de Escamilla se hace a golpe de romance y empieza el conflicto. Se rompe la acción con la seguidilla y charla entre ellos. Nuevo romance y la disputa va a más. Se acrecienta con la seguidilla y la llegada del alguacil se hace con el pareado octosílabo. Nuevos reproches con cambio de metro. Y acaba bien, a ritmo de seguidilla cantada y bailada.

Porcentajes → **Romance: 68,9%**. Seguidilla: 29,7%. Pareado: 1,3%.

23. *Dos áspides trae Jacinta:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|-----------------|------------------|
| 1-100 | Romance o-o | 100 |
| 101-104 | Romancillos o-o | 4 |
| 105-112 | Romance o-o | 8 |
| 113-120 | Romancillos o-o | 8 |
| 121-202 | Romance o-o | 82 |
| 203-206 | Romancillos o-o | 4 |
| 207-250 | Romance o-o | 44 |
| 251-254 | Versos cantados | 4 |
| 255 | Verso suelto | 1 |
| 256-259 | Versos cantados | 4 |
| 260 | Verso suelto | 1 |
| 261-264 | Versos cantados | 4 |

Los primeros cien versos en romance nos sitúan a los pastores, y Pascual nos habla de Jacinta. Se funden perfectamente las coplas tradicionales de las que saca el argumento. La llegada de las pastoras, con Jacinta a la cabeza, se marca con los romancillos cantados desde dentro; todavía no aparecen en escena. Continúa el metro del romance con los pastores y su reacción a la llegada, y volvemos al romancillo con la salida de las chicas. El romance vuelve a dominar la escena con Jacinta y los pastores y la disputa de amor. La ida de todos se marca con nuevo romancillo y hay un regreso al romance cuando se quedan solos Pascual y Jacinta y declaran su amor.

Porcentaje → **Romance: 88,6%**. Romancillos: 6,1%. Versos cantados: 4,5%. Otros: 0,7%.

24. *El zapatero y el valiente:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|--------|-------------|------------------|
| 1-186 | Romance a-o | 186 |

Todo en romance. El verso 122 no sigue la rima.

Porcentaje → **Romance: 100%**.

4. Mojigangas:

25. *La ballena:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|---------------------------|------------------|
| 1 | Verso libre | 1 |
| 2-37 | Silva pareada | 36 |
| 38-41 | Versos cantados | 4 |
| 42-45 | Seguidilla | 4 |
| 46-63 | Romance a-a | 18 |
| 64-83 | Romancillo hexasílabo a-a | 20 |
| 84-115 | Romance a-a | 32 |
| 116-119 | Seguidilla | 4 |
| 120-121 | Versos cantados | 2 |
| 122-167 | Romance a-a | 46 |
| 168-173 | Copla a-o | 6 |
| 174-177 | Seguidilla | 4 |
| 178-185 | copla a-o | 8 |
| 186-189 | Seguidilla | 4 |
| 190-197 | Copla a-o | 8 |
| 198-205 | Versos cantados | 8 |
| 206-211 | Copla a-o | 6 |
| 212-257 | Versos cantados | 44 |

Los primeros versos nos presentan al alcalde y a Godoy y el problema de hacer mojiganga. La llegada del ciego con las mujeres y los hombres rompe la métrica. El verso 46 comienza el diálogo entre los recién llegados y los que ya estaban. Entre los versos 64-83 es la entrada de la beata, y el romance vuelve a aparecer. Seguidilla y versos cantados; hablan los personajes. El romance regresa y hace avanzar de la trama. Salen animales de la ballena y, al hablar, cantan copla. Los últimos versos corresponden al caos propio de este tipo de pieza, gente cantando y bailando y eclosión final ante el Rey.

Porcentajes → Silva: 14%. Versos cantados: 22,6%. Seguidilla: 6,2%. **Romance: 37,3%**. Romancillo: 7,8%. Copla: 10,9%. Otros: 1,1%.

26. *Los títeres:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|------------------------|------------------|
| 1-86 | Endecasílabos pareados | 86 |
| 87-91 | Quintilla | 5 |
| 92-105 | Endecasílabos pareados | 14 |
| 106-145 | Quintilla | 40 |
| 146-151 | Endecasílabos pareados | 6 |
| 152-155 | Versos cantados | 4 |
| 156-157 | Endecasílabos pareados | 2 |
| 158-215 | Romance e-o (188) e | 58 |

Los primeros 86 versos nos muestran a los tres personajes principales y lo que se pretende, la mojiganga. La quintilla entra con el hechizo para conseguir sujetos de mojiganga. Después

regresamos al endecasílabo hasta que empiezan a salir los elementos que compondrán la fiesta. La escena del ángel y el diablo está entera en quintillas, incluso una intervención del alcalde se ajusta a ese metro. Los músicos al ritmo de los versos cantados. Nueva interrupción y comentario del alcalde a la hechicera en endecasílabo. La aparición de los títeres y su historia viene en romance y ya todos los componentes lo seguirán. Cambia la rima con la entrada de la pandorga. Los versos 15 y 27 son heptasílabos, aunque siguen la rima.

Porcentajes → **Endecasílabos: 50,2%**. Quintillas: 20,9%. Romance: 27%. Cantados: 1,9%.

27. *El martinete del Manzanares:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|--|------------------|
| 1-70 | Silva pareada (abundancia endecasílabos) | 70 |
| 71-79 | Copla irregular | 9 |
| 80-180 | Romance a-a | 101 |
| 181-190 | Romancillos | 10 |
| 191-206 | Romance a-a | 16 |
| 207-210 | Seguidilla | 4 |
| 211-216 | Romance a-a | 6 |
| 217-228 | Seguidilla | 12 |
| 229-246 | Romance a-a | 18 |
| 247-248 | Endecasílabos pareados | 2 |

Los primeros 70 versos nos introducen el tema tradicional de la mojiganga. Los dos últimos fusionan el endecasílabo del que viene con la copla que empezarán a cantar en la fragua. El romance coincide con la salida del valiente y la dama. Y a partir de ahí, todos los sujetos de mojiganga se ajustarán al mismo metro. La llegada de los negros y su canto hacen que bailen, lo mismo que la seguidilla cantada que trae a las gitanas. Romance con la conversación del alcalde, nuevas seguidillas con más canciones y bailes de las gitanas. Regreso final al romance con la aparición de todos en escena y el endecasílabo final cantado por todos.

Porcentajes → Silva: 28,2%. Copla: 3,6%. **Romance: 56,9%**. Versos cantados: 4%.

Seguidilla: 6,5%. Endecasílabos: 0,8%.

28. *El sitio del Buen Retiro:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|--------------------|------------------|
| 1-68 | Silva pareada | 68 |
| 69 | Verso libre | 1 |
| 70-96 | Romance a-a | 27 |
| 97 | Verso libre | 1 |
| 98-123 | Romance a-a | 26 |
| 124-151 | Versos irregulares | 27 |
| 152-159 | Romance a-a | 8 |
| 160-170 | Versos irregulares | 11 |

Los primeros versos nos sitúan: alcalde y vejete en busca de mojiganga. Llegan al Retiro y salen sujetos de mojiganga con el romance. Los dos versos libres se oyen desde dentro e introducen a un nuevo personaje, en el verso 69 a la dama y al valiente, y en el 96 al borracho. Llegada de los negros a través de versos muy irregulares provocados por su habla llena de solecismos y la interacción con el alcalde. Fin de baile, verso 151. Y salida de todos los sujetos de mojiganga con final cantado y bailado con mucha irregularidad silábica. Los versos 11 y 66 no tienen rima. Y algunos versos son de transición: otros son nueve, otros, doce.

Porcentajes → **Silva: 40,2%**. Romance: 35,5%. Versos irregulares: 22,4%. V. sueltos: 1,2%.

29. *La manzana*:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|------------------------------|------------------|
| 1-35 | Silva pareada | 35 |
| 36-39 | Seguidilla | 4 |
| 40-59 | Silva pareada | 20 |
| 60-63 | Seguidilla | 4 |
| 64-80 | Silva pareada | 25 |
| 81-84 | Seguidilla | 4 |
| 85-115 | Silva pareada | 31 |
| 116-117 | Pareado hexasílabo | 2 |
| 118-139 | Silva pareada | 20 |
| 140-143 | Seguidilla | 4 |
| 144-197 | Romance e-a | 54 |
| 198-201 | Seguidilla | 4 |
| 202-225 | Romance e-a | 24 |
| 226-241 | Versos cantados en gallego | 16 |
| 242-248 | Romance e-a | 7 |
| 249-264 | Versos cantados en portugués | 16 |
| 265-268 | Romance e-a | 4 |
| 269-286 | Romancillo | 18 |
| 287-300 | Romance e-a | 14 |
| 301-304 | Seguidilla | 4 |
| 305-310 | Romance e-a | 6 |
| 311-314 | Versos cantados | 4 |

Silva pareada para introducir la historia del alcalde y el regidor. Seguidilla con la irrupción de músicos y de Venus. Entra la silva para avanzar en lo que cuenta Venus. Verso 60, de nuevo seguidilla con la presentación de Juno por los músicos y la silva para el diálogo con ella: Seguidilla con la llegada de Palas y de nuevo la silva en el verso 85. Llegada de Cupido con el pareado hexasílabo y vuelta a la silva. Paso al romance con todos los personajes interviniendo en la primera prueba del alcalde. La música, seguidilla firma, interrumpe y da paso a la siguiente escena. Romance con charla alcalde-regidor y ruptura con danza de las diosas y su estilo grotesco en gallego. Comentario en romance del alcalde y el regidor, baile burlesco y canto en portugués. Comentario y llegada de las gitanas que cantarán en romancillo. Tras la exhibición, volvemos al romance con el comentario del alcalde y el regidor. Los músicos hablan

de la última prueba, y acaban cantando el final de la mojiganga. Muchos versos sueltos (23, 42, 53, 70, 85, 92, 101, 102, 107, 110, 113, 122).

Porcentajes → **Silva: 38,5%**. Seguidilla: 7,6%. Romance: 35,3%. Versos cantados: 11,5%.

Pareado: 0,6%. Romancillo: 5,7%.

30. *Las naciones:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|-----------------------------|------------------|
| 1-72 | Endecasílabos pareados | 72 |
| 73-78 | Romance a-o | 6 |
| 79-113 | Romance e-o | 35 |
| 114-119 | Indefinido (habla francesa) | 6 |
| 120-133 | Romance e-o | 14 |
| 134-142 | Indefinido (habla mora) | 9 |
| 143-154 | Romance e-o | 12 |
| 155-156 | Indefinido (habla negro) | 2 |
| 157-160 | Romance e-o | 4 |
| 161-162 | Indefinido (habla negro) | 2 |
| 163-168 | Romance e-o | 6 |
| 169-174 | Indefinido (habla gallego) | 6 |
| 175-226 | Romance e-o | 52 |
| 227-230 | Seguidilla | 4 |
| 231-236 | Indefinido (todos hablan) | 6 |
| 237-240 | Seguidilla | 4 |

Los primeros 72 versos nos presentan a los personajes, el alcalde y una hechicera, y el conflicto. Los versos 73-79 sirven para el conjuro de la hechicera. Cambia la rima y comienza el viaje interrumpido por el habla francesa. Vuelta al romance, habla mora, romance, habla negra, romance, habla gallega, romance. Verso 227 irrumpe con la seguidilla y todos comienzan a hablar mientras regresan del viaje. La mojiganga acaba con una seguidilla final que resume la sensación del alcalde.

Porcentajes → Endecasílabos pareados: 30%. **Romance: 53,75%**. Indefinido: 12,9%. Seguidilla: 3,3%.

31. *Las dueñas del Retiro:*

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|--------------------------------------|------------------|
| 1-50 | Romance e-a | 50 |
| 51-54 | Seguidilla real | 4 |
| 55-58 | Seguidilla arromanzada | 4 |
| 59-66 | Romance e-a | 8 |
| 67-70 | Redondilla irregular | 4 |
| 71-80 | Pareados octosílabos | 10 |
| 81-153 | Romance e-a | 73 |
| 154-157 | Seguidilla | 4 |
| 158-185 | Romance e-a | 28 |
| 186-209 | Versos cantados tercetos octosílabos | 24 |

El romance nos introduce a los personajes principales y el objetivo de la trama. La seguidilla marca la entrada y la salida de los músicos. Regreso al romance para continuar el hilo principal. Los pareados octosílabos tienen que ver con el repaso del alcalde y el escribano. Comienzo de ensayo en redondilla y los pareados. Llegada del carretero y conversación en romance. Los músicos vuelven con la seguidilla. Regreso al romance y la mojiganga acaba con unos tercetos octosílabos cantados por parte de todos. El verso 90 es irregular, tanto en rima como en métrica. Porcentajes → **Romance: 76,1%**. Seguidillas (todas): 5,7%. Redondilla: 1,9%. Pareados: 4,8%. Versos cantados: 11,5%.

5. Fin de fiesta:

32. Fin de fiesta para el Faetón:

| Versos | Métrica | Número de versos |
|---------|------------------------|------------------|
| 1-121 | Endecasílabos pareados | 121 |
| 122-282 | Romance e-o | 161 |
| 283-290 | Versos irregulares | 8 |
| 291-300 | Romance e-o | 10 |
| 301-316 | Romance o | 4 |
| 317-367 | Romance e-o | 63 |
| 368-370 | Versos irregulares | 3 |
| 371-386 | Seguidilla | 16 |
| 387-402 | Romance e | 16 |

Los primeros 121 versos nos introducen a los personajes principales. Entra el romance con la aparición de la gente de la calle. Los versos irregulares con el ensayo teatral al que acuden todos. Recuperamos el romance para la historia. Cambia la rima del romance cuando se introducen los ensayos teatrales. La seguidilla sirve como reflexión entre los elementos que van a ver al monarca, y el romance cierra la pieza dirigiéndose directamente al rey. Los versos 43 y 44 no tienen rima, el verso 87 está suelto y el 108 es heptasílabo.

Porcentajes → Endecasílabos: 30,1%. **Romance: 63,2%**. Seguidilla: 4%. V. irregulares: 2,7%.

III. CONCLUSIONES

Carta anónima de 1681:

A la Majestad Católica de Carlos II, nuestro Señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su Retiro, la Comedia. (...)

De los intermedios, abejas en las floridas tareas, formaron gustosos panales en bailes y entremeses Luis de Benavente, con lo festivo de la castañeta, por ser el que descubrió el nuevo mundo de la risa en sus sainetes; Cáncer, Monteser, Villaviciosa y Avellaneda, abrazando en sus seguidillas más sentencias que en todos los epigramas latinos. Dilate el corazón el primer móvil, aliente en la opresión y sea el oprimir para alentar; discurran en festejar a V.M. con los alivios.

Cotarelo [1904: 44b]

Uno de los objetivos de este trabajo es arrojar algo de luz sobre un autor secundario al que la historia, la crítica, los editores o *vayaustedesaberelqué*, han asociado con la creación de treinta y cuatro piezas breves y cinco comedias, así como algunos poemas, dispersos por entre las colecciones que se imprimieron en la época. Esta producción conservada nos da una cifra nada desdeñable para entrar a formar parte de la *categoría de plata* de nuestras letras áureas.

Monteser fue un personaje de su tiempo y, como tal, contradictorio. De familia de cristianos conversos, hizo suyo el prototipo caduco renacentista de ser hombre de armas y de letras, encontrando su lugar en el mundo real a través del ámbito militar, y el de la fama, en las tablas y en una actitud vital insolente, burlona, provocativa en la que creía y que le llevaría a una muerte traumática.

Nuestro dramaturgo era “muy conocido en la Corte y estimado por sus poesías y grande discreción”, y ésa será, sin duda, una de las causas por las que su nombre aparezca como reclamo en este tipo de repertorios que surgen a partir de 1640 —tal y como recogen, entre otros, López Martín [2012] y Vega [2014]— y que proliferarán hasta fin de la centuria. De las 34 piezas a su nombre, 22 salen impresas en libros publicados entre 1668 y 1670¹. Sin duda alguna, es el momento de máxima popularidad de nuestro autor, y eso hace evidente que, si había que atribuir alguna pieza, uno de los candidatos con *gancho* sería Francisco Antonio de Monteser.

¹ De las 38 piezas que recoge *Ociosidad entretenida* [1668], nueve son de Monteser, de las 26 de *Verdones del Parnaso* [1668], seis son de nuestro autor, y de las 28 de *Parnaso nuevo* [1670], cinco aparecen con su nombre. A ellos habría que añadirles *Entremeses* [1670], con dos de 19.

III. CONCLUSIONES

Para esclarecer un poco esta notoriedad, en el siguiente cuadro se muestran, cronológicamente por fecha de impresión, las piezas breves conservadas a su nombre²:

| Año | Título | Colección | Manuscrito/impreso |
|------|--|------------|---|
| 1660 | La hidalguía | Laurel | impreso |
| 1664 | Los rábanos o la fiesta de toros | Rasgos | impreso |
| 1668 | Los extravagantes Descuídese en el rascar La castañera Los locos El gusto loco El loco de amor Los esdrújulos El mudo El letrado de amor | Ociosidad | impreso impreso impreso impreso impreso impreso impreso impreso impreso |
| 1668 | Las dueñas del Retiro Los porfiados El doctor Borrego El boticario tahúr La cortesía El capitán Gorreta | Verdores | impreso impreso impreso impreso impreso impreso |
| 1670 | Los ecos El maulero de su Majestad Dos áspides trae Jacinta Las manos negras Los registros | Parnaso | impreso impreso impreso impreso impreso |
| 1670 | La tía | Migajas | impreso |
| 1676 | Loa humana del árbol florido El zapatero y el valiente | Flor | impreso impreso |
| s.d. | La ballena Las perdices Los títeres El sitio del buen Retiro Fin de fiesta para el Faetón | BNE | manuscrito manuscrito manuscrito manuscrito manuscrito |
| s.d. | Las naciones La manzana El martinete del Manzanares | BITB | manuscrito manuscrito manuscrito |
| s.d. | Los majaderos | BUValencia | manuscrito |

Editamos todas aquellas que en algún momento se le han atribuido, exceptuando estas dos: *La castañera*³ y *Los rábanos y la fiesta de toros*⁴.

² Llama la atención que en la década anterior —1651, 1655 y 1659—, se dedicara a la comedia burlesca y en ésta, no.

³ La verdadera autoría es de Alonso de Castillo Solórzano, que publica la pieza dentro de *Las aventuras del bachiller Trapaza*, en 1637.

⁴ Es una obra que comparte autoría con Francisco de Avellaneda. Consideramos que no tiene sentido editarla por varias razones. La primera es el estilo usado por la pieza, muy alejado de los patrones que usa nuestro autor para conseguir el humor. Monteser nunca se vale en ninguna de sus obras del humor escatológico (ese final con el alcalde mostrando su camión lleno de palominos), ni de las referencias

El teatro era un producto comercial que, como tal, buscaba obtener el máximo beneficio económico y generar ganancias a la par que mantener entretenido y calmado al pueblo. Por lo que los autores, conscientes de la ausencia de réditos que el teatro breve les proporcionaba, tampoco hacían mucho por reclamar la autoría de tal o cual pieza, algo que dificulta más nuestra labor y que sigue cubriéndonos de incógnitas cuando tenemos que dirimir quién ha escrito qué. Además, la naturaleza específica del texto teatral, *literatura encarnada*, hace que de lo que uno escribe hasta lo que se representa haya múltiples variantes que nunca son controladas del todo por el autor. Lo dice muy bien Ruano de la Haza [1991: 497]:

El género dramático es, de todos los géneros literarios, el de naturaleza más colaborativa. Los textos dramáticos existen en diversos estados evolutivos, que van desde el primer borrador que inicialmente escribiera el poeta, pasando por su primera versión en limpio, y las copias que sacaban los autores con tachaduras y añadidos de los copistas, apuntadores y el censor, hasta las versiones pirateadas que se representaban en los pueblos y que guardaban poca semejanza con el original.

Con lo que las copias que nos han llegado pueden estar tan modificadas por tantos factores *colaborativos* que hagan irreconocible el sello original del autor, eso que llamamos estilo. Tampoco hay que olvidar que uno no escribe igual al principio de su carrera o con el éxito ya a sus espaldas. Eso hace que algunas de las piezas editadas muestren rasgos muy banales o poco dados a las características *monteserianas* que sí localizamos en otras de sus obras. ¿Significa eso que no son suyas? No. ¿Significa eso que sí lo son? Tampoco. Lo único que podemos sacar en claro es que ese texto —“artefacto maleable, escrito para ser puesto al día, suprimiendo o añadiendo detalles o episodios enteros, actualizando el texto con referencia tanto a las circunstancias históricas y políticas como las condiciones escénicas del día”, que diría Varey [1990: 109]—, por la razón que sea, en algún momento ha sido relacionado con él, motivo más

sexuales explícitas y chocarreras (el conjuro previo del mago en los vv. 105-110: “meta la mano en el pecho, / usted el rábano agarre, / usted empuñe bien el huevo, / y vusted las manecillas, / y ¡al conjuro!, que ya empiezo”) que aparecen en esta pieza. En segundo lugar, y como bien apunta Cotarelo [1911: civ], “no merece la pena de apurar el hecho de la paternidad, pues el entremés parece remiendo de otros más antiguos, como *El retablo de las maravillas*, *Los alcaldes enharinados* y algún otro”. Y por último ha sido editada recientemente por Cienfuegos [2006: 463-477] quien tampoco le da más valor a la autoría. “Si es obra suya, de Monteser o de cualquier otro dramaturgo es cuestión doblemente complicada, al tratarse de una refundición de dos o más piezas y carecer prácticamente de «originalidad»”. Por lo tanto, teniendo en cuenta que el estilo claramente no es suyo, que no deja de ser la fusión de otras obras previas y que acaba de ser editada, no le prestamos más atención.

III. CONCLUSIONES

que de sobra para que le demos cobertura y, dado que no podemos concluir si todas las obras son suyas o no, nos acogemos al principio de *presunción de inocencia* y declaramos que “todas las piezas son de Monteser, hasta que se demuestre lo contrario”. Por lo tanto, escribió comedia burlesca en los años 50 y se hizo popular, y en la década siguiente decidió centrarse en el género breve, probablemente porque no tenía problemas económicos y se sentía mucho más cómodo con este tipo de piezas.

Para intentar esclarecer un poco a través de los datos las posibles autorías, en el siguiente cuadro se muestran cinco apartados: la fecha de composición y/o representación, la obra en cuestión señalada como loa (L), entremés (E), baile (B), mojiganga (M), fin de fiesta (F) o comedia (C), la métrica predominante con el porcentaje de versos en ese metro, si consideramos que Monteser es el autor, no o tenemos dudas, y otros autores a los que se les ha atribuido la misma pieza.

Teniendo en cuenta que entre 1644 y 1650 varias fueron las causas concatenadas para que no hubiera teatro con regularidad: reveses militares, muerte de la reina Isabel, muerte del heredero Baltasar Carlos, ataques jesuitas..., y que tampoco lo habrá en el periodo que va desde la muerte de Felipe IV (17 de septiembre de 1665) hasta mayo de 1667, las obras de Monteser, aproximadamente, se escribirían:

| Fecha | Obra | Métrica (%) | Autor | Otros autores |
|--------|---|--|--|---|
| s. d. | E- Descúidese en rascar E- El boticario tahúr E- Las perdices E- El capitán Gorreta E- Los registros M- Las dueñas B- Dos áspides E- El doctor Borrego | Silva (57) Silva (94) Romance (80) Silva (61) Romance (68) Romance (76) Romance (88) Romance (78) | ¿? Sí ¿? Sí Sí Sí ¿? ¿? | León Marchante ¿Juan de Monteser? Olmedo Benavente / Rojas |
| 1651 | B- Zapatero y el valiente C- Caballero de Olmedo | Romance (100) Redondilla (58) | No Sí | Díez i Foncalda |
| 1655 | C- La renegada de Valladolid | Romance | Sí | Con Solís y Silva |
| 1656 | M- La ballena | Romance (37) | Sí | |
| 1657-0 | E- Las manos negras | Romance (61) | Sí | |
| 1658-9 | E- La hidalguía | Romance (77) | Sí | Matías de Castro |
| 1659 | C- Hipómenes y Atalanta | | Sí | |
| 1660 | E- Los locos B- El gusto loco E- La tía | Romance (82) Romance (51) Endecasílabos (100) | Sí Sí ¿? | |
| 1661 | B- El mudo B- Los esdrújulos | Romance (74) Romance (91) | Sí Sí | Diamante / López del Campo |
| 1662 | F- Fin de fiesta <i>Faetón</i> | Romance (63) | Sí | |

III. CONCLUSIONES

| | | | | |
|--------|--------------------------|-----------------------|----|---|
| 1661-5 | B- Los ecos | Romance (68) | Sí | M. de las Casas López del Campo López del Campo |
| | B- El loco de amor | Romance/otros (30) | Sí | |
| | B- El letrado de amor | Copla/seguidilla (32) | ¿? | |
| | B- Los extravagantes | Romance (71) | ¿? | |
| | M- Martinete | Romance (56) | Sí | |
| | M- Sitio del Buen Retiro | Silva (40) | Sí | |
| | E- Los porfiados | Silva (47) | Sí | |
| | E- Los majaderos | Romance (98) | Sí | |
| 1665 | M- Los títeres | Endecasílabos (50) | Sí | |
| 1667-8 | M- Las naciones | Romance (54) | ¿? | Quesada / Escamilla León Marchante |
| | M- La manzana | Silva (38) | ¿? | |
| | E- La cortesía | Romance (62) | Sí | |
| | E- El maulero | Romance (80) | Sí | |
| 1687 | L- El árbol florido | Romance (99) | Sí | Con Diamante |

A modo de cierre de esta primera parte del estudio de su obra y antes de pasar a los textos en sí —que en el fondo es lo único que nos deja cada autor—, aprovechamos para reivindicar la figura de Francisco Antonio de Monteser y Espinosa como uno de los precursores del humor absurdo en nuestro teatro⁵, que no necesitó de lo erótico ni de lo escatológico para encontrar la risa, y que a través de él halló una manera de encontrar explicación a un mundo irrisorio y aparente, sacándole punta a todo y mostrando en situaciones cotidianas su visión del mundo, con diálogos que rompían la lógica y que provocaban la carcajada entre el público, una risa liberadora y contenida que hallaba salida a través de sus letras. Si con *El caballero de Olmedo* alcanzó el cénit de la parodia, no le van a la zaga escenas de *La cortesía*, *Los registros*, *El fin de fiesta*, *La ballena* y tantas otras donde apuntaló esa amarga ironía con la que reflejar un mundo que es, por mucho que se empeñe la sociedad, tan cómico y burlesco como su teatro.

⁵ Imprescindible el estudio de Artigas [1926: 59] para comprender que este tipo de humor, que parecerá tan novedoso en el siglo XX, se empieza a desarrollar con las comedias burlescas y de disparates.

IV. NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

“Datos, datos, quiero datos”.

John Badham, *Cortocircuito*.

IV. a. Loas

1. *Loa humana del árbol florido*.

a) Impresos:

- Monteser y Diamante [1676]: *Flor de entremeses, bailes y loas, escogidos de los mejores ingenios de España*, con licencia en Zaragoza, por Diego Dormer, pp. 176-184. Está digitalizado en la red, en la biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

b) Manuscritos:

- *Loa humana del árbol florido*, en Ms. 46.597, de la BITB, con letra del siglo XIX, en el catálogo de Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro.

IV. b. Entremeses

2. *La hidalguía*.

a) Impresos:

- Monteser [1660]: “La hidalga”, en *Laurel de entremeses varios. Repartido en diez y nueve Entremeses nuevos. Escogidos de los mejores ingenios de España*. Con licencia. En Zaragoza: por Juan de Ybar, en la calle de Cuchillería. Año de 1660. A costa de Iusepe Galbez, Mercader de libros...; 8°. Pp. 40-47.
- Monteser [c. 1670]: “La hidalga”, en *Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos de los mejores ingenios de España*. En Zaragoza. Por los herederos de Diego Dormer. Y a su costa. Pp. 62-69.
- Monteseri [1691]: “La hidalguía”, en *Floresta de entremeses, y rasgos del ocio, a diferentes assumptos, de bailes, y Mojigangas... Escritos por las mejores plumas de nuestra España*. En Madrid. Por Antonio de Zafra. Pp. 28-35.
- *Entremés de La hidalguía*. [Salamanca: s.n., s.a.] (Imprenta de la Sta. Cruz), 8 p.; 8°.

- Monteseri [1700]: “La hidalguía”, en *Manogito de entremeses, a diferentes assumptos, de bayles, y mojigangas escritos por las mejores plumas de nuestra España*. Pamplona: [s.n.], Impresos Dramáticos Españoles, por ejemplar mútulo de portada. Pp. 18-25.

b) Manuscritos:

- Monteser, Francisco Antonio de: *La hidalga*, mss. 14.515/32 de la BNE¹.
- Monteser, *La hidalga*, mss. 14.515/33 de la BNE².
- Castro. Juan de: *Hidalga de Toledo*, mss. 15.663 de la BNE³. Año 1700⁴.
- Monteser. *La hidalga*, mss. 17.281 de la BNE⁵.
- *La idalga*, mss. VIT-175/03 de la BITB⁶.

3. Descúidese en el rascar.

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Descúidese en el rascar”, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jácaras escogidos de los*

¹ Entremés de la hidalga. Ms. de 4 hojas en 4ª. Letra del siglo XVIII.

² Se titula “Entremés de La hidalga” en las tapas que la BNE ha hecho. La autoría está asignada a Monteser, manuscrito de 5 hojas en 4ª, es del siglo XVIII. En la siguiente página ya perteneciente al propio manuscrito aparece la fecha de la copia, 1712 y ahí se titula *La hidalguía* y se dice que es propiedad de la compañía de Juan de Castro. En la primera página se vuelve a decir: “entremés de la hidalga, sacado este año de 1712”. En la parte de debajo de la portada hay unas cuentas hechas a lápiz $15 + 15 + 60 + 8 + 8 = 66$ y $75 + 45 + 1 = 121$.

³ Tiene en una primera página a modo de protector “Hidalga de Toledo. Entremés de Juan de Castro”. En la portada propiamente dicha “Entremés de la hidalga de este año 1718. Es de Juan de Castro”. Según *Manos teatrales*, se establece la fecha de la copia el 20/08/1700 y después en 1718 y el copista sería Juan de y el copista tendría el código CO20 (M1985), que es el mismo que el manuscrito de 1718 que copia del impreso de Laurel de entremeses de 1660.

⁴ Al final de este manuscrito, podemos encontrar los siguientes datos que nos permitirían saber quiénes lo interpretaron de la compañía de Juan de Castro: “este entremés se lo trasladó a Francisco de Castro a 10 de agosto del año 1700 en Toledo haciendo la comedia de Bernardo del Carpio”. En la última página, viene un doble elenco para la pieza: “Graciosa: Juana Águeda / Gracioso: Juan de Castro / primer hidalgo: Manuel de Castro / segundo hidalgo: Salvador de la Calle / Criado: Francisco Guerrero”. A continuación el siguiente elenco: “La graciosa: Sra. Francisca de Borja / Los músicos: Sra. Juana Mariquita y Sra. Francisca Quirantes / Hidalgo 1º: Sr. Pacheco / Hidalgo 2º: Sr. Ramón Verdugo / Criado: Sr. Ramón de Villaflor / Vejete: Sr. Londoño / Gracioso: Luis de Castro”.

⁵ En su primera página “entremés de la hidalga de Monteser. Copiado ya”.

⁶ Simón Palmer lo cataloga en *Manuscritos dramáticos del Instituto del teatro de Barcelona*. Barcelona, CSIC, 1977. Entrada 152: CASTRO, Matías de: *La Idalga, Entremés*. / Autógrafo. Firmado. / Letra del siglo XVII. 22 hs. 220x150. / Incompleto. / Vitr. A. Est. 5. Está incompleto y solo se conservan cuatro páginas, la última completamente en blanco. Según nos cuenta Urzáiz [2002: I, 235], pertenecería a Matías de Castro, aunque eso no significa que fuera obra suya. *Manos teatrales* nos dice de él: Notas: Fragmento. Cf. entremeses del mismo título en BNE, Ms. 1750 y 2291. MG Parece ser copia parcial, tal vez de mano de Matías de Castro. A. Madroñal supone que sea copia de *La hidalga* de Monteser, atribuida a él en el ms de la BNE 17.281; se imprime en *Laurel de entremeses* (1660) Notas: 1) Folio y medio. 2) Numerado 345 bajo el título. 3) SP: autógrafo, firmado. Incompleto. 4) No contiene firma (posible firma al final de ms. 0113, que lo sigue en el volumen). Como ya hemos dicho, el cotejo demuestra que de este manuscrito copiarían M1 y M4 y, excepto *Laurel de entremeses*, el resto de impresos.

mejores ingenios de España, Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero, pp. 36-39v. Se encuentra en la BNE. Sig. R/18.573. Está digitalizado.

4. *Los locos*.

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Entremés famoso de los locos”, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero, pp. 56-62v. BNE. Sig. R/18.573. Está digitalizado.
- Monteser, Francisco de [1985-6]: “Entremés famoso de los locos”, ed. por Huerta Calvo en “Stultifera et Festiva Navis (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 2, pp. 714-722.

b) Manuscritos:

- Monteser, *Los locos*, mss. 16.845⁷ de la BNE.
- Monteser, Francisco Antonio de: *Los locos*, mss. 61.559⁸ de la BITB.

5. *Los porfiados*.

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Los porfiados”, en *Verdores del Parnaso: en veinte y seis entremeses, bayles y sainetes de diversos autores: dedicados a don Christoval de Ponte Llarena Xuarez y Fonseca*, Madrid, Domingo García Morrás, Domingo Palacio y Villegas, pp. 57-64. Se encuentra en la Biblioteca de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-004. Está digitalizado.

⁷ *Manos teatrales* nos dice que el manuscrito incluye un reparto en el f.7v, de mano de Sebastián de Alarcón, que copia el resto del entremés. Aunque Urzáiz [2002: II, 463] afirma que la obra fue representada por la compañía de Antonio de Escamilla en 1660, en análisis de las trayectorias profesionales de los actores y actrices presentes en el reparto invita a pensar que corresponde a una representación hecha entre febrero de 1661 y marzo de 1662, periodo en el que está documentado que estos representantes formaban parte de la formación de Antonio de Escamilla y no en la de ningún otro autor de comedias.

⁸ En el manuscrito encontramos escrito: “Pertenciente a la B[biblioteca] de O[suna]. Muy buen asunto, feliz desempeño, pensamiento filosófico y de utilidad social. Chistes oportunos, concluye con un estrambote estrafalario pero muy gracioso. El carácter de don Blas es muy natural. Se escribió para las fiestas del casamiento de María Teresa, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón con el rey de Francia, Luis XIV, en 1660. La representó Blas Polop, padre acaso de Pablo Polop, autor del entremés de *La Pandera*”.

- Monteser, Francisco de [1969]: “Los porfiados”, en *Verdores del Parnaso*, ed. de Benítez Claros, Rafael Madrid, CSIC, pp. 83-91.

6. El doctor Borrego.

a) Impresos:

- Monteser [1668]: “El doctor Borrego”, en *Verdores del Parnaso: en veinte y seis entremeses, bayles y sainetes de diversos autores: dedicados a don Christoval de Ponte Llarena Xuarez y Fonseca*, Madrid, Domingo García Morrás, Domingo Palacio y Villegas, pp. 64-75. Se encuentra en la Biblioteca de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-004. Está digitalizado.
- Monteser [1969]: “El doctor Borrego”, en *Verdores del Parnaso*, ed. de Benítez Claros, Rafael Madrid, CSIC, pp. 93-106.

b) Manuscritos:

- Rojas, Francisco de: *El doctor Borrego*, en mss. 15.403-30 de la BNE⁹.

7. El boticario tahúr.

a) Impresos:

- Monteser [1668]: “El boticario tahúr”, en *Verdores del Parnaso: en veinte y seis entremeses, bayles y sainetes de diversos autores: dedicados a don Christoval de Ponte Llarena Xuarez y Fonseca*, Madrid, Domingo García Morrás, Domingo Palacio y Villegas, pp. 75-84. Se encuentra en la Biblioteca de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-004. Está digitalizado.
- Monteser [1969]: “El boticario tahúr”, en *Verdores del Parnaso*, ed. de Benítez Claros, Rafael Madrid, CSIC, pp. 107-117.

8. La cortesía.

a) Impresos:

- Monteser [1668]: “La cortesía”, en *Verdores del Parnaso: en veinte y seis entremeses, bayles y sainetes de diversos autores: dedicados a don Christoval de Ponte Llarena Xuarez y Fonseca*, Madrid, Domingo García Morrás, Domingo Palacio y Villegas, pp. 149-166. Se encuentra en la Biblioteca de l’Institut del Teatre. Sig. VIT-004. Está digitalizado.

⁹ Manuscrito que agrupa veinte entremeses, nueve bailes y una jácara de diversos autores, siendo el que nos ocupa el último recogido (págs. 102-104), aunque le falta el final.

- Monteser [1969]: “La cortesía”, en *Verdores del Parnaso*, ed. de Benítez Claros, Rafael Madrid, CSIC, pp. 197-217.

9. El capitán Gorreta.

a) Impresos:

- Monteser [1668]: “El capitán Gorreta”, en *Verdores del Parnaso: en veinte y seis entremeses, bayles y sainetes de diversos autores: dedicados a don Christoval de Ponte Llarena Xuarez y Fonseca*, Madrid, Domingo García Morrás, Domingo Palacio y Villegas, pp. 184-192. Se encuentra en la Biblioteca de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-004. Está digitalizado.
- Monteser [1969]: “El capitán Gorreta”, en *Verdores del Parnaso*, ed. de Benítez Claros, Rafael Madrid, CSIC, pp. 239-248.
- Monteser [1999]: “El capitán Gorreta”, en *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, ed. por Huerta Calvo. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 305-318.

10. El maulero de su majestad.

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1670]: “Baile del maulero”, en *Primera parte del parnaso nuevo y amenidades del gusto, en veintiocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. En Madrid, Andrés García de la Iglesia, pp. 70-79. Digitalizado por la BITB.
- Monteser, Francisco de [1965]: “El maulero de su majestad”, en *Antología del entremés desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora. Siglos XVI y XVII*, ed. de Buendía, Felicidad. Madrid, Aguilar, Pp. 845-859.

b) Manuscritos:

- Anónimo. *Baile famoso del maulero de su majestad*, en el mss. 14.851 de la BNE¹⁰, pp. 53-58, ocupando el 21º lugar.

¹⁰ Códice con letra del siglo XVIII, 224 h.; 20 x 15 cm. Tiene múltiples correcciones y distintas manos.

11. *Las manos negras.*

a) Impresos:

- Monteser [1670]: “Sainete de las manos negras”, en *Primera parte del parnaso nuevo y amenidades del gusto, en veintiocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. En Madrid, Andrés García de la Iglesia, pp. 123-133. Digitalizado por la BITB.
- Monteser, Francisco de [1965]: “Sainete de las manos negras”, en *Antología del entremés desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora. Siglos XVI y XVII*, ed. de Buendía, Felicidad. Madrid, Aguilar, Pp. 860-874.

12. *Los registros.*

a) Impresos:

- Monteser [1670]: “Los registros”, en *Primera parte del parnaso nuevo y amenidades del gusto, en veintiocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. En Madrid, Andrés García de la Iglesia, pp. 176-186. Digitalizado por la BITB.

b) Manuscritos:

- Monteser. *Los registros*, en el mss. 15.147(3) de la BNE¹¹.
- Monteser. *Los registros de Cano*, en el mss. 14.516/34 de la BNE¹²

¹¹ En la primera página vemos que hay un índice con cinco entremeses: Entremés de las beatas, Entremés del refugio de los poetas [de Manuel de León Marchante], Entremés de los registros [de Monteser], Baile de enjuga los aljófares [de Juan Bautista Diamante] y el Entremés del pésame de la viuda [de Pedro Calderón de la Barca]. Tras el índice, leemos “soy de Juan Francisco López”. Cotejando la firma que viene en el manuscrito de Juan Francisco López con la que encontramos en el DICAT respecto al actor del mismo nombre, comprobamos que no es la misma. En *Manos teatrales*, encontramos la siguiente información acerca de la letra: 3) En la portada de la colección, después de la lista del contenido, escrito: “Soy de Juan Fr.co López”. No es la mano que ha copiado la colección de entremeses, con la excepción de la última hoja, f.28r-v. 4) La mano principal escribe con una letra muy grande y clara, y hace una “p” muy elaborada, como la “que 43”. Copia las piezas de forma continua, sin usar una página nueva para cada una. Aunque la letra es toda de una mano, menos la portada y el f.28, PM a veces la juzga del s. XVII y a veces del siglo XVIII.

¹² Se titula *El entremés de los registros de Cano* y en nota manuscrita aparte, al final, se lee lo siguiente: “el entremés de los registros que ha al privilegio de este legado y otros dos que yo tengo se pudieran prohijar al Maestro León según su estilo. El manuscrito viene en un cuadernillo en el que podemos leer: Monteser, D. Francisco Antonio de. / Los Registros / Entremés / Empieza “Alcalde, amigo.- Regidor, amigo”. / Manuscrito de 5 hojas en 4º. Letra del s. XVII.”. Según este manuscrito, y cuando ya se ha terminado la pieza, podemos leer “soy de Domingo Cano, gracioso”. Según el DICAT, Domingo Cano fue apodado el Ranilla porque decían que ni Juan Rana tenía su habilidad. Domingo Cano representa gracioso a partir de 1684, 16 años después de la muerte de nuestro autor. Lo lógico parece ser que, como Parnaso nuevo se imprime en 1670, este manuscrito haya copiado del impreso y hayan elegido a Domingo Cano como actor para el papel de gracioso.

13. *La tía*.

a) Impresos:

- Monteser [1670]: “La tía”, en *Migajas del ingenio, apacible entretenimiento, en varios entremeses, bailes, loas, escogidos de los mejores ingenios de España*. En Zaragoza, impreso por Diego Dormer, pp. 18-24. Se encuentra con signatura R/1.464 en la BNE. Está digitalizado.
- Monteser [1670]: “La tía”, en *Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos de los mejores ingenios de España*. En Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer¹³. Manejamos el de la BNF, signatura P-YG-70.
- Monteser [1908]: “La tía”, en *Migajas del ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, ed. de Cotarelo. Madrid, RAE, pp. 52-71. Con signatura T/18.545 en la BNE.
- Escudero, JM y Pinillos, M. Carmen [1995]: “El entremés *La tía* de F. Monteser”, en *RILCE*, 11-1, Pamplona, Facultad de Filosofía, pp. 139-168.

14. *Las perdices*.

b) Manuscritos:

- Monteser. *Las perdices*, en mss. 17.378 de la BNE¹⁴.

15. *Los majaderos*.

b) Manuscritos:

- Monteser. *Los majaderos*, en mss. 0119/01 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia¹⁵.

¹³ El ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Menéndez Pelayo es un ejemplar incompleto al que le faltan los dos últimos entremeses: el entremés de *la tía* y el entremés *del degollado*. Lo mismo sucede con el volumen que se conserva en la BITB, donde faltan los últimos seis entremeses: Entremés de *la tía*, entremés *del degollado*, entremés de *la melindrosa*, entremés de *la mariquita*, entremés *del francés* y el entremés cantado *del soldado*. En el ejemplar que manejamos, el de la BNF, tiene numeración ordenada hasta que finaliza el baile de la niña hermosa en la p. 128. Después, cada una de las piezas siguientes, entremés del degollado (pp.3-15), entremés de la tía (pp. 1-15), entremés de la melindrosa (pp. 1-8), entremés de la mariquita (pp. 1-8), entremés del francés [incompleto] (pp. 1-6) y el entremés cantado del soldado (pp. 1-8), llevan numeración propia, como si hubieran sido añadidos posteriormente.

¹⁴ Manuscrito con letra del siglo XVII, 6 hs, 4º y procede de la biblioteca de Osuna. Es muy legible, no tiene notas al margen y está escrito a limpio. *Manos* dice de este manuscrito: “copia limpia; será de un copista. Sin embargo, la mano que escribió «de Monteser» en el título, f. 1r, parece familiar. Otro título tachado y «Las Perdices» escrito por encima con una tinta más negra.”

¹⁵ Simón Díaz en su entrada 2227 “Entremés de los Majaderos”. Letra del s. XVIII. 6 hs. 210 x 150 mm. Gutiérrez del Caño, nº 1512. Allí encontramos “Entremés de los Majaderos de don Francisco Monteser. 6 hojas a 31 líneas.- Papel 0,210 alto x 0,150 ancho: caja escritura 0,200 x 0,100.- Letra s. XVIII. (...) No le mencionan Barrera Leirado ni Paz y Melia. Floreció Monteser en el último tercio del s. XVII: tuvo entrada en Palacio y amistad con los principales autores dramáticos, y pereció trágicamente”.

IV. c. Bailes

16. *Los extravagantes.*

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Baile de los extravagantes”, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero, pp. 27-30. Se encuentra en la BNE. Sig. R/18.573. Está digitalizado.
- Anónimo: “Baile de los extravagantes” en *Los bailes dramáticos del s. XVII*, Tesis doctoral de Merino Quijano, Gaspar [1981]. Madrid, UCM, pp. 182-185. Está en la BNE con signatura 4 / 184871 (2 vols.).

b) Manuscritos:

- Anónimo: “Baile de los extravagantes”, en *Libro de bailes de Bernardo López del Campo*, mss. 4.123 de la BNE¹⁶, pp. 128-130.

17. *El gusto loco.*

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Baile del gusto loco”, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero, pp. 68v-71v. Se encuentra en la BNE. Sig. R/18.573. Está digitalizado.

¹⁶ El manuscrito 4123 de la BNE, *Libro de bailes de Bernardo López del Campo*, tiene recopilados 65 bailes. Es un manuscrito de 155 hojas en 4º, con letra del siglo XVII. Sobre Bernardo López del Campo, Cotarelo [1911: excviii] nos dice que “Bernardo López del Campo, a quien llamaron Lamparilla, quizá porque era tuerto, fue gracioso en varias compañías, y si los bailes que en su colección no pertenecen a otros son suyos, era hombre de ingenio sobresaliente (...). Entró en la cofradía de la Novena hallándose en Jaén en la compañía de Miguel Bermúdez, el año de 1656. Cuatro años después hacía graciosos en Valencia en la compañía de Francisco de la Calle, también autor dramático. Vino luego a Madrid, aunque por poco tiempo, en la misma parte. Estuvo en Portugal y otros muchos lugares, y al fin se retiró a Granada, su patria, «donde tuvo una tienda de cintas y colonias; y en llegando allí una compañía que parecía bien, el gracioso lo hacía Bernardo durante la temporada que allí estaba». Murió en Granada en 1705. Reunió en este tomo de Bailes varias de estas piezas suyas y ajenas, aunque casi todas buenas, lo cual honra, además, su buen gusto de colector”.

18. *El loco de amor.*

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Baile del loco de amor¹⁷”, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero, pp. 76-78v. Se encuentra en la BNE. Sig. R/18.573. Está digitalizado.

b) Manuscritos:

- Anónimo. *Baile para Francisco Ponce y las Anas Correas*, en mss. 14.851 de la BNE, pp.20-22.

19. *Los esdrújulos.*

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Baile de los esdrújulos”, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero, pp. 83-86. Se encuentra en la BNE. Sig. R/18.573. Está digitalizado.
- Diamante, Juan Bautista [1668]: “Baile entremesado en esdrújulos del pórtico de la cárcel”, en *Verdores del Parnaso: en veinte y seis entremeses, bailes y sainetes de diversos autores: dedicados a don Cristóbal de Ponte Llerena X Suarez y Fonseca*, Madrid, Domingo García Morrás, Domingo Palacio y Villegas, pp. 212-215. Se encuentra en la BITB. Sig. VIT-004. Está digitalizado.
- Monteser, Francisco de [1969]: “Baile de los esdrújulos”, en *Verdores del Parnaso*, ed. de Benítez Claros, Rafael. Madrid, CSIC.
- Anónimo: “Baile de los esdrújulos” en *Los bailes dramáticos del s. XVII*, Tesis doctoral de Merino Quijano, Gaspar [1981]. Madrid, UCM, pp. 2-6. Está en la BNE con signatura 4 / 184871 (2 vols.).

b) Manuscritos:

- López del Campo, Bernardo [s.d.]: “Baile de los esdrújulos entremesado”, en *Libro de bailes de Bernardo López del Campo*, mss. 4.123 de la BNE, pp-2-4.

¹⁷ Ése es el nombre que viene en el índice. Cuando se llega a la pieza, se titula “Baile para Francisco Ponce”.

20. *El mudo*.

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Baile del mudo”, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero, pp. 96-98. Se encuentra en la BNE. Sig. R/18.573. Está digitalizado.

b) Manuscritos:

- Anónimo. *Baile del mudo*, en Mss. 14.851 de la BNE, pp.85-87.

21. *El letrado de amor*.

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1668]: “Baile del letrado de amor”, en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia: a costa de Juan Martín Merinero, pp. 104-105. Se encuentra en la BNE. Sig. R/18.573. Está digitalizado.
- Anónimo: “El letrado de amor”, en *Los bailes dramáticos del s. XVII*, [Tesis doctoral de Merino Quijano, Gaspar [1981]. Madrid, UCM, pp. 84-86. Está en la BNE con signatura 4 / 184871 (2 vols.).

b) Manuscritos:

- Anónimo. *Baile de los consejos de amor*, en mss. 14.851 de la BNE, pp. 216-7.
- “Baile del letrado de amor”, en el *Libro de bailes de Bernardo López del Campo*, mss. 4.123 de la BNE, pp. 61-62.

22. *Los ecos*.

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1670]: “Los ecos”, en *Primera parte del Parnaso nuevo y amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. Madrid, Andrés García de la Iglesia, pp. 12-18. Digitalizado por la BITB.

23. *Dos áspides trae Jacinta.*

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [1670]: “Dos áspides trae Jacinta”, en *Primera parte del Parnaso nuevo y amenidades del gusto en 28 entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. Madrid, Andrés García de la Iglesia, pp. 99-109. Digitalizado por la BITB.
- Olmedo, Alonso de [1675]: “Dos áspides trae Jacinta”, en *Vergel de entremeses y conceptos del donaire, con diferentes bailes, loas y mojigangas. Compuesto por los mejores ingenios destos tiempos. Dedicado a la Soberana Reyna de cielo, y tierra, Señora nuestra del Rosario*. Diego Dormer, Zaragoza, pp. 142-151.
- Olmedo, Alonso de: “Dos áspides trae Jacinta”, en *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*, ed. de Cañedo Fernández, Jesús [1970]: Madrid, CSIC, pp.150-59.
- Monteser, Francisco de [sd]: “Dos áspides traes, Marica”, en *Cancionero poético-musical de Verdú (siglo XVII)*. Barcelona. Biblioteca de Catalunya, M. 1637-I/13, pp. 3-4
- *Sainete intitulado Los áspides representado en los teatros de la Corte para seis personas* [1799]. Madrid, Librería de López.

24. *El zapatero y el valiente.*

a) Impresos:

- Díez i Foncalda, Alberto [1653]: “Pendencia de un zapatero con un valiente porque se llevaba unos zapatos sin pagar” y “A una dama roma que tomaba tabaco”, en *Poesías varias de don Alberto Díez i Foncalda. Primera parte, dedicada al excelentísimo señor don Antonio Pimentel*, Zaragoza, Juan de Ybar, pp. 1-3, y 12-12.
- Monteser, Francisco de [1676]: “Baile del zapatero y el valiente”, en *Flor de entremeses, bailes y loas, escogidos de los mejores ingenios de España*, con licencia en Zaragoza, por Diego Dormer, pp. 226-233. Se encuentra en la BNE con signatura R/7.896. Digitalizado en la red, en la biblioteca virtual Cervantes.

IV. d. Mojigangas

25. *La ballena.*

a) Impresos:

- Monteser, Francisco de [2005]: “La ballena”, ed. por Buezo, Catalina, *Mojigangas dramáticas: (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Cátedra, pp.289-302.

b) Manuscritos:

- Monteser: *Mojiganga de la ballena*, mss. 15.153¹⁸ de la BNE.

26. *Los títeres.*

b) Manuscritos:

- Monteser, Francisco de: “Los títeres”, en el mss. 21.815¹⁹ de la BNE. 140r-143r.
- Monteser, Francisco de: “Los títeres”, en el mss. BEU Epsilon 32.3.18 EM/14²⁰ de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena.

27. *El martinete de Manzanares.*

b) Manuscritos:

- Monteser: *La mojiganga del martinete de Manzanares*, en el mss. 61.561 de la BITB²¹.

¹⁸ El manuscrito podría ser autógrafo, sobre todo por la cantidad de correcciones que hay en él. *Manos teatrales* nos dice sobre él: “Parece ser borrador del dramaturgo o tal vez segundo borrador. Hay correcciones de tipo autorial en la misma mano”, pero no podemos asegurar nada. La letra es compleja e ilegible en algunos momentos y en algunas zonas está la tinta corrida. Hay muchas anotaciones al margen

¹⁹ Es éste un compendio de obras de Calderón titulado *Asuntos alegóricos, métricos, históricos, que en nueve actos sacramentales manifiesta su ingenio, sin segundo, Don Pedro Calderón de la Barca: capellán de honor de su Majestad, caballero del hábito de Santiago. Originales recogidos con especial desvelo y sin igual afección por don Pedro Soriano Carranza, presbítero. En Córdoba, en 20 de mayo de 1706*. Según dice el índice, incluye sus loas, mojigangas y entremeses. En nota manuscrita encontramos: “Dos impresos (1676-1677) y 18 manuscritos (1670-1674). 306 hojas, 17 impresas y 289 mss. En este precioso códice del siglo XVII hay piezas dramáticas desconocidas de Calderón de la Barca y otras obras inéditas de la época”.

²⁰ *Manos teatrales* nos dice que es un volumen facticio con 27 piezas teatrales cortas (18 bailes, 5 entremeses, 2 mojigangas, 1 sarao y 1 loa), de manos de los siglos XVII y XVIII. Incluye además algunos poemas. Parcialmente deteriorado, con encuadernación antigua en pergamino. No hemos podido ver este texto.

²¹ Es el único manuscrito existente y parece que es la misma mano que hace la portada de la mojiganga de *La manzana*, también de Monteser, que se encuentra en la misma colección. La letra es del siglo XVII. El manuscrito está lleno de tachones y revisiones. Se puede ver en el primer folio el sello de la colección teatral Arturo Sedó.

28. *El sitio del Buen Retiro.*

b) Manuscritos:

- Anónimo. *Mojiganga para el sitio del Buen Retiro*, en el mss. 14.519-7²² de la BNE.
- Anónimo. *Mojiganga para el sitio del Buen Retiro*, en el mss. 46.725 de la BITB²³.

29. *La manzana.*

a) Impresos:

- León Merchante, Manuel [1691]: “La manzana”, en *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes assumptos, de bayles y mozigangas*, en Madrid, por Antonio de Zafra: véndese en casa de Juan Fernández, pp. 55-69. De aquí reimprimen la pieza las posteriores colecciones de entremeses. El número de registro en la BNE es R/17726
- León Merchante, Manuel [s.d.]: “Mojiganga de la manzana”, en *Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos de los mejores Ingenios de España* (Zaragoza, s.a.). pp. 89-103. Se encuentra, entre otros, en la Biblioteca Menéndez Pelayo con la signatura 33418-33430.
- León Merchante, Manuel²⁴ [1700]: “Mojiganga de la manzana”, en *Manogito de entremeses, a diferentes assumptos, de bayles, y mozigangas escritos por las mejores plumas de nuestra España*, Pamplona, [s.e.], pp. 45-59. El número de registro en la BNE es U/1975.
- En el manuscrito 6.385 de la BNE, con título *Crónica del rey Enrique IV*, compuesto por Diego Enríquez del Castillo, aparece al final y en la contracubierta como parte del forro del libro, en tamaño folio por las dos caras y a doble página, impresa *Mojiganga de la manzana, que compuso para sainete en los autos sacramentales representados en las tablas de Madrid*. Pp. 179-183, incompleto, está hasta el verso 135. Tomo III, poesías cómicas. Atribuida a Manuel de León. También está la página 178, en la que tenemos el final de la

²² Buezo [1993: 444-5] se la atribuye a Monteser por sus semejanzas con *Martinete*. La copia es bastante limpia y hay hasta tres letras diferentes en la pieza. La portada con la que la BNE la resguarda le da la autoría a Monteser y establece que la letra es del XVII.

²³ Es una copia doble del siglo XIX. Once páginas la primera copia y catorce la segunda. Con una nota de Cotarelo que dice “Es bueno, aunque no contiene lo que podía pensarse”. Ignoramos qué esperaba el ilustre filólogo.

²⁴ En todas las ediciones viene a nombre del Maestro León, que era como se le conocía.

mojiganga de *Los motes*, del maestro León, junto a la página 183, donde prosigue la nuestra. Este impreso pertenece a León Marchante, M. de. (17). *Obras poeticas posthumas... Classe segunda, que contiene todos los assumptos humanos. Classe tercera, poesías cómicas.* [s.l.]: s.n.

- Monteser, Francisco Antonio de: “Mojiganga de la manzana”, ed. por Buezo, Catalina [2005]: *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, II. Edición. Kassel, Caja de Madrid-Edition Reichenberger, pp. 322-36.

b) Manuscritos:

- Monteser, Francisco: *La manzana*, mss. 61.560²⁵ de la BITB.

30. *Las naciones.*

b) Manuscritos:

- Monteser: *Las naciones*, mss. 61.562²⁶ de la BITB.
- Quesada, Sebastián de: *Las naciones*, mss. 14.516/47²⁷ de la BNE.
- Anónimo: *Sainete de las naciones*, mss. 14.516-60²⁸ de la BNE.

31. *Las dueñas del Retiro.*

a) Impresos:

- Monteser, Juan de [1668]: “Las dueñas del Retiro”, en *Verdores del Parnaso: en veinte y seis entremeses, bailes y sainetes de diversos autores: dedicados a don Christoval de Ponte Llarena Xuarez y Fonseca*, Madrid, Domingo García Morrás, Domingo Palacio y Villegas, pp. 1-4. Se encuentra en la Biblioteca de l’Institut del Teatre de Barcelona. Sig. VIT-004. Está digitalizado.
- Monteser, Juan de: “Las dueñas del Retiro” en *Verdores del Parnaso*, ed. de Benítez Claros, Rafael [1969]: Madrid, CSIC, pp. 11-21.

²⁵ Se puede ver en el primer folio el sello de la colección teatral Arturo Sedó. Es el único manuscrito existente y parece que es la misma mano que hace la portada de la mojiganga de *El martinete del Manzanares*, también de Monteser, que se encuentra en la misma colección. Sin embargo, el texto está escrito por mano distinta, con menos tachones y caligrafía mucho más legible, con una tinta muy clara que dificulta en ocasiones la lectura. *Manos teatrales* no nos resuelve el problema de la autoría, y dice, entre otras cosas, sobre este manuscrito que: 1) la letra es del s. XVII; 2) El reparto en la portada es de mano de Manuel de Mosquera, quien ha introducido algunos cambios en el f.2v, f.3r y 7v. La portada de mano de Sáenz de Tejera, quien ha añadido notaciones en el f.7r &v y f.8r; 3) Podría ser la mano principal de Monteser, ¿una copia limpia hecha por él? Tal vez no, porque no usa una nueva línea para un cambio de hablante.

²⁶ La letra es del siglo XVII. 9 hs. 215 x 150, texto lleno de correcciones, con páginas enteras tachadas, con muchas anotaciones,

²⁷ Manuscrito de seis hojas en 4º, con letra del siglo XVIII. Una copia muy deturpada del manuscrito de la BITB.

²⁸ Manuscrito de siete hojas en 4º. Con letra del siglo XVIII. Una copia pasada a limpio.

IV. e. Fin de fiesta

32. *Fin de fiesta para el Faetón.*

b) Manuscrito:

- Monteser, Francisco de: *Fin de fiesta para el Faetón de Calderón*, en el mss. 16.539²⁹ de la BNE.

²⁹ De los dos manuscritos de la BNE que conservan *El Faetón*, de Calderón —el 16.539 y el 16339—, sólo uno de ellos, el 16.539, contiene la fiesta al completo. Ésta se compone de una loa de Pedro Calderón de la Barca (f. 1r-8v), la primera jornada de *Faetón* (f. 9r-37v), el entremés de *El hidalgo de la membrilla*, de Francisco de Avellaneda (f. 38r-43r), la segunda jornada (f. 44r-71v), el *Baile de la fiesta del ángel*, de Cifuentes (f. 72r-76v), la tercera jornada (f. 77r-103v) y el *Fin de fiesta para la comedia de Faetón*, de Francisco Antonio de Monteser (f. 104r-114v). Todas las piezas fueron escritas para la ocasión, como bien queda claro por las continuas alusiones textuales a una enfermedad pasajera de Felipe IV, de la que ya estaba recuperado, así como al deseo de una mejor salud para el heredero y futuro Carlos II.

V. TEXTOS

V. a. Criterios de edición

Supongamos, por un momento, un caso ideal: la vida del autor está bien documentada, de la obra en cuestión hay un manuscrito autógrafo con fecha, y hay noticias escritas sobre la representación, así como una edición cuidada y vigilada por el poeta mismo... Hacer una edición crítica, en tales condiciones, sería un placer. Desgraciadamente, eso es un fantasma, la realidad es muy distinta. Ya una sola condición cumplida ayudaría considerablemente, pero tampoco esto es la regla, sino la excepción. En muchos casos, el editor se halla delante de una situación más o menos caótica: un texto mutilado, sin colofón, obra anónima, o atribuida a varios, sin argumentos convincentes, documentos que, uno a otro, se contradicen, etcétera, etcétera.

Reichenberger [1991: 417]

La edición de estos textos de Francisco Antonio de Monteser y Espinosa ha seguido las pautas que, en mayor o menor medida, rigen este tipo de trabajos en la actualidad. Eso quiere decir que se han modernizado la puntuación, la acentuación y la ortografía y todo lo que no tenga valor fonológico, salvo aquellas que son necesarias desde el punto de vista métrico o cómico (los vulgarismos, solecismos, hablas étnicas..., se encuentran siempre al servicio de la parodia lingüística). Si en alguna otra ocasión, de forma excepcional, no se corrige alguna de estas erratas, se hará saber el motivo en nota a pie de página.

Se desarrollan las abreviaturas del texto y los nombres de los personajes o actores que aparecen, haciéndolo sin corchete para facilitar la lectura. Se hace lo mismo con los estribillos y los etcéteras, ya que consideramos que en escena sí que se interpretarían. También se regulariza la disposición de los versos sin remarcarlo, ya que casi siempre son erratas tipográficas las que hacen que éstas se unan o se fragmenten de manera caprichosa. Asimismo, siempre que se considere hacer alguna aportación o enmienda, ya sea en las acotaciones o en la restauración de algún verso, se pondrá entre corchetes y se explicarán los motivos.

Con respecto al elenco, y dado que muchas veces viene el nombre del actor y después el del personaje, se aporta, siempre que los datos lo permitan, ambos, poniendo entre corchetes lo que no venía escrito en el texto base. Del mismo modo, cuando se produzca una irregularidad en personajes a los que se les llame de distinto modo, se unificará para facilitar la interpretación de los mismos.

Se editará siempre el manuscrito o la edición más antigua conservada, cotejando el texto con el resto de testimonios, incluidos los modernos, marcando las variantes textuales en el registro de variantes que se edita en epígrafe aparte. Al corregir las erratas que se subsanen con estas variantes, se remarcará en nota al texto.

Las piezas han sido editadas por género, manteniendo la disposición que tendrían dentro de la fiesta teatral: loa, entremés, baile, mojiganga y fin de fiesta. Dentro de cada género, se sigue el orden cronológico de la impresión más antigua conservada, y dentro de estas ediciones, el lugar que ocupase en el libro. Después de los impresos, editamos los manuscritos, que se agrupan por biblioteca donde se conserven.

Las notas a pie de página intentan explicar vocabulario y conceptos de la trama para que sea entendido por un lector moderno, dejando las cuestiones ecdóticas y las variantes para su propio apartado.

Por último, antes de cada edición, habrá un estudio preliminar que incluirá un resumen del texto, las circunstancias de la creación y/o de la representación, si se conocieran, así como el intento de resolver los problemas de autoría que muchas de las piezas de Monteser arrojan.

V. b. Loas

V. b. 1. LOA HUMANA DEL ÁRBOL FLORIDO

Una compañía de teatro llega a una población. Los vemos desempacar y quejarse del trayecto por el que han venido, mostrando la dura vida del actor¹ y esperando a que el mayordomo les diga lo que han venido a hacer. Éste se muestra contrariado porque había apalabrado un auto para representar, pero se le olvidó, por lo tanto, los actores no traen memorizado ningún texto. Aparece el responsable de las fiestas y les apremia. Tras mostrarse esquivos y reconocer que no han traído nada preparado, recuerdan que cerca de allí está *el árbol de la memoria*, curioso ejemplar que da obras de teatro en vez de flores. De él sacan las comedias a representar, *Los amantes de Teruel*, *Progne* y *Filomena* y *Obligados y ofendidos*, y acaba con el consabido y esperado elogio al público.

Es la única loa que compuso nuestro autor y lo hizo, además, en colaboración con Juan Bautista Diamante (1625-1687). Plaza Carrero [2002: 1462] ya nos advierte de los problemas de catalogación de las loas que “como género multiforme, heterogéneo, poliédrico y de gran movilidad es una muestra, no poco representativa, de la problemática de transmisión escrita común al género dramático”. Además, en este caso concreto nos encontramos con problemas añadidos que vienen del intento de saber a qué obras se refieren los actores en la loa. Lo lógico sería intentar encontrar una fiesta en la que se representasen las tres comedias anunciadas en el texto, pero en ese empeño se multiplican los problemas ya que las tres comedias citadas tiene múltiples posibilidades. *Los amantes de Teruel* podría ser la escrita por Tirso de Molina (1579-1648), la de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) o la comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza (1610-1685), publicadas respectivamente en *Segunda parte de las comedias* (Madrid, 1635), en el *Primer tomo* de las comedias (Madrid, 1635) y en la *Parte primera de los donayres de Tersicore* (Madrid, 1663). Varey y Shergold [1989: 54] nos hablan de cuatro representaciones: el 8 de diciembre de 1656 en uno de los dos corrales, el 17 de mayo de 1660 (siendo ésta la de Montalbán) en el corral del Príncipe, el 17 de febrero

¹ Imprescindible la obra de Oehrlein [1993] para conocer cómo era la vida del actor de las compañías de título en Madrid en el periodo comprendido entre 1602-1680. No es tan sencillo, por la ausencia de información, que sepamos mucho más de los que conformaban las compañía de la legua, aunque cabe suponer que sus penurias serían mayores.

de 1685, en palacio y el 10 de febrero de 1687 también en palacio² (siendo estas dos últimas las de Deza³).

Con respecto a *Progne y Filomena*, Varey y Shergold [1989: 194] nos hablan de dos comedias tituladas así: una de Guillén de Castro (1569-1531), impresa en la *Primera parte de sus comedias* (Valencia, 1618), y otra de Rojas Zorrilla (1607-1660), impresa en su *Primera parte* (Madrid, 1640). De una de estas dos consta una representación el 10 de julio de 1681 en palacio a cargo de Damián de Polop y Valdés. También recogen una comedia burlesca con el mismo título, de autor anónimo, y que fue representada el 8 de febrero de 1687 en palacio⁴.

Por último, de *Obligados y ofendidos*, comedia de Rojas Zorrilla, impresa en la *Primera parte de sus comedias* (Madrid, 1640), que cuenta con este otro título *Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca*, en un ejemplar de la BL, Varey y Shergold [1989: 175-6] nos hablan de una representación los días 29, 30 de octubre de 1686, a cargo de Manuel de Mosquera, en el Coliseo del Buen Retiro, y otra el 3 de febrero de 1688, por parte de Simón Aguado en el Cuarto de la Reina; también se hacen eco de un manuscrito con aprobaciones de Madrid de 1669 y una nota sobre su representación en Granada en 1662⁵.

Todo esto hace muy difícil decidirse por una fecha, aunque Jiménez-Alfaro [1985: 20] conjeture un par de posibilidades:

La primera hipótesis que cabe aventurar es que la prohibición de 1665 frustrara su representación y que, abandonadas u olvidadas, no salieran a la luz hasta las fechas que se han indicado⁶. Es probable, entonces, que la *Loa* tampoco se representara. La segunda hipótesis plantea la posibilidad de que al estar la loa escrita en colaboración con Juan Bautista Diamante, que sobrevive a Monteser, cambiara éste el título de las comedias para acoplarlas a la representación que iba a efectuarse.

² El DICAT recoge dos representaciones por parte de la compañía de Manuel Vallejo el 27 de noviembre de 1633 y el 7 de noviembre de 1634, otra de la compañía de Simón Aguado el 15 de julio de 1674 y alguna más en Valladolid o en el siglo XVIII que no recogemos porque no aportan nada nuevo a la cuestión que pretendemos dilucidar.

³ Borrego [2000: 453-73] la tiene editada como mojiganga.

⁴ El DICAT recoge una representación de la compañía de Simón Aguado el 2 de septiembre de 1674 en el Alcázar, la compañía de Manuel Alcázar el 20 de enero de 1684 y alguna más en Valladolid o en las primeras décadas del siglo que no aportan nada.

⁵ El DICAT recoge dos representaciones por parte de la compañía de Antonio del Prado, una el 27 de abril de 1636 y otra en 1651, una por parte de la compañía de Francisca López, el 8 de mayo de 1662, y una última por la compañía de Antonio de Escamilla el 13 de octubre de 1672.

⁶ Da por hecho que con *Los amantes de Teruel* se refiere a la de Suárez de Deza, representada el 10 de febrero de 1687 y la de *Progne y Filomena* el 8 de febrero de 1687.

Debido a que el 8 de febrero de 1687 se representó la comedia *Progne y Filomena*, y el día 10 la de *Los amantes de Teruel*, esto nos hace pensar que posiblemente la *Loa* acompañara esta representación.

Las fechas cuadrarían⁷, aunque llamaría la atención la fidelidad de Diamante al recordar una pieza coescrita con Monteser, muerto en 1668 y que, además, había sido publicada en 1676. No hay que olvidar las dos referencias internas con nombres de actores que se encuentran en la loa. El primero sería Juan López, que aparece en el elenco, y el segundo, Gaspar Fernández, que es citado dentro de la pieza. No aportan tampoco ningún dato relevante.

⁷ En 1687, las compañías de Manuel Mosquera y la de Rosendo López son elegidas para representar durante los carnavales ante sus Majestades. La compañía de Manuel Mosquera representa el 8 de febrero, con loa, sainetes y fin de fiesta, la comedia burlesca *Progne y Filomena*, hoy desaparecida y de autor anónimo. El 9 de febrero, ambas compañías representan, con loa, sainetes y fin de fiesta, *No aspirar a merecer*, de Juan Bautista Diamante. Por último, la compañía de Rosendo López representó el 10 de febrero, lunes de Carnaval, la comedia burlesca *Los amantes de Teruel* de Suárez de Deza con loa, sainete y fin de fiesta y que habían ensayado el 15, 28, 29 y 31 de enero. Por lo tanto, podría ser que el propio Diamante recuperara esta *Loa*, impresa en 1676, para las tres representaciones

1 – LOA HUMANA DEL ÁRBOL FLORIDO

PERSONAJES

MAYORDOMO 1

EL AUTOR

MAYORDOMO 2

6 HOMBRES

JUAN LÓPEZ

5 MUJERES

MÚSICOS

Cantan dentro una jácara y dicen dentro

HOMBRE 1. ¹Paren los coches.

MUJER 3. De Mancha².

HOMBRE 2. Tente, Juan, hazte a este lado.

MUJER 3. Juro a Dios que me columpio³.

Salen los HOMBRES.

HOMBRE 2. Gracias a Él que llegamos.

HOMBRE 4. Sí, pero todos venimos 5
de modo, que hecho pedazos,
sin ser los carros serán⁴
parecemos arrastrados.

HOMBRE 3. Vive Cristo que no hicieran 10
este camino borrachos,
pues, sin ser mar esta tierra,
hemos venido mareados.

HOMBRE 1. ¿Llega la gente?

¹ Cuando empieza la acción, el público no ve nada, sólo escucha las voces de los actores que acaban de llegar al lugar de la representación.

² Sería el lugar desde donde venían. Dependiendo de dónde se realizase la obra teatral, cambiarían la denominación.

³ columpiarse: v. r. Moverse el cuerpo, o mecerse con movimientos de un lado a otro, bamboleándose (Aut). Es decir, sale mareado del viaje.

⁴ serán: Sera grande, una especie de capacho que sirve para trasladar las cosas de un sitio a otro (Aut). Ironía sobre el medio de transporte en el que han venido.

| | | |
|-----------|---|----|
| HOMBRE 2. | Ya llega. | |
| | <i>Dentro las MUJERES.</i> | |
| MUJER 1. | Saca esa ropa, muchacho. | |
| MUJER 4. | Esperen, viven los cielos. | 15 |
| MUJER 5. | ¿Qué es aquello? | |
| MUJER 2. | Que me caigo. | |
| JUAN. | Aguarden, que yo no puedo menearme de este lado. | |
| MUJER 2. | A dos caminos como éste era mejor enterrarnos ⁵ . | 20 |
| | <i>Salen TODOS.</i> | |
| HOMBRE 1. | ¡Jesús!, ¿y quién tal pensara? | |
| MUJER 3. | Sin duda que inventó el diablo los carros, pues siempre veo que caminan tropezando. | |
| MUJER 2. | Yo vengo muerta. | |
| HOMBRE 2. | Yo muerto. | 25 |
| HOMBRE 3. | Pues yo, pullas ⁶ . | |
| MUJER 4. | Ya a lo andado no hay remedio. | |
| JUAN. | Ni tampoco lo espero de mi espinazo. | |
| MUJER 2. | Yo, las piedras del camino en la cabeza las traigo. | 30 |
| JUAN. | Y en la mía tampoco hay sino chichones tan largos. | |
| HOMBRE 1. | Qué hay, señor Flema ⁷ , ¿qué hacemos? | |

⁵ Todo sucede dentro de bambalinas para que el espectador se ría a través de lo maltrechos que van apareciendo los actores. Se les supone encajados en los coches y van saliendo con mucha dificultad.

⁶ pullas: "Se toma también por expresión aguda y picante, dicha con prontitud." (Aut.).

| | | |
|---------------------------|---|----------|
| MAYORDOMO ⁸ 1. | Estaba considerando. | |
| JUAN. | Mal considerar le caiga, ¿no ve cuál todos estamos? | 35 |
| MAYORDOMO 1. | ¿Qué he de hacer?, ¿soy yo demonio? | |
| HOMBRE 3. | Lo parece. | |
| MAYORDOMO 1. | ¿En qué? | |
| MUJER 3. | En enterrarnos. | |
| MUJER 1. | No es demonio de peligro, que es demonio sosegado ⁹ . | 40 |
| MAYORDOMO 1. | Basten un rato las burlas, que yo estaba imaginando que estos señores me habían esta fiesta encomendado; pero fue tan de repente, que me olvidé sin cuidado, y ahora han de estar quejosos, y por Dios que estoy temblando, sin saber cómo salir de este empeño ¹⁰ en que me hallo. | 45 50 |
| HOMBRE 1. | ¿Pues a estas fiestas nos trae? | |
| HOMBRE 2. | El camino es bien empleado. | |
| MUJER 3. | ¿Hay tal hombre?, ¿hay tal locura? | |
| MUJER 4. | Casi de mi juicio salgo. | |
| HOMBRE 3. | ¿Este es cómo? | |
| JUAN. | ¿Cómo, cómo? Juro a Dios que no es si chasco. | 55 |

⁷ flema: “Significa también pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones. Llámase así por la causa de que proviene que es el humor de la flema”. (Aut.), Es una burla con respecto al andar lento y pausado del Mayordomo,

⁸ El mayordomo era una especie de gestor-contable, como bien recoge Autoridades “se llama también el Oficial que se nombra en las Congregaciones o Cofradías, para la distribución de los gastos, cuidado y gobierno de las funciones”. Saldrá luego el Mayordomo 2, cuya función es la misma pero se encarga de la gestión de las fiestas de esa población.

⁹ demonio: Explica Covarrubias que “en rigor, este vocablo significa espíritu o ángel, indiferentemente bueno o malo.”.

¹⁰ empeño: “Dar palabra de hacer alguna cosa y ésta desempeña cuando la cumple.”. (Cov.)

| | | |
|--------------|---|----------|
| MAYORDOMO 1. | Ya no hay remedio, paciencia. | |
| HOMBRE 1. | Téngala un desventurado. | |
| MUJER 1. | ¿Qué hacemos aquí, señores? | |
| HOMBRE 4. | ¿Qué? Si parecer gitanos ¹¹ . | 60 |
| | <i>Sale el MAYORDOMO segundo.</i> | |
| MAYORDOMO 2. | Por Dios que nos tiene usted el alma en un hilo, vamos, que sólo a que usted viniese están todos esperando. | |
| MAYORDOMO 1. | ¿A dónde hemos de ir? | |
| MAYORDOMO 2. | ¿Mas se burla? ¿Los dos juntos no quedamos en que por usted quedaban todas las fiestas de este año? | 65 |
| MAYORDOMO 1. | Señor, ¿qué fiestas? Usted viene muy descaminado, que yo traigo estos señores, entendiendo lo contrario, sólo para que se huelguen ¹² ; más de la fama llevados de las honras que recibo, que a mayores agasajos. | 70 75 |
| MAYORDOMO 2. | ¿Yo no he escrito treinta veces? ¿Lo que pidió no he enviado? ¿No es de usted aquesta letra? ¿No me escribe que está llano ¹³ a que se hagan tres comedias, ya que no han podido el auto? | 80 |
| MAYORDOMO 1. | Yo entendí que usted pedía estas fiestas para otro año, y en efecto sin remedio de nada no me he acordado. | 85 |

¹¹ si parecer gitanos: Para Covarrubias, los gitanos son “gente perdida y vagamunda, inquieta, engañadora, embustidora...”, de ahí la analogía con la profesión de actor, sobre todo porque van a intentar engañar al mayordomo segundo. En otras piezas de Monteser, con la aparición de personajes gitanos, profundizamos sobre ellos.

¹² holgar: “Significa también divertirse, recrearse en algún festino paseo.”. (Aut.)

¹³ allanarse: convencerse y ajustarse a la voluntad del otro (Cov.)

| | | |
|--------------|--|--|
| MAYORDOMO 2. | Señores, esto es querer matarme. | |
| HOMBRE 2. | Váyase a espacio ¹⁴ , vuesa merced, mi señor, que ya que todo lo ha errado el señor Gaspar Fernández ¹⁵ , procuraremos en algo desempeñarle, pues ya están todos empeñados ¹⁶ . Amigos, aquí venimos, como ya sabéis, a holgarnos ¹⁷ . ¿No es esto verdad? | 90 95 |
| TODOS. | Verdad es. | |
| HOMBRE 1. | Pues ya que aquí hemos quedado, ¿no haréis todos lo que yo? ¿Juraislo así? | |
| TODOS. | ¡Sí, juramos! | 100 |
| HOMBRE 1. | Pues para que todo tenga el acierto no esperado, sabed que, en este sitio donde estamos, hay un árbol que llaman de la memoria, tan florido y tan lozano, y de diferentes flores ocupa su verde campo. A éste pues llegar podemos, y, como fuere ordenando cada uno hacer su papel, la flor le ha de ir usurpando ¹⁸ . A los primeros galanes será verde y encarnado ¹⁹ , | 105 110 |

¹⁴ ir a espacio: Le dice que se retire a descansar, cerca de los músicos, es el intervalo que hay entre una regla y otra donde se ponen las figuras, unas en regla y otras en espacio (Cov.).

¹⁵ Podría ser Gaspar (Fernández) de Valdés, quien dirigió en algún momento de su existencia una compañía junto a Antonio de Escamilla, padre de Manuela de Escamilla. Muere en 1657, y esa podría ser una fecha que nos permitiera situar cuándo fue escrita la loa.

¹⁶ Juego de palabras que continúa la afirmación que hizo al principio el mayordomo sobre su palabra dada. Sigue el juego entre desempeñar un papel porque están empeñados (tienen muchas deudas).

¹⁷ holgar: Juega con el significado. Cuando el mayordomo 1 se excusó diciendo que ellos venían a holgarse se refería a disfrutar de la fiesta, ahora le da un nuevo sentido con otra acepción que también recoge el diccionario de Autoridades: "Vale también celebrar, tener gusto, contento y placer de alguna cosa, alegrarse de ella."

¹⁸ la flor le ha de ir usurpando: Se refiere a que esas flores serán cambiadas luego por las obras de teatro que serán representadas.

¹⁹ Comienza ahora todo un juego simbólico con los colores y con lo que cada integrante del grupo va a escoger. Verde: lo que está en su vigor, como opuesto a lo seco, y marchito (Aut.), lógico si son los

| | | |
|--|---|-----|
| | esperanza de coger el fruto de su cuidado. Los segundos será azul ²⁰ , color de celos bastardos; terceros será pajizo ²¹ , propia de desesperados. | 115 |
| | Y las gracias, las de todos por ser lo más sazonado ²² . Las damas, claro se entiende, que será el color leonado ²³ , pues son hechizos de amor ²⁴ (perdóneme aquí lo casto.) | 120 |
| | Las músicas, por ser cielo, mejor la viene lo blanco: al deleite, y al gracejo la que diere más agrado, y al fin como su papel, la flor han de ir imitando. Ea, señores, lleguemos, que ya se descubre el árbol. | 125 |
| | | 130 |

Descúbrese un árbol lleno de flores, y cantan dentro.

| | | |
|--------------|---|-----|
| (cantan) | Éste es el árbol de la memoria, lleguen y cojan. | 135 |
| HOMBRE 1. | Yo, que atrevido, árbol bello, yo, que a vuestros verdes ramos, de dos primeros papeles pretendo hallar el amparo. | 140 |
| MAYORDOMO 1. | Yo con otra de esas flores pienso quedar obligado. | |
| | <i>Llegan, y van cogiendo.</i> | |
| HOMBRE 2. | Don Pedro y yo a los demás ofrecemos de ayudaros. | |
| MUJER 2. | Ya a mí mi flor me asegura | 145 |

galanes, mozos viriles los que lo eligen. Encarnado: es el color de la carne, rojo que simboliza pasión. Una vez más, los galanes.

²⁰ azul: es el color de los celos, como bien dicen en el texto, y serían los barbas de la compañía los que los escogerían.

²¹ pajizo: parecido al amarillo, que simboliza la muerte o la desesperación.

²² sazonado: Dicho agudo o palabra chistosa (Aut.). Hace referencia a los símbolos de los colores con los que van eligiendo los integrantes de la compañía y que, en este caso, se refiere a las mujeres.

²³ leonado: "Lo que es de color rubio oscuro, semejante al del pelo del león". (Aut.).

²⁴ hechizos de amor: Se refiere al hipómanes, un veneno utilizado como bebida amatoria que se emplea para hacer hechizo de amor y que se elabora con parte del mechón que les sale a los caballos. El color leonado y el de la crin son similares, de ahí vendría la imagen y el color con el que se asocian las mujeres.

| | | |
|----------------------|--|-----|
| | con ese aliento bizarro. | |
| JUAN. | Lleguemos, amigo, y coge las que están más a la mano. | |
| AVIL ²⁵ . | Siempre he procurado en todo buscar el menos trabajo. | 150 |
| JUAN. | Dos cojo yo. | |
| AVIL. | Yo sola una: alto a gracejar nos vamos. | |
| JUAN. | Quiera Dios que pare en bien, que estamos de yelo entrambos. | |
| MUJER 2. | Las dos flores ofrecemos, mostrarnos tan alentados. | 155 |
| HOMBRE 6. | Que se conozca el favor que en una hermosura hallamos. | |
| HOMBRE 3. | Lleguemos nosotros, pues sólo nosotros faltamos. | 160 |
| HOMBRE 1. | Las damas lleguen también. | |
| MUJER 1. | Yo un ramillete gallardo de vuestro fruto florido he menester usurparos. | |
| MUJER 2. | Para la segunda escojo las que ahora me han tocado. | 165 |
| HOMBRE 3. | Yo en los tercetos prometo de poner todo el cuidado. | |
| MUJER 4. | Músicas, bailes, y fiesta, las cuatro ofrecemos daros. | 170 |
| HOMBRE 1. | Ya todo está repartido, las comedias escojamos. | |
| MAYORDOMO 1. | <i>Los amantes de Teruel</i> es la mía. | |
| HOMBRE 1. | Yo he acabado la de <i>Progne y Filomena</i> . | 175 |

²⁵ No hemos podido identificar a quién se refiere.

| | | |
|--------------|--|----------------|
| MUJER 2. | <i>Yo, Ofendidos y obligados.</i> | |
| MAYORDOMO 1. | Pues, ea, a estudiar, señores, y estas flores ofrezcamos al árbol de mejor vida, cuyo fruto se ha mostrado, aunque en accidentes puesto, tan hermoso y tan bizarro, que para bien de las almas todo su ser ha humanado. | 180 |
| MUJER 1. | En nombre de todos, yo, flores y aliento consagro divino pan, porque hoy de vuestra gracia ayudados, merezcan nuestros intentos el premio del agradaros. | 185 190 |
| HOMBRE 2. | Yo, a todos los mayordomos que, cuidadosos y francos, liberales, entendidos, son dignos de tantos lauros, como dueños de estas fiestas, sacrifico esos cuidados. | 195 |
| HOMBRE 3. | ¿Qué falta ahora? | |
| MUJER 4. | Pedir a auditorio tan gallardo. | |
| HOMBRE 2. | Por premio, las voluntades, por fineza de su amparo. | 200 |
| HOMBRE 1. | Por acierto de los yerros. | |
| MUJER 2. | Por logro a tantos cansancios. | |
| MUJER 3. | Perdón. | |
| HOMBRE 4. | Socorro. | |
| HOMBRE 2. | Silencio. | |
| MUJER 2. | Favor. | |
| MUJER 3. | Ayuda. | |
| MUJER 4. | Descanso. | |

| | | |
|-----------|--|-----|
| MUJER 5. | Pues con esto conseguimos. | 205 |
| HOMBRE 6. | Pues que con aquesto damos. | |
| MUJER 1. | Para nuestro amor, el premio. | |
| HOMBRE 2. | Para nuestra fe, el aplauso. | |
| MUJER 3. | Para nuestra dicha, asunto. | |
| HOMBRE 4. | Para nuestro amor, el lauro. | 210 |
| TODOS. | Pues que todos humildes y postrados, sólo la voluntad os pide aplauso ²⁶ . | |

FIN

²⁶ Fleckniakoska [1975: 53] nos marca como la alabanza al público varía y evoluciona, siendo ésta al final de la loa y no al principio como se hacía durante el siglo XVI. A partir de Agustín de Rojas y *El viaje entretenido*, la forma de pedir silencio y ganarse al auditorio cambia, como bien vemos en esta loa.

V. c. Entremeses

V. c. 1. LA HIDALGUÍA

Lorenzo, un villano rico, es aconsejado para que se case con doña Alda, una hidalga. A pesar de que a él no le hace mucha gracia, acepta. Éste será el pretexto para que aparezcan tres parientes de ella buscando algún tipo de ganancia que a Lorenzo no parece gustar, sobre todo porque, cuando hay posibilidad de obtener beneficios, la familia lejana es muy amplia.

| | | |
|------------|---|-----|
| | Ea, vamos al negocio; | 110 |
| | ¿sos tío de doña Gualda? | |
| HIDALGO 2. | A lo lejos, pero en fin soy del tronco de su casa. | |
| LORENZO. | Pues mirad, si sois del tronco, no hay que andaros por las ramas. | 115 |
| HIDALGO 2. | Bien decís, yo he menester, ya que entre deudos se trata, sin ninguna ceremonia, cincuenta arrobas, sin falta, de aceite. | |
| LORENZO. | Este es don Quijote, y le falta[ba] la mancha. | 120 |

Llegará otro pariente a pedir más cosas hasta que, por fin, aparece la hidalga. Ésta se muestra altanera y empieza a quejarse de que en la casa faltan muchas cosas, a lo que Lorenzo le responde cómicamente

| | | |
|----------|--|-----|
| HIDALGA. | Dos mil cosas solariegas echo menos en la casa, ¿los estrados? | |
| LORENZO. | En provincia. | |
| HIDALGA. | ¿Y la negra? | |
| LORENZO. | En vuestra cara. | 165 |
| HIDALGA. | ¿Y el monillo? | |
| LORENZO. | En Tetuán. | |
| HIDALGA. | ¿Y el enano? | |
| LORENZO. | Con la enana. | |
| HIDALGA. | ¿Y la dueña? | |
| LORENZO. | En los infiernos. | |
| HIDALGA. | ¿Y el chocolate? | |
| LORENZO. | En Guajaca. | |

Al final, el rústico —cansado de toda la parafernalia que acarrea el matrimonio— y la hidalga —ofendida por la actitud insolente de éste— deciden romper el casamiento, terminando con un baile en el que hidalgos y villanos se separan en perfecta danza.

Nos encontramos ante un entremés que gira en torno a los hidalgos, personajes clásicos del entremés que emergen en el siglo XVII para asentarse y que engloba toda la crítica hacia el afán por aparentar y por emparentar. Nobles, aunque sea en el nivel más bajo, y carentes de dinero, por ello buscan matrimonio de conveniencia con burgueses o rústicos adinerados. Como bien deja claro en *El Quijote*, Sancho Panza:

...que tanto vales cuanto tienes, y tanto tienes cuanto vales. Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener, aunque ella al del tener se atenía; y el día de hoy, mi señor don Quijote, antes se toma el pulso al haber que al saber: un asno cubierto de oro parece mejor que un caballo enalbardado¹

Y eso es lo que sucede en este entremés, donde todos buscan tener: los hidalgos, dinero, y los rústicos, los privilegios que el ser noble ofrecía, entre otros muchos, la excedencia de pagar impuestos, ya que la carga tributaria recaía sobre el resto de la población².

Sin entrar en más consideraciones acerca de un grupo social numeroso existente en el siglo XVI, nos ceñiremos a la figura que de él se desprende como emblema de unas piezas cortas que buscaban, más que nada, hacer reír; por ello, la figura del hidalgo entra de lleno en el mundo de los personajes habituales e irrisorios en los universos de ficción de los siglos de Oro, sobre todo porque está a caballo entre la alta nobleza, que le rechaza por sentirle inferior, y el pueblo llano, del que se siente muy alejado.

Y éste es el personaje, versión femenina, junto con sus parientes, que nos vamos a encontrar en el entremés de *La hidalguía* o de *La hidalga*, dependiendo del manuscrito. No vamos a traer aquí la figura del más famoso hidalgo de todos, don Alonso Quijano —del que mucho se ha hablado de su tipo de hidalguía por la descripción de su hacienda que se hace en el capítulo primero y que se aleja del modelo

¹ El Quijote. Capítulo XX, segunda parte.

² Es ésta una de las causas de la decadencia española, sobre todo teniendo en cuenta que el 10,2 por ciento de la población de Castilla, tal y como nos recuerda Bennansar [2003: 49-62] era de naturaleza noble, más que ningún país en Europa (exceptuando Polonia, donde alcanzaba el 15%). Los hidalgos no podían ser sometidos a tormento, ni encarcelados por deudas, ni tenían que contribuir ni con los pechos ni al servicio, es decir, ni pagaban impuestos ni tenían el deber de ofrecer ayuda voluntaria y económica al Rey o a la República para las urgencias del Estado o bien público. Habría cuatro tipos de hidalgos según su categoría: los de solar conocido, que son los que tienen más prestigio y nadie duda de su nobleza, ya que se fundamenta en la sangre y en el arraigo geográfico; los notorios, que compensaban su falta de arraigo con el nombre del linaje, que responde por ellos; los de ejecutoria, que debían probar su nobleza mediante un documento que lo acreditase llamado ejecutoria sellado por una de las chancillerías del Reino; y los de privilegio, que son aquellos que consiguen el estatus por merced del rey, que se lo concede por algún servicio a la corona que recompensan. Sáez [1989: 23-45].

al que nos referimos³—, o al que aparece en el tratado tercero del *Lazarillo*, no, la protagonista de nuestra entremés emparenta con otros tratamientos literarios coetáneos a ella como el que tenemos en el entremés anónimo protagonizado por Juan Rana *El hidalgo*⁴, donde nuestro cómico se intentará hacer pasar por hidalgo para comer, algo que no conseguirá, o el de *El hidalgo de Olías* de Juan de Zabaleta⁵, donde un hidalgo, arruinado y orgulloso, intentará enamorar a Francisca, una aldeana con posibles, que le vejará varias veces, o también el de *El hidalgo de la membrilla* de Francisco de Avellaneda⁶, donde don Tobías, aquejado de nobleza, se jacta continuamente de hacerse sangrías para mostrar su condición y que sirve para ser motivo de burla continua, o, por poner un último ejemplo, *El hijo que negó a su padre*⁷, donde un licenciado intentará dárse las de hidalgo para ascender en la Corte y tendrá que vérselas con su padre, de origen humilde, al que dirá no conocer.

En definitiva, todo queda resumido, perfectamente, en el comentario extraído de los versos 2253-2258 de *La gran Sultana* de Cervantes: “Se embarcó para ir a Orán / un tal fulano de Oviedo, / hidalgo, pero no rico, / maldición del siglo nuestro, / que parece que el ser pobre / al ser hidalgo es anejo”.

Cabe destacar la ambigüedad en el título, ya que aparece recogido de dos maneras: *La hidalga* y *La hidalguía*. La resolución es más una cuestión de matices, ya que no es lo mismo criticar a todo un colectivo que a un individuo del mismo. En este caso, además, la presencia de la hidalga sólo se desarrolla al final de la obra, siendo recurrente la aparición de familiares, también hidalgos, que vienen a sacar beneficios del enlace de doña Alda. Ésa es la razón por la que, en nuestra edición, hemos decidido titularla *La hidalguía*, porque la ridiculez y la crítica son hacia todo el colectivo, que exige sus condiciones ante Lorenzo.

El nombre de los contrayentes también tiene su importancia, ya que opone el de Lorenzo —clásico nombre de rústico con todas sus connotaciones peyorativas, a pesar de que aquí sepa salir más que airoso del embrollo nobiliario—, al de Alda, pleno de reminiscencias *romancerescas*, que actúan como contrapuntos cómicos en la relación.

La autoría, para nosotros, sería clara, a pesar de que uno de los manuscritos que se conserva en Barcelona dice que es de Matías de Castro, algo que estaría por ver, ya

³ Para saber más, Rey Hazas [1996].

⁴ Ms. 16.616 de la BNE

⁵ Publicado en *Rasgos del Ocio* [1661].

⁶ Mss. 16.539 de la BNE y Cienfuegos [2006: 147-160].

⁷ Mss. 14.612/5 de la BNE.

que este actor y dramaturgo ejerció también de copista, y aunque son muchas las copias conservadas de su mano, no son de su autoría; como vemos, un problema más que añadir a los muchos que dan este tipo de ediciones.

La obra tuvo que tener mucho éxito, dado el elevado número de copias diferentes que conservamos y de manuscritos copiados de impresos. Hemos editado el texto basándonos en el que nos parece más completo y que, además, es el primero en el tiempo, la impresión que de la obra se hizo en *Laurel*. Tras consultar el resto de impresiones y las copias manuscritas, que no aportan gran cosa ni nada nuevo o interesante, a excepción de un par de detalles de mejor comprensión por parte del público del XVII, mantenemos íntegra esa versión y aportamos las pequeñas variantes que nos parecen curiosas, anotándolas.

2 – LA HIDALGUÍA

PERSONAJES

UN VEJETE

LORENZO

DOS HIDALGOS

CRIADO

UNA MUJER

Salen LORENZO y el VEJETE.

- VEJETE. Lorenzo, no tenéis que replicarme.
- LORENZO. ¿En fin está de Dios que he de casarme?
- VEJETE. Mirad, vos sois muy rico, y lo sois tanto que ninguno lo es más en esta aldea¹, y vuestro padre así dejó ordenado, 5
viendo que vuestra hacienda es tan sin tasa, el que fueseis haciendo vuestra casa² casando aquí con una hidalga pobre³, y hoy ha de ser sin duda el casamiento. Y yo, como tutor, os lo consiento, 10
porque con esto quiero que se ilustre vuestro linaje⁴, porque al fin, amigo, el que no aspira a más nada se queda, y en este mundo bajo anda la rueda.
- LORENZO. Oh, pus si anda la rueda, aqueso vaya. 15
- VEJETE. Sí, amigo, que las cosas se barajan y unas suben, Lorenzo, y otras bajan. Lo que es la novia es nobilititísima⁵.
- LORENZO. Pues, qué importa si es ambronititísima⁶.

¹ aldea: Lugar corto, que no tiene jurisdicción sobre sí, ni privilegio de Villa, según las leyes de Castilla: y sus moradores son vecinos de alguna Villa o Ciudad, en cuyo distrito, término, y jurisdicción están. (Aut.). Nos marcan aún más la diferencia entre el mundo rural y el urbano del que viene la hidalga, entroncando con el tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”.

² casa: Se llama también la descendencia o linaje que tiene un mismo apellido, y viene de un mismo origen. (Aut.). Le recuerda que va a emparentar con la nobleza.

³ Matiza la pobreza de la novia, que es, al fin y al cabo, lo que posibilita el casamiento.

⁴ ilustrar el linaje: Se accedía a la nobleza a través del casamiento.

⁵ El vejete exagera la condición de noble de la hidalga.

| | | |
|---|--|----|
| VEJETE. | Y es muy emparentada. | 20 |
| LORENZO. | Pues eso es lo que a mí menos me agrada, porque no hay [en] diez casas diferentes hacienda para dar a sus parientes. | |
| VEJETE. | ¿A sus parientes? ¿Pues por qué? | |
| LORENZO. | Es un tonto, que el labrador que casa con hidalga, si es rico, y ella es pobre sin remedio, ha de hacer cuenta el pobre que la mata, y luego al punto, sin que pase martes, ha de tratar de contentar las partes. | 25 |
| VEJETE. | ¿Eso dices? | |
| LORENZO. | Yo digo lo que pasa. | 30 |
| <i>Sale un HIDALGO vestido ridículamente.</i> | | |
| HIDALGO. | ¿Mi primo don Lorenzo está en su casa? | |
| VEJETE. | Sí, señor, en casa está a recibir honras tantas. | |
| HIDALGO. | Primo mío de mis ojos, primo mío de mi alma, yo os doy licencia, abrazadme, que el deudo todo lo iguala. | 35 |
| LORENZO. | ¿Por qué parte somos primos? | |
| HIDALGO. | Porque es mi prima doña Alda ⁷ , la que ha de ser vuestra esposa. | 40 |
| LORENZO. | Hablara para mañana, si sos primo de mi esposa por ese camino vaya. | |
| HIDALGO. | Ea, paseaos conmigo, y hablemos de cosas varias. | 45 |
| LORENZO. | Paseémonos por cierto, | |

⁶ El pueblo de los ambrones aparece ya detallado en el siglo II a.C. por Plutarco en *Vidas paralelas*. Lorenzo quiere mostrar que le da igual la antigüedad de su prometida, que lo que le preocupa va a ser la parentela, como dejará claro en su siguiente intervención.

⁷ El nombre de la hidalga adquiere más relevancia al emparentarla con la viuda de don Roldán, el famoso romance. Además, el rústico viene a la aldea, el juego de palabras también es evidente.

| | | |
|----------|---|--|
| | pues que mi primo lo manda. | |
| HIDALGO. | Y así os iréis desasnando ⁸ , tratando con gente hidalga. | |
| LORENZO. | ¿Habéis almorzado, primo? | 50 |
| HIDALGO. | Lo que siempre. Esta mañana tomé muy buen chocolate antes de salir de casa. ¿Queréis vos que yo os envíe media docena de cajas? Si queréis, sin cumplimiento haré que luego os le traigan. | 55 |
| LORENZO. | ¿Pues teneislo en casa vos? | |
| HIDALGO. | No tengo ni una migaja, pero un hermanillo mío, que es muchacho de esperanzas ha de pasar a las Indias, y en pasando, es cosa clara que ha de casar ricamente, como es de sangre tan alta, y me enviará a cuatro flotas diez cajones de la marca. Y entonces os enviaré chocolate de importancia ⁹ . | 60 65 |
| LORENZO. | En aquese estado está... Voy a calentar el agua ¹⁰ . | 70 |
| HIDALGO. | ¡Ah!, buen Lorenzo, que en fin queréis hacer vuestra casa. | |
| LORENZO. | Sí, señor, que este otro día se me cayeron dos tapias ¹¹ . | 75 |
| HIDALGO. | Pues mirad, ya vos sabéis que entre parientes se gastan muy poquitos cumplimientos, y con llaneza se hablan, | |

⁸ La comicidad se produce de manera completa entre el atuendo ridículo del hidalgo y su afán de aparentar. Si bien el matrimonio de conveniencia les beneficiaba a ambos, en este caso los más necesitados son los hidalgos y eso choca con las pocas ganas de Lorenzo de llevar a cabo el casamiento.

⁹ Es el primer encontronazo de Lorenzo con los hidalgos y su afán de aparentar. Todo lo fían a la providencia. En este caso habla de exageraciones, de su sangre alta, y se jacta de poder traer chocolate, que era una bebida que daba cierto estatus.

¹⁰ Lorenzo es consciente de cómo van a ser estos parientes de su esposa, de ahí que use la ironía para crear el momento cómico.

¹¹ Lorenzo, como buen gracioso, le responde de manera literal y hace más cómica la escena

| | | |
|------------|---|-----|
| | yo he menester luego luego cien hanegas ¹² de cebada. ¿Qué decís? | 80 |
| LORENZO. | Que luego, luego... Digo que no quiero dallas. | |
| HIDALGO. | ¿Qué es no dallas?, pues la boda hoy adelante no pasa ¹³ . | 85 |
| LORENZO. | Mas que no pase adelante. | |
| HIDALGO. | Vaya el puerco noramala. | |
| VEJETE. | Tiene <i>usté</i> mucha razón, lo que <i>usté</i> pide se haga, que se midan luego al punto ¹⁴ . | 90 |
| HIDALGO. | Cierto que enojado estaba mas la cebada me templá. | |
| LORENZO. | Es muy fresca la cebada. | |
| HIDALGO. | Voy a medilla, y adiós, y otra vez no neguéis nada al que os honra. | 95 |
| LORENZO. | Sí, por cierto. <i>Usté</i> me honra, y me arrastra. | |
| HIDALGO. | Adiós. | |
| | <i>Vase.</i> | |
| LORENZO. | Vaya con Dios, y el <i>diabro</i> lleve su alma. No os lo dije yo, tutor, pues callad que aún muchos faltan. | 100 |
| | <i>Sale otro HIDALGO vestido ridículamente.</i> | |
| HIDALGO 2. | Hola, ¿no hay quién me responda? ¿Está mi sobrino en casa? | |

¹² fanega: Medida de granos y otras semillas que contiene doce celemines, y es la cuarta parte de lo que en Castilla llaman una carga de trigo, porque cabiendo en ella cerca de cuatro arrobas de trigo, puede llevar un mancho cuatro fanegas. Dícese también Hanega. (Aut.). Dependiendo de qué fuera, el peso de la fanega variaba. En el caso de la cebada, una fanega correspondía a 33 kilos de peso. Una fanega es una medida que equivalía a lo que dos bueyes podían arar en un día.

¹³ Ante la negativa de Lorenzo de su petición, le amenaza con la suspensión de la boda.

¹⁴ El vejete intercede entre la petición del hidalgo y de Lorenzo. Desde el principio hemos visto que es la actitud de cada uno de los personajes.

| | | |
|------------|--|-----|
| LORENZO. | Éste acaba con mi hacienda, porque según la pregmática ¹⁵ los tíos cuestan más caros. | 105 |
| HIDALGO 2. | Lorencico, abraza, abraza. | |
| LORENZO. | ¿Y para eso es menester poneros así en dos alas? Ea, vamos al negocio; ¿sos tío de doña Gualda ¹⁶ ? | 110 |
| HIDALGO 2. | A lo lejos, pero en fin soy del tronco de su casa. | |
| LORENZO. | Pues mirad, si sois del tronco, no hay que andaros por las ramas ¹⁷ . | 115 |
| HIDALGO 2. | Bien decís, yo he menester, ya que entre deudos se trata, sin ninguna ceremonia, cincuenta arrobas ¹⁸ , sin falta, de aceite. | |
| LORENZO. | Este es don Quijote, y le falta[ba] la mancha ¹⁹ . | 120 |
| HIDALGO 2. | Ea, acabad. | |
| LORENZO. | Si tal diere, el diablo lleve mi alma. | |
| HIDALGO 2. | ¿Cómo no? Patán ²⁰ , villano, hombre de poca prosapia, no basta que yo consienta, siendo de sangre tan alta, | 125 |

¹⁵ pragmática: “La ley o estatuto, que se promulga o publica, para remediar algún exceso, abuso o daño que se experimenta en la República. Derivase del Griego *Pragma*, que significa negocio, o el estado de las cosas. Latín. *Pragmatica, ae.*”. (Aut.). Lorenzo dice pregmática para como rasgo de habla vulgar, del mismo modo que diablo, usté u otros parecidos.

¹⁶ La hidalga se llama doña Alda, como bien ha dejado claro el primer hidalgo. Aquí, Lorenzo, mostrando una vez más su apatía hacia el casamiento, la llama doña Gualda, que es un apodo que se le aplicaba al que estaba muy descolorido o pálido.

¹⁷ Juega con el lenguaje y le pide concreción y rapidez.

¹⁸ arroba: “Es también medida para cosas líquidas, que en algunas partes se llama cántara, ò cántaro, y contiene regularmente ocho azumbres.”. (Aut.). Aproximadamente unos 800 litros de aceite le está pidiendo.

¹⁹ La popularidad adquirida por el Quijote se dejaba ver en este tipo de respuestas donde la figura del loco se iba asociando cada vez más a él.

²⁰ patán: “El hombre zafío, tosco y campesino. Llámese así, porque ordinariamente tiene grandes patas o pies, y las hace mayores con el calzado tosco que trae.” (Aut.). La aparición de la esposa malmetiendo al esposo es un clásico dentro de los entremeses.

| | | |
|------------|--|-------------|
| | que os caséis con mi sobrina que si en ello se repara aquí es echarla al carnero. | 130 |
| LORENZO. | Y allá es echarla a la vaca ²¹ . | |
| HIDALGO 2. | Picarón, ¿qué cosa es negarme aquesto en mi cara? No sólo eso he de llevarme más cuanto hay en la casa. | 135 |
| VEJETE. | Que se os dé. | |
| LORENZO. | Es mucha razón, llévese cuanto hay en casa, mi tío. | |
| HIDALGO 2. | Con eso sólo la cólera se me aplaca. Adiós, adiós, Lorencico. | 140 |
| | <i>Vase.</i> | |
| LORENZO. | Miren lo que es gente hidalga, en dándoles lo que piden, luego al instante se amansan. | |
| | <i>Sale uno con un billete haciendo reverencias.</i> | |
| CRIADO. | Este papel os envía. | |
| VEJETE. | Otro demonio, ya escampa. | 145 |
| CRIADO. | Don Ortuño, mi señor, que por estar hoy en casa a la boda no os asiste, no os honra, y no os agasaja. | |
| LORENZO. | Leedlo vos, que yo no sé. | 150 |
| CRIADO. | Harelo de dos mil ganas. | <i>Lee.</i> |

Dice así: Pariente mío, a mí se me ha ofrecido una necesidad, hacedme merced de prestarme dos mil reales sobre un Pavés, y un mazo de

²¹ Las réplicas graciosas de Lorenzo se repiten. En esta ocasión, el hidalgo pretende presionarle con la posible anulación del casamiento, y ante la palabra carnero, la contestación vaca. Lorenzo no se deja intimidar, porque en el fondo tienen más interés los hidalgos en que el casamiento se dé.

Martinetes, y si os pareciere poca prenda os llevarán un Morrión con su loriga²².

LORENZO. Oh, pues si tiene barriga
el gorrión²³ esto basta
decidle. Pero la boda

Suenan atabalillos.

De mi mujer doña Gualda 155
va entrando ya.

VEJETE. Ponte bien,
no te mormuren la gala.

Sale la novia vestida ridículamente, y acompañamiento al son de los atabalillos.

HIDALGA. ¡Jesús, qué novio tan tosco!

LORENZO. No vi tan despilfarrada
novia en mi vida, un molino 160
de papel puede embargarla.

HIDALGA. Dos mil cosas solariegas
echo menos en la casa,
¿los estrados²⁴?

LORENZO. En provincia²⁵.

HIDALGA. ¿Y la negra²⁶?

LORENZO. En vuestra cara. 165

HIDALGA. ¿Y el monillo²⁷?

LORENZO. En Tetuán²⁸.

²² Está pidiéndole dinero y le da a cambio partes de la armadura que se supone que pertenecieron a sus antepasados gloriosos. El pavés, “Escudo oblongo y de suficiente tamaño para cubrir casi todo el cuerpo del combatiente” (RAE), el Morrión, “Armadura de la parte superior de la cabeza, hecha en forma de casco, y que en lo alto suele tener un plumaje o adorno” (RAE) y la loriga “Armadura para defensa del cuerpo, hecha de láminas pequeñas e imbricadas, por lo común de acero” (RAE).

²³ Una vez más, Lorenzo se mofa de la situación y juega con las palabras para burlarse del criado.

²⁴ estrados: “El conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o pieza en que se sientan las señoras para recibir las visitas, que se compone de alfombra o tapete almohadas, taburetes o sillas bajas.” (Aut.).

²⁵ Según Autoridades, estrados, usado en plural, se refiere “a las salas de los Consejos y Tribunales Reales, donde los Consejeros y Oidores asisten para oír las causas, juzgarlas y sentenciarlas”. La respuesta de Lorenzo es obvia y se mofa de ella.

²⁶ Pregunta por la criada y Lorenzo vuelve a jugar con el lenguaje y le espeta con otra acepción que Aut. refleja “se toma también por infeliz, infausto y desgraciado.”.

²⁷ monillo: “Jubón de mujer, sin faldillas ni mangas.” (Aut.)

| | | |
|---------------------------|---|-----|
| HIDALGA. | ¿Y el enano? | |
| LORENZO. | Con la enana. | |
| HIDALGA. | ¿Y la dueña? | |
| LORENZO. | En los infiernos. | |
| HIDALGA. | ¿Y el chocolate? | |
| LORENZO. | En Guajaca. | |
| HIDALGA. | ¿Y a dónde está el tocador ²⁹ ? | 170 |
| LORENZO. | Ha ido a templar la guitarra. | |
| HIDALGA. | ¡Jesús, qué novio tan malo! | |
| LORENZO. | ¡Jesús, qué novia tan mala! | |
| HIDALGA. | Pues, des[h]ágase la boda. | |
| LORENZO. | Pues la boda se des[h]aga. | 175 |
| HIDALGA. | Yo contenta. | |
| LORENZO. <i>Cantando.</i> | Yo pagado, y pues que ya no me casan aquí de los hidalgos, aquí ³⁰ de las villanas. | |
| HIDALGA. <i>Canta.</i> | Andar, andar, andar, cada cual se vaya con su cada cual, dueña quiero y escaparate. | 180 |
| TODOS. | Tate. | |
| HIDALGA. | ¡Ay, mi Reina no me lo mande! | |
| TODOS. | Ande. | |
| HIDALGA. | Vos sois un pobre pechero ³¹ , y yo os hago caballero. | 185 |

²⁸ Nuevo juego de palabras aprovechando la polisemia de la pregunta, él se refiere al animal y donde habita.

²⁹ Sigue con la misma estructura. Ante la petición de ella por parte del aposento utilizado para el peinado y aseo de una persona, Lorenzo la vacila y le habla del músico.

³⁰ Lorenzo sitúa a los bailarines.

³¹ Le recuerda que él sí tiene que pagar impuestos.

pero es menester grosero,
que la bolsa se delate:
¡dueña quiero y escaparate!

TODOS.

Tate.

LORENZO.

¡Ay, mi Reina no me lo mande!

TODOS.

Ande.

FIN

V. c. 2. DESCUÍDESE EN EL RASCAR

Don Gil quiere seducir a la mujer del letrado. Como éste es tan celoso, no la deja ni un momento a solas, y la tiene siempre a su lado asida de la mano. Don Gil contacta con Farfulla para que se acerque al esposo y le distraiga con su labia. Éste lo hace y, tras hilvanar unas cuantas incongruencias, le pide ayuda porque ha recibido una herencia que no puede cobrar por un inconveniente:

| | | |
|-----------|--|-----|
| | para que ningún zurdo le heredase, y le dejó un patrón que lo mirase; vino a mí el mayorazgo y yo soy zurdo, y al ir a hacer examen, y experiencia, de si era hábil yo para la herencia, | 110 |
| LETRADO. | Esto explica la ley de Codicilio. | |
| FARFULLA. | Yéndome a rascar me depusieron, porque a zurdas rascar allí me vieron. | |
| LETRADO. | Pues ¿por qué usted no se rascó a derechas? | 115 |

El letrado le enseñará a usar la mano derecha y para ello suelta durante un instante a su mujer y ése será el momento en el que don Gil huya con ella. El letrado se indigna y les persigue hasta su casa donde se encuentra con máscaras que le hacen pensar en un encantamiento y se encuentra con un final de mojiganga, tal y como especifica la acotación, y acaba con la frase que da título a la pieza:

| | | |
|--------|---|-----|
| MUJER. | Que esto le sucede a quien se descuida en el rascar... | 150 |
|--------|---|-----|

La autoría es puesta en duda. El primero en advertirlo es Cotarelo [1911: ciii]:

Descuidarse en el rascar, no parece entremés de Monteses. El asunto es el tratadísimo del pleito del mochuelo y otros en que, ya a un letrado o ya a un médico, un individuo le entretiene con una consulta ridícula, hasta que le desespera y, en tanto, el galán se fuga con la hija, sobrina o, como sucede aquí, con la mujer del consultado.

Jiménez Alfaro [1985: 286] y García Valdés [1991], también, aunque ninguna de ellas explica las causas por las que no se lo atribuyen a Monteses. Nuestra opinión es que el tema es muy simple, sí, y la excusa mediante la cual el letrado suelta la mano de su

esposa nos parece muy pueril, muy impropia de Monteser, recordándonos un poco a lo que también sucede en *Los porfiados*; podría ser de su primera época, ésa que estamos recorriendo en estos entremeses tan corrientes por la sencillez de la trama y lo inocuo de los diálogos, algo que también se nos hace extraño, ya que en 1651 escribe *El caballero de Olmedo* y ahí sí que su humor no tiene nada que ver con esta pieza. Pero, en estos 162 versos, hay momentos para el disparate, en la serie de sandeces e incoherencias con las que lía al letrado, y el final de mojiganga, tan de su gusto, que sí que podría darle la autoría. Métricamente, sorprende el uso de la redondilla, aunque sea sólo para una réplica. No es habitual en él, aunque, como ya hemos dicho, quizá fuera un Monteser recién llegado, haciendo probaturas, antes de coger su propia dinámica textual.

Finalmente, como en tantas de sus piezas, no tenemos elementos contundentes para decantarnos por la autoría o no. La única pieza conservada sí que está a su nombre, pero ya hemos visto que, dadas las formas con las que los editores componían estas recopilaciones, eso no es garantía de que sea cierto.

3 – DESCUÍDESE EN EL RASCAR¹

PERSONAJES

DON GIL

FARFULLA

UN LETRADO

UNA MUJER

MÚSICOS

Salen FARFULLA² y DON GIL.

| | | |
|-----------|---|--------------|
| GIL. | Ésta, Farfulla, es la casa de este letrado extremeño donde su industria ³ ha de ser contra hierba de sus celos. | |
| FARFULLA. | Vuelva <i>oced</i> , señor don Gil, a informarse bien del cuento. | 5 |
| GIL. | Farfulla, amigo, yo estoy perdiendo el entendimiento por la mujer del letrado, y él la guarda con tal celo y con tanta impertinencia, que, sin dejarla un momento, la trae de noche y de día de la mano; ni comiendo, ni en la cama, ni en la iglesia la deja; y es en efecto tanto el uso que se viste, se desnuda a cualquier tiempo, sin dejarla de la mano. | 10 15 |
| FARFULLA. | Tan extraño majadero no se ha pintado en el mapa; | 20 |

¹ En el diccionario de la RAE de 1737 recogemos la siguiente definición: Frase de estilo bajo con que se avisa el cuidado y vigilancia que se debe tener en lo que desea para no perder ocasión ni oportunidad, pues en eso consiste muchas veces lo feliz del suceso, como de la tardanza y omisión lo adverso y contrario. M. León, obra poética, tomo II, pl, 194. "Dos lazarillos, que nunca en rascar se descuidaron, / se echaron sobre las pajas / porque no faltasen granos."

² Farfulla: "El que habla balbuciente y de prisa." (Aut.).

³ industria: "Se toma también por ingenio y sutileza, maña o artificio." (Aut.).

| | | |
|---|--|----|
| | mas sólo saber pretendo de qué mano la trae siempre. | |
| GIL. | Según se ofrece el intento, la muda de mano en mano. | 25 |
| FARFULLA. | Pues no importa, que el remedio se ha de pensar de repente. Vamos allá y está atento en llegando la ocasión que yo a obligarle me atrevo, que la deje de la mano. | 30 |
| GIL. | Eso es lo que yo deseo, que, al instante que la deje, ella me vendrá siguiendo. | |
| FARFULLA. | Pues manos a labor, vamos, que él la soltará, si puedo, o a las trampas de Farfulla pondré perpetuo silencio. | 35 |
| GIL. | Quedo, que él sale a su estudio. | |
| FARFULLA. | Pues callad, y va de cuento. | 40 |
| <i>Sale el LETRADO con su MUJER de la mano izquierda.</i> | | |
| MUJER. | ¿Es posible, que no me haigas ⁴ dejado ponerme la color ⁵ de este otro lado? | |
| LETRADO. | No, que no dejan hombres cortesanos afeitar sus mujeres a dos manos ⁶ . | |
| MUJER. | ¿Que he de estar sin mano todo el día? | 45 |
| LETRADO. | Mujer, la una es vuestra, la otra es mía. | |
| MUJER. | ¿Por qué? | |
| LETRADO. | ¿No me la diste en casamiento? ⁷ | |
| MUJER. | No lo puedo negar. | |

⁴ Vulgarismo para buscar la comicidad.

⁵ color: "Por Analogía se llama el arrebol con que las mujeres pálidas ponen rojas las mejillas, y los labios." (Aut.). Se queja de que no le ha dejado terminar de maquillarse.

⁶ hace a dos manos: "El que cumple con dos, y a dos partes tira provecho", (Correas.), los celos extremos del letrado impide que ella haga nada.

⁷ pedir la mano: "loc. verb. Solicitarla de su familia en matrimonio." (RAE.).

| | | |
|-----------|--|----|
| LETRADO. | Pues argumento; si de dármele así contrato hicisteis, ¿cómo quieres tener lo que me distes? | 50 |
| FARFULLA. | El señor licenciado sea de un pleiteante bien hallado. | |
| LETRADO. | ¿Qué manda vuesarced? | |
| FARFULLA. | Señor, un pleito. | |
| LETRADO. | Venga enhorabuena, pluguiera Dios trajera una docena. | 55 |
| FARFULLA. | Señor don Gil, cuidado, y ponga usted al otro lado. | |
| MUJER. | Don Gil, aquí que llegué yo a miralle, y no tengo yo mano para hablalle. | |
| GIL. | Dame que hablarla solamente. | 60 |
| FARFULLA. | Yo te daré lugar bastantemente. | |
| LETRADO. | Vosted se siente, y póngame en el lecho. | |
| FARFULLA. | Señor, de aqueste informe es largo el trecho, y aquesta mi señora. | |
| LETRADO. | No prosiga, que mi mujer de mí tanto se obliga, que no me deja un punto de la mano, y yo sigo la ley de Justiniano ⁸ : <i>capite veinte y cinco manu ad legos</i> , las manos tienen veinte y cinco pliegos ⁹ . | 65 |
| FARFULLA. | Pues ha de informe. | |

⁸ El emperador bizantino Justiniano (483-565) compiló todo el derecho romano y creó, entre otros, un código legislativo *Corpus iuris civilis*, que ha sido modelo para muchos códigos civiles actuales, entre ellos el español. Lo resume muy bien Schipani [2010: 140] “los códigos de Justiniano persiguen la brevedad del texto y la coherencia interna, sistemática, ordenada, de los principios y normas, entre los cuales no debe haber contradicciones. Medida de referencia de la coherencia del sistema son los hombres, de los cuales se tiende a unificar una igualitaria y común consideración jurídica de base, eliminando las diferencias entre ciudadanos y extranjeros, tendiendo a la equiparación de las mujeres con los hombres, si bien con los límites de la realidad de entonces, que no eran superados en materia de esclavitud”. El derecho romano buscaba igualar la libertad de todos los hombres y pretendía que esto quedara reflejado a través de cambios institucionales, políticos y sociales.

⁹ Se juega con la polisemia de la palabra mano, que es el objetivo final del entremés y aquí se refiere a la mano de papel que: “Una de las partes en que se divide la resma de papel, que contiene veinte y cinco pliegos. Latín. Fasciculus papyraceus viginti quinque philuris constans.”. (Aut.).

| | | |
|-----------|---|----------|
| LETRADO. | Y hágamele leve, porque hay muchos despachos ¹⁰ . | 70 |
| FARFULLA. | Seré breve: Señor, yo tengo pleito de una herencia, porque habiendo nacido yo en Valencia, me crie en Calahorra, al tiempo, y cuando unas casas se estaban fabricando, allá junto en Xerez de la Frontera, porque el corregidor de Talavera, estaba muy reñido con el cura, y en todo este año no llegó flota, ni se hallaba un atún en la a[l]madraba ¹¹ . | 75 80 |
| LETRADO. | Señor, usted comienza, mas no acaba, eso no conglutina ¹² , ¿para qué en eso el tiempo desperdicia? | |
| FARFULLA. | Pues en eso consiste mi justicia: Ana de Toro fue mi quinta abuela, y esta hizo el testamento. | 85 |
| LETRADO. | Aun eso vaya, que de ella hace el derecho ley barru[n]ta, título de <i>agnator una i[n]stituta</i> ¹³ . | |
| FARFULLA. | Sí, señor, que esta abuela era muy vieja, y en Tordesillas se cayó una teja, porque en Galicia no se hallaban nabos. | 90 |
| LETRADO. | A dónde va con tanto desatino, ¿qué importaban los nabos de Galicia? | |
| FARFULLA. | Pues en eso consiste mi justicia, porque estuve a la muerte, y fue contrato, que con un palo yo matase un gato. | 95 |
| LETRADO. | Aun eso vaya, que habla la instituta, título de legato cuando es malo, dicen, que den al gato con un palo ¹⁴ . | |
| FARFULLA. | Sí, señor, y mi abuelo que era zurdo, | 100 |

¹⁰ Muchos asuntos que tratar.

¹¹ No tiene sentido nada de lo que está diciendo. Obviamente ahí reside el efecto cómico, hablar por hablar para aturdirle e intentar conseguir que le suelte la mano a su esposa.

¹² conglutinar: “Unir, pegar alguna cosa que está rota o desunida: como pegar con engrudo o cola un papel.”. (Aut.).

¹³ El letrado suelta su latinajo. En este caso, se refiere a la ley agnaticia: “s. f. El parentesco que viene por parte del Padre. Es voz tomada del Lat. Agnatio, nis.”. (RAE).

¹⁴ Buezo [1997b: 139] elige la expresión “darle el palo al gato”, cuyo significado es tener un golpe de suerte.

| | | |
|-----------|--|------------------------------------|
| | porque era codicioso su vecino. | |
| LETRADO. | Señor, que cuanto dice es desatino, ¿qué importa para el caso la codicia? | |
| FARFULLA. | Pues en eso consiste mi justicia, porque fundó este abuelo un mayorazgo, para que ningún zurdo le heredase, y le dejó un patrón que lo mirase; vino a mí el mayorazgo y yo soy zurdo, y al ir a hacer examen, y experiencia, de si era hábil yo para la herencia, me dio una comenzón ¹⁵ al colodrillo ¹⁶ . | 105 110 |
| LETRADO. | Esto explica la ley de Codicilio ¹⁷ . | |
| FARFULLA. | Yéndome a rascar me depusieron, porque a zurdas rascar allí me vieron. | |
| LETRADO. | Pues ¿por qué usted no se rascó a derechas? | 115 |
| FARFULLA. | Señor, no fue posible, a mas porfías, y yo pedí de plazo veinte días, para saber rascarme de buen modo, como zurdo, jamás pude aprendello. | |
| LETRADO. | ¿Pues qué dificultad tiene el rascarse con la mano derecha? | 120 |
| FARFULLA. | No es posible saberlo hacer. | |
| LETRADO. | ¿Hay hombre más terrible?, yo le hubiera enseñado. | |
| FARFULLA. | ¿De qué suerte? Suponga, vuesarced, que aquí le pica, ¿cómo se ha de rascar con la derecha, si a mí me come a zurdas que aprovecha? | 125 |
| LETRADO. | ¿Pues no puede alcanzar doblando el codo? | |
| FARFULLA. | ¿Cómo puede ser eso? | |

¹⁵ comenzón: "Picazón que se padece en alguna parte del cuerpo o en todo él.". (RAE).

¹⁶ colodrillo: "Parte posterior de la cabeza. Formado del nombre cogote, con algunas inflexiones.". (Aut.).

¹⁷ codicilo: "El escrito en que uno declara su última voluntad, el cual le hace el que tiene ya hecho testamento para reformar, añadir, ò extender y declarar en él alguna cosa: y aunque no requiere tanta solemnidad como el testamento, tiene la misma fuerza. Es voz tomada del Latino Codicillus, que significa esto mismo. Hallase algunas veces escrito Codicilio; pero comúnmente se dice hoy Codicilo.". (Aut.).

| | | |
|-----------|--|------------------------------------|
| LETRADO. | De este modo. | |
| FARFULLA. | Arroja, amigos. | |
| GIL. | Sígueme al instante. | |
| MUJER. | Ya corro tras ti, ve tú adelante. | 130 |
| | <i>Vanse.</i> | |
| LETRADO. | Ve aquí que me he rascado. | |
| FARFULLA. | No lo creo. | |
| LETRADO. | Y me puedo rascar una hora a feo... Mas ¿qué es esto?, ¡ay, tal pesar! ¿Dónde se fue mi mujer? | |
| FARFULLA. | Donde no la podrá ver, descuídese en el rascar. | 135 |
| | <i>Vase.</i> | |
| LETRADO. | ¿Qué es esto? ¡A[h], perros traidores! Mas ¿qué aguardo? Seguirelos. Yo haré sangrienta venganza de la afrenta que me han hecho, voy a tomar un montante y una adarga... mas, ¿qué es eso? Gigantillas en mi casa, buena va la danza, cielos, ¡qué figura tan horrible! Huir por aquí pretendo, que esto, sin duda es encanto, y éstos eran hechiceros. | 140 145 |
| | <i>Cuando dice estos versos, se ha de procurar que salgan algunas figuras ridículas en forma de mojiganga, para que él se espante, y huya de ellos, y luego se queden con la música en el tablado, y canten y bailen estos versos, disponiendo el tono para que los cante uno solo, y luego lo repitan todos.</i> | |
| SOLO. | Que nintirintin vire, nintirintan vara, <i>anativirinitirintan.</i> | |
| MUJER. | Que esto le sucede a quien se descuida en el rascar, que ni tirintin viri, nintirintan vara nintirintan vara | 150 |

Vuelve a salir el LETRADO.

| | | |
|----------|-------------------------------|-----|
| LETRADO. | Se me ha encantado la casa: | 155 |
| | ¡qué es esto, divinos cielos! | |
| | Huir quiero este peligro, | |
| | que estoy temblando de miedo, | |
| | que ni tirintin viri, | |
| | nintirintan vara | 160 |
| | nintirintan vara. | |

FIN

V. c. 3. LOS LOCOS

Don Blas llega a la Corte convencido de que va a conseguir ser Corregidor por obra y gracia del Rey. Por ello ha vendido parte de su hacienda y entra, junto a don Alejo, en un manicomio como visitante. Allí los locos y las locas están separados y son tratados a través de una terapia musical, mostrando tristeza ellos y alegría ellas. Todos están encerrados y explican sus causas: aparentar más de lo que son. Una de las locas, a sabiendas de que estaba de moda entre las nobles tener enanas en el servicio

“¿Qué?, ¿no gustan de mi enana?”.
Sacábales la chiquilla
y todos le preguntaban
la edad. Decía: “Tres años”.
Respondían muy taimadas: 160
“Ésta no es enana, amiga”.
A que yo les replicaba:
“Crecerá y aprenderá,
que nadie nació enseñada”.

Al final, ellos mismos serán enjaulados, ya que don Blas tiene claro lo que pretende, que es conseguir ser representante del Rey¹.

La figura del loco siempre ha sido muy atractiva para la sociedad, ese ser desprovisto de lucidez cuyo comportamiento es motivo de chanza y de burla en todos los ámbitos de la vida. Erasmo de Rotterdam ya le dedica en 1511 su conocido *Elogio de la locura*, un ensayo que será clave para la Europa del XVI y que permita reflexionar sobre las ventajas de ésta frente la razón. El autor holandés, ya desde el prólogo que le dedica a su amigo Tomás Moro, justifica el porqué de su ensayo:

Mas, en cuanto a los que se escandalizan de la ligereza y de lo jocoso del asunto, querría que pensasen en que yo no soy el inventor del género, sino que desde antiguo ha sido puesto en práctica por grandes escritores, pues ha siglos que Homero cantó las guerras de las ranas y de los ratones en la *Batracomiomaquia*; Virgilio, a los mosquitos y al almodrote; Ovidio, a las nueces; Polícatro hizo el elogio de Busiris, e Isócrates lo fustigó; Glauco celebró la injusticia; Favorino, a Tersites y las cuartanas; Sinesio, la calvicie; Luciano, las moscas y los parásitos; Séneca escribió la apoteosis de Claudio; Plutarco, el diálogo de Grillo con Ulises;

¹ Montaser toca un tema parecido con *Los majaderos*. Y es que entre un majadero y un necio no hay tanta diferencia.

Luciano y Apuleyo, el asno; y no sé quién, el testamento del cochinito Grunio Corocota, de que hace mención San Jerónimo.

Analiza y matiza la ligera línea que separa la estulticia y la necedad de la locura y muestra de manera crítica las múltiples situaciones en la vida en las que ésta aparece, no dejando ningún ámbito de la misma sin tocar. Huerta Calvo [1985-6: 691-722] se centra en la figura de los bufones, locos oficiales de la Corte, y su derivación desde la *Commedia dell'arte* hasta el entremés. Además, remata su artículo con este entremés de Monteser, editado a partir del impreso conservado de *Ociosidad*. De todos modos, no hay que confundir la figura del loco verdadero con el que tiene un comportamiento que pueda ser entendido anómalo o extraordinario, más que nada que, como se explica en el propio entremés a modo de estribillo cada vez que sale un loco a explicar su situación: “El ser locos o no / consiste en que otros den en que lo son”. Sáez Raposo [2007] analiza la figura del loco en nuestro teatro breve pero, como bien explica él, se centra en aquellos personajes que pierden realmente el juicio y no en aquellos cuyo comportamiento podría ser el de todos, que es lo que sucede aquí.

Este entremés fue compuesto para conmemorar el matrimonio entre Luis XIV de Francia y María Teresa de Austria, que se celebró el 9 de junio de 1660 en la isla de los Faisanes y que sirvió para ratificar el acuerdo que había sido logrado en 1658 con la llamada *paz de los Pirineos*. Enlace popular y llamativo, como bien recoge Deleito y Piñuela [1988^a: 239 y ss] al hablar de ello. Desde el 16 de octubre de 1659, que llega a Madrid el mariscal Grammont para pedir la mano de la infanta, hasta el 26 de junio de 1660, que regresa Felipe IV desde Francia dejando a su hija ya como esposa de Luis XIV, se produjeron infinidad de eventos relacionados con la paz y con el enlace. Yetano Laguna [2009] pormenoriza todos los detalles, políticos, históricos, literarios, del enlace y explica cómo se alargaron en el tiempo y en el espacio los festejos, y cómo, en el fondo y a pesar de significar una derrota para nuestro país, que perdía el Rosellón, la Cerdeña, el Artois, Luxemburgo y algunas plazas de Flandes, fue un triunfo para nuestra reputación. El enlace se celebró en la isla de los Faisanes territorio de condominio hispano-francés desde entonces.

La compañía de Antonio de Escamilla fue la encargada de representarlo² y actuaron Antonio de Escamilla, Blas de Polop, Manuela de Escamilla, María de

² Urzáiz, [2002: II, 463]. Consta una carta en la que se comunica que la compañía de Pedro de la Rosa o Antonio de Escamilla, que es toda una, fuese a representar en las fiestas del Corpus, pero que no podía

Quiñones, Carlos Vallejo, Alonso de Olmedo, José Melocotón, Luisa Romero, Micaela de Osorio, Juan Antonio Ayala, Mateo de Godoy, Marina de Borja y Marcos Garcés. *Manos teatrales* nos dice del manuscrito 16.845 de la BNE

El manuscrito incluye un reparto en el f.7v, de mano de Sebastián de Alarcón, que copia el resto del entremés. Aunque Urzáiz [2002: II, 463] afirma que la obra fue representada por la compañía de Antonio de Escamilla en 1660, en análisis de las trayectorias profesionales de los actores y actrices presentes en el reparto invita a pensar que corresponde a una representación hecha entre febrero de 1661 y marzo de 1662, periodo en el que está documentado que estos representantes formaban parte de la formación de Antonio de Escamilla y no en la de ningún otro autor de comedias

Conservamos dos manuscritos —BNE, mss. 16.845 y en la BITB, mss. 61.559— y en ambos queda claro el elenco que interpretó a cada uno de los personajes. En el manuscrito conservado en la BITB, dice que el manuscrito pertenece al último tercio del siglo XVII y que la letra es de Sebastián de Alarcón:

Muy buen asunto, feliz desempeño, pensamiento filosófico y de utilidad social. Chistes oportunos, concluye con un estrambote estrafalario pero muy gracioso. El carácter de don Blas es muy natural. Se escribió para las fiestas del casamiento de María Teresa, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón con el rey de Francia, Luis XIV, en 1660. La representó Blas Polop, padre acaso de Pablo Polop, autor del entremés de *La Pandera*.

Aunque hay otros entremeses con títulos parecidos —*Entremés de los locos*, con Juan Rana de protagonista³, *Entremés del loco*, de Juan Vélez de Guevara⁴, *Baile de los locos*⁵, *Los locos*, de Francisco de Castro⁶—, no tienen que ver con nuestra pieza más allá del espacio que comparten, un manicomio, y el tema de la locura.

empezar el año teatral en Valladolid porque tenía que ir a Burgos y de allí a Vitoria. Como bien veremos en el correspondiente estudio preliminar, la parada en Burgos será para representar *El baile del gusto loco*.

³ En *Floresta de entremeses*. 1680.

⁴ En *Rasgos del Ocio*. 1661.

⁵ Mss. 4.123 de la BNE.

⁶ En *Libro nuevo de Entremeses intitulado: Festejo cómico*. 1742.

4 – LOS LOCOS

PERSONAJES

DON BLAS: ESCAMILLA

DON ALEJO: BLAS DE POLOP

DAMA DE LOCOS: MANUELA DE ESCAMILLA

LOCA 1ª: MARÍA DE QUIÑONES

LOCO 1º CARLOS VALLEJO

LOCO 2º ALONSO DE OLMEDO

LOCO 3º: JOSÉ MELOCOTÓN

LOCA 2ª: LUISA ROMERO

LOS CASTELLANOS: MICAELA DE OSORIO, JUAN ANTONIO AYALA Y GODOY

VIZCAÍÑOS: [MARIANA DE] LA BORJA Y EL CAPISCOL [MARCOS GARCÉS]

Salen DON BLAS y DON ALEJO.

ALEJO.

¿Qué os parece de la Corte,
don Blas?

BLAS.

Muy bien, don Alejo,
y más estando hospedado
por tal amigo.

ALEJO. *(aparte)*

A éste tengo
regalándole en mi casa,
con cierta mira. 5

BLAS.

Si vuelvo
de la jornada con vida,
veréis mi agradecimiento.

ALEJO. *[aparte]*

Estos que agradecen tanto
dan más y prometen menos. 10
Mientras llegamos a Atocha¹,

¹ Pérez de Herrera [1598] va a instar al Rey a que separe los hospitales de los asilos, para que no se mezcle la caridad con la sanidad. A partir de aquí, se reunificarán muchos de los hospitales existentes en Madrid que no cumplían realmente su función de curar enfermos. Éste es el origen de la construcción del que será el Hospital General de Atocha en el que se desarrolla este entremés. En el hospital, que estaba dividido en varias secciones, había un ala específica llamada la Casa de Locos. En 1603 se empezaron a trasladar los enfermos. No hay que olvidar la relación tan estrecha entre teatro y sanidad, ya que una parte de las entradas que pagaban los espectadores iban a parar a éstos. Varey y Davis [1997] lo documentan perfectamente.

| | | |
|-------|--|----------------------------------|
| | ¿no me diréis el pretexto con que a Tembleque ² dejasteis, y solo, con gran misterio? Me decís que a la jornada vais y que a la vuelta es cierto que seréis corregidor. | 15 |
| BLAS. | Vos lo sabréis a su tiempo. Sólo os digo que una noche, estando tomando el fresco en Tembleque con algunos, —que son los más estupendos sujetos que hay en la Mancha, pues aunque el conocimiento de ellos os falta, pues sólo deciros que es Pedro Crespo ³ , Juan del Poyo, el regidor, y el beneficiado argüello ⁴ , veréis que en letras divinas, ni humanas no hay más ingenio—, dijéronme pues que un hombre de tan claro entendimiento, que sabe en una elección alborotar un Consejo ⁵ , tan satírico en sus dichos, y, en fin, un hombre tan diestro en las artes liberales ⁶ , que puntea un instrumento, que sabe tirar la barra ⁷ y hace sus coplas en verso, es lástima que encerrado esté entre cuatro chaquecos ⁸ . Esto escuché apenas cuando me miré bien por adentro y hallé que quedaron cortos de mi gran entendimiento. | 20 25 30 35 40 45 |

² Población perteneciente a la provincia de Toledo que se encuentra a 92 kms de Madrid y que tuvo un gran florecimiento en el siglo XVII gracias al comercio lanar.

³ El personaje central de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. Quizá solo sea una coincidencia, pero diría mucho de la calidad del personaje al que se refiere.

⁴ argüello: “Por translación significa muchedumbre y carga de censos: y así se dice es mucho el argüello que tiene tal hacienda, esto es son muchos los censos impuestos sobre ella.” (Aut.).

⁵ A continuación va a hacer una descripción de las condiciones que él reúne y que son las que debería tener un caballero.

⁶ arte liberal: “La que se ejerce con solo el ingenio, sin ministerio de las manos: como son la Gramática, Dialéctica, Geometría, y otras semejantes. Llamase así por que principalmente conviene su profesión a los hombres libres; respecto de que tiene algo de servil el ganar la vida con el trabajo mecánico del cuerpo.” (Aut.).

⁷ tirar la barra: “Género de diversión que para ejercitar la robustez y agilidad suelen tener los mozos: y es desde un puesto señalado despedirla de diferentes modos y maneras, y gana el que más adelanta su tiro, suponiendo que para que lo sea ha de prender en la tierra por la punta o parte inferior.” (Aut.).

⁸ Con intención satírica, ha hecho un retrato del perfecto cortesano.

| | | |
|----------------|--|----|
| | Vendí parte de mi hacienda, víneme a la Corte y quiero, en la jornada de Francia, seguir al Rey el intento. No digo más: volveré o Corregidor o muerto. | 50 |
| ALEJO. | No quiero apuraros más. | |
| BLAS. | ¿De qué santo es este templo? | |
| ALEJO. | Es Hospital General. | 55 |
| BLAS. | ¿Y esto que han labrado nuevo? | |
| ALEJO. | Es la casa de los locos. | |
| BLAS. | ¿Cabén todos aquí dentro? | |
| ALEJO. | No todos, que sueltos andan los más. | |
| BLAS. | ¿Y podré yo verlos? | 60 |
| ALEJO. | Sí, que eso es cosa muy fácil. | |
| BLAS. | Allá cantan. Escuchemos. | |
| | <i>Música triste dentro.</i> | |
| (ahora alegre) | La locura es mayor, estar alegre o triste sin razón. El ser locos o no consiste en que otros den en que lo son. | 65 |
| BLAS. | Cierto que cantan muy bien, si son locos los que cantan. | |
| ALEJO. | En cantar alegre y triste casi a un tiempo lo declara. | 70 |
| BLAS. | Entremos y lo veremos. | |
| ALEJO. | Ésta es la primera sala. | |
| | <i>Vanse y salen los MÚSICOS y los que pudieren de la casa.</i> | |
| MANUELA. | A esta banda estén los locos, las locas a estotra banda, que hoy de música es la cura. Las mujeres alegradlas, | 75 |

| | | |
|----------|--|-----|
| | los hombres entristecedlos, que un hombre alegre declara poco juicio y la mujer triste es loca rematada. | 80 |
| MÚSICOS. | ¡La locura es mayor, estar alegre o triste sin razón! El ser locos o no consiste en que otros den en que lo son. | |
| LOCAS. | ¡Qué alegría! | |
| LOCOS. | ¡Qué pesar! | 85 |
| | <i>Salen DON BLAS y DON ALEJO.</i> | |
| ALEJO. | ¡Sea el juicio en esta casa! | |
| BLAS. | ¿Quién es madre de los locos? | |
| LOCA 1. | La reprehensión continuada, la sinrazón del poder, sin poder tomar venganza. | 90 |
| LOCO 2. | Y la discreción, si está siempre la cuerda tirada. | |
| MADRE. | Yo soy la madre. ¿Qué quieren ustedes? | |
| ALEJO. | Mi camarada y yo, si usted gusta, ver los locos. | 95 |
| MADRE. | Viene a extremada ocasión, porque ahora están quietos y podrá lograrla, que hoy la música es la cura y es la que más los amansa. | 100 |
| BLAS. | Díganos, ¿qué sala es ésta? | |
| MADRE. | Ésta, señor, es la sala a donde se están curando los que su dinero gastan, sólo en que se rían dellos. | 105 |
| BLAS. | ¡Qué locura tan extraña! A Dios que nos guarde el juicio le debemos dar mil gracias. | |

| | | |
|----------------------------|--|-----|
| ALEJO. | Y usted, ¿por qué está, señor? | |
| LOCO 1. | Diréselo en dos palabras: yo, señor, soy extremeño ⁹ , y hácenme aquí demasiada merced algunos señores. Yo, que soy dado a la gala, que me prestasen caballos de las calles les rogaba, costábame el conseguirlo todo un día de antesala. | 110 |
| | Prestábanmelos y yo, con churizos ¹⁰ de mi patria, pagaba al caballero, y al mozo que le encintaba daba un doblón, y iba luego en las fiestas celebradas, luciendo la corte, algunos | 115 |
| | decían: “¡o[h], qué extremada figura!”. Si era el caballo algo flaco, murmuraban: “¡Tanta cinta en un rocín!”. | 120 |
| | Si era bueno, decían: “¡[H]ala!, ¿no es éste el bayo ¹¹ del duque? ¡Qué mal le lleva!” Y no es nada. El lacayo, “¿quién es éste?”, decía. El que más me honraba, picador ¹² . Otro decía: | 125 |
| | “Aquellos pies no reparas que son de hombres de su tierra” ¹³ . Reíanse y me costaba ruego, doblón y churizos el que de mí se burlaran, | 130 |
| | | 135 |
| MADRE. (<i>cantando</i>) | Un caballo prestado, qué bien se huella ¹⁴ , mucho más que a la calle pisa al que lleva. ¹⁵ | 140 |

⁹ Comienza el desfile de personajes que irán explicando su locura. El primero es de Extremadura, ámbito rural, y pretende fingir que es más de lo que es. Esta treta de aparentar con caballos para engañar a una noble, ya la muestra Quevedo en *El buscón*.

¹⁰ Chorizo.

¹¹ bayo: aféresis de caballo. Además, podría ser un juego de palabras ya que el color del animal sería dorado tirando a blanco, que es el más común de los colores en este animal.

¹² Monteseser juega, una vez más, con las palabras y su polisemia. Picador puede ser el que adiestra a los caballos, y así sería como lo interpretaría el loco, y también es voz de germanía que se utiliza para el ladrón que tira de ganzúa.

¹³ Por mucho caballo y porte que lleves, tus zapatos dicen quién eres realmente. Y eso delataba su condición.

¹⁴ hollar: “Translaticiamente vale abatir, ajar y humillar”. (Aut.).

Repiten.

| | | |
|----------------------------|--|-----|
| BLAS. | Y usted, ¿por qué está, señora? | 145 |
| LOCA 1. | Yo, señor, soy una hidalga, y, entre otras mil cosas buenas, tengo mi punta de vana. Oí decir que las señoras tienen músicas y enanas. | 150 |
| | Yo tenía un escudero vizcaíno, una criada gallega y una chiquilla, y, cuando me visitaban las amigas, las decía: “¿Qué?, ¿no gustan de mi enana?”. | 155 |
| | Sacábales la chiquilla y todos le preguntaban la edad. Decía: “Tres años”. Respondían muy taimadas: “Ésta no es enana, amiga”. | 160 |
| | A que yo les replicaba: “Crecerá y aprenderá, que nadie nació enseñada”. | 165 |
| | Al vizcaíno y gallega hice músicos; cantaban cada uno en su lengua un dúo. Tenía mil convidadas a la música y, tras de esto, no querían hacer nada. | 170 |
| | los criados por decir que el pecho a perder echaban sirviéndome, y la chiquilla decía: “Yo soy enana”. | 175 |
| | Con que, por que me sirvieran, les di la ración doblada. Empobrecí y se rieron de mí y víneme a esta casa. | |
| MADRE. (<i>cantando</i>) | Sustentar sabandijas sólo lo intentan los que se desvanecen de lo que yerran. ¹⁶ | 180 |

Repiten.

¹⁵ Esta estrofa cantada deja bien claro que, aquel que quiere aparentar cuanto más lo intenta, más irrisoria es su conducta. Veremos que todos siguen el mismo patrón y, por ende, en los versos, la misma estructura.

¹⁶ La canción final resume los porqués de la locura de la hidalga. Es la coletilla final a esta presentación.

| | | |
|----------------------------|--|------------------------------------|
| BLAS. | Y usted, señor, ¿por qué está? | |
| LOCO 2. | Yo, señor, soy de la Alcarria. Vine aquí a una pretensión, y viendo que dan entrada los usieres de saleta ¹⁷ para hablar al Rey, deseaba ser su amigo y, para hacerlo, a comer los convidaba; | 185 190 |
| | y, por regalarlos más, dábales pavo por barba, muchos cabritos rellenos y muchas sopas doradas, todo cosa de primor; | 195 |
| | y el hombre que echa las aguas de su estómago me hacía bebidas ¹⁸ . Yo les echaba, por que tuviesen olor, más de tres onzas de algalia ¹⁹ . | 200 |
| | Y tras gastar mi dinero, oí que me murmuraban, diciendo: “Este majadero no quiso infernar su alma cuando nos dijo que a hacer penitencia convidaba”. | 205 |
| | Ellos de mí se rieron, y yo me quedé sin blanca. | |
| | <i>Canta la MADRE.</i> | |
| MADRE. (<i>cantando</i>) | Vaya quien da banquetes para hacer hartos a buscar paladares desaliñados. | 210 |
| | <i>Repiten.</i> | |
| BLAS. | Y usted, ¿por qué está, señora? | |
| LOCA 2. | Yo, señor mío, deseaba introducirme en la Corte con señoras de importancia. Para esto tomé por medio jugar los juegos de cartas. | 215 |

¹⁷ usier de Saleta: “El criado del Rey, que asiste en la pieza más afuera de la antecámara, que llaman la Saleta, para cuidar de impedir la entrada a los que no deben entrar. Haile también en el cuarto de la Reina con el mismo encargo.” (Aut.).

¹⁸ Una descripción muy escatológica por parte del loco y de cómo, hasta los vómitos, los quiere aparentar.

¹⁹ algalia: “Sustancia untuosa, de consistencia de miel, blanca, que luego pardea, de olor fuerte y sabor acre. Se saca de la bolsa que cerca del ano tiene el gato de algalia y se emplea en perfumería”. (RAE.):

| | | |
|----------------------------|---|-----|
| | Jugaba a todos muy mal, perdía cuanto jugaba | 220 |
| | y, si ganaba, se iba en baratos ²⁰ y en criadas; y quedaba muy contenta con decir por la mañana a mis amigas: “Anoche, perdí una mano muy rara: | 225 |
| | Jugó bastos la condesa, y la marquesa baldaba ²¹ , y cogiome la duquesa la espadilla ²² atravesada”. | 230 |
| | Tras costarme mi dinero, dijo el dueño de la casa preguntándole quién era: “Mujer que juega y aguarda sin cumplimiento y en fin un trasto de buena pasta”. | 235 |
| | Con que gasté mi dinero en que de mí se burlaban. | |
| MADRE. (<i>cantando</i>) | Es otra dicha nueva para las bobas el merecer la risa de las señoras. | 240 |
| | [<i>repiten</i>] | |
| | ¿Qué le parecen mis locos? | |
| BLAS. | Que son temas ²³ extremadas, y a Dios que nos guarde el juicio le debemos dar mil gracias. | 245 |
| MADRE. | ¿Y usted es forastero? | |
| BLAS. | Sí, señora, de la Mancha ²⁴ . | |
| MADRE. | ¿Y a qué viene <i>usté</i> a la Corte? | |
| BLAS. | Es que voy a la jornada con el Rey, pues, aunque no me ha convidado, mi casa | 250 |

²⁰ baratos: “La porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones o a las personas que le han servido en el juego.” (Aut.).

²¹ baldar: “Fallar (en juego de cartas)” (RAE.).

²² espadilla: “Se llama también el as de espadas en la baraja de naipes.”.

²³ tema: “Significa también aquella especie, que se les suele fijar a los locos, y en que continuamente están vacilando y hablando”.

²⁴ Guiño a don Quijote, el loco más famoso.

| | | |
|--------|--|-----|
| | tiene inmemorial costumbre de acompañar las jornadas. | |
| MADRE. | ¿Y qué prevenciones lleva? | 255 |
| BLAS. | Un caballo y una adarga, porque es preciso, si hay fiestas, tener cuadrilla en las cañas ²⁵ . | |
| MADRE. | ¿Lleva galas? | |
| BLAS. | Un vestido morado llevo de lama ²⁶ , con lentejuelas de oro y al canto un galón de plata. | 260 |
| MADRE. | ¿Y eso es cierto? | |
| BLAS. | Sí, señora. | |
| MADRE. | Pues usted se quede en casa. | |
| BLAS. | ¿Qué dice? | |
| MADRE. | Que ha de quedarse. | 265 |
| BLAS. | ¡Galantería extremada! ¡Que siempre tenga esta estrella por donde quiera que vaya! | |
| MADRE. | Que es loco y en que se rían de usted su dinero gasta. (<i>arrempújale</i> ²⁷) | 270 |
| BLAS. | ¡Favor al Rey, que le quitan el lustre de su jornada! | |
| TODOS. | ¡Vaya el loco! | |
| BLAS. | ¿Qué dirá de mí la reina de Francia? | |
| ALEJO. | ¡Señores, que me destruyen si le encierran! Que en mi casa le he sustentado dos meses, | 275 |

²⁵ cañas: “Juego o fiesta de a caballo, que introdujeron en España los Moros, el cual se suele ejecutar por la Nobleza en ocasiones de alguna celebridad. Fórmase de diferentes cuadrillas, que ordinariamente son ocho, y cada una consta de cuatro, seis u ocho Caballeros, según la capacidad de la plaza.” (Aut.).

²⁶ lama: “Se llama asimismo cierta tela de oro o plata, que hoy más comúnmente se llama Restañó.” (Aut.).

²⁷ arrempujar: “Mover con violencia de su lugar alguna cosa, de forma que pierda el que tenía antes, dándola como de empujones. Hoy más comúnmente se dice Rempujar.” (Aut.).

| | | |
|---|---|-----|
| | porque a vueltas de jornada me ha dicho que le han de hacer corregidor y pensaba, con regalarle, pedirle de alguacil mayor la vara. | 280 |
| MADRE. | ¿Y con esa expectativa gastó su hacienda? ¡A la jaula! | |
| ALEJO. | ¡Miren que tengo la agencia de los negocios de Arganda ²⁸ ! | 285 |
| TODOS. | ¡Vaya el loco! (<i>arrempújanle</i>) | |
| MADRE. | Ahora hacedles el festejo que es usanza, que ha de ser el que eligiesen los que la patente ²⁹ pagan. | 290 |
| BLAS. | Las fiestas que hacen al Rey Valladolid ³⁰ y Vizcaya ³¹ . | |
| MADRE. | Y Francia quisiera ver, las verá recopiladas. Valladolid por Castilla hable aquí en forma de danza. | 295 |
| <i>A lo antiguo³² dos hombres y una mujer.</i> | | |
| MICAELA. | En Valladolid vivió el rey Felipe tercero y allí la Reina parió un hijo tan heredero como el día en que nació ³³ . | 300 |
| HOMBRE 1. | Éste, entre otras perfecciones, tuvo una hija también, que casa con mil razones | |

²⁸ Arganda era célebre por sus vinos, quizá se refiere a eso.

²⁹ patente: "Usado como sustantivo, se llama el título o despacho que se da de orden del Rey, para el goce de algún empleo, y que conste de él, especialmente en la Milicia. Latín. Diploma regium." (Aut.).

³⁰ Para saber los agasajos de la ciudad de Valladolid al Rey en este enlace, se puede consultar en la BNE, Ms. 2.387, fol. 169-170, "Relación de las fiestas que se han hecho a S.M. en esta ciudad de Valladolid". Con licencia, José Fz. De Buendía. Año 1660.

³¹ Todo el proceso festivo de ida y vuelta que llevó a cabo la comitiva que transportó al rey y su séquito a Francia viene detallado en Deleito y Piñuela [1988a: 304-316].

³² Una clara referencia que el público conocía y nosotros, no.

³³ Felipe IV nació el 8 de abril de 1605 en Valladolid, que es donde estaba la Corte en aquel momento, puesto que ésta era itinerante. Contrajo matrimonio con Isabel de Borbón (hija de Enrique IV de Francia) en 1615. María Teresa (1638-1683) fue su última hija y fue casada el 9 de junio de 1660 con el rey Luis XIV de Francia.

| | | |
|----------------------------|---|-----|
| | en Francia con no sé quién, que cura de lamparones ³⁴ . | 305 |
| HOMBRE 2. | Valladolid por momentos dice que su Majestad cumpla los años por cientos y, pues que nació en ciudad, gaste muchos cumplimientos. | 310 |
| MICAELA. | Yo sé que su esposa viera nuestra fiesta en un balcón, aunque en Madrid estuviera poniéndola el corazón del Rey en una vidriera. | 315 |
| | <i>Mudanzas y arrímanse.</i> | |
| MADRE. | Pues tras Castilla la Vieja, ¡afuera, que va Vizcaya! | |
| | <i>LA BORJA y CASPICOL.</i> | |
| BORJA. (<i>canta</i>) | Juras a Dios, Vizcayas, tienes al Rey mismo, ¿qué fiesta le harás? | 320 |
| CAPISCOL. (<i>canta</i>) | ¡Hazle, vizcaíno! | |
| BORJA. | La reina de Francia viene hermosa y linda, ¿qué fiestas le harás? | 325 |
| | <i>Mudanzas y arrímanse.</i> | |
| CAPISCOL. | ¡Hazle, vizcaína! | |
| LOCO 3. | Ahora a nosotros nos toca el representar a Francia. | |
| BLAS. | A Francia me quiero ir. | |
| BORJA. | No puede pasar la raya ³⁵ . | 330 |
| BLAS. | ¿Pues quién me lo impide? | |

³⁴ El lamparón era una enfermedad que, según se creía, podían curan las manos divinas de los monarcas franceses. Esta curiosidad ya la refleja el padre Feijóo en sus razonamientos, como bien explica Rodríguez Pardo [2008: 309].

³⁵ El matrimonio se celebró en la isla de los faisanes. Allí, y después de la Paz de los Pirineos (1658), Francia y España habían reestructurado sus territorios y durante el simulacro del matrimonio unos días antes, se había hecho una frontera simbólica que delimitaba a los dos países y que ninguno debía superar.

BORJA.

El río.

MADRE.

No impide, que es ignorancia.
Cuando se dan la manos

(bailan y ala)

Francia y España,
el río no divide, 335
sino señala.

El sainete³⁶ por loco
vaya a la jaula,
pues en que de él se rían
sus versos gasta. 340

FIN

³⁶ En *Las manos negras* también se ve que los conceptos de entremés y sainete se confunden.

V. c. 4. LOS PORFIADOS

Un matrimonio muy cabezota se niega a cerrar la puerta de su casa. Apuestan a ver quién es capaz de estar más tiempo sin decir nada y se sientan. Entran dos personajes para protegerse de la lluvia y asisten atónitos a la escena. Aprovechando la pasividad de la pareja, se alimentarán con su comida y se burlarán continuamente de ellos, hasta el punto de besarle la mano para ver cómo, ni siquiera así, logra que él reaccione. Finalmente acaba en baile donde se celebra

La fiesta del necio que ha logrado,
porfiando una mujer, ser más porfiado.

Nos encontramos ante una pieza muy sencilla y pueril. El título ya hace referencia al refrán de “necios y porfiados hacen ricos a los letrados”, que enseña la poca razón con que suelen moverse muchos pleitos, y que se siguen más por tenacidad que por justicia, como bien nos recuerda *Autoridades*. La propia definición de porfiado tampoco deja lugar a dudas: “Por Hispanismo se dice del sujeto terco y obstinado en su dictamen y parecer, que se mantiene en él con tesón y necesidad”. La figura del porfiado es una máscara de la que ya nos habla Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* cuando nos describe a las diversas compañías y habla de la bojiganga:

...van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado: y habiendo cualquiera de éstos, no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados.

Por lo tanto, la pieza no está muy desarrollada, recordando más un paso que a un verdadero entremés, aunque las circunstancias extratextuales nos la alejen del XVI.

Para situar la obra, nos atendremos a los actores que intervienen que son Antonio de Escamilla, Luisa Romero —“la Romerilla”—, Luis de Mendoza, Juan de Malaguilla y Bernarda Manuela —“la Grifona”. Teniendo en cuenta que la compañía de Antonio Escamilla contó con todos estos actores desde 1657 hasta 1665, en mayor o menor medida, y que la fecha de edición del único ejemplar conservado es de 1668, parece lógico pensar en este periodo para la fecha de composición y representación.

5 – LOS PORFIADOS

PERSONAJES

ESCAMILLA

LUISA ROMERO

LA GRIFONA

MENDOZA

MALAGUILLA

MÚSICOS

LUISA de villana con un candil y un velador.

LUISA. Que me haya dado Dios de conocido
un patán¹, una bestia por marido,
tan temoso, con tal majadería,
que saldrá con su tema² si porfía
con el [g]énero humano, 5
bonito es él para porfiar en vano,
salir puede siempre con su tema,
es malicioso, y en la misma flema³,
mas no obstante en porfías le he ganado,
la misma tema soy.

Sale ESCAMILLA.

ESCAMILLA. Sea Dios loado. 10

LUISA. Marido, bienvenido.

ESCAMILLA. ¿Cómo lo puede estar nunca un marido?

LUISA. Malicioso.

ESCAMILLA. ¿Y es ella la casada?

LUISA. Mejor fuera la viuda malograda.

ESCAMILLA. ¿Que ella es la mujer mía? 15

¹ patán: “El hombre zafio, tosco y campesino. Llámese así, porque ordinariamente tiene grandes patas o pies, y las hace mayores con el calzado tosco que trae.” (Aut.). La aparición de la esposa malmetiendo al esposo es un clásico dentro de los entremeses.

² tema: “Vale también porfía, obstinación o contumacia en un propósito u aprehensión. En esta acepción el uso es escribirla sin h” (Aut.). A lo largo de todos estos versos, Luisa juega con la palabra tema, dejando claro que si bien su marido destaca por su cabezonería, ella no le va a la zaga, incluso alguna vez le ha vencido.

³ flema: “pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones” (Aut.). Es uno de los rasgos de la máscara del vejete entremesil, tanto en su papel de alcalde, como en el de marido. En este caso, además, incrementado por su cabezonería.

LUISA. Por mis pecados.

ESCAMILA. Ya pasó. Solía...

LUISA. ¿Casámonos?

ESCAMILA. Aquí el sentido pierdo.
¿Vos y yo?

LUISA. ¿Vos conmigo?

ESCAMILA. No me acuerdo.

LUISA. Dejemos la bambolla⁴
de la porfía y vamos a la olla. 20

ESCAMILA. Eso me da más pena,
no hay si no que tratemos de la cena.

LUISA. Cerrad la puerta.

ESCAMILA. Yo no la he cerrado,
que no pude por venir mojado;
cerradla vos.

LUISA. No es bien que en mí se halle 25
la falta de bajar nunca a la calle;
bajad vos.

ESCAMILA. No es posible.

LUISA. ¿Hay tal porfía⁵?

ESCAMILA. No puedo.

LUISA. Estáis terrible.

ESCAMILA. La terrible sois vos, la porfiada.

LUISA. Veamos en qué.

ESCAMILA. Escuchadlo.

LUISA. No me agrada. 30

ESCAMILA. La puerta quede abierta.

⁴ bambolla: “Boato, fausto u ostentación excesiva y de más apariencia que realidad.” (RAE.). Le pide que dejen de fingir y de exagerar.

⁵ Se sorprende que haya un reto en la obstinación de su marido por no haber cerrado la puerta.

| | | |
|---|---|----|
| LUISA. | Quede, que yo no he de cerrar la puerta. | |
| ESCAMILLA. | Hagamos un concierto mano a mano... | |
| LUISA. [<i>aparte</i>] | Digo que, desde luego, yo me allano ⁶ . | |
| ESCAMILLA. | ...de que cierre la puerta y que la abra el primero que hablare una palabra. | 35 |
| LUISA. | ¿Lo que decís es cierto? | |
| ESCAMILLA. | Claro está. | |
| LUISA. | Pues yo vengo en el concierto. | |
| ESCAMILLA. | Quede la ley impuesta. | |
| LUISA. | Veamos cuál de los dos pierde la apuesta. | 40 |
| <i>Siéntanse en dos escaños y dicen dentro MENDOZA y MALAGUILLA el primer verso, y luego salen.</i> | | |
| MENDOZA. | El agua se acrecienta, yo no he visto jamás mayor tormenta, Pedro, ¿qué haremos? | |
| MALAGUILLA. | Nada. Porque de este mesón está cerrada la puerta y no ha querido el muy grosero picarón, vergantón ⁷ del mesonero, abrir ni responder y me ha cansado, porque a golpes la puerta le he quebrado. | 45 |
| MENDOZA. | Parece que está abierta de esotra casa la vecina puerta, una luz se descubre de mal porte. | 50 |
| MALAGUILLA. | Ella ha de ser sin duda nuestro norte. | |
| MENDOZA. | ¡Ah de casa ⁸ , señor, huésped! ¿Habrán en la vuestra posada, que en el lugar no es posible por ningún dinero hallarla? | 55 |

⁶ allanarse: Lo mismo que rendirse, o sujetarse alguna Persona a pasar por una ley, pacto o convenio, que no le esté bien." (Aut.). Luisa iba a cerrar la puerta, pero su marido plantea la apuesta y ella la acepta.

⁷ Quizá de Verga, que recoge *Autoridades*, "se llama también el miembro de la generación de los animales mayores", con el aumentativo como insulto.

⁸ Ah de la casa: locs. interjs. coloqs. U. para llamar en casa ajena. (RAE.).

No se mueven los villanos, y míranse los dos.

MALAGUILLA. Qué tiosos son los villanos,
ni aun a hablar no se levantan.

Hablan a los villanos

MENDOZA. ¿Gustáis de que nos quedemos?
¿Qué es lo que decís?

MALAGUILLA. Ya escampa. 60

MENDOZA. Habrá que cenar. ¿Amigos?

MALAGUILLA. Esto solo nos faltaba,
sin duda.

MENDOZA. ¿No hablan más que eso?

MALAGUILLA. Es por demás.

Míranse los villanos.

MENDOZA. Pedro, anda,
da una vuelta a la cocina,
y revuélveles la casa. 65

Vase MALAGUILLA

MALAGUILLA. Allá voy.

MENDOZA. De aquese modo
saltarán. ¡Pero no saltan!
En sus trece están los dos,
a que por su vida aguardan. 70
Si es burla, baste la burla,
si es chanza, baste la chanza,
habrá que cenar, ¿amigos?
¿Tendréis, por ventura, camas?
Picarle quiero a este necio. 75

Enamórala.

Labradora de mi alma,
pues a los celos no vuelve
de que hable no hay esperanza.

Sale MALAGUILLA

MALAGUILLA. El ganado está cenando

| | | |
|-------------|--|-----|
| | de muy bonísima gana a discreción cuanto quiere. Una olla no muy ingrata he topado en la cocina. | 80 |
| MENDOZA. | Pedro, acá fuera la saca. | |
| | <i>Entra y saca la olla MALAGUILLA.</i> | |
| MALAGUILLA. | Ya está, como dijo el otro, el pucherillo en campaña, resta el pan y el vino resta, y buen provecho nos haga. | 85 |
| | <i>Vase y MENDOZA habla a los villanos.</i> | |
| MENDOZA. | ¿Querrán que cenemos juntos, pues es suya la piñata ⁹ ? No son para responder a esotra puerta; no es mala la flor, en mi vida he visto necedad tan bien fundada. | 90 |
| | <i>Vuelve MALAGUILLA con recado y mesa, y en un plato tosco vuelca la olla. Sírvese junto cerca de los villanos y ponen junto a sí el jarro del vino, y comen.</i> | |
| MALAGUILLA. | ¿No alcanzarán un bocado? | 95 |
| MENDOZA. | Como están lejos, no alcanzan. | |
| MALAGUILLA. | Señor huésped, no sea corto. | |
| MENDOZA. | Toma esta presa, aldeana, sol divino de esta aldea. | |
| MALAGUILLA. | ¿Para qué?, no hay que porfiarlos. | 100 |
| MENDOZA. | Bebamos, Pedro. | |
| MALAGUILLA. | Bebamos. | |
| MENDOZA. | Venga y vaya. | |
| | <i>Beben</i> | |
| MALAGUILLA. | Sazonada está la olla. | |
| MENDOZA. | Por Dios que está como un ámbar. | |

⁹ piñata: “Lo mismo que olla o puchero. Es voz italiana, pero ya muy usada en castellano.” (Aut.).

| | | |
|-------------|---|-----|
| MALAGUILLA. | Y añade que, sobre buena, no nos ha de costar blanca. | 105 |
| MENDOZA. | Ya que he cenado, pretendo que esta labradora honrada me enseñe su casa. | |
| MALAGUILLA. | ¿Cómo? | |
| MENDOZA. | Enseñándome su casa. | 110 |
| MALAGUILLA. | Válgame Dios, y qué lindas llanezas ¹⁰ aquí se gastan. | |
| MENDOZA. | Dadme a besar esa mano. <i>Tómale la mano, y bésasela.</i> | |
| MALAGUILLA. | Habla, maldita sea tu alma, que te llevan de codillo la polla por la cinchada ¹¹ . | 115 |
| LUISA. | Su mala condición me tiene muerta. <i>Levantase.</i> | |
| ESCAMILLA. | Ya habéis hablado, id a cerrar la puerta. | |
| MENDOZA. | Sobre esto fue sin duda la porfía, no vi chiste mejor por vida mía. | 120 |
| LUISA. | Lo que hemos apostado, dichoso vos que me lo habéis ganado. | |
| ESCAMILLA. | Con la mía he salido. | |
| LUISA. | No dejáis de salir muy bien lucido. | |
| MALAGUILLA. | Pues lo que ahora resta es con un baile celebrar la fiesta | 125 |

¹⁰ llaneza: "Se toma también por falta de atención, respeto o modestia que se debe tener." (Aut.).

¹¹ cinchar la polla: "Frase con que se explica, en el juego del hombre entre cuatro, que uno consiguió ganar la polla, o dar codillo, haciendo tres bazas, y repartiendo las cinco restantes entre los tres compañeros, de suerte que ninguno le pueda igualar: lo que sucede, cuando un compañero hace una baza, y los otros cada uno dos: con que queda el que se hizo hombre superior con las tres. Lo mismo puede conseguirse al renegado, que se juega entre tres, si logra alguno hacer cuatro bazas, y que los dos compañeros solo hagan: el uno dos, y el otro tres, queda también superior con las cuatro. Dícese también llevarla por la cinchada." (Aut.). Malaguilla se muestra rabioso porque ni siquiera besar su mano hace que nadie reaccione. Aunque, como vemos, sí que logra que ella hable ante la pasividad de su esposo por tal falta de respeto.

del necio que ha logrado,
porfiando una mujer, ser más porfiado.

LUISA. (*canta*)

¿Cómo le va de tema,
señor hidalgo?

130

ESCAMILLA.

Penas tengo encerradas
para mi año.

LA GRIFONA.

Allanarse no quiere,
por ser porfiado.

ESCAMILLA.

Los villanos se allanan,
no los hidalgos.

135

FIN

V. c. 5. EL DOCTOR BORREGO

Dos criados muertos de hambre, Zarandaja y Lorenzo, aprovechan la ausencia de su amo, el doctor Borrego, para hacerse pasar por él y ganar dinero con el que satisfacer su apetito. El primer paciente es un padre con una hija que sufre una indigestión y Lorenzo le prescribe que la sangren mucha cantidad y la purguen. El segundo paciente es una mujer que tiene a su marido con el estómago vacío porque no come y el criado le recetará una comilona. El último tiene a su suegro con un corrimiento de ojos y le recomienda que se los saque, los limpie y se los vuelva a meter. Cuando el doctor Borrego regresa, los familiares de los pacientes, tras haber hecho lo mandado, con fatales consecuencias, eso sí, se darán porrazos entre todos y acaba con un baile.

La autoría de Monteser es puesta en duda y hay hasta tres candidatos a ser los escritores del mismo: Luis Quiñones de Benavente, cuya autoría defiende Cotarelo aunque sin aportar dato alguno; Francisco de Rojas Zorrilla, que es el nombre con el que aparece en el único manuscrito¹ —incompleto, eso sí— que conservamos del XVII; y otros a Monteser, que es a quien se le concede en la edición de 1668 de *Verdores*.

Más allá de quién fuera el autor de la misma, no deja de ser una recreación del tema del criado que se hace pasar por su señor, médico, para engañar y conseguir sus propósitos que ya se veía en *El doctor simple*², y éste, a su vez, no deja de ser un reflejo del *Paso primero del médico simple y Coladilla paje, y el doctor Valverde*³ de Lope de Rueda.

Como bien explica Ruiz Urbón [2008: 759], el tema del criado que se pone las ropas de su señor, el doctor, para engañar tiene una larga tradición literaria y

aparecía ya en antiguas comedias clásicas y en ciertos *fabliaux* medievales, y su influencia se ha dejado notar no solo en España, donde encontramos este mismo asunto en *El acero de Madrid* de Lope de Vega o en *La fingida Arcadia* de Tirso, sino también en toda Europa, principalmente en Italia y Francia. En Italia (...) aparece en numerosos *scenarii* de la commedia dell'arte (*Il medico volante*,

¹ BNE con la signatura Mss. 15.403-30, donde quedan recogidos veinte entremeses, nueve bailes y una jácara de diversos autores, siendo el doctor el último recogido (págs. 102-104), y al que le falta la última página. El mismo Madroñal también pone en duda que sea de Rojas en el artículo previo señalado.

² Entremés anónimo incluido en *Comedias famosas del poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Dirigidas a Don Valerian Boyl, señor de Masa Magrel. Van añadidos en esta impresión muchos entremeses*. Valencia, Gaspar-Leget Francisco Miguel, 1605.

³ Paso inserto en *Registro de representantes, a do van registrados por Joan de Timoneda muchos y graciosos pasos de Lope de Rueda*. Valencia, 1570.

Gramustino medico volante, Arlecchino prencipe in sogno, Pulcinela medico a forza, etc.) y en alguna otra comedia del XVII (...); en Francia, su huella se ve fundamentalmente en *le médecin volant* de Molière, *le médecin volant* de Edme Boursault y *Crispin médecin* de Hauteroche.

Pero hay una diferencia básica entre unas piezas y otras: la finalidad del engaño. Mientras que en las obras italianas y francesas, así como las de Lope y Tirso, se pretende llegar a la amada, en nuestros pasos y entremeses el engaño se utiliza para obtener dinero con el que comer. La estructura en todas las piezas es la misma, variando el número de pacientes a los que pasan consulta los simples, siendo uno en el paso de Lope de Rueda, dos en el entremés anónimo de 1605 y tres en la pieza que nos ocupa. Hay que resaltar la figura de los dos bobos, herederos directos de las parejas cómicas de *la commedia dell'arte*, mezclando un criado astuto (Brighella, Zanni) y un necio (Arlecchino) que serán sobre los que recaiga el peso divertido de las escenas.

El éxito de la pieza fue tal que se editó muchas veces sin nombre de autor en el siglo XVIII⁴ donde se juntan las variantes de las versiones de Monteser y de Rojas⁵.

⁴ Para más información sobre los impresos y las ediciones sueltas del siglo XVIII, véase Ruiz Urbón [2008: 760-62] y nuestras notas en registro de variantes, donde abrimos anexo.

⁵ Anotamos las múltiples reimpresiones que se dieron en el XVIII, mostrando que estos impresos tuvieron acceso a las dos versiones, algo evidente por los siguientes detalles:

-En el ejemplar de la BNE signatura T-15.325, podemos situarla por el elenco de personajes y por la tonadilla final a mediados del siglo XVIII. Nos encontramos, en cuarto lugar, con un texto que mezcla variantes que hay en el impreso y en el manuscrito y que se separa claramente de las otras dos impresiones del XVIII. Viene el elenco: Francisco Rubert como gracioso, Antonia Fuentes como graciosa, María Hidalgo como mujer 1, Salvador de Torres como hombre 1, Juan Plasencia como hombre 2 y Joseph de Ribas como doctor Vejete. Tiene el mismo comienzo que los del XVII, sigue las cien poplegías como Monteser, pero luego introduce el fragmento de “cari exenta y la mostaza” que está en Rojas, dice “sabañón” como Rojas, y “por rebañarle la mano / por poco le corto un dedo” de Monteser. El final es completamente distinto al de Monteser y al de las otras dos ediciones del XVIII “tonadilla: estando en el Retamar / un chusco se llegó a mí, / yo le dije qué me quiere / y él me dijo: cuchi, chi, cuchi, chi. / Estribillo: Se puso en planta muy aljamada / sacó el cigarro, quieta la espada / fumó sin susto, y esta tonada / la cantó así: / y este es el buñuelito / de majas del Retamar, / y si os gusta, queriditos, / yo le tengo de cantar: ay, qué cuco / ay, qué giro, ay, qué chayro / viene a estar, el buñuelito sabroso, / que es bueno para bailar, / ay, que es bueno para bailar...”.

-En el impreso de Valencia, en la imprenta de Agustín Laborda de 1765, que encontramos en la recopilación que la BNE hizo con la signatura T-15.095 (24) tenemos un comienzo distinto y un nombre diferente, ya que en el verso cuarto no le llaman doctor Borrego sino licenciado Cabra, personaje *quevediano* que se convirtió en el paradigma de la tacañería. Más allá de que el comienzo sea distinto: “Vejete: No estéis en mi casa un punto, / no queráis que mi cólera sea asunto / de una venganza fiera, que hacer en vos espera. / Zarandaja: Ya nos iremos, licenciado Cabra...” y el final bailado y cantado también “Lorenzo: Los que son miserables, qué han merecido? / Vejete: que los maten a palos como a borricos. / Zarandaja: todos estos señores van muy contentos. / hombre 1: Yo sin mujer. Hombre 2: Yo sin hija. Hombre 3: Yo sin mi suegro”, parece que sigue al impreso, a pesar de que reproduce “mil poplegías” como en el de Rojas en vez de cien (verso 10), pero luego reproduce los versos 115 y 116 “por rebañarle la mano / por poco le corto un dedo” que omitía el manuscrito. El resto del entremés, con muchas variantes (final distinto en el baile, distinta receta de comida, algún que otro aparte...), es el mismo.

No extenderemos más aquí la polémica sobre la autoría. Pensamos que no es obra de Monteser, pero no hay datos concluyentes para afirmar que es de uno o de otro más allá del nombre con el que aparecen en el manuscrito y en el impreso, con todos los problemas adicionales que esto acarrea. Como bien refiere Ruiz Urbón [2008: 760], Cotarelo contabilizó otros diez Francisco de Rojas coetáneos al autor dramático y la letra del manuscrito no es la de Rojas, aunque sí podría serlo una acotación tachada hecha en el folio 202v del manuscrito existente. Madroñal [2007: 333-369] resalta el interés de la crítica por encontrar entremeses de Rojas Zorrilla, dado que fue mucho más prolífico en su faceta como autor dramático, y argumenta que la autoría de este entremés es más que dudosa. Tampoco creemos que sea de Monteser, pero quién sabe, tal vez...

Con respecto a los impresos, tampoco se les debe dar más credibilidad, sabiendo los problemas de recopilación que había en los textos de la época y, en especial, en *Verdoses*, que se hizo a base de copias de cómicos con textos deturpados y autorías inseguras, con lo que no resulta nada fiable lo que en él venga.

Centrándonos en el entremés, hay que darle la importancia que se merece a los nombres de los personajes, algo lógico, dado que son personajes tipo y el espectador debe saber desde el principio quién es quién por su atuendo y por el nombre. Aquí no encontramos la máscara del vejete quien, además, se llama doctor Borrego, siendo, obviamente, una burla de su simpleza. Tal y como recoge *Autoridades*, Borrego: “Metafóricamente se llama, como con desprecio, a la persona sencilla o ignorante.”. Por otro lado tenemos la pareja de bobos que son Zarandaja y Lorenzo, siendo una zarandaja una cosa de poco valor y el nombre de Lorenzo va relacionado con multitud de simples de las piezas teatrales españolas.

-En la edición digital del Cervantes, a partir de Sevilla, en la Imprenta Real de la Viuda de D. Diego López de Haro, [s.a.]. Localización: Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 31.836, sigue la estela del impreso de Valencia de 1765. No viene la fecha de impresión pero sería más o menos coetánea a la anterior, a la que sigue en la lectura e interpretación del texto. Prácticamente igual, con las mismas combinaciones de variantes, mismo principio y mismo final.

6 – EL DOCTOR BORREGO

PERSONAJES

UN VEJETE

LORENZO, GRACIOSO

ZARANDAJA, GRACIOSA

HOMBRE 1

UNA MUJER

HOMBRE 2

Sale el VEJETE tras el GRACIOSO y la GRACIOSA.

VEJETE. Mozo de Satanás.

LORENZO. Ya yo lo veo.

VEJETE. Moza de *Bercebú*.

ZARANDAJA. También lo creo.

VEJETE. ¿Qué os parece? Decid lo que habéis hecho, picarones sin honra.

LORENZO. Y sin provecho.

VEJETE. Este desorden pasa, 5
idos, que no he de daros en mi casa
un bocado de pan.

LORENZO. Necios extremos,
antes eso es decir que nos quedemos.

VEJETE. ¡Glotonazos! ¡Un huevo en cuatro días!
No sé cómo no os dan cien *poplejías*¹; 10
con aquestos excesos
se engendran luego unos humores² gruesos,

¹ apoplejía: “Suspensión más o menos completa, y por lo general súbita, de algunas funciones cerebrales, debida a hemorragia, obstrucción o compresión de una arteria del cerebro.”. (RAE.)

| | | |
|------------|---|----|
| | como dice Galeno ³ , y los que cita, porque la bilis vence a pituita ⁴ , y el calor del estómago sufoca. | 15 |
| LORENZO. | No lo tomó el estómago en su boca. | |
| VEJETE. | Las cortezas de queso, ¿qué se hicieron? | |
| ZARANDAJA. | Con asco, los ratones las comieron. | |
| VEJETE. | Ara aquesta os perdono, aunque enojado, ya sabéis que soy médico afamado. | 20 |
| LORENZO. | Ya sé que encarecéis las sepulturas, y habéis hecho enterrando grandes curas ⁵ . | |
| VEJETE. | Yo me voy a curar un tabardillo ⁶ a un hombre a este pequeño lugarcillo, que es rico, y puede ser, si le agasajo, que me pague muy bien este trabajo; ya la tarde se pasa. | 25 |
| | Yo me voy, tened cuenta con la casa, que, por si me detiene el accidente, os queda que comer bastante; | 30 |
| | porque no me digáis que soy mezquino, linda vaca y carnero, buen tocino, salchichas, longanizas y adobado, mas debajo de llave está encerrado, porque no lo probéis. | |
| ZARANDAJA. | ¡Oh, infame viejo! | 35 |
| VEJETE. | Aunque encerrado, de comer os dejo, cuidado con la casa. (<i>Vase</i>) | |
| LORENZO. | Mediquillo, que hacéis de una terciana ⁷ un tabardillo. | |

² humor: "Cuerpo líquido y fluido. Viene del Latino Humor, que significa lo mismo." (Aut.)

³ Galeno de Pérgamo (130-200) fue un médico griego cuyos puntos de vista en materia de medicina fueron seguidos durante toda la Edad Media. Llegó a relacionarse tanto el nombre con la profesión que ha acabado por ser sinónimo de médico.

⁴ pituita: "Especie de flema, que es un humor crudo, acuoso y excrementicio, engendrado y recogido en el cuerpo, natural o preternaturalmente: como los mocos." (Aut.)

⁵ Como comentábamos en *El boticario tahúr*, la figura del doctor matasanos tiene muchísimas reminiscencias.

⁶ tabardillo: "Enfermedad peligrosa, que consiste en una fiebre maligna, que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga, y a veces granillos de diferentes colores: como morados, cetrinos, etc. Covarr. dice se llamó así del Latino Tabes, que significa putrefacción, porque se pudre, y corrompe la sangre." (Aut.)

⁷ terciana: "Especie de calentura intermitente, que repite al tercero día, de donde tomó el nombre, y cuando repite todos los días, se llama doble." (Aut.)

| | | |
|------------|---|----|
| ZARANDAJA. | Que traes los sacristanes aperreados ⁸ , y tienes los responsos arrendados. | 40 |
| LORENZO. | Que hacéis con gatuperios ⁹ casas de vecindad los cementerios. | |
| ZARANDAJA. | Sin tocar la comida hartarnos quieres. | |
| LORENZO. | Hemos de sustentarnos por poderes. Buenos habemos quedado sin comer, y sin remedio, ¿qué hemos de hacer, Zarandaja? | 45 |
| ZARANDAJA. | Si tú supieras, Lorenzo, hacer lo que yo dijera nos valiera gran dinero, mas no lo sabrás hacer. | 50 |
| LORENZO. | ¿Y cómo que sabré hacerlo? | |
| ZARANDAJA. | Tú te has de fingir nuestro amo, y, a cuantos vayan viniendo a proponer sus achaques, les aplicarás remedios, los que a ti te parecieren. | 55 |
| LORENZO. | Eso es muy fácil. | |
| ZARANDAJA. | Y luego te pagarán tu trabajo, y tú, la mano volviendo al descuido, agarrarás la moneda. | 60 |
| LORENZO. | Esto es bueno, ¿y luego me pagarán? | |
| ZARANDAJA. | Sí, Lorenzo, al punto mismo. Ea, manos a la obra, ponte esta ropa, y estos antojos, y esta montera ¹⁰ , y en este libro leyendo haz que estudias. | 65 |

⁸ aperrear: “Fatigar, y causar molestia y trabajo, o tomarle trabajando demasiado, y moliéndose. Es mas común usado en pasiva, diciendo Aperrearse. Trae su origen de los perros de caza, que en el campo ni paran, ni sosiegan.”. (Aut.) Zarandaja deja claro que su señor es mal médico y que lo que logra realmente es mandar a todos a la sepultura, de ahí que haga trabajar tanto a los sacristanes.

⁹ gatuperio: “La mezcla de diversos licores sin orden, arte o concierto, desabrida al gusto.”. (Aut.)

¹⁰ montera: “Cobertura de cabeza, con un casquete redondo, cortado en cuatro cascós, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída al rededor, para cubrir la frente y las orejas.”: (Aut.) Se la ofrece para que su disfraz tenga más resultado.

Pónese todo lo que dicen los versos.

- LORENZO. Bien está,
a estudiar me pongo.
- Toma el libro, pónele boca abajo.*
- ZARANDAJA. Necio, 70
al revés pones el libro.
- LORENZO. De la misma suerte leo
por aquí, que por allí¹¹.
- ZARANDAJA. Ponte, que ya van viniendo.
- (*Dentro uno*). Ah de casa.
- ZARANDAJA. Entre quien es. 75
- Sale HOMBRE PRIMERO.*
- HOMBRE 1. ¿El señor doctor Borrego
está en casa?
- LORENZO. Sí, señor.
Aquí estoy; venga el dinero.
- HOMBRE 1. Tiempo os queda, reportaos.
- LORENZO. Yo soy médico sin tiempo. 80
- HOMBRE 1. Yo tengo una hija, señor,
a quien como el alma quiero,
y se me muere de ahíta¹².
- LORENZO. Bien está, venga el dinero.
- HOMBRE 1. Decidme un remedio antes. 85
- LORENZO. Sin él no tengo remedio¹³.
- ZARANDAJA. Mentecato, que nos echas
a perder.

¹¹ Es una clara declaración de su analfabetismo.

¹² ahíta: “Lo mismo que ahitado, crudo y embarazado, y con indigestión en el estómago por haber comido con exceso, particularmente cosas groseras e indigestas.” (Aut.).

¹³ Monteser juega aquí con la dilogía de la palabra remedio, mientras el hombre le pide un medicamento para recobrar la salud, él le expone en lenguaje de germanías que necesita el dinero para hacer lo que le pide. Y es tan poco profesional que Zarandaja le pide que se modere.

| | | |
|-----------|---|-----|
| HOMBRE 1. | Decid, ¿qué puedo hacer? | |
| LORENZO. | En fin, ¿está ahíta? | |
| HOMBRE 1. | Sí, señor, con mucho extremo. | 90 |
| LORENZO. | Pues dad acá vos el pulso. | |
| HOMBRE 1. | ¿Pues soy yo acaso el enfermo? | |
| LORENZO. | No, pero padres y hijos todo viene a ser lo mismo. Sángrenla y púrguenla ¹⁴ al punto. | 95 |
| HOMBRE 1. | ¿Sobre ahító?, no lo apruebo. | |
| LORENZO. | Yo lo mando. | |
| HOMBRE 1. | No replico, ¿cuánta sangre sacaremos? | |
| LORENZO. | Sáquenla, por ser criatura así de poco sujeto, quince u dieciséis arrobas ¹⁵ . | 100 |
| HOMBRE 1. | Pues no tiene tanta un cuerpo, ¿cómo se la han de sacar? | |
| LORENZO. | Que se la presten sus deudos, noramala, pues que son su sangre, y es muy bien hecho que los parientes acudan a un pariente en un aprieto. | 105 |
| HOMBRE 1. | ¿Pues la sangre de los otros queréis que la haga provecho? | 110 |
| LORENZO. | Si yo se la paso en cuenta, ¿quién os mete a vos en eso? | |

Dale dineros, y él hace la patarata¹⁶ de no quererlos tomar.

¹⁴ El remedio que le ofrecen es un poco exagerado para el empacho que realmente tiene la hija. De ahí la primera negación del hombre. La sangría, junto a con las purgas, eran métodos curativos muy habituales entre los doctores y los barberos. Para sangrar se hacía una incisión en la vena y se dejaba que la sangre saliera a necesidad. Es el mismo remedio que prescribe Lorenzo en el entremés de *El doctor simple*, de autor anónimo, impreso en 1605 y el que hace Coladilla en el paso de Lope de Rueda.

¹⁵ El peso en arrobas todavía se utiliza en zonas rurales. Equivale aproximadamente a unos once o doce kilos y medio.

| | | |
|------------|--|-----|
| HOMBRE 1. | Tome, usted. | |
| LORENZO. | No hay que tratar. | |
| HOMBRE 1. | Yo os lo suplico. | |
| | <i>Vase</i> | |
| LORENZO. | Obedezco. Por rebañarle la mano por poco le arranco un dedo; Zarandaja, ya han caído dos reales. | 115 |
| ZARANDAJA. | Vayan cayendo. | |
| LORENZO. | Lindo oficio. | |
| ZARANDAJA. | Mira, tonto, que hasta que des el remedio el dinero no han de darte. | 120 |
| LORENZO. | Ya yo sé cómo lo tengo de hacer, que gracias a Dios tengo buen entendimiento. | |
| | <i>Una MUJER dentro.</i> | |
| MUJER. | Ah de casa. | |
| ZARANDAJA. | Otro ha caído, entre quien es. | 125 |
| | <i>Sale</i> | |
| MUJER. | Éste pienso que es el médico, señor, mi marido tengo enfermo. | |
| LORENZO. | Sángrenle y púrguenle al punto, y venga aqueso dinero. | 130 |
| MUJER. | ¿Sin saber la enfermedad? | |
| LORENZO. | Basta saber que está enfermo. | |
| MUJER. | Digo que no come cosa | |

¹⁶ patarata: “Expresión, demostración afectada y ridícula de un sentimiento o cuidado, o exceso en cortesías y cumplimientos.”. (RAE.).

| | | |
|------------|---|-----|
| | que no la vuelva al momento. | |
| LORENZO. | Coma lo que fuere suyo, y no tendrá que volverlo. | 135 |
| MUJER. | No es eso, porque su estómago nada cuece. | |
| LORENZO. | Buen remedio, cocérselo en otra parte, pues hay carbón en el pueblo. | 140 |
| MUJER. | Digo que tiene muy flaco el estómago. | |
| LORENZO. | Ya entiendo. Denle a comer: seis arrobas de cecina, y de carnero diez o doce, seis perdices, con dos gansos de buen peso, seis pollas, ocho palomas. | 145 |
| MUJER. | ¿Qué decís? ¿Pues todo esto para un estómago flaco? ¡Sois un grande majadero! | 150 |
| LORENZO. | ¿Cómo el estómago puede engordar si no es comiendo? | |
| MUJER. | Obedezco a quien más sabe. | |
| LORENZO. | Haced lo que dicho os tengo, y veréis a tiempo largo cómo sana vivo o muerto. | 155 |
| MUJER. | Tome usted. | |
| | <i>Hace le da la paga.</i> | |
| LORENZO. | Eso esperaba. | |
| MUJER. | Digo que es bravo sujeto. | |
| | <i>Vase.</i> | |
| LORENZO. | Zarandaja, ya son cuatro. | |
| ZARANDAJA. | Cuatro son, merendaremos lindamente. | 160 |

Haciendo cortesías sale HOMBRE SEGUNDO.

- LORENZO. Sor doctor,
es bravo entretenimiento.
- HOMBRE 2. Beso a vuesarced las manos.
- LORENZO. En apartando el dinero.
- HOMBRE 2. Otra vez vuelvo a besaros
las manos. 165

Hácele más cortesías.

- LORENZO. ¿Sabes qué temo?
Que éste no ha de darnos blanca,
que hace muchos cumplimientos.
- HOMBRE 2. Digo, señor de mi alma.
- Con una cortesía larga.*
- LORENZO. Él no me dice requiebros,
pues no me dará un ochavo¹⁷. 170
- HOMBRE 2. Que, como os iba diciendo,
tengo mi suegro muy malo...
- LORENZO. Pues pocos le tienen bueno¹⁸.
- HOMBRE 2. ...de un corrimiento¹⁹ en los ojos. 175

- LORENZO. Sáquenselos al momento.
- HOMBRE 2. ¿Los ojos?
- LORENZO. Los ojos, ¿pues qué tenemos?
Hay más que blanditamente
sacárselos, y los cuencos
limpiárselos con un paño
delgado, y con mucho tiento
volvérseles a meter,
veréis como queda bueno. 180
- HOMBRE 2. Quedará ciego.

¹⁷ El ochavo correspondía a dos maravedís o la mitad de un cuarto, y se llamaba así por ser la octava parte de una moneda antigua que valía cuatro cuartos y que se siguió acuñando hasta mediados del XIX.

¹⁸ El humor entre suegros y yernos siempre ha funcionado.

¹⁹ corrimiento: "Vale también fluxión de humor, que cae a alguna parte: como a las muelas, a los oídos, a los ojos,". (Aut.).

| | | |
|----------------------------|--|-----|
| LORENZO. | ¿Qué importa si sana del corrimiento? | 185 |
| HOMBRE 2. | Voy a sacarle los ojos a mi suegro. | |
| LORENZO. | ¿Y el dinero? | |
| HOMBRE 2. | No hay qué hablar, no le he de dar, mil veces la mano os beso. | 190 |
| | <i>Haciéndole cortesías.</i> | |
| LORENZO. | No como con cortesías. | |
| HOMBRE 2. | Siempre de cortés me precio. | |
| LORENZO. | Corriome ²⁰ la medicina. | |
| VEJETE. (<i>Dentro.</i>) | Ten esta mula, Lorenzo. | |
| LORENZO. | Nuestro amo. | |
| ZARANDAJA. | Perdidos somos, desnúdate presto, que sale. | 195 |
| | <i>Desnúdale y queda como primero.</i> | |
| VEJETE. | ¿Qué hacéis, demonios? | |
| LORENZO. | Aquí estamos muy hambrientos. | |
| | <i>Sale el VEJETE.</i> | |
| VEJETE. | No responderéis si quiera, gran médico soy por cierto, venga la ropa y montera, | 200 |
| | <i>Pónenle la ropa que se quitó el GRACIOSO.</i> | |
| | Con bravo crédito vuelvo, el mundo dejo asombrado con esta cura que he hecho. ¿Hanme venido a buscar? | 205 |
| ZARANDAJA. | Ni una persona. | |

²⁰ correrse: “Avergonzarse, tener empacho de alguna cosa que se ha dicho o hecho.” (Aut.).

| | | |
|------------------------------|--|-----|
| VEJETE. | Yo apuesto que vienen de aquí adelante a montones los enfermos. | |
| HOMBRE 1. (<i>Dentro.</i>) | Aquesa mula le embargo. | |
| HOMBRE 2. (<i>Dentro.</i>) | Entre la justicia dentro. | 210 |
| VEJETE. | No es nada los que han venido a la fama de mi ingenio. | |
| | <i>Salen DOS HOMBRES y la MUJER.</i> | |
| HOMBRE 1. | Aquí está el dotor de fama. | |
| HOMBRE 2. | Aquí está el bellaco. | |
| HOMBRE 1. | El perro que me hizo sangrar mi hija. | 215 |
| MUJER. | Que a mi marido me ha muerto. | |
| HOMBRE 2. | Que mi suegro ha despachado. | |
| | <i>Aporréanle con unos matapecados²¹.</i> | |
| VEJETE. | ¿Qué es aquesto? ¿A qué ha venido esta gente? | |
| LORENZO. | A la fama de tu ingenio. | 220 |
| HOMBRE 1. | Vaya el puerco matasanos. | |
| MUJER. | Démosle más. | |
| HOMBRE 2. | Más le demos. | |
| HOMBRE 1. | Vaya el sucio. | |
| | <i>Vuelven aporrearle.</i> | |
| VEJETE. | ¡Ay, que me matan! | |
| LORENZO. | Oís, no le deis tan recio, que vos no me disteis blanca ²² . | 225 |

²¹ matapecados: Bastón de pergamino que hace ruido y no duele (cachiporra) que se utiliza bastante en este tipo de representaciones, como bien muestra Quevedo al final de su *Entremés de los refranes del viejo celoso*, Moreto en el *Entremés de la perendeca* o Quiñones de Benavente en el *Entremés de los sacristanes* entre otros.

HOMBRE 2. Tengan ustedes, que pienso
que el mozo nos ha engañado
con el traje de su dueño.

VEJETE. Sí, señor, que yo no he estado
en casa, y este...

Va a pegar con el GRACIOSO y le detienen

LORENZO. Teneos. 230

VEJETE. ¿Pues tú te atreves a hablar?

ZARANDAJA. Metan paz los instrumentos.

Canta y baila ZARANDAJA.

(*cantan*). Vuesarzed se consuele
si el suegro murió,
que a curarle mi amo
le fuera peor. 235

Repetición y mudanza.

LORENZO. Ya no me hable ninguno
de esta materia,
que mi amo se encarga
de echarle tierra. 240

Repetición y mudanza.

FIN

²² Lorenzo le recuerda que él no le pagó y que no debería pegarle por tanto. Esto sirve para que se descubra el engaño.

V. c. 6. EL BOTICARIO TAHÚR

La esposa del boticario se queja ante éste y sus amigos —barbero y doctor— de que sólo piensa en el juego y tiene desatendidos el resto de cosas de su vida. Ellos siguen con su partida y aparece Escamilla. Siguen jugando a las cartas y éste acabará ganándoles a todos. La tensión sube por la partida y se dicen muchas barbaridades acerca de sus respectivas profesiones. El entremés se resuelve con un baile, mediante el cual se perdona la deuda a todos los jugadores y se evita que la pelea iniciada por el doctor y el boticario por el dinero perdido vaya a más.

Entremés de corte clásico donde los personajes son prototípicos —mujer, gracioso, barbero, boticario y doctor— y que sirve para mostrar y criticar la ludopatía. Son muchos los tratados que en el siglo de Oro advierten de los peligros que el juego tiene. Como bien explica Strosetzki [1996] y a través de algunos tratados del siglo XVII, el juego de cartas era visto como un invento del diablo y se busca sancionar las casas de juego porque en ellas las personas buscan enriquecerse por medio del engaño y las trampas. No solo es el juego el que sale mal parado en las críticas de estos tratadistas, también lo hace el teatro y las corridas de toros, sobre todo porque lo que ponen en entredicho es el concepto negativo del ocio frente a la valoración positiva del trabajo. Además, en la partida se juntan personajes propensos a ser criticados a través de una serie de pullas que se encuentran en muchos autores de la época. En *Los sueños morales*, Quevedo también habla de ambos:

comprehendíanse en aquel montón *los doctores tahúres* , *que en el tiempo destinado al estudio se quitaban la cáscara jugando* : estos de noche jugaban a la cascarela y de día curaban al revesino; en su juego perdían las dolientes, siguiéndose de esta desertación recetar el día por la mañana muchos oros para el boticario y no pocas espadas para el pobre enfermo. Eran hermanos de esta endiablada cofradía de réprobos los que galanteados de su interés o estrujados de los empeños, daban cédulas por el consejo del Proto-Medicato, a los físicos de teta. Médicos modorros (...) Perteneían a esta maldita runfla unos doctorcillos de los que empobrecían a los achacosos por enriquecer a los inmundos guisanderos de emplastos y jeringatorios.

Cervantes, a través del *Licenciado Vidriera*, también tiene su ración de crítica hacia la profesión y su capacidad para sustituir unos productos por otros:

...porque en faltando cualquiera aceite, la suple el del candil que está más a mano; y aún tiene otra cosa este oficio, bastante a quitar el crédito al más acertado médico del mundo (...) por las cosas que le faltaban ponía otras que a su parecer tenían la misma virtud y calidad, no siendo así; y con esto, la medicina mal compuesta obraba al revés de lo que había de obrar la bien ordenada”; sobre los médicos, habla del peligro que acarrear: “...y de los malos [médicos] se podría decir todo al revés, porque no hay gente más dañosa a la república que ellos. El juez nos puede torcer o dilatar la justicia; el letrado, sustentar por su interés nuestra injusta demanda; el mercader, chuparnos la hacienda; finalmente, todas las personas con quien de necesidad tratamos nos pueden hacer algún daño; pero quitarnos la vida sin quedar sujetos al temor del castigo, ninguno: sólo los médicos nos pueden matar y nos matan sin temor y a pie quedo, sin desenvainar otra espada que la de un récipe; y no hay descubrirse sus delitos, porque al momento los meten debajo de la tierra.

Destaca en el entremés la figura del gracioso, Escamilla, quien es el que engaña a los que habitualmente eran los engañadores. Sigue la estructura de acción, donde se enlaza con el costumbrismo y tiene mucha importancia el dónde transcurre la trama, ya que es muy gremial.

Con respecto a su fecha de composición, poco que decir, por los personajes utilizados, parece de la primera época de nuestro autor, un Monteses recién llegado a la Corte y buscando su propia voz dentro de un universo muy manido, la misma época de *Los porfiados*, *Las perdices*, *el capitán Gorreta* o *el doctor Borrego*.

7 – EL BOTICARIO TAHÚR¹

PERSONAJES

UNA MUJER

UN BARBERO

UN BOTICARIO.

UN DOCTOR

ESCAMILLA – [MARTÍN ZABALA]

Sale huyendo una MUJER, y tras ella el BOTICARIO, y deteniéndole el DOCTOR y BARBERO.

MUJER. ¡Ay, que me mata!

BOTICARIO. Apártense *vustedes*².

DOCTOR. Sosiéguese.

MUJER. Tenedle.

BARBERO. Huye, si puedes.

MUJER. No quiero huir, que le conozcan quiero;
ténganle, seor doctor, seor barbero,
asido, mientras doy cuatro mil voces, 5
que si se suelta me ha de dar coces.

Tiénenle asido.

LOS DOS. Sí, haremos.

BOTICARIO. Pues por Dios dé una resuelta.

DOCTOR. Acabe ya.

MUJER. Cuidado, que se suelta:
¿tiénele asido usted?

DOCTOR. Sí.

MUJER. ¿Y usted?

¹ La palabra tahúr está cargada de connotaciones e incluso aprovecha el juego de palabras muy barroco que ya recoge Correas en su diccionario: “Tahur, tahur, el nombre dice hurta fur.”

² Mantenemos el vulgarismo por la métrica.

| | | |
|------------|---|--|
| BARBERO. | Y todo. | |
| MUJER. | Paso adelante y digo de este modo: Venga acá el vagamundo. | 10 |
| BOTICARIO. | Que esto hable. | |
| MUJER. | Pues no le basta ser tan miserable que sustenta su casa desdichada con tres cuartos de arroz y una ensalada, y teniendo de hijos un enjambre, a ellos y a mí, a un tiempo, nos mata de hambre, sino que por el juego, infame vicio, falte a la obligación de su ejercicio. | 15 |
| BOTICARIO. | Yo he de darla de palos una vuelta. | |
| DOCTOR. | No ha de hacer tal. | |
| MUJER. | Cuidado que se suelta. Sabe que es boticario en esta villa, y que él solo obligado está a asistilla con los medicamentos necesarios porque en ella no hay más boticarios. Pues como cuando están las medicinas de casa tan añejas por mezquinas, que en vez de dar remedio a la dolencia, pueden a la salud dar pestilencia, para tenerlas frescas y recientes, no procura traer los ingredientes. ³ | 20 30 |
| BOTICARIO. | El alma tengo en cóleras envuelta, quitad. | |
| BARBERO. | Tened. | |
| MUJER. | Cuidado, que se suelta. Me pega porque digo que el tacaño jugó el dinero que ahorró este año, que socorriendo sus necesidades, Dios se sirvió de enviar enfermedades... todo lo he de decir. | 35 |
| BOTICARIO. | No alces el grito. | |

³ Cervantes en *El licenciado Vidriera* ya critica la actitud de los boticarios: "...porque en faltando cualquiera aceite, la suple el del candil que está más a mano; y aún tiene otra cosa este oficio, bastante a quitar el crédito al más acertado médico del mundo (...) por las cosas que le faltaban ponía otras que a su parecer tenían la misma virtud y calidad, no siendo así; y con esto, la medicina mal compuesta obraba al revés de lo que había de obrar la bien ordenada".

| | | |
|------------|--|----------------------------------|
| MUJER. | Ténganle bien, que ya falta poquito. Sepan que, cuanto ahorra ese mezquino, es para que le gane su vecino con quien juega, pues tiene, a lo que pienso, en su dinero situado un censo. Y pues me he desquitado de otras veces y te he honrado ⁴ también como mereces, porque a porrazos no me dejes muerta, aquí regañarás, cierro la puerta. | 40 45 |
| BOTICARIO. | ¡Que esto sufro! | |
| BARBERO. | Cerrose en su aposento. | |
| BOTICARIO. | La puerta echaré a coces. | |
| DOCTOR. | El intento dejad, porque ella tiene mil razones de quejarse, pues das las ocasiones con andar en el juego distraído. | 50 |
| BOTICARIO. | Caudal, paciencia y crédito he perdido. | |
| DOCTOR. | ¿Qué vecino os ganó? | |
| BOTICARIO. | Martín Zabala. | |
| DOCTOR. | ¿Ése que tuvo la mujer tan mala, que yo curé? | |
| BOTICARIO. | Sí. | |
| BARBERO. | Y yo le hice sangrías. | 55 |
| BOTICARIO. | Y yo en su enfermedad todos los días medicamentos di, mas me ha picado de tal manera que... | |
| | <i>Sale ESCAMILLA.</i> | |
| ESCAMILLA. | Dios sea loado. | |
| DOCTOR. | ¿Señor Martín Zabala? | |
| BARBERO. | ¿Caballero? | |
| ESCAMILLA. | Señor dotor amigo, seor barbero, | 60 |

⁴ honrar: La honra es la reputación que el sujeto debía conservar, la mujer, al no delatarle antes, le ha honrado, pero ya no lo va a seguir haciendo.

- a los tres, mi mujer convalecida,
después de Dios, debiendo está la vida.
- LOS TRES. A todos nos honráis.
- ESCAMILLA. Y bien, ¿qué haremos
para pasar la tarde?, ¿jugaremos?
- BOTICARIO. No hay un cuarto debajo de mis llaves⁵. 65
- ESCAMILLA. ¿Pues acá no le debo unos jarabes,
y una purga?
- BOTICARIO. Es verdad.
- ESCAMILLA. Jugarlo quiero.
- BOTICARIO. Vaya la sogá pues tras el caldero⁶.
- BARBERO. Lo de suerte y verdad ahora encaja.
- ESCAMILLA. Vengan naipes.
- BOTICARIO. Aquí está una baraja. 70
- DOCTOR. Ya la tenía en casa, y bien se aplica.
- BOTICARIO. En casa de todo hay.
- ESCAMILLA. Como en la botica⁷.
- DOCTOR. Yo tantearé⁸, ninguno se entremeta.
- BOTICARIO. Haga tantos, busted, de esa receta.
- DOCTOR. ¿Y si el enfermo menester hubiera? 75
- BOTICARIO. A falta de esa servirá cualquiera,
alce; mío es el naipe por la carta.
- Alza ESCAMILLA*
- ESCAMILLA. A jarabe y jarabe, purga en cuarta⁹.

⁵ Se refiere a que no tiene dinero.

⁶ echar la sogá tras el caldero. “Refr. contra los que temerariamente impacientes y mal sufridos, en teniendo mal suceso en alguna cosa, abandonan y dejan perder todo lo restante.” (Aut.). Aquí, el boticario admite que se deja llevar por la impaciencia.

⁷ de todo hay como en botica: Frase hecha en la que se hace referencia a que hay abundancia de algo, la broma es que él es boticario.

⁸ tantear: “Vale también señalar, o apuntar los tantos en el juego, para saber el que gana.”. (Aut.).

| | | |
|------------|---|----|
| BARBERO. | Qué famosa parada, aquesto es vicio. | |
| ESCAMILLA. | Ahí la tiene usted, a su servicio, sota de copas vino, viento en popa. | 80 |
| DOCTOR. | A llevar los jarabes en la copa. | |
| ESCAMILLA. | Una, dos. | |
| BOTICARIO. | No andes más, el diablo lo hurga. | |
| ESCAMILLA. | Tres, cuatro, cinco, seis, toma su purga, gané la deuda. | |
| DOCTOR. | No hay que poner duda. | 85 |
| BOTICARIO. | Tenga usted, que aún le faltan la[s] ayudas ¹⁰ , | |
| | <i>Asómase la MUJER.</i> | |
| MUJER. | No os lo dije, mal hombre. | |
| BOTICARIO. | ¿Qué?, ¿otra vuelta? ¹¹ Pues, ¡vive Dios! | |
| MUJER. | ¡Cuidado, que se suelta! ¹² | |
| | <i>Vase.</i> | |
| ESCAMILLA. | Pues las ayudas juego. | |
| DOCTOR. | Usted se cobre, que con ayudas puede que obre ¹³ . | 90 |
| BOTICARIO. | A dos y dos ¹⁴ . | |
| ESCAMILLA. | ¿Qué? | |

⁹ cuarta: “Se llama en el juego de los cientos las cuatro cartas, que se siguen en orden, de un mismo palo. Cuando empieza desde el as, se llama mayor, la del rey se llama cuarta real, y las demás se denominan, por la carta primera en orden: como cuarta al caballo, a la sota, &c.” (Aut.). El nombre del juego de cartas es *los cientos o el piquet*, que era uno de los juegos más practicados en Europa, siendo el primer juego que vio impresas sus reglas en 1631, tal y como recoge Depaulis [2003: 116-118]. También hace referencia a ello García García [1999: 23].

¹⁰ ayuda: “Medicamento, de que se usa para exonerar el vientre, y se llama así, porque asiste y contribuye para que la naturaleza obre. Llámase también clister, y vulgarmente melecina.” (Aut.). Se refiere a que tampoco ha pagado las medicinas que le dieron para que su esposa sanase

¹¹ Pide la revancha para seguir jugando.

¹² Esta frase se va convirtiendo en un recurso cómico que repite continuamente: “cuidado, que se suelta”.

¹³ Juego de palabras con ayuda y con la polisemia del verbo obrar, hacer algo y dar de vientre, que es para lo que se le recetó la ayuda.

¹⁴ Las manos se reparten de dos en dos hasta alcanzar un máximo de doce.

| | | |
|------------|---|-----|
| BOTICARIO. | Ayudas. | |
| ESCAMILLA. | Pues distinga. | |
| BOTICARIO. | ¿Ya no se entiende? | |
| ESCAMILLA. | No, brava jeringa ¹⁵ . | |
| BARBERO. | La parada merece celebrarla por ser de ayuda. | |
| ESCAMILLA. | Usted ha de llevarla. | |
| BOTICARIO. | A dos, a dos ayudas. | |
| ESCAMILLA. | Eso quiero cinco, y cuatro, otro he visto a lo que infiero: una, dos. | 95 |
| BOTICARIO. | Las ayudas no aprovechan. | |
| BARBERO. | Parece que a los naipes se las echan. | |
| ESCAMILLA. | Cuatro, cinco, seis, siete. | |
| DOCTOR. | Es importante que al naipe se le aplique un confortante. | 100 |
| BOTICARIO. | ¿Por qué lo dice usted? Chanza exquisita. | |
| DOCTOR. | Porque purgas y ayudas las vomita. | |
| ESCAMILLA. | ¿No hay más parte? | |
| DOCTOR. | Con esto le deslomas, mas parte tiene. | |
| ESCAMILLA. | ¿Dónde? | |
| DOCTOR. | En las redomas. | |
| ESCAMILLA. | También las juego y, sin dejar migaja, la tienda, y lleve el naipe de ventaja. | 105 |
| BOTICARIO. | Echarlo juzgo todo al estricote ¹⁶ . | |

¹⁵ Continuamos con los juegos de palabra. Jeringa es la manera vulgar de llamar a la ayuda, que es el artificio del que se valían para introducir la medicina en el cuerpo del enfermo.

¹⁶ al estricote: Al retortero o a mal traer (RAE.). De manera caótica.

| | | |
|------------|--|-----|
| ESCAMILLA. | Como se van siguiendo a bote y bote... | |
| BOTICARIO. | Que esto sufro, con causa me apasiono, no tengo qué jugar. | |
| ESCAMILLA. | Pues pida abono. | 110 |
| BOTICARIO. | ¿Tiene dinero, seor dotor? | |
| DOCTOR. | Ni un cuarto mas para desplicarse tendré harto si es que a jugarlas se atreve, con unas visitillas que me debe. | |
| ESCAMILLA. | Es verdad. | |
| BOTICARIO. | Pues la deuda reconoce, las juego. | 115 |
| ESCAMILLA. | ¿Cuántas son? | |
| DOCTOR. | Son diez, u doce, a tres reales. | |
| ESCAMILLA. | ¿A tres? | |
| DOCTOR. | En ocasiones, valen más. | |
| ESCAMILLA. | Si abaratan los melones a visita, y visita, y... | |
| BOTICARIO. | Qué barrunta en la tercera, si es que hubiera junta. | 120 |
| BOTICARIO. | La junta está por ver. | |
| DOCTOR. | Rélicas a corte, junta habrá si a esto importa aunque no importe. | |
| ESCAMILLA. | Rey, y dos, otro Rey, otro. | |
| BOTICARIO. | Señores, ¿qué es aquesto? | |
| ESCAMILLA. | La junta de dotores ¹⁷ . | |
| BOTICARIO. | Contra mí os conjuráis, cartas malditas. | 125 |

¹⁷ Se refiere a los reyes, obviamente, los cuatro reyes de la baraja. Insuperable.

| | | |
|-------------|---|-----|
| BARBERO. | No han calentado asiento las visitas. | |
| ESCAMILLA. | Aquesto se acabó. | |
| BOTICARIO. | Culpas son mías. | |
| BARBERO. | Juegue usted por los dos, cuatro sangrías. | |
| ESCAMILLA. | Las de esta enfermedad pasadas tiene. | |
| BARBERO. | Juegue las que he de hacer en la que viene. | 130 |
| ESCAMILLA. | Digo que más no juego, hay tal porfía. | |
| DOCTOR. | Pues pague luego mi contaduría. | |
| ESCAMILLA. | Visitas gano y con visitas pago; esté enfermo y verá las que le hago. | |
| BARBERO. | ¿Y mi barato ¹⁸ ? | |
| ESCAMILLA. | Purgas, mentecato, gané, toma una purga de barato ¹⁹ . | 135 |
| <i>Vase</i> | | |
| DOCTOR. | Ésa es alicantina ²⁰ , tahurcillo. | |
| BARBERO. | Sobre pintas te dé mal tabardillo ²¹ . | |
| BOTICARIO. | Fortuna infame, ¿cuándo te mejoras? | |
| DOCTOR. | Siempre usted pagaba a veinte y cuatro horas el abono, que entonces lo que deben pagan tahúres. | 140 |
| BOTICARIO. | Diablos que te lleven; | |

¹⁸ barato: “La porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones, o a las personas que le han servido en el juego. Viene del Arabe *Baraton*, verbal y infinitivo del verbo *Baara*, que significa dar voluntaria y gratuitamente.” (Aut.).

¹⁹ Escamilla le regala una visita a médico, que, al fin y al cabo, es lo que ha jugado.

²⁰ alicantina: “Voz de Germanía, y gente baja, que en su modo de hablar significa treta de bellaquería y disimulación maliciosa con que alguna persona engaña a otra, o se libra de que la engañen, o sale de algún empeño o aprieto, excusándose o disculpándose con palabras mañosas, negando algo que le piden o debe, con tal artificio, que no quede mal acreditada su verdad o amistad con la persona que se excusa: y así cuando se dice que tiene uno muchas alicantinas es como si se dijese que tiene muchas malicias o sagacidad.” (Aut.).

²¹ tabardillo: “Enfermedad peligrosa, que consiste en una fiebre maligna, que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga, y a veces granillos de diferentes colores: como morados, cetrinos, etc. Covarr. dice se llamó así del Latino *Tabes*, que significa putrefacción, porque se pudre, y corrompe la sangre.” (Aut.).

| | | |
|------------|---|--|
| | pues tus visitas aun imaginadas dejaron a mis manos desahuciadas. Déjame si no quieres, por ventura, que haga en ti más estragos que tu cura, haciendo que tu muerte escandalice, y que el mundo en tu falta se eternice, pues tú con tu ejercicio, no dejas que matar al día del Juicio ²² . | 145 150 |
| DOCTOR. | Lindo agradecimiento, boticario, que por jarabe vendes letuario, zupia por magistrales, y aloja avinagrada por cordiales; por estomáticos, almodrote, y por píldoras, bolas de cerote ²³ , tú, conmigo, jugando mi dinero. | 155 |
| BARBERO. | Repórtense, por Dios. | |
| BOTICARIO. | Quite el barbero, verá cómo le pongo. | |
| DOCTOR. | Aparte a un lado. | |
| BARBERO. | Deténganse. | |
| BOTICARIO. | Vejete. | |
| DOCTOR. | Deslenguado, ¡porque no tengo espada te me escapas! | 160 |
| BOTICARIO. | ¿Qué importan las espadas donde hay capas? | |
| BARBERO. | Que estoy en medio. | |
| DOCTOR. | Toma. | |
| BOTICARIO. | En eso ando. | |
| BARBERO. | No hay tenerse, pues dar que vienen dando. | |

²² Le suelta una serie de pullas sobre su profesión muy habituales. Cervantes y su *licenciado Vidriera* también les dedicaba unas líneas: “y de los buenos médicos, y de los malos se podría decir todo al revés, porque no hay gente más dañosa a la república que ellos. El juez nos puede torcer o dilatar la justicia; el letrado, sustentar por su interés nuestra injusta demanda; el mercader, chuparnos la hacienda; finalmente, todas las personas con quien de necesidad tratamos nos pueden hacer algún daño; pero quitarnos la vida sin quedar sujetos al temor del castigo, ninguno: sólo los médicos nos pueden matar y nos matan sin temor y a pie quedo, sin desenvainar otra espada que la de un récipe; y no hay descubrirse sus delitos, porque al momento los meten debajo de la tierra.”

²³ cerote: “Masilla o pasta de pez y aceite, de que usan los zapateros, para untar o encerar los hilos con que cosen los zapatos.”. (Aut.).

Sale [MUJER]

| | | |
|------------|---|-----|
| MUJER. | Yo salgo aunque perezca en la revuelta | 165 |
| BOTICARIO. | ¿Aquí estáis vos? | |
| MUJER. | Cuidado que se suelta. ¡Que se matan! | |
| ESCAMILLA. | Suspendan la arrogancia, que yo volveré a todos la ganancia, sin que pase a disgusto la culebra si <i>vusted</i> con un baile la celebra ²⁴ . | 170 |
| TODOS. | Vaya de baile si hay más gente. | |
| MUJER. | ¿Hayla? | |
| BARBERO. | Pues venga mi barato. | |
| ESCAMILLA. | Si lo baila. | |

Canta MUJER. MÉDICO y BOTICARIO se descomponen.

| | | |
|------------|--|-----|
| TODOS. | ¿Qué va a decir? ²⁵ | |
| MUJER. | Y más daño nos hacen si están conformes. | 175 |
| TODOS. | Eso es así. | |
| BOTICARIO. | Uno a otro matarnos mucho lo dudo. | |
| TODOS. | Tiene razón. | |
| BOTICARIO. | Pero juntos podemos dar fin del mundo ²⁶ . | 180 |
| TODOS. | Líbrenos Dios. | |

FIN

²⁴ El entremés se interrumpe para darle final con un baile.

²⁵ Muchas irregularidades métricas en este final tan ruidoso y caótico.

²⁶ El final de la historia es clara: cuidado con los médicos y boticarios.

V. c. 7. LA CORTESÍA

Una mujer muy cortés, doña Urbana, decide ir con su criada a cobrar un dinero que le deben ya que ella también tiene que hacer frente a un pago. Acude al domicilio del primero y éste le dice que él no está en casa, ella, ante la perplejidad de su criada, le cree.

| | | |
|-------|--|-----|
| MARÍA | Menguada. No ves que me dice él mismo que no está en casa, y que fuera desmentirlo no creerlo; de más que estando ocupado, embarazar no es bien hecho. Cuando estéis desocupado y en casa, volveré. | 100 |
|-------|--|-----|

Busca a sus deudores sin conseguir su propósito, ya que es engañada por todos aprovechándose de su exceso de cortesía. Acaba en la cárcel. Después se dirige a una fiesta a casa del marqués de Palacio, donde se cruza con actores que están ensayando para la comedia de *Endimión y la Luna*, provocando situaciones muy cómicas porque ella confunde los ensayos con la realidad y termina hartando a todos. Concluye con baile.

| | | |
|-----------|--|-----|
| MARÍA | Todos se tengan, que a la cortés la toca la reverencia. | 375 |
| ESCAMILA. | Si la cortés, señores, parece mala, riñan mucho a la dueña, que le dio entrada. | 380 |

Para comprender el alcance de este entremés es necesario entender los códigos de conducta humana que se rigen por la cortesía, ya que sobre su significado se asienta el efecto cómico que en toda la pieza se da. La vida es comunicación y comunicarse es atenerse a unas reglas que deben conocer todos los que participan del juego de la sociedad. Son los conceptos básicos que nos llevarán a desarrollar el honor y la honra tan importantes en la sociedad moderna. Sobre estos parámetros establece Monteses la risa dentro de este entremés. Según Álvarez Muró [2007]:

La cortesía cambia de sujeto, extendiéndose desde la corte hacia los espacios sociales aledaños. Es entonces cuando la cortesía pasa a significar no solamente el cultivo, las maneras y el tacto, sino también la consideración que una persona le debe a otra, de modo que la sociedad civilizada encuentra, en este refuerzo, justificación de su posición especial, de su existencia social. La burguesía, que ha logrado una prosperidad económica creciente, busca, con la cortesía, formular un cambio general en las reglas sociales; la meta final de este proceso ideológico sería asegurar que las formas de relación de la cortesía fueran las hegemónicas en todo el espacio social.

Aquí es donde la protagonista del mismo, que tiene plenamente establecida las reglas sociales por las que nos regimos, no posee, sin embargo, ninguna competencia social, ya que es incapaz de comprender todo lo que está sucediendo a su alrededor, logrando, con ello, la burla y la risa continua del espectador que asiste, entre atónito y perplejo, al desarrollo de unas reglas de cortesía que no son adecuadas.

Estaríamos ante un entremés palaciego, probablemente encargado por Pedro Ruiz de Alarcón y Rodríguez de Ledesma, II marqués de Palacios¹. La pieza fue rehecha para la representación de la fábula mitológica de *Endimión y la Luna*, tema que gozó de varias versiones por múltiples autores, tanto líricos (Fernando de Herrera, Marcelo Díaz Callecerrada², Gaspar Aguilar, Lope de Vega...) como dramáticos (Juan Vélez de Guevara, Melchor Fernández de León...). Urzáiz [2002: 695] establece el estreno de *Endimión y la Luna* en 1656. Curiosamente, el propio Monteser compuso la mojiganga de *La ballena* para complementar *Endimión y la Luna* de Juan Vélez de Guevara que se representó en palacio durante los carnavales de 1667. La información la

¹ El marquesado de Palacios es un título nobiliario español creado el 5 de octubre de 1635, por el rey Felipe IV a favor de Martín de Guzmán y Rodríguez de Ledesma, tal y como se recoge en *Elenco de Grandezas y Títulos Nobiliarios Españoles*. Instituto "Salazar y Castro". Cossío [1952: 389] nos lo presenta de la siguiente manera: "El marqués de Palacios fue poeta no despreciable, pero, sobre todo, fue cortesano de rompe y rasga, tahúr conocido, pendenciero, opositor a destierros que sufrió más de una vez, y nunca por motivo honroso, a quien sostenía en la Corte su parentesco con allegados del Conde-Duque, que si reparaban el golpe después de ejecutado, no pudieron impedir a veces que descargara reciamente". Le sucedió su hijo Pedro Ruiz de Alarcón y Rodríguez de Ledesma, que será, como bien hemos visto en los aspectos biográficos de nuestro autor, el que encargue esta pieza.

² Díaz Callecerrada, Marcelo: *Endimión*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005. Fue publicado por primera vez en 1627 y, curiosamente, estaba dedicada al marqués "A don Martín de Ledesma y Guzmán, caballero del hábito de Calatrava, señor de Santiz y cien lugares más, y gentilhomme del Serenísimo señor Infante Don Fernando". Este poema épico, compuesto en estilo culterano y octavas reales, recibió los elogios, entre otros, de Lope de Vega. El propio autor explica la naturaleza de su obra en la advertencia al lector "Va repartido en tres cantos. En el primero, Venus baldonada de la luna, incita a Amor que la enamore y rinda sus presunciones. Abrásase por Endimión la helada diosa en el segundo. Y en el tercero le adorne para el recatado fin de sus amores, trayendo sueño de los famosos campos de Bayas y de Cumas".

sacamos del propio texto y de las referencias que en él se dan. El honor y la honra tienen mucho que decir en este entremés ya que, al fin y al cabo, ser cortés o descortés tiene que ver con la imagen pública que cada cual tiene, su reputación, y en este entremés, María de Prado es exageradamente honrosa.

Tenemos el nombre de tres actores: María de Prado, Manuela Escamilla (aunque esto no está claro, ya que en el impreso solo aparece Manuela, pero teniendo en cuenta que compartieron compañía y papeles...), y, apareciendo al final de la pieza, el célebre [Antonio de] Escamilla. El resto no podemos saberlo. De ser su esposa la actriz que aquí apareciera, situaríamos la pieza entre 1667 y 1668, con una Manuela ya veinteañera dispuesta a ser la contrapartida de María del Prado.

8 – LA CORTESÍA.

PERSONAJES

MARÍA DE PRADO – [DOÑA URBANA]

MANUELA [DE ESCAMILLA] – [QUITERIA]

DON LORENZO

HOMBRE 1

DOS ALGUACILES

UNA MUJER

HOMBRE 2

UN MOZO

ANTONIO DE [ESCAMILLA]

[TRES ACTORES]

[ACTRIZ]

Sale[n] MARÍA DE PRADO y MANUELA poniéndose el manto.

| | | |
|----------|--|---|
| MARÍA. | Ponme el manto, Estefanía. | |
| MANUELA. | ¿Dónde vas tan de mañana? | |
| MARÍA. | ¿Sabes que es descortesía cualquier pregunta en criada? | |
| MANUELA. | Perdóname que te diga, señora, que al mundo cansas mirarte en la cortesía con tales extravagancias. Y esto es tanto que hasta el nombre que tienes de doña Ignacia, por sonar a urbanidad, le trocaste en doña Urbana ¹ , sólo por el apellido; como otras a santo o santa, te encomiendas a Fernán Cortés ² todas las mañanas; | 5 10 15 |

¹ urbana: “Se toma también por cortesano, atento, y de buen modo.”. (Aut.).

| | | |
|----------|---|---|
| | <p>al vestirte, el guardapiés³ antes de las naguas⁴ blancas te pones siempre diciendo que la seda es más hidalga que el hilo y que, en cortesía, primer lugar debe darla; del hijo del zapatero tiene la mujer en casa, y en el estrado la asienta, diciendo por razón clara, de primogénito es mujer y tiene almohada; si sales de casa, siempre llevas una toca⁵ larga y una joya, porque dices que si, de repente, salta un pésame o norabuena y sin prevención te hallaras, trujeras a todas horas la urbanidad asustada.</p> | <p>20</p> <p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> |
| MARÍA. | <p>Calla noramala, tú, descortés, desvergonzada ¿te atreves a reprehenderme, y más en pie?</p> | |
| MANUELA. | Cosa rara. | 40 |
| MARÍA. | ¿En pie? | |
| MANUELA. | Perdóname, señora. | |
| MARÍA. | <p>Con las rodillas hincadas. Yo te sufriera el decirme, que era una puerca menguada porque las obras disculpan lo que ofenden las palabras; consejerita, y en pie,</p> | 45 |

² Hernán Cortés (1485-1547), conquistador español de México. Se refiere a él de manera cómica por tener el apellido con el que nuestra protagonista se siente tan identificada.

³ guardapiés: “Véase Brial: Género de vestido o traje, de que usan las mujeres, que se ciñe y ata por la cintura y baja en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo: por cuya razón se llama también Guardapiés o Tapapiés, y de ordinario se hace de telas finas: como son rasos, brocados de seda, oro, o plata.” (Aut.).

⁴ naguas: “Género de vestido hecho de lienzo blanco, a manera de guardapiés, que baja en redondo hasta los tobillos, y se ata por la cintura, de que usan las mujeres, y le traen ordinariamente debajo de los demás vestidos.” (Aut.). Es ridícula la manera de vestirse, ya que se pone primero lo que tendría que ir después y lo hace por una razón más que peregrina como la del material del que están hechas las prendas. Estamos ante la presentación del personaje por parte de la criada ante el espectador.

⁵ toca: “Adorno para cubrir la cabeza, que se forma de velillo u otra tela delgada en varias figuras, según los terrenos o fines para que se usan.” (Aut.).

| | | |
|----------|---|----------------------|
| | no ha de estar un hora en casa. | |
| MANUELA. | Señora, por Dios te pido que me perdones. | |
| MARÍA. | Te cansas. | 50 |
| MANUELA. | ¿Por Dios no quieres hacerlo? | |
| MARÍA. | Ya he dicho que no. | |
| MANUELA. | Pues, ama, en cortesía ⁶ lo pido. | |
| MARÍA. | Ea, ya estás perdonada. Ponme el manto, porque tengo que hacer en esta mañana mil cosas. | 55 |
| MANUELA. | ¿Cuáles? | |
| MARÍA. | Ya sabes cómo estoy ejecutada de aquel platero, a quien debo la joya y vendrá sin falta hoy la justicia, y también sabes que estoy convidada de una dueña amiga mía a cierta fiesta que en casa hay del marqués de Palacios ⁷ , y es preciso no hacer falta; pues mientras es hora de irme, quiero llegarme a las casas de tanto, como me deben, cobrar, y dejar pagada esta joya a la justicia, que sentiría en el alma no recibir la visita cuando me tiene avisada; porque la justicia es, señora, aunque es ordinaria ⁸ . | 60 65 70 75 |
| MANUELA. | Dete Dios muy buena mano derecha ⁹ . | |

⁶ Vamos a ver que a lo largo de todo el entremés, la cortesía será la palabra clave para que María de Prado acabe haciendo todo lo que tiene que hacer. En este caso levanta el castigo de su criada que andaba de rodillas por haber sido muy desconsiderada y haber reprendido a su señora sin el respeto adecuado.

⁷ Es ésta la referencia interna que nos permite saber quién encargó el entremés.

⁸ Otra situación humorística clara. Van a venir a cobrar y ella quiere estar. Lo habitual es retardar lo máximo posible o excusarse antes de pagar, pero ello caería en la descortesía si viniera el cobrador y no pudiera recibirle.

⁹ La criada desea ir con ella y asesorarla bien, pero María se lo toma al pie de la letra y volvemos a tener el uso del humor.

- MARÍA. No dé tal.
- MANUELA. Pues, ¿por qué?
- MARÍA. Porque, como cortesana,
la mano derecha doy 80
a un lacayo, y no faltaba
más que, dándosela a todos,
a mí Dios se la tomara.
- MANUELA. Solo por ir a la fiesta
no pienso hablarla palabra. 85
Ea, ya estás en la calle.
- MARÍA. Esta es la casa a que vengo,
que me deben cien ducados:
llama.

Llama MANUELA y responde DON LORENZO.

- DON LORENZO. ¿Quién es?
- MARÍA. ¿Don Lorenzo
está en casa?
- DON LORENZO. No, señoras. 90
- MANUELA. El que responde es él mismo.
- MARÍA. Y se niega.
- MANUELA. Sí, mas ya
sale.

Sale DON LORENZO

- DON LORENZO. ¿Quién es? Mas, ¿qué veo?
- MARÍA. ¿Erais vos el que os negasteis?
- LORENZO. Sí, señora, porque tengo 95
algunas ocupaciones.
- MARÍA. Quedad con Dios.

Hace que se va

- MANUELA. ¿Cómo es eso,
te vas sin cobrar?

| | | |
|--------------|---|-----|
| MARÍA. | Menguada. No ves que me dice él mismo que no está en casa, y que fuera desmentirlo no creerlo; de más que estando ocupado, embarazar no es bien hecho. Cuando estéis desocupado y en casa, volveré ¹⁰ . | 100 |
| DON LORENZO. | Ejemplo sois de cortesía, ella es rara. <i>Andando él hacia la puerta.</i> | 105 |
| MANUELA. | Voló el dinero. | |
| MARÍA. | ¿Dónde vais? | |
| DON LORENZO. | A acompañaros. | |
| MARÍA. | No estando en casa, no acepto. | |
| DON LORENZO. | Nunca un hombre como yo se ausenta a los cumplimientos. | 110 |
| MANUELA. | Pero a pagar no está en casa. | |
| DON LORENZO. | Tan obligado me veo de vos que en toda mi vida no os pagaré lo que os debo. | 115 |
| MARÍA. | Cortesía es el creer. | |
| MANUELA. | Sin cortesía lo creo. | |
| MARÍA. | Salid. | |
| DON LORENZO. | ¿Dónde he de salir? | |
| MARÍA. | Tomad la puerta. | |
| DON LORENZO. | Primero que vos no, señora. | |
| MARÍA. | Yo, a cualquiera, caballero, | 120 |

¹⁰ Otro de los recursos para conseguir el humor. La situación absurda y delirante en la que el exceso de cortesía lleva a nuestra protagonista a seguir el decoro a pesar de lo obvio del engaño de don Lorenzo.

doy la puerta¹¹.

DON LORENZO. Es a la calle,
y no es bien que salga en cuerpo.

MARÍA. Entrad a tomar la capa,
que yo esperaré.

DON LORENZO. [aparte] No veo 125
la hora de echarla. Ya salgo,
¡qué cortés sois!

Vase.

MARÍA. Te prometo
que no hay dinero con que
pagar la opinión que tengo.

MANUELA. Yo ya veo la opinión, 130
y también que no hay dinero.

Vanse y salen un HOMBRE, una MUJER.

HOMBRE 1. Toribia, cierra la puerta,
porque a doña Urbana temo
que venga a cobrar la casa.

MUJER. Si lo temes, dicho y hecho, 135
porque ella ha entrado y te ha visto.

HOMBRE 1. ¡Pobre de mí!

Salen MANUELA y MARÍA DEL PRADO

MARÍA. Yo me alegro
de hallaros, que os he buscado
mil veces.

HOMBRE 1. Pues os prometo, 140
que habrá más de veinte días
que solo este rato tengo
desocupado.

MARÍA. ¡Jesús!,
quedad con Dios.

Hace que se va.

¹¹ Dar la puerta es abrir. Es lógico, por su cortesía, cualquiera que llame es abierto por ella.

| | | |
|-----------|---|-----|
| MANUELA. | ¿Cómo es eso?, ¿te vas? | |
| MARÍA. | Sí, porque no es buena urbanidad, que este tiempo que tiene desocupado, yo, con estilo grosero, le ocupe. | 145 |
| MANUELA. | Pierdo el juicio, al otro dejas diciendo que está ocupado y a éste, por ocioso, ¿haces lo mismo? | 150 |
| MARÍA. | Calla, tú. Quedad con Dios, que yo volveré en sabiendo que estáis ocupado. | |
| HOMBRE 1. | Sois de cortesía un portento. | 155 |
| MANUELA. | Ella volverá sin blanca, y a ver la fiesta no iremos. | |
| MARÍA. | Así el saber se me olvida. | |
| HOMBRE 1. | Esto es malo. | |
| MARÍA. | ¿Si estáis bueno de salud?, que me olvidé al principio de saberlo. | 160 |
| HOMBRE 1. | Bueno estoy para servirlos. | |
| MARÍA. | Saber cómo están deseo, estos mis señores. | |
| HOMBRE 1. | ¿Cuáles? | |
| MARÍA. | Vuestros hijos. | |
| HOMBRE 1. | No los tengo. | 165 |
| MARÍA. | Para cuando los tengáis, las manos de todos beso. | |
| HOMBRE 1. | Estimo la prevención. | |
| MARÍA. | Adiós. | |

| | | |
|-------------|---|-----|
| HOMBRE 1. | Adiós, gran sujeto. | |
| | <i>Vase</i> | |
| MANUELA. | Mal haya la cortesía. | 170 |
| MARÍA. | Mal hayas tú, ¿qué te ha hecho esta alhaja, que entre las gorras dejaron nuestros abuelos? | |
| MANUELA. | Dejaron muy buena alhaja, pero miro que allí veo la justicia, y que te han visto, y vienen acá. | 175 |
| MARÍA. | ¿Qué haremos? | |
| | <i>Salen DOS ALGUACILES</i> | |
| ALGUACIL 1. | Ella es, no hay que aguardar. | |
| ALGUACIL 2. | ¡Venga, a la cárcel! | |
| MARÍA. | ¿Qué es esto? | |
| ALGUACIL 1. | Que usted vaya presa, o pague. | 180 |
| MARÍA. | En la calle, no es bien hecho. | |
| ALGUACIL 2. | Cumplimiento hemos de dar a la orden que traemos en cualquier parte. | |
| MARÍA. | Yo iré llevada por cumplimiento. | 185 |
| ALGUACIL 1. | Ésta es la cárcel, usted haga que le asienten luego por presa. | |
| MARÍA. | Eso no, que ustedes han de sentarse primero. | |
| ALGUACIL 2. | ¿Nosotros? | |
| MARÍA. | Se han de sentar en cortesía por presos, o me han de poner en pie | 190 |

en el libro del asiento¹².

Sale el HOMBRE SEGUNDO.

HOMBRE 2. Señores, aquí en la plaza
un ladrón me hurtó el sombrero,
y está allí. 195

ALGUACIL 1. Vamos allá,
que esta señora sabemos
dónde vive.

MARÍA. No me iré,
préndanle, que es el más feo
robo el de un sombrero. 200

Vanse los ALGUACILES.

MANUELA. ¿Cómo?

MARÍA. Como en él advierto,
que a un hombre de parecer
cortés le quitan los medios¹³.

HOMBRE 2. Vayan ustedes delante,
que yo les sigo a lo lejos. 205

MARÍA. Señor robado, una cosa
quiero saber.

HOMBRE 2. Acabemos,
pregunte usted.

MARÍA. No, señor,
usted pregunte primero.

HOMBRE 2. No tengo qué.

MARÍA. En cortesía
me diga qué ha sido esto. 210

¹² Una vez más, Monteser juega con las palabras polisémicas. La dilogía se establece en los diversos significados del verbo asentar. Los alguaciles pretenden que “En términos forenses es poner en posesión al acreedor de los bienes del reo convencido o deudor, hasta la concurrente cantidad que importa la deuda.” (Aut.), y que quede registrada, pero María lo toma como “Tomar asiento, y lo mismo que sentarse.” (Aut.) y sabe que es de mala educación sentarse la primera.

¹³ Llevar sombrero para quitárselo delante de una dama es un rasgo más de la cortesía. Aquí, además, juega con las palabras también y con el verbo cubrir. Cubrir a alguno: “Es hacerle el Rey merced de la Grandeza: y cubrirse es tomar la posesión de ella. Díjose así, porque los que tienen esta Dignidad se ponen el sombrero delante del Rey.” (Aut.). Entendemos que María habla de ello y le pide que se cubra de palabra.

| | | |
|-----------|--|-----|
| HOMBRE 2. | Esto fue. | |
| MARÍA. | Cúbrase usted. | |
| HOMBRE 2. | Hanme corrido el sombrero. | |
| MARÍA. | Cúbrase usted de palabra. | |
| HOMBRE 2. | Ya detenerme no puedo. | 215 |
| MARÍA. | Será hacerme descortés, que habiendo empezado un cuento le deje con la palabra en la boca. | |
| HOMBRE 2. | ¿Está sin seso? | |
| MARÍA. | Lo ha de decir. | |
| HOMBRE 2. | Me quitaron. | 220 |
| MARÍA. | Cúbrase usted. | |
| HOMBRE 2. | Del infierno salió esta mujer. | |
| MARÍA. | Escuche. | |
| MANUELA. | Aquí el ladrón viene huyendo. | |
| MARÍA. | Téngase, señor ladrón, y no lleve el rostro vuelto a la justicia, repare en que huye muy grosero. | 225 |
| | <i>Sale UNO como huyendo.</i> | |
| UNO. | Aparta, mujer del diablo. | |
| MARÍA. | Señor ladrón, lo primero es la cortesía. | |
| UNO. | ¡Toma! | 230 |
| | <i>Dale una bofetada muy recia y vase.</i> | |
| MARÍA. | Ay, mi quijada. | |
| MANUELA. | ¿Qué es esto? | |

| | | |
|----------|---|-----|
| MARÍA. | Que me dio una bofetada el señor ladrón. | |
| MANUELA. | Muy bueno es que le llames señor. | |
| MARÍA. | La cortesía profeso; y no ha de hacerme grosera bofetada más o menos. | 235 |
| MANUELA. | ¿Y te duele mucho? | |
| MARÍA. | Sólo la descortesía siento de hablar conmigo de mano ¹⁴ , estilo de hombre plebeyo. | 240 |
| MANUELA. | Yo sólo el dolor sintiera. | |
| MARÍA. | Yo no, porque te prometo, que muchas veces me han dado bofetadas, pero aquello ha sido quitando un guante de ámbar y besando luego la mano, y con esas cosas no duele aunque den muy recio. | 245 |
| MANUELA. | Sí, que olor y cortesía adormece el sentimiento. ¿Y has de esperar la justicia? | 250 |
| MARÍA. | Claro está. | |
| MANUELA. | Pues yo te advierto (de esta suerte he de obligarla) que la palabra primero has dado a ir a la fiesta, y ya es tarde ¹⁵ . | 255 |
| MARÍA. | Vamos presto. | |
| MANUELA. | Veo que, por cortesía, te vas sin llevar dinero, y abofeteada. | |
| MARÍA. | ¿Hasme visto | 260 |

¹⁴ hablar de mano: "Frase que se usa para explicar que alguno manotea mucho cuando habla: y también se dice del que las tiene muy prontas para pegar y castigar." (Aut.). Se refiere al guantazo que ha recibido.

¹⁵ Manuela, al igual que hiciera Sancho con Quijote, sabe cómo manejar a su ama. Si aquel lo hacía a través de la locura, esta lo hace valiéndose de la cortesía.

descortés?

MANUELA. No, ni por pienso¹⁶.

MARÍA. Pues como eso no haya sido,
todo lo demás es menos.

Vanse y salen todos los COMEDIANTES¹⁷.

ACTOR 1. Estén prevenidos,
que ya es hora.

ACTOR 2. Quedo, quedo¹⁸, 265
que falta Escamilla.

ACTOR 3. Ahora
estaba aquí.

ESCAMILLA. Hola, ¿es cierto
que faltó yo?

ACTOR 1. Claro está.

ACTOR 2. Que esto sea siempre...

ACTOR 3. ¿Qué haremos?

ESCAMILLA. Yo me iré a buscar si faltó. 270

MUJER. Hay cosa como creerlo.

ACTOR 1. No ha un Credo¹⁹ que estaba aquí.

ESCAMILLA. Mire usted bien si entre aquellos
papeles que yo le di
iba yo, porque no puedo
acordarme ciertamente
dónde olvidado me dejo. 275

MUJER. Que estaba aquí ahora.

¹⁶ ni por pienso: "Para ponderar que algo ha estado tan lejos de suceder o ejecutarse, que ni aun se ha ofrecido en el pensamiento." (RAE). Expresión muy utilizada por Cervantes en *Don Quijote* y que aparece varias veces para rechazar lo que se está diciendo. Manuela deja clara la postura de su señora, la cortesía está por encima de cualquier cosa, a pesar de que le siguen debiendo dinero y, encima, se ha llevado una bofetada.

¹⁷ Esta es una nota de compañía. Como todo entremés, este iría inserto en una representación. Ambas se dirigen ahora a la fiesta del marqués de Palacios. Es probable que fuera allí donde se representara *Endimión y la Luna*.

¹⁸ quedo: "Lo mismo que quieto" (Aut.).

¹⁹ no ha un credo: "En breve espacio de tiempo". (RAE.).

| | | |
|------------|--|-----|
| ESCAMILLA. | Pues, si lo que dicen, es cierto, entre tanta gente honrada ¿cómo puedo faltar? | 280 |
| ACTOR 2. | Eso... no sé. | |
| ACTOR 3. | No le he visto. | |
| ACTOR 1. | Yo tan... poco. | |
| ESCAMILLA. | Todos son muy buenos, mas no ha un instante que aquí estaba, y ya no parezco ²⁰ . | 285 |
| ACTOR 1. | Pues, ¿qué se ha de hacer? | |
| ESCAMILLA. | Ya basta la burla entre compañeros, yo daré hallazgo o, si no, las faltriqueras veremos. | |
| MUJER. | Ea, señores, parezca. | 290 |
| ESCAMILLA. | Más es que el valor que tengo lo que me estimo, y la falta que me he de hacer si me pierdo. | |
| MUJER. | Pues no parece, entre tanto los papeles repasemos. | 295 |
| | <i>Salen MANUELA y la PRADO.</i> | |
| MARÍA. | Gracias a Dios que llegamos ²¹ . | |
| MANUELA. | Harto ²² ha sido con el vuelco del coche que te prestaron tus amigas. | |
| MARÍA. | Ellas dieron en traerme, iban ahogadas. | 300 |
| MANUELA. | Si estando el coche en el suelo volcado, y tú encima de una | |

²⁰ parecer: "Aparecer o dejarse ver alguna cosa." (Aut.).

²¹ Llegan a la fiesta a la que la habían invitado. En la fiesta nos encontramos con unos comediantes que están a punto de representar una obra. Metateatro, una vez más de Monteser.

²² harto: "adj. Bastante, mucho, sobrado." (Aut.).

| | | |
|----------|--|-----|
| | medio ahogada, sin aliento, porfías por cortesía que ella ha de salir primero, ¿no se ha de ahogar? | 305 |
| MARÍA. | Poco importa, yo cumplí con lo que debo. | |
| MUJER. | ¡Ay de mi infeliz esposo Endimión, que miro muerto! ¿Qué ha de hacer viuda la Luna? | 310 |
| MARÍA. | Quiteria, presto, la toca ²³ . | |
| | <i>Pónele la toca.</i> | |
| MANUELA. | Pues, ¿para qué? | |
| MARÍA. | Ponla, y calla. Mucho siento la muerte del buen señor Endimion, que esté en el cielo. | 315 |
| MUJER. | ¿Qué locura es esa?, yo, señora, estoy recorriendo mi papel. | |
| MARÍA. | Pues el papel reciba mi sentimiento. | |
| | <i>Canta la MÚSICA</i> | |
| MUJER. | Las bodas de Diana ²⁴ celebre el Cielo, y a darle el parabién vengan los Elementos. | 320 |
| MARÍA. | ¿Quién es Diana? | |
| MUJER. | Yo. | |
| MARÍA. | ¿Usted? Ponme la joya en el pecho. | 325 |
| | <i>Pónesela</i> | |

²³ Ya vimos en el verso 30 cómo nunca salía de casa sin su toca ni su joya. La comicidad de esta escena está en que lo que está presenciando María es el ensayo de una obra de teatro y ella va a dar el pésame.

²⁴ Diana es uno más de los múltiples nombres con los que la tradición nombra a la luna, junto a Selene, Febe o Artemisa.

| | | |
|------------|---|-----|
| MANUELA. | Ya está puesta. | |
| MARÍA. | El nuevo estado le gocéis, siempre tan nuevo, que no le estraguen groseras descortesías del tiempo. | |
| MUJER. | ¿Qué estado? ¿Que es el papel de la fábula! | 330 |
| ESCAMILLA. | Deseo saber, señora, si usted, pues, llegó de los postreros, me ha visto por esas calles, que estoy con gran sentimiento, que me he perdido. | 335 |
| MARÍA. | La toca pésame lo más que puedo de su pérdida. | |
| | <i>Pónesela.</i> | |
| ESCAMILLA. | Acabose, perdido estoy. | |
| ACTOR 1. | Empecemos, que ya pareció Escamilla. | 340 |
| ESCAMILLA. | ¿Y parecí todo entero? | |
| ACTOR 1. | Sí. | |
| ESCAMILLA. | Yo daré hallazgo. | |
| ACTOR 2. | Sea norabuena. | |
| MARÍA. | Dame presto la joya, para bien sea haber parecido bueno. | 345 |
| ACTOR 1. | ¿Por dónde entró esta mujer? | |
| MANUELA | Por una dueña. | |
| ACTOR 1. | Si es eso, desde aquí verá la fiesta. | |

| | | |
|------------|--|-----|
| TODOS. | Salgamos. | |
| MARÍA. | Son muy groseros, viéndome en la puerta, salen ¿sin hacer un cumplimiento? | 350 |
| ACTOR 1. | Salga usted en cortesía, y ayúdenos. | |
| MANUELA. | Bueno es eso, ¿es ésta otra comedianta? | |
| ACTOR 1. | Eso en cortesía. | |
| MARÍA. | Quedo, que diciendo en cortesía me llevarán al Infierno. | 355 |
| | <i>Cantando y bailando.</i> | |
| MANUELA. | Solo para festejo de tales días se ha metido a ser gracia la cortesía. | 360 |
| ACTOR 1. | Que para este auditorio, quien lo ha dispuesto, ha mezclado la gracia con el respeto. | 365 |
| MANUELA. | Festejaros pretende, si os agradare, habréis venido todos a festejarle. | |
| MARÍA. | Si el entremés no os gusta, ponme la toca, pero si os agradare, dame la joya. | 370 |
| TODOS. | Démosle fin al baile. | |
| MARÍA. | Todos se tengan, que a la cortés la toca la reverencia. | 375 |
| ESCAMILLA. | Si la cortés, señores, parece mala, riñan mucho a la dueña, que le dio entrada. | 380 |

FIN

V. c. 8. EL CAPITÁN GORRETA

El capitán Gorreta, recién venido de Flandes y sin nada que comer, no tiene dónde caerse muerto. Se encontrará con un compañero de fatigas, el capitán Lobazo, que viene con su criado Lorenzo hablando también sobre la poca comida de la que disponen. El capitán Gorreta, haciendo honor a su nombre, se apuntará como invitado a casa de éste. Lorenzo se anticipa para avisar a la esposa de su amo, y planea una burla. Cuando llegan los dos capitanes, entre todos le dan una paliza a Gorreta, que no sabe por dónde le caen los golpes, y así acaba el entremés.

Las múltiples guerras en las que la corona española se vio inmersa durante el siglo XVII encontraban reflejo, de un modo u otro, en el teatro y, sobre todo, en el género breve. España verá sus calles llenarse de soldados que regresan de batalla para pedir un acomodo en la Corte. Desde que la capital de España deja de ser itinerante y se instala en Madrid, es allí donde acuden los militares para ver si se les puede recolocar. Acabarán siendo tantos que serán muchas las voces que intentarán dar salida a estos soldados que no tienen dónde ir. Según nos cuenta Enrique Villaba [2006: 44], la preocupación llega a ser de tal calibre que se propuso la creación en la Corte de «una congregación de caballeros de caridad, calidad y hacienda, soldados viejos, hasta en número de seis u ocho, sin remuneración, y el nombramiento anual de entre ellos de un protector general de la milicia, y dos diputados». Sus funciones habrían de ser, precisamente, «solicitar y favorecer en el Consejo de Guerra e un buen despacho de los capitanes, soldados y otros oficiales, que vinieren a pretender a esta Corte, para que sean premiados y acrecentados, y para que se les pague lo que se les debiere de sus sueldos», es decir, la Corona, consciente del problema que suponen estos soldados, intenta encontrar una solución a una realidad desbordante y desbordada. Mientras ésta llegaba, había que subsistir y es por eso que muchos de ellos acababan mendigando o alquilando su espada al mejor postor. Antonio Liñán y Verdugo [1620: 146-156] hace una serie de recomendaciones de lo que se debe hacer en la Corte para no ser engañado y no acabar con sus huesos en la cárcel

los milites son un género de gente de razonable hábito, que, aunque vistan de negro, traen medias de color, jubón de gamuza, plumas en el sombrero, plateado y guarnecido el aderezo de espada y daga, bigotes robustos, aspecto terrible, que pisan por la calle Mayor como en campaña, a compás de la caja; acuden a las

lonjas, saben nuevas, tienen avisos de los intentos del Turco, las revoluciones de los Países-Bajos, el estado de las cosas de Italia, descubren nuevas Indias, y, últimamente, a la una del día comen si se lo dan; y aunque no hayan salido sino hasta Cartagena a despedir una compañía, se llaman los señores milites. Suélese hacer convidados sin convidarlos, piden prestado, fiado a no volverlo, y comen a costa de los que han de matar. Yo os prometo que habiéndole dado a uno mi mesa y casa más de seis meses, ofreciéndoseme en la Puerta del Sol una pendencia con un hombre, que se arrojó conmigo algo de palabras, hube de reñirla yo por mi persona, y me valió el saber yo menear los puños, que donde no, me matara este enemigo; y este tal milite, en todo el discurso de la pendencia, no sólo fue para desenvolverse en mi favor, pero ni aun para poner paz; con que él corrido y yo enojado, deshicimos la compañía para siempre jamás; y de estos lo que ha de hacer don Diego es huirles el aire y guardarles la boca; y si alguna vez encontrare con alguno, darle de comer caridad es; oírle, tiempo ocioso; y creerle, cosa peligrosa. Si se le ofreciere alguna pesadumbre, ríñala y averígüela por su persona, y no sustente valientes a hablantes de ventaja, por mejor decir, porque dos cosas, decía un hombre gran cortesano, que eran malas para compradas: la valentía y la honra; porque en la una lo barato es caro, y en la otra lo verdadero es falso.

Son muchos los testimonios recogidos. También nos recuerda Ettinghaum [1989: 12] al hablar sobre Alonso de Contreras:

el hecho de que una porción muy considerable de las autobiografías escritas en los siglos XVI y XVII tanto en España como en el resto de Europa, consista en memorias de militares se puede atribuir a varios factores. En definitiva, y por definición, ser soldado en aquellos siglos equivalía a viajar, a ver y a hacer cosas peregrinas, a tener aventuras, a exponer la vida e numerosas ocasiones y (de ser posible) a sobrevivir para contar lo hecho y lo sucedido a camaradas, familiares y amigos o a quienquiera que estuviera dispuesto a escuchar.

Es decir, el soldado era una figura capital en la España imperial y será en la literatura donde podremos observar a la perfección la visión del soldado que regresa de la guerra e intenta reubicarse. En *el buscón* de Quevedo desfilan un sinfín de personajes propios de nuestro paisaje —arbitrista, maestro de esgrima, clérigo poeta, ermitaño, banquero genovés, hidalgos y nobles fingidos, mendigos, pícaros y, cómo no, el soldado fanfarrón— que nos sirven como catálogo de lo que nos podríamos encontrar por los

caminos del Imperio. Nada nuevo bajo el sol, obviamente, de todas las guerras regresaban los soldados de la misma forma, como ya recogiera Plauto y su *Miles gloriosus*. Nuestro personaje no va a tener la profundidad que muestra el del autor latino y que tantas capas tiene, como bien pormenoriza Moreno Hernández [2007], pero nos sirve como reflejo de una realidad dolorosa que encuentra salida de manera cómica a través del teatro.

Desconocemos las circunstancias de su creación, pero lo situaríamos como entremés de una primera época, dado que es el único de nuestro autor en el que el final es a palos. Quizá un Monteser recién llegado a la Corte comenzando a hacerse un hueco entre los dramaturgos hasta que se hiciera con su propia voz.

9 – EL CAPITÁN GORRETA

PERSONAJES

CAPITÁN GORRETA

LORENZO

LOBAZO

UNA MUJER

Sale el CAPITÁN ridículamente vestido.

GORRETA. ¡Oh, Flandes, Flandes¹!
 Patria mía hermosa,
toda mi alma estaba en ti gozosa,
porque siempre entre picas² y mosquetes,
petos, petardos, bombas, coseletes³,
vivía alegre; pero aquí, en España, 5
vivo sin guita⁴ yo, que pena extraña
tengo de haber llegado,
si soy hijo de Eva desterrado
destos países, sin tener dinero⁵; 10
hasta esta ciudad traje un compañero,
que era bravo oficial para bodigos,
que pedía en las puertas y postigos⁶
con que comíamos yo y él lindamente.

LOBAZO. (*Dentro.*) Cualquier borracho que lo dice miente.

Sale LORENZO y, tras él, LOBAZO con un palo.

¹ Vemos el carácter cómico del entremés desde el mismo comienzo, con esa llamada de atención a Flandes.

² El famoso refrán de “poner una pica en Flandes” viene de lo dificultoso de la acción y se utiliza cuando se consigue algo que no parecía que pudiera lograrse, expresión que ya recoge el diccionario de autoridades, con lo que ya en la época se era consciente de la tarea.

³ El capitán enumera las distintas partes de una armadura así como algunas armas que un soldado de Flandes llevaba.

⁴ guita: dinero

⁵ El capitán muestra un poco la sensación de los soldados al regresar a España y encontrarse sin dinero y si ningún empleo que poder hacer.

⁶ El capitán habla de los bodigos y de los postigos, siendo bodigo un pan especial que se solía llevar a la iglesia por ofrenda, y los postigos las puertas apartadas de las casas, el capitán explica que, gracias a la mendicidad, él y un compañero comían.

| | | |
|---------------------------|---|----------------------------------|
| LOBAZO. | ¿A mí, que he sido capitán en Flandes, haciendo hazañas grandes, os atrevéis, bergante ⁷ , insolentazo? | 15 |
| LORENZO. | Váyase con el diablo el seor Lobazo ⁸ en noramala, y sin poner una olla dice: “Lorenzo, pela aquella polla”, porque lo oiga el vecino. Matara buen cochino, y le sirviera yo con el alma y vida, mas no habiendo comida, cosa no pienso hacer de las que mande ⁹ . | 20 25 |
| GORRETA. | Ésta es pendencia grande. No me atrevo a poner –que este es bellaco- paz entre éstos. | |
| LOBAZO. | ¿A mí, que soy Lobazo, os atrevéis? | |
| GORRETA. | Éste es amigo mío. | |
| LOBAZO. | A mataros me obligo. | 30 |
| LORENZO. | ¿De qué? | |
| LOBAZO. | ¿De qué? Gallina, fiambre ¹⁰ . | |
| LORENZO. | Él no puede matar si no es de hambre. | |
| GORRETA. | A buen puerto he llegado, que de hambre estoy ya desahuciado. | |
| LOBAZO. (<i>aparte</i>) | A este mozo no puedo yo dejarle, aunque es bellaco, habré de agasjarle... Ven acá, mi Lorenzo, amigo mío. | 35 |
| LORENZO. | No le estimo en un higo. | |
| LOBAZO. | Que quiero regalarte, y esta noche he de darte a comer para cuatro o cinco días. | 40 |

⁷ bergante: “Pícaro, sinvergüenza.” (RAE.)

⁸ lobo: “En la germanía significa Ladrón.”. Juan Hidalgo en su Vocabulario.

⁹ Una vez más nos encontramos ante el señor que aparenta sin tener nada que llevarse a la boca. El recurso del hambre como elemento cómico y generador de historias está bien arraigado en nuestro imaginario popular.

¹⁰ fiambre: “Se suele usar en estilo familiar y jocoso por lo que se toma fiado: y así se dice, Fulano come de fiambre.”. (Aut.).

| | | |
|----------|---|----|
| LORENZO. | ¡Ay de mí, ay, tripas mías! Diga mi amo, y hasta el quinto día he de ayunar, que dijo el cura un día: el quinto mandamiento... ¡no matarás! | 45 |
| LOBAZO. | ¡Jesús, qué gran jumento! | |
| LORENZO. | Y yo llego a afligirme, de si al quinto no como, he de morirme. | |
| GORRETA. | A risa me provoca esta contienda. | |
| LOBAZO. | Haría muy buena hacienda. | 50 |
| LORENZO. | Me muriera yo. | |
| GORRETA. | ¡Qué bravo guapo!, éste es mi amigo el capitán Lobazo; he de llegar, que es camarada antiguo. Lobazo, amigo mío. | |
| LOBAZO. | ¿Quién es? | |
| GORRETA. | ¿No me conoce? ¿A su amigo del alma desconoce los camaradas que ha tenido en Flandes? | 55 |
| LOBAZO. | Acuérdome de muchas ocasiones, de que en Flandes me he hallado con su nombre de usted. | |
| GORRETA. | Muy olvidado, dirá usted del gran capitanozo, de[1] capitán Gorreta, el seor Lobazo se ha olvidado. | 60 |
| LOBAZO. | Amigote del alma, (<i>abrázanse</i>) Gorreta de mi vida, tengo palma de haberos visto, y más por esta tierra. | 65 |
| GORRETA. | Satisfaré la guerra de mi hambre. | |
| LOBAZO. | ¿Y con quién habéis venido? | |

- GORRETA. Con Rejón¹¹ y Marfús, que me han seguido,
camaradas antiguos de la hampa.
- LOBAZO. Pues adiós, capitán.
- (*Hace que se va*)
- GORRETA. Oigan, ya escampa, 70
¿a dónde vais?
- LOBAZO. Tengo que hacer un poco.
- GORRETA. De hambre, juro a Dios, me vuelvo loco.
- LOBAZO. ¿Dónde es vuestra posada?
- GORRETA. Por Dios que no me entiende el camarada.
- LOBAZO. Que en ella visitaros 75
quiero, porque pagaros
es razón la amistad que hemos tenido.
- GORRETA. Camarada, ¿sabéis que no he comido?
- LOBAZO. Pues, ¿qué queréis comer?
- GORRETA. Donoso modo,
un buey muy grande me comiera todo. 80
¿No sabéis ya mis ganas?
Sabed que no he comido en seis semanas.
- LOBAZO. Hola, Lorenzo.
- LORENZO. ¿Qué quiere, *muesamo*¹²?
- LOBAZO. Ven acá, yo te llamo,
dile a tu ama que el capitán Gorreta 85
es nuestro huésped.
- LORENZO. No es mala la treta,
no hay qué comer para nosotros, diga,
¿y quiere convidar otra barriga?
Envíele con Dios.

¹¹ Rejón y Marfús son los complementos que el capitán lleva. Rejón es cuchillo corto, similar al cuchillo cachetero que, según el diccionario de autoridades es “un cuchillo corto y ancho, que encima del puño tiene muchas veces una como media luna para poner el dedo pulgar, y apretar más el golpe que con él se da. Hácense de diversos modos, unos son de especie de rejón con dos cortés, y otros de uno en forma triangular. Úsanlos los asesinos y gente malvada, para dar con él como un cachete, de lo que tomó el nombre”. Marfús, probablemente sea Marfuz, “repudiado, desechado” (RAE.). Gorreta muestra que sólo puede fiarse de su espada y que le están obligando a hacer lo que sea para sobrevivir.

¹² Nuestro amo.

LOBAZO. Anda y avisa,
y saquen la comida muy aprisa. 90

Vanse los CAPITANES.

LORENZO. ¡Qué comida, por Dios!, que no hay en casa,
sino una onza de carnero muy escasa,
y con esa la olla hace poner,
para comer yo, y él, y su mujer,
toda de caldo llena 95
que nadar puede dentro una ballena¹³,
y otro huésped ha entrado,
ni el huésped, ni él no han de comer bocado.

Sale la MUJER.

MUJER. ¿Qué es aquesto, Lorenzo?

LORENZO. (*Aparte.*) Linda trampa le pienso. 100

MUJER. ¿No respondes?

LORENZO. No, por cierto,
que no puedo.

MUJER. Pues destierra
la suspensión, que me tiene
triste, confusa y suspensa.

LORENZO. Suspensa, triste y confusa, 105
pues más confusa estuviera
si supiera...

MUJER. ¿Qué?

LORENZO. ...que un huésped
tenemos.

MUJER. ¿Huésped espera?
¿De dónde?

LORENZO. No sé de dónde,
de qué parte o qué manera, 110
ha venido.

¹³ Las exageraciones con la comida son muy comunes en la literatura de la época. Baste recordar el episodio del *Buscón* de Quevedo cuando el licenciado Cabra les sirve un plato de sopa excesivamente acuoso: “Trajeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro que en comer una de ellas peligrara Narciso más que en la fuente”.

| | | |
|----------|--|-----|
| MUJER. | ¿Y es su nombre? | |
| LORENZO. | Por Dios, que no se me acuerda; saben su nombre <i>vustedes</i> , del capitán Gorreta. | |
| MUJER. | ¿Gorreta? Oh, qué nombre extraño. | 115 |
| LORENZO. | Ya una linda gorra ¹⁴ nos pega, mas no ha de comer bocado, aunque el mundo se revuelva. | |
| | <i>Salen LOBAZO y GORRETA.</i> | |
| LOBAZO. | Hola, mujer. | |
| MUJER. | ¿Qué queréis? | |
| LOBAZO. | ¿Está ya la mesa puesta? | 120 |
| MUJER. | Sí, marido. Hola, Lorenzo, saca volando la mesa, lo que hubiere comerá. | |
| GORRETA. | En un hilo el alma pena de hambre, y agora andamos si está puesta o no está puesta. | 125 |
| | <i>Saca LORENZO una mesa y llega asientos.</i> | |
| LOBAZO. | Lorenzo, saca del vino que traje de Cariñena, porque beba el capitán. | |
| GORRETA. | Esto sí, por vida vuestra. | 130 |
| LORENZO. | Sentaos, que ya le traerá, que es mucha su diligencia. | |
| | <i>Saca LORENZO un jarro y un vaso en un plato.</i> | |
| LORENZO. | <i>Nuesamo</i> , ya está aquí el vino. | |
| LOBAZO. | Pues probad, por vida vuestra, un traguito, porque es bueno, y antes de comer recrea el estómago. | 135 |

¹⁴ Lorenzo sabe perfectamente lo que significa comer de gorra y además, en este caso, el nombre del gorrón ayuda.

Échale de beber LORENZO, va a beber GORRETA, dale LORENZO con un palo en el vaso y le quiebra, y luego le aporrea, y se va.

- GORRETA. ¡Ay, Jesús!
- LOBAZO. ¿Hay tan grande desvergüenza?
¿Qué has hecho, mozo del diablo?
- GORRETA. Tenedle, que me derrienga¹⁵. 140
- LOBAZO. No hagáis eso, porque es loco.
- GORRETA. Átenle por vida vuestra.
- Vuelve a salir, muy asustado, LORENZO dando carreras por el tablado.*
- LORENZO. ¡Jesús, ay, Jesús, *muesamo!*
- LOBAZO. ¿Qué tienes?
- LORENZO. ¡Ay, que se acerca!
- LOBAZO. ¿Qué se acerca?
- LORENZO. Lo que he visto. 145
- LOBAZO. ¿Qué has visto?
- LORENZO. ¡Ay, Dios, que se llega!
- LOBAZO. Di, ¿que se llega el demonio?
- LORENZO. He visto en la chimenea.
- LOBAZO. Di lo que has visto.
- LORENZO. Un ratón.
- LOBAZO. ¡Vive Dios si no supiera
que eres un tonto y un simple,
que ahora no te sufriera! 150
- GORRETA. Harto más sufren mis tripas.
- LOBAZO. La comida saca fuera.
- LORENZO. *Muesamo*, pues si el ratón,
me hizo *uh* con la cabeza. 155

¹⁵ derrengar: “Descaderar, lastimar gravemente el espinazo o los lomos de una persona o de un animal.”. (RAE.)

LOBAZO. ¿Qué os parece de este mozo?

GORRETA. Paréceme linda pieza.

LOBAZO. ¡Ah, mujer, saquen la olla!

Sale LORENZO con una olla, rómpesela en la cabeza a GORRETA.

LORENZO. Aunque el mundo se revuelva 160
no habéis de comer bocado,
si no es de aquesta manera.

*Ahora le quiebra la olla, aporréanle los dos al CAPITÁN GORRETA,
y él a los otros, con que se da fin a este entremés.*

FIN

V. c. 9. EL MAULERO DE SU MAJESTAD

El Tiempo, la Verdad y el Mundo se preguntan por las muchas trampas que hacen los humanos e intentan desenmascararlas. El Mundo, como maulero, plantea las trampas del Tiempo y de la Verdad, poniéndose incluso tan trascendente que los personajes de la obra se dan cuenta de que están tratando un tema muy serio para un entremés y, sorprendidos, se preguntan por ello:

| | | |
|---------|---|----|
| MUNDO. | ¿Éste es entremés o auto? | |
| VERDAD. | En Moraleja lo hicieron. | |
| TIEMPO. | Y éste viene, preveníos, por si hay maula para el cesto. | 50 |

Tras consultar con una joven y un viejo que aparentan su amor, cada uno por su interés, una mujer pía, que finge bondad cuando lo hace para obtener muchas cosas, un soldado que simula haber guerreado y no es cierto, una mujer que maquilla de justicia lo que no es más que despecho por amor, un hombre muy religioso que acude sólo a una determinada iglesia para conseguir beneficios y desenmascararles, llegan al punto en el que se encuentran con un grupo de gitanos

| | | |
|----------|---|-----|
| MUNDO. | Yo llego. ¿Quién sois? | |
| GITANOS. | Ladrones. | 230 |
| GITANAS. | Y embusteras. | |
| MUNDO. | Cosa rara, ve, aquí sólo los gitanos son los que al mundo no engañan. | |

A diferencia del resto del mundo, no fingen, ellos engañan y lo reconocen, por lo tanto aunque engañan al ser honestos son los únicos que no engañan. Una de esas paradojas lingüísticas e irónicas que tanto le gustan a Monteser. El baile acaba con todos los personajes dirigiéndose a Palacio para bailar con los gitanos.

Nos encontramos con una pieza que dice ser un baile que no lo es tanto, ya que se asemeja más a un entremés bailado que a un verdadero baile. Al clasificar los bailes y su similitud con el entremés, del que surge, nos advierte de estos problemas Gaspar Merino [1981: 165]:

El baile en entremés es la causa más importante para el nacimiento del baile. Tanto es así que podemos afirmar que se origina en el entremés, se ejecutaba en él, bien

sin letra, y en cualquier parte de la pieza, o al final de la misma y con letra, que era lo más corriente (...) nace pues, del entremés —aunque como hemos visto, el baile es anterior al mismo— y se deriva de él. No habría dificultad al considerar el baile como forma de entremés, por eso coincide con él en multitud de aspectos tanto internos como externos y en muchísimas ocasiones es imposible diferenciarlos tajantemente (...) pero en el entremés, el baile podía faltar o reducirse al mínimo; en el baile es esencial. En el entremés, el canto y la música de los instrumentos es accesorio; en el baile cobra suma importancia. En el entremés, la música, el canto y las mudanzas iban generalmente al final y como recurso postizo; ahora aparecen como unidad superior integradora

Y es que el componente bailado se reduce mucho y queda, más que nada, limitado a la escena final donde sí que se da rienda suelta a la *gitanada* con la que termina. Buendía [1965: 839] ahonda en el problema en su breve introducción a su edición de esta pieza:

Aunque llamado baile, El maulero es un buen entremés. La fiesta a la que corresponde se hizo en Palacio —se alude a ello en el final de la obra— (...) se ve que dentro del sentido jocoso que predomina en el entremés al presentarse situaciones grotescas creadas por los mismo que pretenden engañar al Mundo, hay, por parte del autor, cierto interés en imprimir una ligera intención trascendente.

Sin llegar a ver esa trascendencia de la que habla la autora, dejando sin más una de esas paradojas vitales que tanto gustan a nuestro autor —los únicos que no engañan son los que dicen que engañan—, nos quedamos con su percepción de que tampoco es un baile, ya que el componente hablado es muy superior al componente bailado y por ello lo catalogamos como entremés con un final bailado.

Para intentar fechar la pieza, nos regimos por los elementos internos del propio texto. En el manuscrito conservado, cuando todos están ya en Palacio:

| | | |
|---------|--|-----|
| VERDAD. | Perdonad, Rey mío, que os he de hablar, por mostrar en esto que soy la verdad. | 260 |
| MUNDO. | Carlos, todo el mundo pide que crezcáis, tendréis siendo grande a quien imitar. | |
| TIEMPO. | Si alabo a la Reina | 265 |

ninguno dirá
que ya sabe el tiempo
contemporizar.

Teniendo en cuenta que, desde la muerte de Felipe IV, el 17 de septiembre de 1665, se prohibió el teatro y que las representaciones no se reanudaron hasta primeros de mayo de 1667¹, este entremés tuvo que representarse entre esa fecha y la muerte de nuestro autor, acaecida no antes del 7 de marzo de 1668.

Otro de los problemas habituales de las piezas breves del siglo de Oro es el de la similitud de títulos. Esto hace que, a la propia dificultad del texto en sí, surjan nuevos problemas con la localización de las obras que, además, se repite de crítico en crítico. Bolaños [2012: 1045] cita los manuscritos 14.516 (51) y 16.291 (11) de la BNE así como “El maulero” en *Migajas*, “El maulero” en *Los bailes* y ninguna de estas cuatro obras es la de Monteser. Comparten título y, por tanto, tema, pero no es nuestro texto.

¹ Para más sobre este asunto, Varey [1991: 351-357] o Varey / Davis [1997].

10 – EL MAULERO DE SU MAJESTAD

PERSONAS

GRACIOSO [EL MUNDO]

GRACIOSA [LA VERDAD]

EL TIEMPO

VEJETE

UNA MUJER [TOMASA]

[LUIS]

[VELLERA]

UN SOLDADO

OTRA MUJER [ALDONZA]

CUATRO HOMBRES.

DOS GITANOS

[ANDRÉS]

UNA GITANA

[OTRA GITANA]

MÚSICOS

Sale el MUNDO

MUNDO. Yo soy el Mundo, señores¹,
y no se les hará nuevo,
sabiendo que soy el Mundo,
verme en traje de maulero².

Sale TIEMPO.

TIEMPO. Yo soy el Tiempo, que al Mundo
sirvo, y soy criado viejo, 5
pues ha tantos siglos que
se sirve el Mundo del Tiempo.

¹ Quiñones de Benavente inicia de la misma manera su *Entremés de la muerte*.

² maulero: “El que vende y despacha retales de diferentes telas de seda y lana, que regularmente suelen ser los provechos que quedan a los sastres, de que hay en Madrid”. (Aut.). Esta sería la primera definición, el oficio de retalista, pero también recoge otra acepción que sería más apropiada para el tema de este baile: “Se toma también por embustero y engañador, con artificio y disimulo”.

Sale VERDAD.

| | | |
|---------|---|----------|
| VERDAD. | Yo soy la Verdad, que al Mundo le sirvo desnuda y, viendo que no agradaba desnuda, vestida a servirle vengo. | 10 |
| MUNDO. | Maulero he dicho que soy y recoger maulas ³ quiero, de todo lo que en el mundo es malo y parece bueno. Cesto, luz y garabato ⁴ son, de mi oficio, instrumentos, y del Tiempo y la Verdad me serviré en lugar de ellos. | 15 20 |
| | La Verdad será la luz para alumbrar sus enredos. Garabato el Tiempo, pues todo lo descubre el tiempo. El cesto le toca al Mundo, y, aunque le ven tan pequeño, por grande que sea la maula cabe del mundo en el cesto. ⁵ | 25 |
| TIEMPO. | Yo solo vengo a servirte. | |
| VERDAD. | Yo solo a servirte vengo. | 30 |
| MUNDO. | Tiempo, ¿cómo estás tan mozo, que yo te conocí viejo? | |
| TIEMPO. | ¡Que siempre se admire el Mundo de las mudanzas del Tiempo! | |
| MUNDO. | ¿Y la señora Verdad gasta vestido? | 35 |
| VERDAD. | Es ajeno, que para servir al mundo la lisonja ⁶ me lo ha puesto. ⁷ | |

³ maulas: Lo que uno se halla en la calle, u otra parte, o la alhaja que se compra por precio bajo (Aut.).

⁴ garabato: “Instrumento de hierro, cuya punta vuelve hacia arriba en semicírculo. Sirve para colgar y sostener algunas cosas, o para asirlas o agarrarlas. Sale del nombre Garra, quitada una r para suavizar la pronunciación”. (Aut.). Son las tres armas del maulero: luz para alumbrarse, garabato para agarrar las cosas que se encuentra y un cesto donde echarlo.

⁵ La analogía es clara entre los personajes y los elementos del maulero.

⁶ lisonja: “Metafóricamente se toma por lo que agrada, deleita y da gusto a los sentidos.”. (Aut.).

⁷ El hecho en sí de no decir la verdad está plenamente arraigado en el Barroco. El decoro hace que haya que mantener las formas y para ello hay que encubrir la verdad. María de Zayas en sus *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretenimiento honesto*. (1647-1649) deja clara la postura “porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, por pagarse todos más de la lisonja bien vestida

| | | |
|----------|--|----|
| TIEMPO. | No será pura verdad si está vestida. | |
| VERDAD. | Eres necio, ¿que en las tabernas no es pura la verdad estando en cueros? | 40 |
| TIEMPO. | Tú, sin mí, no vales nada. | |
| VERDAD. | Pues yo te he menester. | |
| MUNDO. | Quedo. | |
| TIEMPO. | Sí, que es la verdad mal vista la vez que llega sin tiempo. | 45 |
| MUNDO. | ¿Este es entremés o auto? ⁸ | |
| VERDAD. | En Moraleja ⁹ lo hicieron. | |
| TIEMPO. | Y éste viene, preveníos, por si hay maula ¹⁰ para el cesto. | 50 |
| | <i>Salen una MUJER y el VEJETE.</i> | |
| MUJER 1. | No le han de quedar bigotes, ni guedejas ¹¹ . | |
| VEJETE. | Oye, aguarda. | |
| MUJER 1. | Celos a mí, porque ve que le adoro. | |
| VEJETE. | Oye, Tomasa... | |
| MUJER 1. | ¿Pensaba doña Toribia ¹² gozar como yo esa cara? | 55 |

que de la verdad desnuda, que había bien que agradecerles; mas eso tienen las novedades, que aunque no sea muy sabrosas, todos gustan de comerlas”.

⁸ Dado el carácter moralizante que parece que va cogiendo el baile, el Mundo interviene y se sorprende por esta actitud, ya que no es la habitual en este tipo de pieza corta.

⁹ La respuesta lógica y cómica del lugar donde se sacan moralejas.

¹⁰ Hay maula: Hay engaño. Será la frase que repitan continuamente a lo largo de la pieza “Aquí hay maula”, cuando descubran la farsa en la que están inmersos los protagonistas.

¹¹ guedeja: El cabello que cae de la cabeza a las sienes, de la parte de adelante (Aut.) El viejo, que está calvo, se peina con el pelo hacia delante para aparentar menos edad. Una de las máscaras más clásicas y divertidas, como bien veremos en el desarrollo de la escena cómica que nos lleva a las marmaridades.

¹² En *La mojiganga de los casamientos para palacio* de Suárez de Deza, aparecen dos personajes llamados así, Tomasa, viuda de armas tomar, y Toribia, su criada y gallega, que podrían tener relación con los nombres que aquí cita Montesión.

| | | |
|-------------------------|--|----|
| VEJETE. | Mira... | |
| MUJER 1. | Si para ir a verla se rizó toda la calva. | |
| MUNDO. | ¿Quién son? | |
| TIEMPO. | Un hombre muy viejo a quien una hermosa dama pide celos. | 60 |
| VERDAD. | Ella, hermosa, y él, viejo y feo, aquí hay maula. | |
| TIEMPO. | ¿Pasarán? | |
| MUNDO. | Pues, ¿por qué no? Por el mundo todo pasa. | |
| TIEMPO. | El amor de esta mujer es ya contra el tiempo. | 65 |
| VERDAD. | Aguarda, que a la luz de la verdad lo veré. Señora dama, ¿tiénele amor a este hombre? | |
| MUJER 1. | ¿Yo amor a cosa tan mala? | 70 |
| VERDAD. | ¿Por qué le cela ¹³ ? | |
| MUJER 1. | Porque viejos que ser mozos tratan, creen que los quieren mucho si por celos los arañan. Y arrancarles los cabellos es quitarles dos mil canas. | 75 |
| VERDAD. | ¿Y qué saca de los celos? | |
| MUJER 1. | La satisfacción, en plata ¹⁴ . | |
| VEJETE. | No importa que de los dos es vuesaced la engañada. | 80 |
| MUNDO. (<i>canta</i>) | El tiempo le castigue. | |
| TIEMPO. | Yo no me atrevo. | |

¹³ celar: “Significa también tener celos, manifestándolo en el cuidado, y vigilancia”. (Aut.).

¹⁴ en plata: “Modo adverbial que significa, brevemente, sin rodeos ni ambages.”. (Aut.).

| | | |
|--------------------------|---|-----|
| VERDAD. | Sí, que estos viejos hacen burla del tiempo. | |
| MUNDO. | “Vaya al cesto, vaya al cesto, el viejo por su amor, la moza por sus celos.” | 85 |
| | (<i>repiten</i>). | |
| | <i>Salen un HOMBRE y una MUJER.</i> | |
| VERDAD. | Con esa cestilla al brazo, ¿dónde vas de casa en casa? | |
| MUJER. | Solo haciendo buenas obras, amigo, que soy muy mala. | 90 |
| LUIS. | Pues, ¿qué es lo que haces? | |
| MUJER. | Curar males de madre con gracia, santiguo niños y quito también el vello de las caras ¹⁵ . | 95 |
| LUIS. | Sí, ¿mas de qué te sustentas cuando esto no vale nada? Sin renta ni oficio. | |
| MUJER. | A mí la gracia de Dios me basta. | |
| MUNDO. | Esta dice que no come y hace limonada... ¡Aquí hay maula! | 100 |
| VERDAD. | ¿Por qué ejerce aquese oficio sin provecho? Cosa rara, dígamelo. | |
| MUJER. | Porque me dio de entrar en algunas casas donde llevo unos papeles por el porte que me pagan. | 105 |
| MUNDO. | El oficio de vellera ¹⁶ tiene ejercicio y entrada. | |
| VERDAD. [<i>canta</i>] | De tercera y vellera | 110 |

¹⁵ Larga tradición de las alcahuetas, documentada en la vieja Trotaconventos, Celestina, Fabia...

¹⁶ vellera: “La mujer que afeita o quita el vello a otras.” (Aut.).

no es mucho el gasto,
pues sirven ambas cosas
vidrio quebrados.

MUNDO. Vaya al cesto, vaya al cesto,
que este oficio en naranjas
cobrará su derecho. 115

(*repiten*)

Sale el SOLDADO¹⁷ y un HOMBRE.

SOLDADO. ¿Qué os parecen mis servicios?

HOMBRE 1. Tan gran soldado me espanta
que no pretenda¹⁸.

SOLDADO. Los puestos
me han de buscar en mi casa. 120

VERDAD. Este dice que ha servido,
y no pretende... ¡Aquí hay maula!

MUNDO. Antes este es hombre insigne,
pues que merece y no enfada. 125

VERDAD. No le aplaude el mundo, ello
será todo patarata¹⁹.

TIEMPO. El tiempo que éste ha servido
no fue en mi tiempo.

VERDAD. No es nada,
¿cómo habiendo usted servido,
de que le premien no trata? 130

SOLDADO. Porque han sabido que son
las fees de oficio falsas²⁰.

MUNDO. Así, aunque os busquen los puestos,
no os podrán hallar en casa. 135

¹⁷ Aparece ahora el soldado fanfarrón, otra de las máscaras habituales del teatro breve que ya usara Monteser con *El capitán Gorreta*. Como siempre en este tipo de obra, será desenmascarado por sus actos, que se oponen a sus palabras. Aparecen con la conversación terminada en la que el soldado le ha contado sus muchos méritos al hombre que le escucha.

¹⁸ Se sorprende que no consiga colocarse ya que tiene una amplia hoja de servicios.

¹⁹ patarata: "Ficción, mentira o patraña." (Aut.).

²⁰ fee de oficio: Aseveración de que alguna cosa es cierta: y en este sentido es mui usado en lo forense diciendo que el Escribano da fe, y suelen escribir Fee; pero es abuso. Se refiere a que su currículum es falso.

| | | |
|---|---|-----|
| VERDAD. (<i>canta</i>) | Al nacer los servicios se le murieron. Que mucho si los tales no eran del tiempo... | |
| MUNDO. | Vaya al cesto, vaya al cesto, y pues trae fee sin obras por ellas le condeno. | 140 |
| (<i>repiten</i>) | | |
| <i>Salen el HOMBRE SEGUNDO y la MUJER SEGUNDA</i> ²¹ . | | |
| HOMBRE 2. | ¿A dónde vas tan deprisa, doña Aldonza? | |
| ALDONZA. | Voy en casa de un escribano ²² . | |
| HOMBRE 2. | ¿Y a qué? | 145 |
| ALDONZA. | A decir que a doña Juana don Diego la asiste tanto, que tiene escandalizada la vecindad. | |
| HOMBRE 2. | ¿Él no era muy tu amigo? | |
| ALDONZA. | Es cosa clara, y que yo le debo mucho, pero primero es el alma. | 150 |
| VERDAD. | Ésta avisa a quien le tiene obligación ²³ , aquí hay maula. | |
| MUNDO. | Antes es virtud. | |
| VERDAD. | El mundo | 155 |

²¹ Dentro de la estructura de desfile que sigue este baile, ahora llega el turno de una mujer. Aldonza, despechada porque su amor, don Diego, tiene ahora una nueva amante, doña Juana. Se lo cuenta a un hombre en la calle y a esta conversación asisten nuestros protagonistas.

²² escribano: “Aunque esta palabra en general comprende a todo hombre que sabe escribir: sin embargo el uso y estilo común de hablar entiende por ella al que por Oficio público hace escrituras y tiene ejercicio de pluma, con autoridad del Príncipe o Magistrado, de que hay distintas clases: como Escribano Real, del Número, de Ayuntamiento, de Cámara, de Provincia, de hechos, etc. de cuyos empleos y oficios y sus obligaciones tratan difusamente las leyes del Reino.” (Aut.)

²³ Juego de palabras con obligación: “se toma por la escritura, que uno hace ante Escribano, a favor de otro, de que cumplirá aquello que ofrece, y a que se obliga”, que es lo que va a hacer ella, pero también “se toma también por la correspondencia que uno debe manifestar y dar a entender tiene al beneficio, que ha recibido de otro.” (Aut.). Con la palabra obligar jugarán en el siguiente diálogo.

| | | |
|-----------|---|------------------------------------|
| | de esa apariencia se paga. | |
| MUNDO. | Yo lo veré con el tiempo. | |
| VERDAD. | Eso va muy a la larga; ¿qué le ha movido a acusar a quien le obligó? | |
| ALDONZA. | La rabia de que siendo mi galán por esa otra me dejara. | 160 |
| MUNDO. | Eso la obligó ahora... Digo que el cuerpo es antes que el alma. | |
| VERDAD | Cuenta con estos soplos, que los más dellos con el celo disfrazan siempre los celos. Quien por mano se venga de un escribano, saca el ascua de celos con la del gato ²⁴ . | 165 170 |
| MUNDO. | Vaya al cesto, vaya al cesto, que no es gracia en justicia querer poner sus celos. | 175 |
| | <i>(repiten)</i> | |
| | <i>Salen HOMBRE 3 y 4.</i> | |
| HOMBRE 3. | Dejad que me admire el veros estar todas las mañanas de rodillas cuatro horas en esta iglesia. Yo os haya visto en esotras estar divertido en ver las damas, y en ésta ¿no alcéis los ojos? | 180 |
| HOMBRE 4. | Amigo, ¿de qué os espanta? No soy general, cada uno es santo como se amaña. | 185 |
| MUNDO. | Ser devoto en una iglesia, y no en otras... Aquí hay maula. | |
| VERDAD. | ¿Qué dices, Tiempo? | |

²⁴ sacar alguien el ascua con la mano del gato: locs. verbs. coloqs. Valerse de tercera persona para la ejecución de algo de que puede resultar daño o disgusto (DRAE)

| | | |
|----------------|---|----------------------------|
| TIEMPO. | Que éste me pierde a mí. | |
| VERDAD. | A mí me engaña. | |
| TIEMPO. | ¿Cómo? | |
| VERDAD. | Yo lo veré. ¿Por qué en esta iglesia trata de la virtud y no en otras? | 190 |
| HOMBRE 4. | Porque todas las mañanas viene a esta iglesia un ministro de quien pendiente se halla una pretensión que tengo. También acude una dama con quien casarme deseo, y con virtud afectada, mirando a estos dos intentos, traigo bizca la esperanza. | 195 200 |
| MUNDO. | Si ellos no reparan, quedan las rodillas desairadas, | |
| VERDAD. | Si la verdad descubre hoy sus enredos, por ganar con el mundo pierden el tiempo. | 205 |
| MUNDO. | Vaya al cesto, vaya al cesto, pues de una virtud hace un delito su intento. | 210 |
| | (<i>repiten</i>) | |
| | <i>Dentro GITANOS</i> ²⁵ | |
| <i>Cantan.</i> | Gitanillo del alma no te alborotes, que, si no son galeras, serán azotes. | 215 |
| TIEMPO. | ¿Gitanos son los que suenan? | |

²⁵ La irrupción de los gitanos en escena será tumultuosa, haciéndose preguntas los unos a los otros sobre sus maneras de actuar y engañar. *Autoridades* nos los describe así: “Cierta clase de gentes, que afectando ser de Egipto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre vagueando. Engañan a los incautos, diciéndoles la buena ventura por las rayas de las manos y la fisonomía del rostro, haciéndoles creer mil patrañas y embustes. Su trato es vender y trocar borricos y otras bestias, y a vueltas de todo esto hurtar con grande arte y sutileza.”.

| | | |
|-----------|---|-----|
| MUNDO. | Aquí ha de haber muchas maulas. | |
| GITANA 1. | Andrés ²⁶ , ¿hiciste aquel hurto? | |
| ANDRÉS. | Pues, ¿que tiénesme por mandria ²⁷ ? | |
| UNA. | ¿Ajustaste el casamiento? | 220 |
| GITANA 1. | Ya estoy echando las habas ²⁸ . | |
| OTRO. | ¿Cómo te salió el embuste del platero? | |
| GITANO 3. | Como plata ²⁹ . | |
| GITANA 1. | ¿Se vende el hierro ³⁰ ? | |
| GITANO 1. | Muy poco, porque hay muchos que le labran. | 225 |
| MUNDO. | Llega, Verdad. | |
| VERDAD. | ¿Qué pretendes si ves la verdad tan clara? | |
| MUNDO. | Llega, Tiempo. | |
| TIEMPO. | A estos persigo | |

²⁶ Tal y como explica Buezo [2011: 40], uno de los primeros que introduce la figura del gitano en la literatura es Cervantes en *La gitanilla*. Su manera de describirlos es clara para ver la imagen que de ellos se tiene: “Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y las ganas del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte”. Además, en la novela, un noble, don Juan de Cárcamo, se hace pasar por gitano y adopta el nombre de Andrés Caballero. Quizá sea casualidad, pero el nombre es el mismo.

²⁷ mandria: “El hombre de poco ánimo y espíritu, que se acobarda y no tiene valor para resistir a otro.”. (Aut.) En la Germanía vale simple o tonto. Juan Hidalgo en su Vocabulario.

²⁸ López Gutiérrez [2012: 414-5] nos lo explica: “[Echar las habas] consistía, según los procesos inquisitoriales en que se explica esta suerte mágica, en coger nueve o dieciocho habas, marcar alguna de ellas mordiéndolas para que por las señales representasen a las personas sobre las que se consultaba, y mezclarlas con otros objetos como un ochavo, carbón, un pedazo de tela azul, un pedazo de alumbre... de tal manera que, cuando se las arrojaba sobre la mesa, había que fijarse, sobre todo, en donde caían las mordidas, en especial, al lado de qué objeto se encontraban vecinas, pues, dependiendo del valor simbólico de este objeto, se interpretaba el destino que le esperaba al que hacía la consulta, es decir, que si el haba mordida caía junto al ochavo se vaticinaba riqueza, pero si, por ejemplo, caía al lado de un pedazo de tela azul, muy pronto iba a estar atormentado por los celos”.

²⁹ Como una plata: “Limpio y hermoso, reluciente.”. (RAE). Obviamente, le ha salido bien

³⁰ Cervantes, en *El coloquio de los perros*, nos habla de una de las múltiples maneras de ganarse la vida de este colectivo marginal: “Ocúpanse [los gitanos] por dar color a su ociosidad en labrar cosas de hierro, haciendo instrumentos con que facilitan sus hurtos; y así, los verás siempre traer a vender por las calles, tenazas, barrenas, martillos: y ellas, trébedes y barriles”.

| | | |
|--------------------------|--|-----|
| | mil siglos ha, y no me basta. | |
| MUNDO. | Yo llego. ¿Quién sois? | |
| GITANOS. | Ladrones. | 230 |
| GITANAS. | Y embusteras. | |
| MUNDO. | Cosa rara, ¿ve que sólo los gitanos son los que al mundo no engañan? | |
| VERDAD. | ¿Y a dónde vais? | |
| TODOS. | A Palacio, a una fiesta a hacernos rajass ³¹ . | 235 |
| GITANO 1. | ¿Pues hay cosa más común que en bailes la <i>gitanada</i> ³² ? | |
| GITANA. | En los fines de las fiestas, a más ruido, más ganancia. | |
| VERDAD. | Adiós, Tiempo, que a Palacio me voy a ser estimada. | 240 |
| TIEMPO. | Y yo también, que allá el tiempo se emplea cuando se gasta. | |
| MUNDO. | Pues yo os enseñaré al Rey. | |
| TODOS. | ¿De dónde? | |
| MUNDO. | Desde sus plantas, pues en ellas está el mundo, y recogiendo mis maulas también servirán de fiesta. | 245 |
| TODOS. | Pues ya todos te acompañan. | |
| GITANA. (<i>canta</i>) | Gitanillos, bailad, bailad, que en la fiesta de gitanos, castañetas ³³ y saltar. | 250 |

³¹ hacerse raja: “Hacerse pedazos: Poner excesivo empeño o actividad en algún ejercicio físico que se toma por recreo.”. (DRAE).

³² Cotarelo [1911: ccl] alude a la gitanada donde se ejecuta una danza de diversos lazos y se hace mudanzas con tablillas, al son del estribillo. Buezo [1993: 348-9] nos pone varios ejemplos de mojigangas en donde aparecen y extrae de ellas el estribillo: “a la dina, dana, la dana, dina / que canten y bailen las gitanillas.” (Corpus de 1672). Y también “A la dina dina, la dina dana, / hagámonos rajass / pues viene Mariana.” (*Bodas del cordero*). Lo de las rajass también aparece aquí.

(*repiten*)

| | | |
|--------------|---|-----|
| LOS GITANOS. | Hablemos a los reyes apartaos allá, que solo los tres le habemos de hablar. | 255 |
| VERDAD. | Perdonad, Rey mío, que os he de hablar, por mostrar en esto que soy la verdad. | 260 |
| MUNDO. | Carlos ³⁴ , todo el mundo pide que crezcáis, tendréis siendo grande a quien imitar. | |
| TIEMPO. | Si alabo a la Reina ninguno dirá que ya sabe el tiempo contemporizar. | 265 |
| GITANOS. | Gitanillos, bailar, bailar, que en la fiesta de gitanos castañetas y saltar. | 270 |

FIN

³³ castañeta: “Instrumento de palo o marfil compuesto de dos mitades, que por unos agujeros que tienen en una como ceja hecha a un lado, se unen con una cinta con que se atan a uno de los dedos. Están cóncavas estas dos mitades, y juntan las circunferencias, y con dar contra la palma de la mano, o apretando el dedo de en medio contra el pulgar, hacen ruido. Pónense dos, una en cada mano, y sabiendo tocarlas, acompañan los tañidos del baile. Llamáronse Castañetas por formar las dos mitades juntas como una castaña.”. (Aut.).

³⁴ Teniendo en cuenta que al morir Felipe IV el 17 de septiembre de 1665 se prohíbe el teatro hasta mayo de 1667, con el príncipe Carlos con tan solo seis años de edad, es más que probable que este entremés fuera escrito y representado en Palacio para la reina regente, Mariana de Austria, sobrina y esposa de Felipe IV, que gobernará el país entre 1665-1675, entre esa fecha y 1668, año de la muerte de nuestro autor. Al hacerle un guiño y decirle que tiene alguien en quien fijarse.

V. c. 10. LAS MANOS NEGRAS

Gileta, vestida de varón, intenta despistar a su marido, Vallejo, porque va a una fiesta de máscaras que da su amante, Pascual. Detiene a un hidalgo por la calle y, tras contarle su plan, le pide que distraiga a su marido. Éste, sin embargo, cuando se encuentra con Vallejo, le hace partícipe de lo que está sucediendo y le sugiere que se vista con las ropas de su mujer y entre en la fiesta. Así lo hace y aquí es donde comienza el juego de equívocos a través de las máscaras que acabará con la anagnórisis de Vallejo y el final feliz correspondiente.

Marc Vitse [1983: 525-526] establece tres niveles para clasificar la «comedia cómica» en el Siglo de Oro:

- a) la comicidad solo aparece en secuencias aisladas y es producida por personajes especializados como el gracioso; b) todos los personajes se van implicando gradualmente en la producción de risa y las secuencias cómicas son mucho más extensas; c) desaparece la coexistencia de secuencias cómicas para dar paso a una «omnipresente y omnipotente comicidad».

En este último nivel se incluirían todas las comedias burlescas que proliferaron en nuestro siglo áureo así como gran parte de las piezas de nuestro teatro breve. Una de las mejores creaciones dentro de las comedias burlescas la tenemos en *El caballero de Olmedo*, de Francisco Antonio de Monteser, estrenada en 1651 ante Felipe IV e impresa en el mismo año en *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas*. Es decir, Monteser ya sabe lo que es parodiar obras de éxito y eso es lo que precisamente va a hacer con *El sainete de las manos negras*, donde aprovechará la comedia palatina de Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, para extractar las partes que más le interesan y hacer una parodia de la misma. Según Hartzenbusch [1850: 683], la obra de Calderón fue escrita en 1640. Demasiado pronto nos parece a nosotros, teniendo en cuenta que nuestro autor ni siquiera había llegado a la Corte y por lo tanto todavía no era conocido en los círculos literarios como para acometer una parodia de tal envergadura. Sí que está atestiguada una representación en

1657¹, a través de Juan Pérez de Tapia quien, según el DICAT, se comprometió con su compañía a representar varias comedias, entre ellas la que nos ocupa. La fecha de composición de la comedia es importante para marcar cuándo fue compuesta la de Monteser, ya que es lógico pensar que para que una parodia tenga sentido y el público pueda captar la esencia de la burla, tiene que tener bien fresco el objeto parodiado, con lo que, además de presuponer que la obra calderoniana tuvo mucho éxito —no tendría sentido, si no, hacer una parodia—, fue escrita y representada en fechas cercanas. Recordemos un poco y de manera muy general la intriga de la comedia calderoniana: César, el príncipe de Orbitelo, enamorado de la princesa Serafina entra travestido como Celia a servir en la Corte como dama de la princesa para intentar enamorarla. La trama principal nos muestra cómo César/Celia intenta lograr que Serafina se enamore de él y lo hará a través de su dulce y sugerente voz, convirtiéndose en su doncella favorita; cuando en el palacio haya un baile de disfraces, César/Celia se disfrazará de Hércules y Serafina se quedará prendada y se desvelará todo el enredo.

Obviamente suceden muchas más cosas en esta complejísima y muy diferente comedia, como el episodio que servirá a nuestro autor para parodiar y situar su sainete, que no es otro que lo que sucede durante la celebración del cumpleaños de la princesa Serafina, para lo que se organizará una fiesta de máscaras en la que la prima de César, Lisarda, vestida de varón se hará pasar por su primo para vigilar a Federico, su galán. Durante el mismo, a Serafina se le cae un guante y Federico compite con Lisarda/Carlos para devolvérselo, propinándole un guantazo que acabará con la justificación que el refrán que da título a la historia refiere: *Manos blancas no ofenden*. Es también el punto de inflexión para que se desvelen todas las máscaras y cada personaje obtenga lo que quería. Esta singularísima historia tuvo que llamar la atención de la crítica y de los espectadores. Como bien advierte Martínez López [2014: 309-322]:

todas estas circunstancias no podrían pasar inadvertidas a un espectador o autor de comedias burlescas y entremesista como lo fue Francisco Antonio de Monteser. No parece una casualidad que sea él quien seleccione determinados lances de la comedia para adaptarlos al código del género breve (...) de entre los motivos y las situaciones posibles que ofrece la pieza de Calderón, Monteser aísla en *Las manos negras* el lance del guante y de la bofetada que lleva emparejado el juego de

¹ Urzáiz también habla de una representación palaciega el 21 de septiembre de 1680, por la compañía de Jerónimo García y nos dice que fue impresa en 1657. También de una loa compuesta para ella en el Ms. 2.100 de la BNE.

máscaras y de disfraces. Esto, unido a que el público que conoce la comedia palatina es un auditorio cortesano, apunta a que el entremés bien pudo acompañar alguna festividad palaciega.

Así que nuestro autor, consciente de la comicidad que siempre produce el travestismo y el misterio que encierra un baile de máscaras, situará su obra en la escena del baile final para parodiar la obra calderoniana y articular, en su pieza breve, un asunto de infidelidades y celos. El travestismo es un recurso natural en la literatura universal, siendo periódica las veces en las que los protagonistas adoptan ropajes del sexo contrario para obtener lo que pretenden. Y aunque César, como todo varón que muda sus ropas, tiene claro lo que quiere, en la comedia de Calderón, la situación es muy distinta. Como bien explican Almoguera y Regan [2002: 213]:

César es uno de los escasos ejemplos de protagonista principal que se traviste a lo largo de toda una comedia. No faltan ejemplos de graciosos que se apropian ropa de mujer, pero hay una notable escasez de personajes nobles que aparezcan en vestido femenino. Este recurso teatral permite que Calderón juegue con la idea de percepción. César es metateátrico, en el sentido de que es un personaje en la obra de Calderón pero a la vez se apropia la voz de una «otra» (la criada) o un «otro» mitológico (ya sea Aquiles o Hércules) para solucionar su dilema personal”.

Y es que fuera de ambientes carnavalescos, no se sostiene tan bien el engaño del varón con ropas de mujer, al menos no tan verosímil como la del disfraz masculino. Esto hace que no se tenga claro si el papel lo hubo de interpretar un hombre o una mujer². Pero Monteser no intenta hacer burla de la historia de César/Celia —quizá por el delicado equilibrio conseguido por el autor madrileño para sostener una historia como ésta sin caer en lo grotesco—, él se fija en la trama secundaria de Lisarda y Federico para sacarle todo el partido a la risa que provoca el cambio de roles. Ahonda en ello Martínez [2007: 303] cuando nos habla del uso grotesco del travestismo con fines cómicos, diferenciando dos tipos “ya que no es lo mismo que un personaje se coloque las ropas del contrario a que un actor cree un personaje del sexo contrario”. Y entre los ejemplos del primero nos cita, entre otras piezas donde se da el travestismo, esta pieza.

² Sobre la dificultad de interpretar a este personaje y si debiera de hacerlo un actor o una actriz, véase Fernández Mosquera [2011].

En cuanto al elenco, los papeles principales vienen asignados por el nombre del actor, Bernarda y Vallejo, que dan vida a Gila y Vallejo, y también Pascual. Martínez López [2014: 321] los identifica como Bernarda Ramírez y Manuel Vallejo, aunque no puede dar datos que lo aseguren. Podría ser. También podría ser Félix Pascual el músico a cuya fiesta acuden los dos, teniendo en cuenta que está en Madrid en 1664, junto a Manuel Vallejo. El problema está en que si la obra de Calderón se representó en 1657, muy lejos quedaría para recordar la trama, a menos que se hubiera representado más veces. Conjeturas sin más de una pieza que basa, en origen, su comicidad en la parodia de una mayor, pero que con el tiempo se sostiene por sí sola.

11 – LAS MANOS NEGRAS

PERSONAJES

BERNARDA

UN HOMBRE

VALLEJO

MÚSICOS

OTRO HOMBRE

PASCUAL

Sale BERNARDA, de hombre y con un manto tapada, muy aprisa.

| | | |
|-----------|---|----|
| BERNARDA. | Hidalgo, pues las señales, caballero, pues las señas que os adornan dan indicio que lo sois. Yo vengo muerta, suplícocos que me amparéis | 5 |
| | excusando una tragedia, una desdicha, un fracaso, una infamia y una afrenta que me aflige, que me oprime, que me mata, que me cerca... | 10 |
| | ¡Ay de mí!, que viene ya. Acabad por vida vuestra, que en la capa, en el sombrero, en la valona ¹ , en las medias, en la espada, en la pretina ² , | 15 |
| | en los zapatos..., las medias me esconderé, si es que no gustáis en la faltriquera ³ . ¡Ay, que viene!, ¡Dios de mi alma! Y vos gastáis mucha flema ⁴ ... | 20 |
| | Pues sabed que yo soy una mujer de tan altas prendas..., mas esto basta. Mi esposo | |

¹ valona: “Adorno, que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira angosta de lienzo fino, que caía sobre la espalda, y hombros: y por la parte de adelante era larga hasta la mitad del pecho.” (Aut.).

² pretina: “Cierta especie de correa, con sus hierros para acortarla o alargarla, y su muelle para cerrarla y atarla a la cintura encima de la ropilla.” (Aut.).

³ La escena es muy cómica. Bernarda hace todo un catálogo de la ropa del hidalgo para intentar esconderse de su marido. Nerviosa y parlanchina contrasta con la actitud pasiva del hombre al que ha asaltado.

⁴ flema: “Pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones.” (Aut.).

- VALLEJO. No era peor cogirme yo en mentira,
si siguiéndola vengo a la derecha, 50
¿es malo hacer verdad una sospecha?,
mas, ¿vos las visteis?
- HOMBRE 1. Sí.
- VALLEJO. ¿Y aqueso es cierto?
- HOMBRE 1. No hay que dudar en ello.
- VALLEJO. Yo soy muerto.
Sin honra⁸, yo, tene[d]me que me mato,
porque estoy como tres con un zapato⁹. 55
- HOMBRE 1. En casa de Pascual se fue a porfía.
- VALLEJO. ¿En casa de Pascual?, ¡ay, honra mía!
- HOMBRE 1. Dejaos de chanzas, pues sin ella¹⁰ os miro.
- VALLEJO. ¿Que en fin con Pascualiño me hace el tiro¹¹?
Pues voto años¹².
- HOMBRE 1. La cólera os prevengo. 60
- VALLEJO. ¿Cómo sabré yo cuándo la tengo?
- HOMBRE 1. En viendo a vuestros ojos el agravio.
- VALLEJO. Y entonces, ¿qué he de hacer?
- HOMBRE 1. Cerrar el labio,
y al uno y otro lado, a troches, moches¹³,

⁸ Quevedo deja claro el escarnio al que puede ser sometido un marido consentidor en *El buscón*, pero antes, en la carta justificación que Lázaro de Tormes escribe a Vuestra Merced, ya vemos que él intenta evitar el escándalo de por qué consiente que su esposa sea la barragana del arcipreste de Toledo. Consentir suponía un grave delito y su culpa era mostrada públicamente: el marido, montado sobre un asno, era paseado y exhibido por las calles, desnudo y con dos cuernos y sonajeros sobre su cabeza. Detrás, su mujer sobre otro asno, iba azotándole. En el último lugar de esta vergonzante comitiva se situaba el verdugo que azotaba, a su vez, a la mujer. Los maridos podían pedir “la carta de perdón de cuernos”, con la que evitaría que se le considerase un consentido.

⁹ como tres en un zapato. “Expresión con que comparativamente se manifiesta la incomodidad y miseria que padece alguno, cuando no tiene todo lo que necesita o está precisado a alternar en el uso inexcusable de alguna cosa.” (Aut.).

¹⁰ Sin la honra, claro está, ya que Gileta ha ido a ver a su amante.

¹¹ hacer tiro: “Perjudicar, incomodar, hacer mal tercio a alguien en algún negocio o solicitud.” (RAE.).

¹² voto: “Se toma asimismo por juramento, y execración en demostración de ira. Llámase así por empezar regularmente con esta voz la expresión: como Voto à Dios, voto a Cristo.” (Aut.). En el libro publicado en 1622 de José de Valdivieso, “Doce actos sacramentales y dos comedias divinas” aparece en “El árbol de la vida”. cuando responde IGNORANCIA: “Voto años que dice y hace / fuego en la bombardería / algún bellaco que espere / sus cóleras encendidas”.

| | | |
|--|---|--|
| | zis, zas, y dejalla a buenas noches. Usad la estratagema de vuestra mujer y, pues para vestirse de hombre ella es fuerza que sus vestidos dejase, vestíos de hembra, y así más desconocido podréis entrar en la fiesta. | 65 70 |
| VALLEJO. | ¿Yo vestido de mujer? Hombre del diablo, ¿en qué piensas? | |
| HOMBRE 1. | Esto es preciso. | |
| VALLEJO. | Dios mío, ¿con esta cara? | 75 |
| HOMBRE 1. | Con ésa, y así excusáis mascarilla. Ea, vamos. | |
| VALLEJO. | Pues es fuerza, vamos, y matemos cuanto pudiéremos en conciencia. | 80 |
| <i>Vanse y salen todos los MÚSICOS, PASCUAL y BERNARDA de las manos.</i> | | |
| MÚSICOS. [<i>cantan</i>] | Al festejo, que amante previene a Gila, un zagal airoso y gentil, vengan todos y en metros diversos aplaudan sus glorias y suerte feliz. | |
| PASCUAL. | ¿Es posible, Gila hermosa, que tan grande dicha sea la mía, que llego a verte sin la continua tarea de tu marido, y adonde con mil amantes ternezas ¹⁴ pueda hacer demostración de mi amor y mis finezas? Es posible que... Mas, ¿cómo estás tan triste y suspensa? ¿Qué tienes? | 85 90 |
| BERNARDA. | No sé qué tengo. | 95 |
| PASCUAL. | ¿Qué cuidado te desvela? | |

¹³ a trochemoche: “Disparatada e inconsideradamente.” (RAE.).

¹⁴ terneza: “Dulzura, y suavidad en las palabras o expresiones.” (Aut.).

- BERNARDA. Un no sé qué que en el alma parece que habla por señas.
- HOMBRE 2. Un no sé qué, ¿y a estas horas?, ¡mas que se agua la fiesta!¹⁵ 100
- PASCUAL. No hará tal, proseguid todos, y con canciones diversas la divertid.
- BERNARDA. Es en vano.
- TODOS. Vaya de gira y de fiesta¹⁶.
- MÚSICOS. Al festejo, que amante previene a Gila, un zagal airoso y gentil, vengan todos y en metros diversos aplaudan sus glorias y suerte feliz. 105
- HOMBRE 1. Ya estamos en la estacada¹⁷.
- Sale VALLEJO de mujer y el HOMBRE 1.*
- VALLEJO. Entro con el pie derecho, ¿dónde está Gila? 110
- HOMBRE 1. Allí está, ¿no la veis?
- VALLEJO. Sí, la veo. ¡Ay, dulce prenda del alma!
- HOMBRE 1. ¿Ahora requiebros? ¡Bueno!
- VALLEJO. ¿No sabéis que amor es rey, y siendo en aqueste pleito Gila el reo, en viendo al rey queda perdonado el reo? Gente de máscara ha entrado¹⁸. 115

Muda la voz VALLEJO.

¹⁵ Desde el punto de vista de la acción, tiene lógica que, mientras bailan, otro invitado escucha lo que dicen y no quiere que la fiesta se estropee. He ahí el efecto cómico.

¹⁶ Es una frase recurrente que se va a ir diciendo cíclicamente. Tiene que ver con la escena, que se desarrolla mientras bailan y en ese momento todos muestran lo bien coreografiados que están.

¹⁷ entrar en la estacada: Por analogía metafórica es entrar en cualquier disputa, certamen, o contingencia, en que considera algún peligro, riesgo o duda en el éxito.?. (Aut.).

¹⁸ El efecto cómico juega también con las voces. Vallejo está hablando en la puerta del baile con Hombre 1, que desaparecerá. Cuando ven que se acercan otros invitados, y dado que va vestido de mujer, sube su máscara, cambia la voz y habla. Es uno de los recursos cómicos de los que se sirve el travestismo.

VALLEJO. No es gente de cumplimento¹⁹, 120
y si es que nos dan licencia
danzar y bailar sabemos.

PASCUAL. Pues prosígase el festín.

HOMBRE 2. Vaya de gira y de fiesta.

MÚSICOS. Al festejo, que amante previene 125
a Gila, un zagal airoso y gentil,
vengan todos y en metros diversos
aplaudan sus glorias y suerte feliz.

*Mientras danzan se dan las manos BERNARDA y VALLEJO,
y representan lo que se sigue, sin dejar de cantar.*

BERNARDA. ¡Qué áspera mano!

VALLEJO. ¡Ah, tirana!

BERNARDA. No te entiendo.

VALLEJO. Yo me entiendo...²⁰ 130
Un guante se me ha caído,
aguárdense, cepos quedos²¹.

PASCUAL. Yo el primero he de buscarle.

BERNARDA. ¡Ah, traidor!, ¿tan presto celos?

PASCUAL. Éste es, tomalde.

*Ásenle los dos.*²²

BERNARDA. Suelta, ingrato. 135

PASCUAL. Yo no sé, viven los cielos,
quién es este hombre, mas ya
estoy puesto en el empeño.

BERNARDA. Yo le he de dar a esta dama.

PASCUAL. Yo también.

¹⁹ Se refiere a que sean corteses y les inviten a pasar.

²⁰ La comicidad sigue en aumento, Vallejo, en su papel de damisela, va a jugar con todos los tópicos existentes entre Pascual y Bernarda vestida de hombre. Deja caer sus guantes para que los recojan y se batan por ella.

²¹ cepos quedos: "Frase familiar con que se da a entender a alguna persona se sosiegue, aquiete y no haga mala obra a otro." (Aut.).

²² Bernarda y Pascual pelean por ser caballerosos. Pascual tampoco sabe, gracias a las máscaras, que Bernarda se encuentra al otro lado.

| | | |
|---|---|--------------------------------|
| PASCUAL. | ¿Qué importa?, muera o descúbrase luego. | 160 |
| <i>Descúbrese la mascarilla BERNARDA.</i> | | |
| BERNARDA. [a Vallejo] ²⁵ | Digo que estoy a su lado. ¡Escóndete! Que, primero que te maten, has de ver que doy mil voces. | |
| VALLEJO. | ¿Qué veo?, ¡ah, mujer Pantasilea ²⁶ !, toda la vida te debo en un instante de vida. | 165 |
| TODOS. | ¡Descúbrase ya! | |
| VALLEJO. | No quiero. | |
| BERNARDA. [aparte] | ¡Ay de mí!, que ya es forzoso descubrirse, pues resueltos están, y ya que ha de ser... | 170 |
| [a PASCUAL y a los del baile] | Escuchadme, que primero le he de vencer con mi voz, pues con mis fuerzas no puedo. | |
| (canta) | ¿Por qué a mis ojos niegas, oh, vengador soberbio, los rayos de las iras que encubre un manto negro? Si de mis voces blandas no te mueve el acento, la dureza te mueva de aquestos cinco dedos ²⁷ . | 175 180 |
| VALLEJO. (canta) | Por excusar, Gililla, el estrago sangriento que ha de causar en todos la vista de mi ceño, pluviese ²⁸ a los humanos poderosos esfuerzos, | 185 |

²⁵ En la acción, vemos que Bernarda, en papel de hombre, defiende, sin saber quién es, a Vallejo, en papel de dama. Le recomienda que huya mientras ella intenta apaciguarles, dado que Vallejo ha ofendido al dueño de la casa.

²⁶ Se refiere a Pentésilea, hija del dios Ares, la reina de las amazonas que se enfrenta a los troyanos en la Iliada y que acaba muriendo a manos de Aquiles. Rodríguez Cuadros [2009: 115] establece que “Las mujeres son el epítome de la tradicional tríada de virtudes (castidad, silencio, obediencia) y las amenazantes invasoras del espacio patriarcal (de Cenobia a Pentésilea, de Semíramis a Camila) pagan duramente la transgresión de la norma: humilladas o encadenadas”. A ello se refiere Vallejo cuando la compara con la reina de las amazonas, sobre todo por ir vestida de varón.

²⁷ Le amenaza para que se descubra de una vez.

²⁸ Pluviese es forma frecuente del verbo *placer*: “agradar o dar gusto.”. (Aut.).

| | | |
|-----------|--|-----|
| | que en ti romper pudiera mis cinco mandamientos ²⁹ . | 190 |
| BERNARDA. | No excuso tus rigores, pues todos los merezco, mas no des al oído de los ojos el premio: descubre aquesa cara. | 195 |
| | <i>Descúbrese VALLEJO.</i> | |
| VALLEJO. | Ya descubrirla quiero, porque veas, tirana, a quién ofendes. | |
| BERNARDA. | Cielos, que me abraso, me abraso, que me yelo, me yelo, no te acerques, fantasma, que tengo de ti miedo. No sé dónde me huya de tan horrible aspecto que ejecuta mirado | 200 |
| | cuanto amenaza fiero, de morir a tus manos cuando a tu vista muero. No sé yo en mis desdichas cuál es mayor tormento. | 205 |
| | | 210 |
| VALLEJO. | No huyas, mi Gila, que ya el perdón te ofrezco. | |
| BERNARDA. | ¿Será cierto? | |
| VALLEJO. | No hay duda. Y para ver si es cierto, ya que vencisteis mis iras, no huya cobarde tu miedo, no peligre en la tardanza el gusto con que te espero. | 215 |
| BERNARDA. | Ya sin temor, confiada en tus palabras, me acerco, aunque ellas me animan cuanto me desalienta tu gesto. | 220 |

²⁹ Los cinco mandamientos del católico según los catecismos editados en España serían: Primero: Oír misa entera todos los domingos y fiestas de guardar. Segundo: Confesar los pecados mortales al menos una vez al año, en peligro de muerte, y si se ha de comulgar. Tercero: Comulgar por Pascua de Resurrección. Cuarto: Ayunar y abstenerse de comer carne cuando lo manda la Santa Madre Iglesia. Quinto: Ayudar a la Iglesia en sus necesidades.

Ésta es mi mano.

VALLEJO. Y aquesta
es la mía.

BERNARDA. ¡Santo cielo!,
que aunque por negro no agravia, 225
no duele por eso menos.

VALLEJO. Ya que las paces se han hecho,
la fiesta prosiga,
que las iras de celos delante
de amor más peligran. 230

BERNARDA. No pueden de celos, no pueden
de amor a la vista
apagar de su ardor el estrago,
pues antes le avivan.
No pueden pues, que no pueden 235
si negras las miran,
ofender unas manos.

VALLEJO. ¿Qué importa si duelen, amiga³⁰?

FIN

³⁰ Acaba con una pregunta en la que vuelve a salir el tema sobre el que se ha articulado todo el sainete y otra referencia más al refrán “manos blancas no ofenden pero duelen”.

V. c. 11. LOS REGISTROS

Un alcalde, a instancias del regidor, debe hacer una serie de registros a todos aquellos que quieran entrar en la ciudad de Madrid, y es presionado para que sea estricto con todo aquel que pase:

| | | |
|----------|---|----|
| REGIDOR. | Ea, callad y haced lo que os he dicho. Y no haya aquí respeto de personas, si no chocad con todos dentro y fuera, aunque la nata de Madrid viniera. ¿Oísme? | 20 |
| ALCALDE. | Sí, muy justo me parece, chocaré con la nata si se ofrece. | 25 |

A partir de ese momento, por su aduana aparecen una serie de personajes —mujer, hombre, carretero y arriero— que tendrán que enfrentarse a su particular manera de hacer registros. Un hombre llega con un pastel de nata y el alcalde, de manera literal, hace lo que le dijo el regidor:

| | |
|----------|---|
| HOMBRE. | ¿Qué hacéis? |
| REGIDOR. | ¿Qué hacéis, tontón? |
| ALCALDE. | ¿No lo habéis visto? Hallé la nata de Madrid y a mí me toca, y estoyla registrando con la boca. |

Más tarde, retiene a un carretero y a un arriero durante un buen tiempo observando detenidamente los papeles de las cosas que llevan. Finalmente les comunica que no pueden pasar

| | |
|------------|--|
| CARRETERO. | ¿Por qué? |
| ALCALDE. | Decidnos el embarazo. Porque yo no sé leer. |

El carretero no se amilana y le hace que repita todo lo que él va leyendo. Y el alcalde acaba convencido:

| | | |
|----------|--|-----|
| ALCALDE. | ¿Veis cómo sabéis leer? Juro a Dios que sois el diablo. No hay qué hablar, yo sé leer si me dan acompañado. | 195 |
|----------|--|-----|

El entremés acaba con baile por parte de todos y con referencias a fiestas.

Si hay un personaje sobre el cual volcar la subversión teatral en el género breve es sin duda el del alcalde. Dado que dentro de la mentalidad del barroco no se podía ridiculizar al Rey o a la nobleza, toda esta frustración recaía sobre la figura del alcalde, el escalafón más bajo a la hora de medir la justicia.

La administración de justicia civil en la vida cotidiana del siglo XVII estaba formada de diversas autoridades que ejercían su poder de acuerdo con una estricta jerarquía. En la Corte, asistiendo al Rey, estaba el Consejo Real. A escala regional, las Audiencias y Chancillerías se veían pobladas de oidores, jueces, procuradores, fiscales y corregidores. Más cercanos a la gente común y corriente estaban los escalones inferiores de la justicia, esto es, pertenecientes a la administración municipal, compuesta de escribanos, alguaciles, regidores y sobre todo, alcaldes, de cuyas ‘alcaldadas’ o necedades se nutrían loas, jácaras, entremeses, bailes y mojigangas que conforman el denominado teatro breve. Guijarro [2013: 202]

Además, la figura del alcalde tuvo la fortuna de llegar a ser interpretado en multitud de ocasiones por Juan Rana hasta el punto de que, como bien recoge Bergman [1965: 132] en un fragmento de *La maestra de gracias* “...si hace algún alcalde simple / que haya sobrado a Juan Rana, / a quien ciertos entremeses / perpetuaron la vara...”, persona y personaje se fundieron en uno. Fernández Oblanca [1992: 82] nos recuerda que

entre los atributos cómicos que presentan más comúnmente las figuras de los alcaldes entremesiles destacan aquellos que más frontalmente podían oponerse a la realización de una buena gestión de su cargo: incapacidad de entender correctamente, necedades o confusiones lingüísticas que hacen incomprensibles sus parlamentos, total desconocimiento del derecho, gusto por las obscenidades, credulidad simple, gusto por la comida y por la bebida, etc.

De este modo, nos encontramos ante un entremés donde todo va a girar alrededor de la figura más representada de los entremeses. Llama la atención la aparición de los personajes del arriero y el carretero, rivales de por vida y condenados a encontrarse en los múltiples caminos por los que transitaban. Cervantes ya nos habla de ello cuando Sancho replica a su señor: “mire vuestra merced bien que por todos estos caminos no andan hombres armados, sino arrieros y carreteros, que no solo no traen celadas, pero

quizá no las han oído nombrar en todos los días de su vida¹”; dejando bien claro que son figuras habituales en la España del XVII. Múltiples refranes muestran su importancia, así como su rivalidad, que tendrá un ejemplo más en el desarrollo del entremés.

Con respecto a la representación o autoría, pocos datos podemos aportar más allá de los que vienen en el texto. Aunque Bolaños [2012: 1046] sitúa esta pieza también en el manuscrito 4.123 de la BNE recogido por Merino [1981: II, 160-63], no es cierto, ya que ahí se encuentra un baile cuya título e idea es la misma, pero no es el de Monteser. De los dos manuscritos conservados —mss. 15.147(3)² y mss. 14.516/34³ de la BNE— sí que podemos extraer algo de información, como hemos comentado previamente, ya que, al igual que con *La manzana*, se la reparte con el Maestro León. Como siempre que llegamos a este punto, podría ser suya y podría no serlo, aunque en esta pieza sí que hay elementos cómicos que tienen el toque *monteseriano*, sobre todo en muchas de las respuestas del alcalde, tan absurdas e ilógicas que van más allá de las simples *alcaldadas*. No podemos afirmarlo con rotundidad. Como casi todo en estos aspectos, lo que realmente importa es el texto y ése lo podemos disfrutar. También está impreso en *Ociosidad* a nombre de Monteser.

¹ Quijote, capítulo X, 1ª parte.

² En *Manos teatrales* encontramos la siguiente información acerca de la letra: colección de cinco entremeses: Entremés de las beatas, Entremés del refugio de los poetas, Entremés del registro [los registros], Baile de enjuga los aljófares y Entremés del pésame de la viuda. 3) En la portada de la colección, después de la lista del contenido, escrito: “Soy de Juan Fr.co López”. No es la mano que ha copiado la colección de entremeses, con la excepción de la última hoja, f.28r-v. 4) La mano principal escribe con una letra muy grande y clara, y hace una “p” muy elaborada, como la “que 43”. Copia las piezas de forma continua, sin usar una página nueva para cada una. Aunque la letra es toda de una mano, menos la portada y el f.28, PM a veces la juzga del s. XVII y a veces del siglo XVIII. Cotejando la firma que viene en el manuscrito de Juan Francisco López con la que encontramos en el DICAT respecto al actor del mismo nombre, comprobamos que no es la misma.

³ lo titula El entremés de los registros de Cano y en nota manuscrita aparte, al final, se lee lo siguiente: “el entremés de los registros que ha al privilegio de este legado y otros dos que yo tengo se pudieran prohiar al Maestro León según su estilo. El manuscrito viene en un cuadernillo en el que podemos leer: Monteser, D. Francisco Antonio de. / Los Registros / Entremés / Empieza “Alcalde, amigo.- Regidor, amigo”. / Manuscrito de 5 hojas en 4º. Letra del s. XVII. Según este manuscrito, y cuando ya se ha terminado la pieza, podemos leer “soy de Domingo Cano, gracioso”. Según el DICAT, Domingo Cano fue apodado el Ranilla porque decían que ni Juan Rana tenía su habilidad. Domingo Cano representa gracioso a partir de 1684, 16 años después de la muerte de nuestro autor. Lo lógico parece ser que, como Parnaso nuevo se imprime en 1670, este manuscrito haya copiado del impreso y hayan elegido a Domingo Cano como actor para el papel de gracioso.

12 – LOS REGISTROS

PERSONAJES

ALCALDE

REGIDOR

UN HOMBRE

UN CARRETERO

UN ARRIERO

UNA MUJER

MÚSICOS

Salen el ALCALDE y el REGIDOR.

| | | |
|----------|--|---------|
| REGIDOR. | Alcalde, amigo. | |
| ALCALDE. | Regidor, amigo. | |
| REGIDOR. | No seáis tonto. | |
| ALCALDE. | No puedo más conmigo. | |
| REGIDOR. | Mirad que es menester grande cuidado, y que viváis atento y desvelado con estos contrabandos, y no pase ninguno sin que los registros antes los muestre y los veáis muy lindamente, porque es cosa de mucho inconveniente que a vos os hacen treinta trampantojos y aun os meten los dedos por los ojos, y vedlos si son falsos o son finos, y, por Dios, que no hagáis los desatinos que soléis, porque a mí me culpan todos y me corre el lugar a grito herido. | 5 10 |
| ALCALDE. | No es la primera vez que os han corrido. | 15 |
| REGIDOR. | Vos siempre me decís mil quemazones, y me debéis dos mil obligaciones, que yo os puse la vara. | |
| ALCALDE. | Cosa rara, mejor fuera poneros yo la vara. | |
| REGIDOR. | Ea, callad y haced lo que os he dicho. Y no haya aquí respeto de personas, si no chocad con todos dentro y fuera, | 20 |

aunque la nata¹ de Madrid viniera.
¿Oísme?²

ALCALDE. SÍ, muy justo me parece,
chocaré con la nata si se ofrece. 25

REGIDOR. Aquesto se reduce a sólo un punto:
Verlos a todos sin que nadie pase
y el que trajere testimonio pase.

Cántala la MUJER.

MUJER. Bonita la rebonita,
la del rebonito talle, 30
plega a Dios³ que arrulle yo
a los nietos de tu padre.

Sale el HOMBRE y la MUJER.

ALCALDE. Todo el mundo se tenga y registremos.

MUJER. Que somos del lugar, no hagáis extremos

ALCALDE. El testimonio venga o no hay remedio 35
de pasar por aquí.

REGIDOR. Ya vais errado,
que son doncellas del lugar, menguado.

ALCALDE. ¿Doncellas son?

REGIDOR. SÍ, son, hombre o demonio.

ALCALDE. Pues pasen por aqueste testimonio.

La MUJER canta

MUJER. Bonita, la rebonita, 40
la del rebonito talle,
plega a Dios que arrulle yo
a los nietos de tu padre.

Vase la MUJER.

¹ nata: “Metafóricamente se toma por lo principal y más estimado en cualquier línea.” (Aut.). Flor y nata aparece varias veces en el Quijote: “—¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes!”

² Se entiende que, como buen tontón, el alcalde no está prestando mucha atención, de ahí que le reprenda el regidor para ver si ha comprendido lo dicho.

³ plegue a Dios: “Deprecación con que pedimos a Dios suceda lo que deseamos: y se usa también muy regularmente para dar a entender el temor que se tiene de que suceda inopinadamente alguna cosa, en contrario de lo que se intenta o se piensa.” (Aut.)

| | | |
|--------------------------|---|----|
| REGIDOR. | No hacéis cosa en que no me deis enojo. | |
| HOMBRE. | ¡Ay, tal mujer del diablo! ¡Ay, tal antojo ⁴ ! | 45 |
| ALCALDE. | ¿Qué es eso que lleváis?, decidlo presto. | |
| HOMBRE. | ¿Qué ha de ser, pesia ⁵ ? El alma que me hizo ⁶ , que mi mujer estaba hoy antojada de una nata que traigo aquí guardada. Y vengo de Madrid sólo a traella. | 50 |
| ALCALDE. | ¿La nata es de Madrid? Choco con ella ⁷ . | |
| HOMBRE. | ¿Qué hacéis? | |
| REGIDOR. | ¿Qué hacéis, tontón? | |
| ALCALDE. | ¿No lo habéis visto? Hallé la nata de Madrid y a mí me toca, y estoyla registrando con la boca. | |
| REGIDOR. | Lleve el demonio quien os dio la vara, rejalgar ⁸ se os convierta. | 55 |
| | (dentro) Para, para. | |
| REGIDOR. | Gente llega al lugar. | |
| CARRETERO ⁹ . | ¡Quita esas mulas! | |
| ARRIERO. | Todo el mundo se apee. | |
| CARRETERO. (Canta) | Cantad, chulas. “Ya es turbante, Guadarrama, de la cabeza del viento ¹⁰ ...” | 60 |
| REGIDOR. | Veni[d] acá. ¿Sabéis vos, qué quiere decir aquesto? “Ya es turbante, Guadarrama, | |

⁴ antojo: “Apetito, codicia o deseo de alguna cosa que suelen tener las mujeres preñadas, que dicen que si no lo consiguen les ocasiona aborto.” (Aut.).

⁵ pesia: “Interjección. para expresar desazón o enfado”. (RAE.).

⁶ “La madre que me parió”.

⁷ El alcalde mete la boca en el pastel de nata para crear la situación cómica.

⁸ rejalgar: “Mineral de color rojo, lustre resinoso y fractura concoidea, que se raya con la uña, y es una combinación muy venenosa de arsénico y azufre.”. (RAE.).

⁹ La disposición de los carreteros y los arrieros en carretera es continua, como bien podemos recoger en esta revista online sobre ellos: <http://www.serrablo.org/revista/143/arrieros-en-serrablo>.

¹⁰ Son versos de una conocida copla de la época y que aparece en entremeses de muchos otros autores. Están recogidos en el cancionero de Onteniente (1645) (BNE, mss. 21.741).

| | | |
|------------|--|----|
| | de la cabeza del viento”. | |
| ALCALDE. | Dice que trae turbante el guarda damas y que tiene la cabeza llena de viento. | 65 |
| | <i>Sale el CARRETERO.</i> | |
| CARRETERO. | Guarde Dios la buena gente. | |
| | <i>Sale el ARRIERO</i> | |
| ARRIERO. | Dios guarde al que fuera honrado. | |
| CARRETERO. | ¿A dónde está aquí el alcalde para que vamos al carro? | 70 |
| ARRIERO. | Yo también por él pregunto, porque vamos despachando. | |
| ALCALDE. | ¿Y quién son vuestras mercedes? | |
| ARRIERO. | Yo soy recua ¹¹ . | |
| CARRETERO. | Y yo soy carro ¹² . | |
| ALCALDE. | Pues yo soy aquí el alcalde, y me derriengo de un lado. | 75 |
| ARRIERO. | Pues despáchenos, ¿qué aguarda? | |
| CARRETERO. | Muy bien puede despacharnos. | |
| ALCALDE. | Muy bien puedo, mas no quiero hasta haberlos registrado. | 80 |
| CARRETERO. | Yo llevo para Madrid entretenimientos varios: disfraces y otras mil cosas de danzas y de saraos. | |
| ARRIERO. | Yo llevo algunas mujeres que bailan de lindo garbo, y otro coche de Alcalá suena un poco más abajo. | 85 |
| CARRETERO. | Ea, aquí están los registros. | |

¹¹ recua: “El conjunto de animales de carga, que sirven para trajinar.”. (Aut.). Una metonimia usada para determinar que él es el que las lleva. Es curiosa la etimología de arriero, según Covarrubias, vendría de la voz “arre” que es la usada para que los animales avancen.

¹² El mismo procedimiento léxico, la parte por el todo, para determinar la profesión.

| | | |
|------------|---|-----|
| | Vedlos vos o el escribano. | 90 |
| ALCALDE. | Escribano no lo hay, porque este enero habrá un año, como ellos andan en celo ¹³ , que cayó desde un tejado ¹⁴ . | |
| CARRETERO. | Pues vos nos despacharéis. | 95 |
| ALCALDE. | Yo lo haré, pues no está claro, en viendo los testimonios a mi gusto, ya descanso. | |
| REGIDOR. | Eso sí, miradlos bien. | |
| ALCALDE. | Ya estoy con ese cuidado. | 100 |
| ARRIERO. | Pues vea <i>ucé</i> éste primero, que es mío, y soy hombre honrado, y me toca por arriero. | |
| CARRETERO. | Por Dios, gentil prebendado ¹⁵ . | |
| ARRIERO. | ¿Es mejor ser carretero? | 105 |
| CARRETERO. | Yo no sé si es bueno o malo, mas hacen lo mismo que los criados de palacio. | |
| ARRIERO. | ¿Y qué es? | |
| CARRETERO. | Durar el oficio. | |
| ALCALDE. | Dice bien el seor ¹⁶ jurado. | 110 |
| ARRIERO. | Pues yo a mi recua me atengo. | |
| CARRETERO. | Pues yo me atengo a mi carro, porque no puede dejar de ser persona de garbo quien se calza cada día ¹⁷ . | 115 |

¹³ andar en celo: “Frase de que se usa para denotar el tiempo en que los brutos se dan a procrear.”. (Aut.). Se refiere a que están buscando cómo justificar que son cristianos viejos, de ahí el hecho de que estén procreando.

¹⁴ El escribano se fue adhiriendo como personaje irrisorio en el entremés. Siempre a costas con su limpieza de sangre.

¹⁵ prebendado: “Dignidad, canónigo o racionero de alguna iglesia catedral o colegial.”. (RAE.). Obviamente está siendo irónico, ya que el arriero se quiere colar. De hecho, ahora comenzará una disputa entre ambos para ver quién de los dos es más importante.

¹⁶ seor: “Lo mismo que Señor, y se dice así por sincopa, quitando la ñ. Es del estilo familiar.”. (Aut.).

| | | |
|------------|---|-----|
| ARRIERO. | ¿No es el cordobán ¹⁸ muy blando? | |
| CARRETERO. | Dejémoslo, voto al higo ¹⁹ , porque yo ya me amostazo ²⁰ . | |
| ARRIERO. | Yo también me emperejilo ²¹ . | |
| ALCALDE. | ¿Cuánto va?, que yo lo pago ²² . | 120 |
| REGIDOR. | Alcalde, poneos en medio. | |
| ARRIERO. | Eres un desvergonzado. | |
| CARRETERO. | Mientes. | |
| ARRIERO. | Toma esa montera ²³ . | |
| CARRETERO. | Pues yo este cabe ²⁴ te planto. | |
| ARRIERO. | Pues tómate aqueste choque. | 125 |
| CARRETERO. | Apártese, alcalde, a un lado, porque de esta vez le cielo. ²⁵ | |
| ALCALDE. | Pasome de cabo a cabo, | |

¹⁷ Se refiere a la vida errática de los arrieros y sobre su suciedad, ya que no se cambian de calzado por carecer de un par más. El arriero se defiende y le responderá con respecto al cordobán, que es un objeto de piel de macho cabrío, con lo que la relación con los cornudos es lógica. La discusión va enconándose y en la siguiente réplica pide calma o empezarán a pelearse.

¹⁸ cordobán: “La piel del macho de cabrío adobada, y aderezada (...) se le dio este nombre, porque en Córdoba se aderezaba maravillosamente este género de cueros.”. (Aut.).

¹⁹ higo: “No se me da un higo. Frase que denota el poco caso que se hace de alguna amenaza, o de otra cosa que se desprecia, porque no da cuidado, o no tiene estimación.”. Lo usa como expresión de que no le importa lo que el otro dice pero que lo dejen.

²⁰ amostazarse: “Enfadarse, enojarse o picarse de suerte que la cólera se exalte y haga extremos de notable sentimiento. Es voz compuesta de la partícula A, y del nombre Mostaza, por el efecto que esta causa picando y subiéndose a las narices con violencia, como hace la cólera.”. (Aut.).

²¹ emperejilarse: “Adornarse y componerse con todo cuidado y esmero. Es voz de que se usa la gente popular para dar a entender el demasiado afeite y gala con que las mujeres se suelen componer y aderezar para salir en público. Alude este verbo a que el perejil (de que se forma esta voz) suele servir de sazonar el gusto en la comida.”. (Aut.). Le sigue picando, dejando claro que sus maneras no le amedrentan.

²² El alcalde aprovecha para apostar.

²³ montera: “Cobertura de cabeza, con un casquete redondo, cortado en cuatro cascos, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída al rededor, para cubrir la frente y las orejas. Covarr. dice se llamó así por usarla los Monteros.”: (Aut.) Se la ofrece para que se tape los cuernos, siguiendo su plan de ataque anterior.

²⁴ cabe: “El golpe de lleno, que en el juego de la argolla da una bola a otra, impelida de la pala con que se juega, de forma que llegue al remate del juego, con que se gana raya. Llamase así, porque para ganar la raya es condición, que entre bola y bola haya de haber la pala.”. (Aut.) Le amenaza con darle un golpazo.

²⁵ El regidor le ha instado a que ponga paz, como alcalde que es, y en la escena, liosa, puesto que hay dos hombres a punto de pelearse, el alcalde, de manera cómica, intentará apaciguar los ánimos para, finalmente, dejarse caer como si le hubieran dado, fortaleciendo el efecto cómico que lleva en todo la obra.

| | | |
|------------|---|-----|
| | ¡confesión de un año pido! | |
| REGIDOR. | Con cien leguas no os tocaron. | 130 |
| ALCALDE. | Unción pido, unción aprisa, que estoy muriéndome. | |
| REGIDOR. | Asnazo, no estáis herido. | |
| ALCALDE. | ¿Qué importa? | |
| REGIDOR. | Pues os quejáis sin estarlo. | |
| ALCALDE. | Yo mi complexión conozco, que soy de estómago flaco y, si ahora no estoy herido, lo estaré dentro de un año. | 135 |
| REGIDOR. | Lo que es por de fuera, tonto, estáis muy bueno y muy sano. | 140 |
| ALCALDE. | Sin tocarme por de fuera, por adentro estoy pasado, las puntas de los cuchillos sentí yo que se toparon allá dentro de mi cuerpo. | 145 |
| REGIDOR. | Eso es imposible caso. | |
| ALCALDE. | Es como eran arrieros fácilmente se encontraron ²⁶ . | |
| CARRETERO. | Ea, vaya, fuera mohína ²⁷ . | |
| ALCALDE. | Dense de amigos las manos. | 150 |
| TODOS. | Vitor ²⁸ , vitor, el alcalde, que ya quiere despacharnos. | |
| CARRETERO. | Pues veis aquí los registros. | |
| ARRIERO. | Leedlos. | |

²⁶ “arrieros somos y en el camino nos encontraremos”, refrán muy utilizado en el que se deja claro que la vida es muy larga y que tarde o temprano dos personas volverán a cruzarse. Obviamente, el alcalde lo usa de manera cómica y literal, no metafórica.

²⁷ mohína: “Enojo o encono contra alguno. Díjose de Mofina, suavizando la pronunciación, tomada de la voz Toscana Muso, que significa el hocico, por ser la parte con que exteriormente se muestra el enojo, alterándole o inmutándole.”. (Aut.). Que dejen de estar enfadados.

²⁸ vitor: “Interjección de alegría, con que se aplaude a algún sujeto o alguna acción. Dícese más comúnmente Vitor, por suavizar la pronunciación.”. (Aut.).

| | | |
|------------|---|-----|
| ALCALDE. | De queso trato. Y no se den tanta prisa, porque aquesto quiere espacio. ¿Traéis ahí vuestros antojos ²⁹ , regidor? | 155 |
| REGIDOR. | Aquí los traigo. | |
| ALCALDE. | Pues póngomelos y leo. | |
| REGIDOR. | Leedlos con gran cuidado. | 160 |
| ALCALDE. | Apártense de la luz. | |
| CARRETERO. | ¿Veis?, aquí nos apartamos. | |
| ARRIERO. | Qué suspenso está leyendo, a fe que no pueda errallos. | |
| ALCALDE. | Si encendieran una luz, leyera con más descanso, parece que los antojos están un poco entrampados. Apártense otro tantico. | 165 |
| REGIDOR. | Ya estamos bien apartados. | 170 |
| ALCALDE. | No podéis entrar. | |
| CARRETERO. | ¿Por qué? Decidnos el embarazo ³⁰ . | |
| ALCALDE. | Porque yo no sé leer. | |
| REGIDOR. | ¿Qué decís?, ¿estáis borracho? | |
| ARRIERO. | ¿Ahora salís con eso después de habernos cansado? | 175 |
| ALCALDE. | Hasta que yo aprenda a leer no han de pasar, es cansaros. | |
| CARRETERO. | Mirad, alcalde, vos sois un muy grande mentecato. Vos sabéis leer y muy bien, | 180 |

²⁹ antojo: “Los espejuelos, lunas o lunetas de vidrio o cristal, que guarnecidos de plata, concha o cuero, se colocan en las narices quedando los cristales delante de los ojos: y sirven para alargar o recoger la vista, según la necesidad del que tiene falta de ella.” (Aut). Actualmente se dice anteojos.

³⁰ embarazo: “Impedimento, dificultad y obstáculo, que embaraza, retarda y detiene la operación.” (Aut).

| | | |
|------------|--|-----|
| | sino que se os ha olvidado, porque, si hay quien os enseñe, leeréis muy bien y muy claro. Leed conmigo este registro. | 185 |
| | Decid: doy fe a todos cuantos este testimonio vieren que no lleva en este carro ninguna mercadería que sea de contrabando; y éste dice cuanto lleva la recua va registrado. ¿Veis cómo sabéis leer? | 190 |
| ALCALDE. | Juro a Dios que sois el diablo. No hay qué hablar, yo sé leer si me dan acompañado. | 195 |
| CARRETERO. | ¿La podremos pasar? | |
| ALCALDE. | Pues, ¿cómo puedo excusarlo? | |
| REGIDOR. | Pues, pruébense aquí las danzas y les servirá de ensayo ³¹ . | 200 |
| | <i>Salen TODOS, cantan y bailan.</i> | |
| HOMBRE 1. | Muy bueno es el alcalde para vecino, pues que entiende tan poco de los registros. | |
| ALCALDE. | Ya a leer nos enseña un carretero, miren vuestras mercedes cuál está el tiempo. | 205 |

FIN

³¹ La fiesta y el baile están más que justificados en los finales de entremeses que vinieron a sustituir los que acababan a palos.

V. c. 12. LA TÍA

Azpitia le dice a Azcotia que ha venido su tía Isabel a París. La visitan en la casa de huéspedes donde se aloja y comprueba que la tía realmente está ahí para buscar marido:

| | | |
|------|---|----|
| TÍA. | ¿Y no podía ser que me quedase acá y que por ventura me casase? Que no hasta ahora me parecen feos los franceses, ni yo a ellos tampoco, | 85 |
|------|---|----|

A partir de ese momento, los hechos se precipitan y los amigos españoles de Azpitia —que sirven en casa de un señor sin identificar— vienen para ver cómo está su tía. Estos personajes —el cocinero Juan Fernández, un Pajarero y Marcos— la intentan seducir continuamente pero sin ninguna intención de casarse con ella. Azpitia, consciente de lo que está pasando y que la honra de la familia se encuentra en él, se arma de valor e intenta amedrentarlos con un resultado muy *monteseriano*:

| | | |
|-----------|--|------------------------------------|
| AZPITIA. | Pues entiendan que no me estoy riendo, y que si en otra parte los cogiera... | |
| PAJARERO. | Diga, ¿qué había de hacer? | |
| JUAN. | Diga, ¿qué hiciera? | |
| AZPITIA. | Servir a vuesarcedes... ¿Pues no puede uno hablar con enojo una palabra? Y otros muchos cobardes hemos visto que, apenas han echado el ¡voto a Cristo!, cuando el mundo por cides los respeta. Y siempre he sido yo tan desgraciado que ninguno me teme, aunque he jurado. | 205 210 |

Al final, como castigo, le azotan fuera de escena y su tía, que resulta no ser tal, tras comprobar que no va a conseguir el matrimonio que pretende, decide regresar a casa, no sin antes criticar la vida licenciosa de los franceses.

Nos encontramos ante una de las piezas más extrañas de la producción de Monteser. Es la única que sucede fuera de España, más concretamente en París, y es éste un hecho que tampoco tiene mucha relevancia.

Con respecto a cuándo o para qué fue escrito, resulta tentador pensar en el matrimonio de María Teresa y Luis XIV en 1660, sobre todo porque ya hemos visto cómo Monteser compuso varias obras para tan dilatado evento. Pudiera ser que

acompañase a la comitiva y que se inspirase en París, pero no tenemos elementos contundentes para afirmarlo o desmentirlo; lo que sí está claro es que, del mismo modo que compuso el baile de *El gusto loco* para la estancia de la comitiva en Burgos o el entremés de *Los locos* para el enlace en la isla de los Faisanes, podría haber compuesto éste después del viaje de marras.

La métrica también es desconcertante, por defectuosa, con respecto al estilo que usa nuestro autor. Toda la pieza está escrita en endecasílabos, muchos de ellos pareados, y otros muchos sin rima, siendo ésta la única vez que el autor no cambia de metro. Es un entremés distinto para lo que es su producción, por la métrica, por el tema y por las profesiones de los personajes, algo que podría ser lógico, si tenemos en cuenta que la acción se sitúa en otro país y, por ende, con otras costumbres y trabajos. Eso sí, un cocinero, un pajarero y Marcos, que parece ser un mensajero, están cargados de connotaciones y sólo buscan enrollarse con la tía española. Son varios los críticos que nos hablan de ello; Cotarelo [1908: civ-cv]:

El entremés de *La tía* es muy extraño. Comienza por ser el único en que se coloca la acción en París y supone que allá va una mujer, tía de un paje de cierto señor que no se nombra pero que acaso pertenecería a la servidumbre de la nueva reina de Francia, María Teresa. Aunque no era joven esta dama vese asediada por casi todos los criados y dependientes del señor, en cuya casa se hospeda, y, aburrida, determina volverse a España. ¿Querría el autor satirizar la mayor libertad de costumbres de los franceses?

La misma línea sigue Madroñal [2011:75] que la define como “pieza sosa y absurda (...) ni siquiera aunque sirviera para criticar las costumbres más licenciosas de los franceses (...) la pieza podría salvarse del justo olvido en que permanece”. Sea cual fuere la intención del autor, que después de leerla cada uno saque sus propias conclusiones.

13 – LA TÍA

PERSONAJES

AZPITIA

AZCOTIA

TÍA

HUÉSPEDA

UN COCINERO

MARCOS

UN PAJARERO

Salen AZPITIA y AZCOTIA.

- AZPITIA. Sepa vuesa merced, señor Azcotia, que ahora me ha venido de repente una parienta, hermana de un pariente. Confusísimo estoy, no sé qué haga para poder cumplir sin regalalla con mis obligaciones. 5
- AZCOTIA. ¿De eso te afliges?
¡Pues es muy linda para darla dijés¹!
¿Que dicen que es un diablo²? No la veas y haz como hiciera yo, sea quien seas.
- AZPITIA. ¿Cómo puedo hacer eso, si esta carta me manda que la sirva y la acompañe con gran puntualidad a todas horas, yendo con ella por cualquier parte y en mi poder no tengo ni un liarte³? 10
- AZCOTIA. Veamos lo que dice carta escrita. 15
- AZPITIA. No le hallará *vusted* duda maldita

(*Lee*⁴.) “La tía Isabel se ha determinado y *resolvido*, contra la voluntad de los *nuesos*⁵, de ir a París; pero el cómodo es honrado, y la soldada muy *cumprida*, y

¹ dijés: “Bravatas: Amenaza proferida con arrogancia para intimidar a alguien.” (RAE.).

² diablo tiene muchas acepciones, ya desde la antigüedad. En este caso, se refiere a su fealdad, tal y como veremos después en un comentario en el verso 26 con respecto a ello. “Se llama también a la persona que es muy fea, aludiendo a la desproporción y fealdad con que suelen pintar a los diablos.” (Aut.).

³ liarte: Moneda antigua francesa de escaso valor.

como ella es *diabrórica*, que sabe más que el diajo⁶, no ha permitido el padre de los chicos que *otrie* los lleve. Por tu vida, Josepe, que hagas con ella todo lo que *podieres*, siquiera por su carillo⁷, que no lo echarás en saco roto, pues sabes lo que puede, y que todos somos unos, y al fin, por do quiera que vayas, de los tuyos hayas⁸ y, pues vienes de buenos y tienes engeño⁹ y *habitencia*¹⁰, no la muestres hocico¹¹, que en verdad que es mujer que ella sola *bonda*¹² para honrar un linaje. Dios te guarde.- Tu madre.”

¿A quién no ha de obligar con tal estilo
mandato de una madre? En una piedra,
creo que hicieran mella estas razones.

| | | |
|----------|--|------------------------------|
| AZCOTIA. | Señor, no las entiendes... Y perdones. Esa carta no reza dar dineros, ni darás de comer, ni la posada. Y así, ¿de qué te afliges, mentecato? Pues, ese parentesco es tan barato, hacer lo que pudieres es la cosa más fácil con mujer que no es hermosa. | 20 25 |
|----------|--|------------------------------|

| | | |
|----------|--|--|
| AZPITIA. | En verdad que no es mala a lo que entiendo. Vamos, que ya por verla estoy muriendo. | |
|----------|--|--|

Vanse, y salen la TÍA y la HUÉSPEDA.

| | | |
|------|--|----|
| TÍA. | ¡Válame Dios! ¡Y qué rendida me hallo!, No traigo voluntad de cosa alguna, que del camino vengo muy cansada. | 30 |
|------|--|----|

| | | |
|-----------|---|--|
| HUÉSPEDA. | Eso es lo que llamamos desganada; a la xambra ¹³ venid, madama bella. | |
|-----------|---|--|

| | | |
|------|--------------------------------------|--|
| TÍA. | Bella no me llaméis, porque sospecho | |
|------|--------------------------------------|--|

⁴ La carta va a estar llena de vulgarismos, que mantenemos porque suponemos que el efecto cómico que se dijera al leerlo es lo que buscaría Montesión. También para determinar el origen de nuestros protagonistas. Según Escudero y Pinillos son rasgos del sayagués, pero nosotros no lo vemos tan claro. Alonso [1992] establece las características de esta lengua de industria y si bien concuerda con algunas –el abuso de refranes por ejemplo–, no son la mayoría. Además, el nombre del protagonista, Azpitia, así como el de su compañero, Azcotia, los asemeja más a Azpeitia y Azcoitia, nombres vascos.

⁵ Nuestros.

⁶ Son muchos los refranes asociados al diablo y a su sabiduría.

⁷ carillo: “Vocablo aldeano, pero muy propio y usado en la lengua antigua castellana. Del nombre latino charus, amado y querido y carillejo”. (Cov.).

⁸ Sigue usando muchos refranes, al igual que Sancho Panza o la sabiduría popular. Con ello muestra la procedencia rural de Azpitia.

⁹ engeño: “desus. Ingenio.”. (RAE.).

¹⁰ habitencia: Vendría de hábito “vale también la facilidad que se tiene en cualquiera cosa que se hace o dice, por repetirla muchas veces.”. (Aut.).

¹¹ hocico: “Figuradamente vale demostración o seña de enojo o enfado, hecha sacando o alargando los labios.”. (Aut.).

¹² bondar: “Lo mismo que Bastar. Es voz anticuada, y solo la usa hoy la gente rústica. Viene del Lat. Abundare.”. (Aut.).

¹³ xambra: Habitación, vulgarismo francés por “chambre”.

| | | |
|----------------------|---|----|
| | el agravio que el sol y aire me han hecho. Un espejo me dad, por vuestra vida, y también, si tenéis, agua cocida, que la cruda ¹⁴ me ha puesto por la Francia muy oscura la tez, la cara rancia. | 35 |
| HUÉSPEDA. | Tené el misuer ¹⁵ , madama, y afeitao ¹⁶ a la moda de España. | 40 |
| TÍA. | Yo en mi vida he gastado una onza de albayalde ¹⁷ , ni solimán ¹⁸ labrado, ni miel virgen, ni blandurillas, ni rellenas pasas, ni de yemas saqué la quinta esencia ¹⁹ , que, aunque tengo buen gusto, no paciencia. | 45 |
| <i>Sale AZPITIA.</i> | | |
| AZPITIA. | ¿De los de España es éste el aposento? | |
| HUÉSPEDA. | Un español a visitarnos viene. | |
| TÍA. | ¡Pobre de mí, qué mal tocada me halla! Esconderme quisiera de vergüenza. | 50 |
| AZPITIA. | <i>Votro tres humble servitor</i> , madamas. ¡Oh, mi señora, muy enhorabuena sea vuesa merced aquí llegada! ¿Cómo de salud viene? | |
| TÍA. | A su servicio, mas, porque a su merced no le conozco, diga su nombre y besaré las manos. | 55 |

¹⁴ agua cruda: “La que, por contener muchas sales, endurece las legumbres que se cuecen en ella y, bebida, dificulta la digestión.”. (RAE). Entendemos que viene estreñida.

¹⁵ Seguimos con los galicismos macarrónicos. Misuer: pañuelo en francés, tal y como recoge RILCE, deformación de “mouchoir”.

¹⁶ afeites: “El aderezo, o adobo que se pone a alguna cosa, para que parezca bien, y particularmente el que se ponen las mujeres para desmentir sus defectos, y parecer hermosas. Viene del verbo Afectar, por el cuidado que se pone en parecer bien.”. (Aut.).

¹⁷ albayalde: “La sustancia del plomo, que metido en vinagre fuerte se disuelve y evapora en polvo a manera de cal, blanquísimo, que se queda pegado a la superficie de la plancha o lámina infundida en el vinagre, y raído o raspado se coge para varios usos (...) Acudid al cuero con el albayalde, que los años no se van en balde. Refr. que satiriza a las mujeres, burlándose de las que procuran disimular la edad, encubriendo con los afeites las arrugas y otros defectos de la cara, que naturalmente causa la vejez.” (Aut.).

¹⁸ solimán: Es un cosmético hecho con derivados del mercurio muy utilizado en la época y con múltiples referencias en la literatura. Feliciano de Silva en *La segunda Celestina*: “y que con solimán molido y cocido con un limón se hace buen badulaque para el rostro, y con jabón raspado y nueve días en vinagre fuerte se cura y mudan bien las manos, con otras mil tarabusterías”, Quevedo en *La hora de todos y La Fortuna con seso* “Estábase afeitando una mujer casada y rica: cubría con hopalandas de solimán unas arrugas jaspeadas de pecas”.

¹⁹ Son todos remedios con los cuales las mujeres se cuidan la piel y potencian su bellezas.

| | | |
|-----------|--|----------|
| AZPITIA. | Don Iusepe de Azpitia soy, señora. | |
| TÍA. | ¡Jesús, María! Abráceme usted ahora. | |
| HUÉSPEDA. | <i>Madama, adiu, monsiur, vostra servanta.</i> | |
| AZPITIA. | <i>Votro petit valet.</i> | |
| TÍA. | ¿Por qué nos deja? | 60 |
| HUÉSPEDA. | Por no ver los amores de una vieja ²⁰ . | |
| TÍA. | Vuelve a darme otro abrazo, que me alegro de verte tan galán y gentil hombre. ¿Entiendes los franceses? | |
| AZPITIA. | Lindamente. Mejor que lo español, lo francés hablo. A cuatro días llegado lo leía, de modo que leyendo reír hacía. | 65 |
| TÍA. | ¡Y qué grande cabello y qué peinado ²¹ ! | |
| AZPITIA. | Por andar a la moda lo he dejado. | |
| TÍA. | ¿Cómo te va en París? | |
| AZPITIA. | Muy mal me hallo, porque algunos ratillos me da pena el carecer de madre a todas horas y estar tan lejos de ella. | 70 |
| TÍA. | ¿De eso lloras? Calla, que eres un asno y no eres hombre, pues de ver tanto mundo no te alegras. Mírame a mí, que soy mujer y dejo mi casa, mi regalo y mi reposo, y a más de uno y medio cuidadoso desta cara de negra ²² ; y al fin vengo, porque en ver y en ser vista me entretengo. | 75 80 |
| AZPITIA. | Mañana se irá usted o esotro día, | |

²⁰ La casera no conoce el parentesco entre la Tía y Azpitia, por ello piensa que es su amante, la clásica excusa de “es mi tía”.

²¹ Herrera Puga [1974: 316-17] “llevar el cabello erguido sobre la frente con copete y adornada la caída rizada cerca de las orejas es ridiculizada constantemente en la literatura satírica de nuestro país, ya que se puso de moda y eran muchos los que se escandalizaban con ello. Saldrán varias premáticas prohibiendo su uso en hombres por considerarlas ofensivas y afeminadas.”

²² Tiene a alguien medio enamorado.

| | | |
|----------|--|-----|
| | y yo me quedaré también sin tía. | |
| TÍA. | ¿Y no podía ser que me quedase acá y que por ventura me casase? Que no hasta ahora me parecen feos los franceses, ni yo a ellos tampoco, que en el camino [a] alguno traje loco. Y en verdad, si no fuera tan honrada, que quedara, sobrino... | 85 |
| AZPITIA. | ¿Qué? ¿Preñada? | |
| TÍA. | ¡No tanto, niño! Pero aquellos besos que desde su caballo me tiraba flechas eran de amor que me clavaba. | 90 |
| AZPITIA. | ¡Por Dios que era en tirar el hombre ducho! Besar en Francia, tía, se usa mucho. Y así mal hizo en no dejar besarse, porque la habrán tenido por grosera. | 95 |
| TÍA. | Pésame de haber sido tan severa, y más con tal persona, que decía que estos ojos la luz eran del día. | |
| AZPITIA. | Son claros y aseguran larga vista por lo que están hundidos. | 100 |
| TÍA. | ¿Qué necio eres! Así no alabes ojos de mujeres. | |
| | <i>Sale JUAN FERNÁNDEZ²³, cocinero.</i> | |
| JUAN. | Dios sea en esta casa. | |
| AZPITIA. | ¡Oh, Juan Fernández! ¿Qué hay de nuevo en la nuestra? ¿Mi amo llama? | |
| JUAN. | Yo no lo sé, que a ver vengo esta fama, que la de su venida me ha llamado y por verla he dejado un estofado. | 105 |
| AZPITIA. | Guarde Dios a usted, señor Juan Fernández, por la merced y singular cuidado. Conozca, tía, a este caballero, que le tengo dos mil obligaciones y si por él no fuera, fuera muerto. | 110 |

²³ El nombre tiene connotaciones. “Juan Fernández: 1. Un cualquiera. Como Juan Pérez y otros por el estilo. También se caracteriza por el tipo de campesino bonachón” Alonso / Huerta [2000: 162].

| | | |
|---------------------|--|-----|
| TÍA. | ¿Qué tan valiente es? | |
| AZPITIA. | Es muy experto. Hace un plato de sopas con su colmo y una olla con tal primor sazona que no hay mejor maestro en la Sorbona ²⁴ . | 115 |
| JUAN. | De honrados es honrar, señor Azpitia; pero es verdad que en este ministerio sé hacer como cualquiera un gatuperio ²⁵ . Mas dejémonos destas alabanzas; vuesa merced, señora, me conozca para mandarme en lo que se ofreciere. (<i>Aparte</i>) ¡Por Dios que es alentada ²⁶ la paisana y que echa el ojo no de mala gana ²⁷ ! | 120 |
| TÍA. | Nací para servir a todo el mundo, y así no puedo yo mandar a nadie. | 125 |
| <i>Sale MARCOS.</i> | | |
| MARCOS. | ¡Juan Fernández!, que os llaman. Seo Azpitia, vamos, que es hora ya de ir al estudio. ¡Ah, lobazo ²⁸ , qué presto que viniste ²⁹ ! | |
| JUAN. | Por tus malicias, Marcos, decir puedo: “piensa el ladrón que son todos de su condición ³⁰ ”. Pero... ¿a que no te has descuidado? Quiero apostar contra veinte reales, ciento. | 130 |
| MARCOS. | Antes que se apeara le di un tiento. Señores, presto: a Dios la dé mi tierra ³¹ . | 135 |
| JUAN. | Lo mismo digo. | |

²⁴ Además del prestigioso colegio de la Sorbona (fundado en 1257), podría haber un juego de palabras con sorber, dada su profesión de cocinero.

²⁵ gatuperio: “La mezcla de diversos licores sin orden, arte o concierto, desabrida al gusto.” (Aut.).

²⁶ Cotarelo lee asentada, pero obviamente es una errata. En el impreso viene alentada. Alentada: “Comúnmente se toma por animoso, valiente, resuelto, esforzado, denodado: y entre la gente popular por guapo y valentón.” (Aut.)

²⁷ echar el ojo: “Significa mirarla con atención y deseo de tenerla, apeteciéndola para sí por gustar de ella.” (Aut.).

²⁸ lobo: “En la germanía significa Ladrón.”. Juan Hidalgo en su Vocabulario. Montaner, en El capitán Gorreta, tiene un personaje llamado así. Aquí se lo dice a Juan Fernández, que es el primero que ha venido a ver cómo está la tía. De ahí la respuesta de Juan.

²⁹ Al igual que él, viene a ver cómo está la tía.

³⁰ Refrán que ya recoge Correas [637] y que se sigue utilizando.

³¹ dar a Dios. “Modo de hablar que imprópricamente se suele usar para dar a entender el desprecio, poca estima y ánimo de apartar de sí o desechar alguna cosa, y tal vez el enfado que ocasiona: el cual se debiera corregir y quitar enteramente de nuestro lenguaje.” (Aut.). Obviamente, a Marcos no le atrae la tía o quiere hacer ver eso para intentar seducirla sin que los demás sospechen, como veremos más adelante. Cotarelo y RILCE leen “señor es presto, a Dios la de mi tierra”.

- AZPITIA. ¿Qué ha de ser, señores?
Desgracias que suceden a los hombres.
- AZCOTIA. 165
Si es por la tía, sin razón te quejas,
pues por tu bien en casa se porfía,
que esta tía Isabel no sea tu tía.
- AZPITIA. 170
Sí ha de ser, aunque pese a todo el mundo,
que ya me he ensobrinado y soy su sangre,
y ninguno en mi tía ponga lengua³⁸.
- PAJARERO. 175
Ni yo se lo aconsejo, aunque ella quiera.
- AZCOTIA. 180
¿Esa tía es hermana de tu madre?
- AZPITIA. 185
No sé cierto; mi madre sé que escribe
que la tía Isabel a París viene;
que todos somos unos, y lo creo,
del entrañable amor que la he cobrado
en cuatro veces solas que me ha hablado,
y su hermano sospecho que es pariente
de una mujer que llaman la Navarra,
y como de aquel reino es mi cuñado,
por parte a lo que dicen de una abuela,
de aquí procede nuestra parentela;
y así es mi tía como usted es cojo³⁹.
- PAJARERO. 185
Y a vuesa merced el cielo le condena,
porque mi pierna ya la tengo buena.
- AZCOTIA. 185
¡Milagro!, que no quiere Dios que mienta
José de Azpitia en lo de la parienta.

Entra JUAN FERNÁNDEZ con la valona⁴⁰ rota.

- JUAN. 185
¡Válgate, Barrabás, vieja *corciera*⁴¹,
y cómo te defiendes con las uñas,
de las folías y de la chacona⁴²!

³⁸ poner lengua en alguno: “Significa murmurar y hablar mal de él.”. (Aut.). Todos saben la verdad, pero pide que no se chismorree.

³⁹ Toda esta serie de incongruencias nos recuerdan las que soltaba Farfulla en el entremés de *Descuídese en el rascar para* conseguir aturdir al Letrado y que soltase a su mujer.

⁴⁰ valona: “Adorno, que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira angosta de lienzo fino, que caía sobre la espalda, y hombros: y por la parte de adelante era larga hasta la mitad del pecho.”. (Aut.). La tía es una mujer de armas tomar, sin duda.

⁴¹ Como muy bien explican Escudero y Pinillos, vendría de “sorcière”, bruja en francés, y sería una deformación cómica del idioma.

⁴² La folía y la chacona son dos tipos de baile que suelen ir asociados. La folía, según recoge Covarrubias “es una cierta danza portuguesa, de mucho ruido, porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y

| | | |
|-----------|--|-----|
| | Miren cómo me ha puesto la valona. | 190 |
| AZPITIA. | ¿Qué es eso, Juan Fernández? ¿Es acaso necesario poner alguna clara ⁴³ y dar algunos puntos? | |
| JUAN. | ¡Qué! ¿En la cara? Dime si traigo sangre, por tu vida. | |
| AZCOTIA. | No, en sola la valona está la herida. | 195 |
| | (<i>Dentro.</i>) ¡Azpitia, que te llaman! | |
| AZPITIA. | Que me llamen. ¡Voto a tal, si tuviera aquí un cuchillo ⁴⁴ que pagaran los dos la picardía de haber forzado a mi señora tía! | |
| JUAN. | ¿Qué dice este hombre? | |
| PAJARERO. | A fe que no lo entiendo. | 200 |
| AZPITIA. | Pues entiendan que no me estoy riendo, y que si en otra parte los cogiera... | |
| PAJARERO. | Diga, ¿qué había de hacer? | |
| JUAN. | Diga, ¿qué hiciera? | |
| AZPITIA. | Servir a vuesarcedes ⁴⁵ ... ¿Pues no puede uno hablar con enojo una palabra? | 205 |
| | Y otros muchos cobardes hemos visto que, apenas han echado el ¡voto a Cristo!, cuando el mundo por cides ⁴⁶ los respeta. Y siempre he sido yo tan desgraciado que ninguno me teme, aunque he jurado ⁴⁷ . | 210 |

así le dieron a la danza el nombre de folía de la palabra toscana folle, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana”. *Autoridades* recoge sobre chacona: “Son, o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, mui airosa y vistosa, que no solo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras Naciones, y le dan este mismo nombre.”.

⁴³ clara de huevo: “La clara del huevo cruda refresca, aprieta, atapa los poros, y mitiga la inflamación de los ojos.”. (Aut.)

⁴⁴ Escudero y Pinillos respetan el “guchillo” que hay en el impreso, justificándolo por su efecto cómico como rasgo caracterizador del sayagués, nosotros, como ya justificamos en nota anterior, no lo vemos tan claro.

⁴⁵ La situación es muy cómica. Azpitia está enfadado y se envalentona, y los otros dos no se amedrentan y ante la imposibilidad de mantener el farol, asume su desgracia. Ya hemos visto en otros personajes de Montesper que nunca llevan a cabo sus amenazas.

⁴⁶ Se refiere al Cid Campeador.

⁴⁷ Se lamenta de que nunca nadie crea que él pueda ser un bravucón.

Sale MARCOS corriendo.

MARCOS. ¡Señores, el demonio tras mí viene!
Ampárome del que es más inocente.

Abrázase de AZPITIA.

AZPITIA. Esto sólo en la Francia se consiente
por falta de justicia a hombres viles
bien hayan de Madrid los alguaciles. 215

Sale la TÍA corriendo tras MARCOS.

TÍA. El remedio será volverme a España,
ya que no me resuelvo de casarme,
ni en tener quién defienda estas licencias,
vengo a tomarla de esta casa, y darle
al dueño parte de este desafuero⁴⁸, 220
de sus criados y del pajarero.

HUÉSPEDA. Dar a un señor enojos no es prudencia.

TÍA. Fuerza será, pues falta la paciencia.

HUÉSPEDA. Aquí están vuestros tres amartelados⁴⁹.

TÍA. ¡Quién los viera a los tres despedazados! 225

MARCOS. Huyamos de este diablo que nos sigue.

Vanse los tres.

AZCOTIA. Dejadme componer esta partida.
¡Oh, mi señora, sea bienvenida!

AZPITIA. Tía, porque he reñido a esta gente
me han querido tragar incontinente⁵⁰, 230
dígaselo a mi amo.

AZCOTIA. Calla, bestia.
¿Eso había de decir no siendo loca?
En estas cosas no abra usted la boca,
que no les dará a ellas buen oído,

⁴⁸ desafuero: “Agravió, fuerza, violencia que se hace contra la ley o la razón. Es compuesto de la preposición Des y el nombre Fuero, añadida en medio la partícula A.” (Aut.).

⁴⁹ amartelados: “El que quiere y ama mucho a otro. Lat. Amans. Amore allectus, flagrans. QUEV. M. B. Tu que con ternura amartelada temes que el fuego haga ceniza mi ingenio. OV. Hist. Chil. fol. 200. Era muy amartelado Diego de Almagro de los hombres valerosos, y así amó mucho al capitán Villagra.” (Aut.).

⁵⁰ incontinencia: “El vicio opuesto a la castidad”. (Aut.).

| | | |
|---|---|-----|
| | y pues de voluntad ha procedido, echarle tierra es el mejor consejo ⁵¹ . | 235 |
| TÍA. | De mí hacen todos burla en esta casa; ¡qué diferentemente me ha estimado la reina y la condesa, que me han dado dulces, guantes, estuches, arracadas, cintas, apretadores, alfileres, y otras mil bujerías de mujeres ⁵² ! | 240 |
| AZCOTIA. | De esto no tome usted tan grande pena, porque es fruta de pajes de palacio, y la merece Azpitia por reacio. | 245 |
| <i>Sale AZPITIA desatacado, las manos atrás, como que le duelen los azotes, y dice llorando</i> | | |
| AZPITIA. | Atáqueme vusted, señora tía. | |
| TÍA. | ¿Duélente mucho, hijo? | |
| AZPITIA. | Todavía. | |
| AZCOTIA. | Disimule, pues no tiene remedio. Que a este tonto importa que le azoten y vuesarced había de estimarlo, pues hace que se enmiende en azotarlo. | 250 |
| HUÉSPEDA. | Tiene razón <i>monsiur</i> . | |
| TÍA. | Ya lo conozco, y perdón de mi enojo pedir quiero, y de todos alegre despedirme, pues de París mañana es fuerza irme, que bien su sagra majestad decía cuando sin coche supo que ido había a palacio, y también a nuestra dama, que era mal hecho; ¿no es verdad, madama? | 255 |
| HUÉSPEDA. | <i>Ui.</i> | |

⁵¹ echar tierra a alguna cosa: "Es ocultarla, y hacer que se olvide y no se hable más sobre ella, o sobre lo sucedido, por convenir así." (Aut.).

⁵² arracadas: "Los pendientes que se ponen las mujeres en las orejas por gala y adorno. Pudo decirse de Arras, por ser uno de los dones que daba el desposado a la esposa." (Aut.). Bujerías: "Usado comúnmente el plural, cosas o dijes de poco precio, aunque de buen gusto por estar hechos con delicadeza y primor, con las cuales se suele regalar a las damas y a los niños." (Aut.). La tía enumera una serie de regalos deslumbrantes a primera vista pero que carecen de valor. Con ello Montesión pretende criticar a los comerciantes franceses que buscaban, sobre todo, esa primera sensación con la que conseguir su propósito en clara crítica hacia lo que ha sucedido con sus encuentros con el cocinero, el pajarero y Marcos, que le habrán prometido de todo y luego no hay nada.

V. c. 13. LAS PERDICES

Un vejete, el doctor Esculapio, hace que su criado, Santiaguillo, le lleve unas perdices como regalo a su amada, Escotofia, en tiempo de Pascua. Santiaguillo, tras aprovechar su ingenio para justificar un par de perdices que se ha comido, va a realizar el encargo de su amo. Por el camino se encuentra con el barbero, rival de don Esculapio por la dama, quien, al saber el motivo de su viaje, le ofrece sus servicios como barbero gratis si le dice a Escotofia que las perdices vienen de su parte. Por otro lado, en la casa de la pretendida dejan por error un regalo que iba dirigido a su vecino, don Tibaldo. Finalmente se juntan todos en casa de Escotofia, quien al agradecer el regalo al barbero y no al doctor hace que entre ellos se inicie una trifulca con las clásicas descalificaciones de sus oficios

| | | |
|----------|--|-----|
| TODOS. | ¿Con quién se enoja? | |
| VEJETE. | Con un barbero taimado, infame, desuella caras. | 135 |
| BARBERO. | Pues tú, manajo de años, costal de siglos, ponzoña graduada, sepan cuántos de la muerte matador de la baraja del diablo. | 140 |

Llegan invitados también un portugués y un capitán, y los conflictos empiezan a fluir, pullas varias sobre las profesiones, enredos provocados y un final que acaba a golpes.

Nos encontramos ante una pieza muy prototípica del corpus entremesil, con personajes estereotipados y con una anécdota muy manida. Al igual que en otras piezas de Monteser, nos atrevemos a decir o que es de su primera etapa como entremesista o que no es suyo. Como en otras composiciones, parece que hay dos *monteseres*, uno, bastante original, tanto en la temática como en las respuestas de los personajes, y otro que se ajusta más a las convenciones de su tiempo. No tenemos datos para quitarle o restarle autoría más allá de la aparición de su nombre en el único manuscrito conservado, pero sorprende que, como hemos explicado en otros entremeses, a veces se ciña perfectamente a las convenciones del género y en otras aparezcan diálogos, soluciones o reacciones atípicas, lo que podríamos llamar rasgo de estilo, que no se aprecian en piezas como ésta.

En el entremés de las perdices nos encontramos prácticamente con todo el acervo de personajes entremesiles: el vejete —doctor Esculapio—, su criado hambriento

y listo —Santiaguillo—, el barbero —rival por la dama—, la dama —Escotofía— y su padre —que es boticario—, otro anciano —don Tibaldo— y su criado, el capitán Gorgolla, un portugués y Paula, con la clásica estructura de burla hacia el vejete que, además, es médico y al que todos pretenden engañar.

La importancia del nombre¹ en el trazo rápido del personaje es vital, por lo tanto, doctor Esculapio, más allá de que su origen sea mitológico —el hijo de Apolo— y que fuera sabio y respetado, tal y como nos explica *Covarrubias*

enseñole Quirón la medicina, y fue tan sabio en ella que le atribuía resucitar los muertos, por dar salud a los desesperados en vida (...) el haber sido este hombre tan gran médico, que curase enfermedades en hombres desahuciados que al parecer estaban ya boqueando por no haberles aplicado medicina eficaz y con su diligencia reducillos a su vigor y antigua salud; y esto encarecían con exageración tan grande que le atribuían resucitar a los muertos

pero el espectador ya no reconoce este origen y se queda con la similitud fonética culo+apio y eso, unido a su edad y a la profesión, era suficiente para que recayera sobre él la carga cómica. Escotofía también está llena de connotaciones irrisorias, así como Santiaguillo o Tibaldo —referencias cómicas al personaje *shakespiriano* junto a la carga fónica Baldo—, el capitán Gorgolla o el portugués, como si el autor hubiera fijado su repertorio en la *commedia dell'arte*.

El hecho en sí de que se resuelva a golpes, nos serviría para situar la pieza en la primera mitad del siglo, pero contrasta con el elenco que aparece en el manuscrito² ya que todos ellos son posteriores a la muerte de nuestro autor. Ya sabemos que una cosa es componer y otra muy distinta representar, lo que sí está claro es que Monteser no escribió esta pieza para este elenco.

¹ Para más sobre el tema, Recoules [1973: I, 356–371].

² Podrían ser, pero no estamos seguros de todos: Francisco de Fuentes, el Monguía, Juan Serqueira de Lima, Damián de Castro, Gaspar de Olmedo, Paula López, Pedro Vázquez, el carpetilla...

14 – LAS PERDICES

PERSONAJES

FUENTES: UN VEJETE [DOCTOR ESCULAPIO]

UN PORTUGUÉS: SERQUEIRA

DAMIÁN DE CASTRO. DON TIBALDO

EL CAPITÁN GORGOLLA. CASTRO

GASPAR DE OLMEDO: EL BARBERO

SANTIAGUILLO: LABAÑA

CAMACHO: EL BOTICARIO

PAULA

TERESA: ESCOTOFIA

UN HOMBRE: PEDRO VÁZQUEZ

Sale el VEJETE.

VEJETE. ¡Ah!, Santiaguillo.

Dentro SANTIAGO

Señor.

VEJETE. Sal acá fuera, quebrado,
tiempecillo es el de Pascuas
para todos los criados.

Sale SANTIAGO

SANTIAGO. Señor, señor.

VEJETE. Diligente
andáis

5

SANTIAGO. ¿Hay algún regalo
que llevar?

VEJETE. ¿Tarda la maula¹?
De entre los que me han enviado,
saca las cuatro perdices.

¹ maula: Se llama también el provecho o gajes que se dan a los criados por llevar algún regalo: y más regularmente se llama así lo que se suele dar a los cocheros cuando llevan en el coche alguno que no es su Amo. (Aut.). El anciano le echa en cara que lo único que quiere es la propina.

| | | |
|-----------------------------|---|----|
| SANTIAGO. | ¿Las qué, señor? | |
| VEJETE. | Mentecato, las perdices. | 10 |
| SANTIAGO. | ¿Para qué las quieres? | |
| VEJETE. | Picaronazo, ¡sácalas! | |
| SANTIAGO. [<i>aparte</i>] | Cogiome vivo ² . | |
| VEJETE. | Llévalas al boticario, digo, a su hija Escotofia ³ , por quien de amores me abraso. Oyes, mozo, dila, dila, con muchísimo recato, dila... | 15 |
| SANTIAGO. | ¿Qué? | |
| VEJETE. | Lo que quisieres. | |
| SANTIAGO. | Está bien. | |
| VEJETE. | Como unos pavos son las perdicillas... ¡Hola ⁴ ! Aquí no hay más de dos. | 20 |
| SANTIAGO. [<i>aparte</i>] | Malo. Sí, señor, dos hay aquí. | |
| VEJETE. | ¿Y las otras dos? | |
| SANTIAGO. | Son cuatro. | |
| VEJETE. | Cuatro perdices huyeron. | 25 |
| SANTIAGO. (<i>aparte</i>) | Es verdad, y en estofado me comí dos. | |
| VEJETE. | Pues, ¿qué has hecho de las otras dos? | |

² cogiome vivo: Santiago muestra al público que va a ser pillado, ya que se ha comido ya dos de las perdices que a su amo le han regalado.

³ Escotofia: niña un poco sabihonda y redicha.

⁴ hola: "Algunas veces se usa de esta voz como de admiración, cuando se oye alguna cosa que hace novedad.". (Aut.).

| | | |
|-----------|--|----|
| SANTIAGO. | Son cuatro. | |
| VEJETE. | ¡Él me ha de quitar el juicio! ¡goloso!, ¡comilonazo!, cuatro perdices te dieron. | 30 |
| SANTIAGO. | ¿Eso quién puede dudarlo? ¿No tienes aquí las dos? | |
| VEJETE. | ¿Y las otras dos? | |
| SANTIAGO. | Son cuatro ⁵ . | |
| VEJETE. | ¡Anda con mil Bercebúes ⁶ ! Oyes, di que, si su agrado merezco, iré luego a verla. Y ven presto. | 35 |
| SANTIAGO. | Voy volando. | |
| | <i>Vase</i> | |
| VEJETE. | ¡Ay, Cupidillo hechicero!, qué diablos tienes, qué diablos. | 40 |
| | <i>Vase y sale el BARBERO</i> | |
| BARBERO. | Que tenga yo mucho amor y poco dinero. Un rayo de carreta adredemente me parta de arriba abajo. | |
| | <i>Sale SANTIAGO</i> | |
| SANTIAGO. | No fuera bueno comerme las dos perdices y a mi amo decir después que estas dos y las otras dos son cuatro. ¡Válgame la golosina! | 45 |
| BARBERO. | ¿Santiago?, ¿amigo Santiago? | 50 |
| SANTIAGO. | ¿Seor barbero? | |
| BARBERO. | ¿Dónde vas? | |
| SANTIAGO. | A llevar éstas. | |

⁵ En la repetición una y otra vez de la misma broma reside una de las claves del humor. El público estaba esperando que lo volviera a hacer, y el vejete volvía a ser burlado.

⁶ Belcebú.

| | | |
|--|---|----|
| BARBERO. | Despacio. Celos ¿A Escotofia? | |
| SANTIAGO. | <i>Etiam</i> ⁷ . | |
| BARBERO. | A vejete verde ⁸ ..., y blanco ⁹ ... ¿Qué?, ¿quieres?, y de mi parte, se las lleva. | 55 |
| SANTIAGO. | <i>Verbum caro</i> ¹⁰ , mas ¿qué me dará? | |
| BARBERO. | Ando ahora a la cuenta sin un cuarto, pero yo te haré de balde. | |
| SANTIAGO. | ¿Qué? | |
| BARBERO. | La barba. | |
| SANTIAGO. | ¿Tiene callos en las manos? Porque tengo el cutis muy delicado. | 60 |
| BARBERO. | De vate ¹¹ yo esta fineza. | |
| SANTIAGO. | Sí, haré, aunque me cueste caro y usted o mi amo me desuellen. | 65 |
| BARBERO. | Haces como buen criado. Anda, pues, que yo te sigo. | |
| SANTIAGO. | Oye, usted blanda la mano ¹² . | |
| <i>Salen el BOTICARIO y ESCOTOFIA.</i> | | |

⁷ Etiam: "También" en latín. Santiago termina la frase en latín buscando el efecto cómico.

⁸ viejo verde: "Llaman al que mantiene o ejecuta algunos modales, y acciones de joven impropias de su edad". (Aut.).

⁹ hombre blanco: Lo mismo que persona honrada, noble, de calidad conocida: porque como los negros, mulatos, Berberiscos y otras gentes que entre nosotros son tenidas por baladíes y despreciables, carecen regularmente del color blanco, que tienen casi siempre los Europeos: el ser hombre blanco o mujer blanca se tiene como por una prerrogativa de la naturaleza, que califica de bien nacidos a los que la poseen: y así suele decirse, No se hace esto entre hombres blancos, para denotar que alguna acción es mala, y propia solamente de gente ruin". (Aut.), obviamente lo usa para ganarse el favor de Santiago, ya que lo que pretende es que el regalo llegue de su parte y poder conseguir a la dama.

¹⁰ Procede de la frase latina "Verbum caro factum est", literalmente "y el verbo se hizo carne". Se usaba para dejar claro que lo que decía era obvio.

¹¹ vate: "El adivino o poeta. Es voz Latina, y usada regularmente en la Poesía". (Aut.) Es tan sutil y delicado como un poeta.

¹² tratar blanda la mano: "Tratar con mansedumbre" (Correas.).

| | | |
|------------|--|-----|
| BOTICARIO. | Qué enfadosos días son éstos. | |
| ESCOTOFIA. | Antes son regocijados, padre, pues todos se huelgan como en una pascua. | 70 |
| BOTICARIO. | Y cuando se huelgan los que estos días, como locos visitando y recibiendo las pascuas, unos tras otros pedazos se hacen a cumplimientos ¹³ . | 75 |
| ESCOTOFIA. | Gran gusto es ver los regalos que se cruzan por las calles: Perdices, capones, pavos, turrón, dulces y otras cosas que se abre la boca un palmo. Pavo hay que, de casa en casa, habiendo la vuelta dado a Madrid, vuelve presente a donde salió pasado ¹⁴ . | 80 |
| | Cómese mucho y muy bueno, y bébese trago a trago, con que andan todos alegres, unos con otros en varios festejos más, sobre todo que será ver en Palacio la danza de cortesías el día de Besamanos ¹⁵ . | 85 |
| | <i>Sale un HOMBRE con un regalo.</i> | |
| [HOMBRE.] | Ah, de casa. Por las señas, éste, sin duda, es el cuarto. Mi señor don Agapito... | 95 |
| BOTICARIO. | ...don Agapito... | |
| HOMBRE. | ...la mano besa a vuesarced; y que la llaneza perdonando reciba esta niñería. | 100 |

¹³ Se observa que al padre de Escotofia no le agradan las fiestas por la hipocresía que muestra la gente en busca de los regalos sin más. La acción se contrapone con la opinión de su hija, que sí gusta de la fiesta.

¹⁴ Monteser ironiza sobre los regalos que recibe la gente y que aprovecha para regalarlos ellos a su vez.

¹⁵ El día de besamanos: "El acto y ceremonia de besar la mano. Dicese casi privativa y únicamente de la que se hace a los Reyes y Príncipes Reales en diversas ocasiones y funciones públicas: como cuando se les jura y presta obediencia o cuando se celebra el día de su nacimiento o cosa semejante: y así se dice: Es día de besamanos". (Aut.).

| | | |
|------------|--|-----|
| BOTICARIO. | Escotofia, él viene errado. | |
| ESCOTOFIA. | ¿Qué importa? Recíbelo. | |
| BOTICARIO. | Sin duda, que a don Tibaldo viene el regalo. Usted, mire si es para mí. | 105 |
| HOMBRE. | No hay dudarlo. | |
| BOTICARIO | Ello sea. Lo que fuere llevará el vecino chasco al señor don Agapito, que Dios le guarde mil años. | 110 |
| HOMBRE. | Usted los viva. | |
| | <i>Vase</i> | |
| BOTICARIO. | ¿Y qué haremos? | |
| ESCOTOFIA. | Convidar a don Tibaldo a comer, y si fue yerro, hacer donaire ¹⁶ del caso. | |
| BOTICARIO. | Pues al capitán Gorgolla y al portugués también traigo. Para que alegren la mesa voy. | 115 |
| | <i>Sale PAULA</i> | |
| PAULA. | El barbero te ha enviado dos perdices, pero él viene con el dotor Esculapio. | 120 |
| | <i>Sale el BARBERO y el VEJETE y SANTIAGO</i> | |
| VEJETE. | Salir, vi. | |
| BARBERO. | Salir, mire. | |
| VEJETE. | Su padrote. | |
| BARBERO. | Su padrazo. | |
| VEJETE. | Y entreme acá de rondón. | |

¹⁶ hacer donaire: “No hacer caso de ella, desestimarla y tenerla en poco”. (Aut.).

| | | |
|------------|--|-----|
| BARBERO. | Y metime acá de un salto. | |
| VEJETE. | Suple, Escotofia querida, la cortedad del regalo. | 125 |
| BARBERO. | Perdona, Escotofia amada, la llaneza. | |
| ESCOTOFIA. | Pues vos, ¿cuándo me regalasteis? A vos os doy las gracias ¹⁷ . | |
| VEJETE. | Picaño ¹⁸ , ¿no trajiste dos perdices? | 130 |
| SANTIAGO. | Y las otras dos son cuatro. | |
| VEJETE. | ¡Vive Dios! | |
| TODOS. | ¿Con quién se enoja? | |
| VEJETE. | Con un barbero taimado, infame, desuella caras. | 135 |
| BARBERO. | Pues tú, manojo de años, costal de siglos, ponzoña graduada, sepan cuántos de la muerte matador de la baraja del diablo. Tú, conmigo. | 140 |
| VEJETE. | Tú, conmigo, no sabes que no reparo en quita pelillos, pues soy matador, y echo el fallo ¹⁹ . ¡Toma! | |
| BARBERO. | ¡Toma! | |
| VEJETE. | ¡Pestífero! | |
| BARBERO. | ¡Insolente! | 145 |

¹⁷ El malentendido ya está hecho. ESCOTOFIA sí ha recibido las perdices de parte del BARBERO, he ahí el porqué de su extrañeza con el VEJETE.

¹⁸ picaño: “Pícaro, holgazán, andrajoso y de poca vergüenza”. (Aut.).

¹⁹ echar el fallo. “Además del sentido recto de pronunciar el Juez la sentencia, se dice por alusión del Médico que pronostica la muerte al enfermo, y también del que expresa su firme resolución en materia de disgusto para otro.”(Aut.).

| | | |
|--|--|-----|
| PAULA. | Tener, tener. | |
| ESCOTOFIA. | ¡Ay, Dios!, que llega gente. | |
| <i>Salen el BOTICARIO, el CAPITÁN, el PORTUGUÉS y DON TIBALDO.</i> | | |
| BOTICARIO. | ¿Señor doctor?, ¿amigo? | |
| LOS DOS. | Caballeros, sólo a daros las pascuas los primeros hemos venido. | |
| BOTICARIO. | Yo debo estimaros, y aún habéis de quedaros a comer. | 150 |
| ESCOTOFIA. | Todos sean bienvenidos. | |
| PORTUGUÉS. | Oh, mi niña hermosa ²⁰ . | |
| CAPITÁN. | Sus rendidos somos todos. | |
| ESCOTOFIA. | ¡Qué buenos cortesanos! | |
| VEJETE. | Barbero infame. | |
| BARBERO. | Fiero matasanos. | |
| VEJETE. | Yo te daré algún día preparada alguna purga. | 155 |
| BARBERO. | Yo, una navajada. | |
| CAPITÁN. | En fin, ¿hoy os comemos medio lado? | |
| BOTICARIO. | Me hacéis merced. | |
| PORTUGUÉS. | ¡Soy home que ha fincado muyto galante! | |
| TIBALDO. | De eso hay ejemplares. | |
| BOTICARIO. | Seor don Tibaldo, dicen los vulgares que bocado comido, (<i>es cosa cierta</i>) no gana amigo. | 160 |
| PORTUGUÉS. | Meu refrán concerta, | |

²⁰ La forma de habla de Portugal aparece como rasgo cómico en infinidad de textos de la época. Veremos cómo a lo largo del entremés se agudiza.

| | | |
|--------------------------------|--|-----|
| | a renego el amigo que come o meu conmigo e seu consigo. | |
| CAPITÁN. | ¿No hay alguna guitarra en esta casa? | 165 |
| ESCOTOFIA. | No faltara. | |
| BOTICARIO. | Pues venga mientras se asa. | |
| CAPITÁN. | Ya sabemos que usted es aficionado. | |
| BOTICARIO. | Allá en mis mocedades he cantado. | |
| TIBALDO. | Haga cuenta que está en sus mocedades. Que sus habilidades cada cual ha de hacer. | 170 |
| TODOS. | Nadie se excuse. | |
| VEJETE. | En bulla, ¿quién habrá que lo rehúse? | |
| PORTUGUÉS. | ¿Quein osa tocar viola a donde está o portugués? | |
| BOTICARIO. | Pues, tóqueme. | |
| TODOS. | Vaya, vaya. | 175 |
| BOTICARIO. (<i>canta</i>) | No sé si me acordaré. A la puerta de Juana de Cuenca toda la noche tocar y tañer la guitarra de tronco de encina y las cuerdas de tripa de buey. | 180 |
| TODOS. | Lindamente, lindamente. | |
| CAPITÁN. | Ahora, se sigue usted. | |
| VEJETE. | A mí ya se me ha olvidado. | |
| ESCOTOFIA. | No se excuse. | |
| VEJETE. (<i>canta</i>) | Toque pues. Que beso las manos de vuesa merced, que no me las bese, que no hay para qué. | 185 |

| | | |
|--|--|-----|
| TODOS. | Vitor, Vitor ²¹ . | |
| PORTUGUÉS. | Quitar fogo, e vos, minina, direy. | 190 |
| <i>Toca el PORTUGUÉS y canta PAULA</i> | | |
| PAULA. | El lechazo está duente moyto más para morrer, ay, mátale una franguina para o lechazo comer. La li la la la la la la li la la, la meu ven o pae o mae que dirá voacé, shegái para la parami no shegueis. | 195 |
| <i>Sale HOMBRE</i> | | |
| HOMBRE. | Ah de casa, caballero, sírvasse usted de volver aquel regalo que truje porque yo me equivoqué y era para estotro cuarto. | 200 |
| BOTICARIO. | Buena comisión, pardiez, ahora es cuando se equivoca. Vaya de ahí. | |
| HOMBRE. | ¿Cómo?, ¿qué? Vive Dios que a cuantos hay aquí dentro les haré. | 205 |
| PORTUGUÉS. | ¡O patife, vilan ruin! | |
| HOMBRE. | ¿Cómo? Por vida. | |
| PORTUGUÉS. | Morrey. | |
| <i>Alborótanse y andan a golpes</i> | | |
| SANTIAGO. | ¡Ay!, que me han escalabrado. | 210 |
| BARBERO. | No importa, yo curaré a cualquiera, traigan luego harina, estopas y pez. | |
| PAULA y ESCOTOFIA. | ¡Ay, que se matan! | |
| TIBALDO. | ¡Esperen! | |

²¹ víctor: Interjección de alegría, con que se aplaude a algún sujeto o alguna acción. Dícese más comúnmente Vitor, por suavizar la pronunciación.

| | | |
|------------|---|-----|
| CAPITÁN. | ¡Ténganse, digo! | |
| PORTUGUÉS. | Morrey. mogantro. | 215 |
| | <i>Sosiéganse</i> | |
| ESCOTOPIA. | Espera, fidalgo. Para don Tibaldo fue el regalo, y esta burla, para comerle con él, dispuse yo. | |
| TIBALDO. | Yo lo doy por bien empleado, porque vamos a comer y acabe la pendencia y entremés. | 220 |
| TODOS. | Dice bien. | |
| PORTUGUÉS. | Eu me reporto con que repita otra vez, Pala cumbe etta. | 225 |

FIN

V. c. 14. LOS MAJADEROS

Don Gerundio recibe una carta en la que se le notifica que opta al mayorazgo de unas tierras, y que las conseguirá siempre y cuando demuestre que es el mayor de los majaderos del reino. Le enseña la carta a un amigo y emprenden viaje hacia el lugar donde se dictaminará el ganador. Allí, un tribunal, tras analizar a todos los contendientes, nombrará vencedor al amigo de don Gerundio, que no ha dejado de comportarse durante la prueba como un verdadero majadero.

Monteser pretende criticar a los supuestos discretos, dejando claro que de la discreción a la majadería hay un paso, que una cosa es saber opinar del mundo y dar soluciones agudas a los problemas, y otra muy distinta creer que tienes razón sobre todo y hacer el ridículo con cada una de sus opiniones. En la mojiganga teológica del Padre Isla *Descripción de la máscara o mojiganga, que hicieron los jóvenes teólogos en la ciudad de Salamanca, con motivo de la canonización de san Luis Gonzaga, y san Estanislao de Kostka*¹, nos encontramos ante un diálogo entre el mal y el buen gusto donde el primero expone:

MAL GUSTO: Sepan los discretos todos
 que son unos majaderos,
 que si me llaman Mal Gusto
 el desdén y el sobrecejo,
 el dengue, el melindre y otros
 avechuchos de este genio,
 alego yo a mi favor
 el voto de todo el pueblo.

Mostrando esa línea difusa entre la discreción y la majadería. Y es que la conciencia del siglo XVII se resquebraja por todos los sitios y son muchos los que opinan acerca de cómo se deben y se pueden arreglar las cosas. Uri Martín [1998], a través del pensamiento de Quevedo, nos advierte acerca de los muchos arbitristas que intentarán aportar soluciones a una corona rota por múltiples sitios y a una sociedad embebida de su propio ingenio y apatía. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635) escribió en 1620 un entremés titulado *El tribunal de los majaderos*² en el que se produce un diálogo en verso entre Monseñor César y su criado, Ganasa. Este último le lee varias peticiones de majaderos que pretenden ciertas cosas insensatas. Monseñor no solo no lo

¹ Buezo [2005: 88].

² Buendía [1965: 418-433].

hace, sino que tras escuchar los motivos de sus reclamaciones los confirma como verdaderos majaderos, acabando la pieza con unas preguntas retóricas de Monseñor:

¿No son los majaderos todos unos? / ¿También en éstos hay sus más y menos?

Los nombres de los personajes son completamente simbólicos y con connotaciones obvias de estulticia. Don Gerundio, el protagonista, con reminiscencias oratorias vacías. Theodosio es un juego de palabras, una paranomasia para conseguir el efecto cómico pretendido, Ignacia, que viene de fuego, fogosa, o ignorante. Aldonza, a nadie se le escapa las connotaciones de la esposa de Sancho Panza, una simple. Servacio, con un cómico calambur nos encontramos con una persona llena de ausencias. El elenco nos da pistas de cuándo se tuvo que representar el entremés, ya que todos los actores pertenecieron en algún momento a la compañía de Antonio de Escamilla: Alonso de Olmedo, Diego de Carrillo, Mariana de Borja, Pedro Carrasco, Manuela de Escamilla. Mateo de Godoy, Miguel de Orozco, María de Santos y María de Escamilla. Las fechas más lógicas serían entre 1661 y 1665. El manuscrito que conservamos es copia única de seis hojas con letra del s. XVIII y ha pasado inadvertido para la crítica. Ignoramos las causas. Lo cita Simón Díaz [2227] y Gutiérrez del Caño [1992 – entrada 1512] y se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Valencia.

15 – LOS MAJADEROS

PERSONAJES

[ANTONIO DE ESCAMILLA – DON GERUNDIO]
[ALONSO DE OLMEDO – AMIGO DE DON GERUNDIO]
[DIEGO DE CARRILLO – VOCAL DEL TRIBUNAL]
[MARIANA DE BORJA – VOCAL DEL TRIBUNAL]
[PEDRO CARRASCO – JUEZ DEL TRIBUNAL]
[MANUELA DE ESCAMILLA – SECRETARIA DEL TRIBUNAL]
[MATEO DE GODOY – DON THEODIOSO]
[MIGUEL DE OROZCO – DON SERVACIO]
[MARÍA DE SANTOS – DOÑA INACIA]
[MARÍA DE ESCAMILLA – DOÑA ALDONZA]

Sale ESCAMILLA leyendo una carta

ESCAMILLA.

Señor mío, ruego que Vuestra merced reciba esta: Señor, se hace en ese lugar se despache un propio a la parte donde estuviese porque ha de saber que en esta ciudad murió un grande majadero¹, y deja toda su hacienda al mayor majadero que se hallare. Y para el juicio nombra dos jueces porque también llama alumbra la fama de vuestra merced. Y de sus muchas partes me obliga a darle cuenta porque hay muchos opositores. Y entre ellos algunos discretos que desean ser majaderos por la comodidad. Guarde Dios a usted y dé la dicha que merece su majadería.

¿Hay tan grande desvergüenza
que, a un hombre de partes tantas,
que en el mundo no hay bonete²
mayor de capa y espada,
le llaman por majadero? 5
Matar he a coces la carta.
Pero, ¿quién será, Cristo?
¿Qué mujer, como la fama?
No puedo mentir. Yo voy,
pero doy, caso que vaya, 10
en viendo mi discreción
me han de enviar noramala,

¹ majadero: “Se dice hoy por injuria al hombre necio, pesado y porfiado: tomada la metáfora del que machaca. Latín. Stultus. Molestus. BARBAD. El Cortés. descort. f. 36. Prevenid admiración y silencio, porque veréis un hombre tan aliñado en sus palabras, como majadero en sus acciones.”. (Aut.).

² bonete: “Cobertura, adorno de la cabeza, que traen regularmente los Eclesiásticos Colegiales y graduados. Es de varias figuras con cuatro picos que salen de las cuatro esquinas, y unos suben a lo alto, como en los de los Clérigos, y otros salen hacia afuera, como los de los graduados y Colegiales.”. (Aut.). Obviamente, Escamilla se cree muy superior intelectualmente a lo que de él dicen. El propio diccionario de autoridades recoge también una acepción de Bravo *bonete*, o gran *bonete* y que se le aplica con ironía al tonto o idiota.

mas pues doy en que hay discretos
que de la pretensión tratan
quizá a la majadería, 15
la discreción no embaraza³.
Alto, yo voy.

Sale OLMEDO

OLMEDO. ¿Dónde vais,
don Gerundio⁴?

ESCAMILLA. A casi nada,
a ser rico y luego vuelvo.

OLMEDO. ¿Cómo?

ESCAMILLA. Leed esa carta. 20

OLMEDO. Veamos (*lee la carta OLMEDO*)

ESCAMILLA. (*aparte*) Este entremetido
a todo el lugar enfada,
porque ha dado en ser discreto⁵
a todas horas.

OLMEDO. Extraña
cosa, ¿y qué pensáis hacer? 25

ESCAMILLA. Ir luego como una bala.

OLMEDO. Vos sois un gran majadero.

ESCAMILLA. Pluviera a Dios⁶.

OLMEDO. De importancia
me ha de ser acompañar
a este menguado; que es clara
cosa que creyendo alta tenga 30
la hacienda y yo con mi maña
y discreción seré el dueño
si voy por su camarada.

ESCAMILLA. Quedad con Dios.

³ Discreción y discernir, siendo majadero un insulto

⁴ El nombre está cargado, como el del resto de personajes, de connotaciones cómicas. En este caso, su discurso repleto de frases rebuscadas y sin ningún sentido es propio de un majadero. El concepto será aprovechado por el Padre Isla en el siglo XVIII con su “Fray Gerundio de Campazas”.

⁵ discreto:” Se llama también el que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe. Latín. Ingeniosus. Dissertus. Argutus. Elegans.”. (Aut.) Se refiere a que siempre tiene que tener opinión sobre todo lo que acontece a su alrededor.

⁶ Viene de la expresión “pluguiera a Dios”.

| | | |
|------------|---|----|
| OLMEDO. | ¿Cómo es eso? Pues yendo a tierras extrañas, ¿os queráis ir sin mí? ¿Qué dijeran si os dejara ir [a] hacer majaderías? | 35 |
| ESCAMILLA. | Pluviera a Dios. | |
| OLMEDO. | Que yo vaya es fuerza. | 40 |
| ESCAMILLA. | No puede ser. | |
| OLMEDO. | Yo soy hombre de tan rara discreción que hasta hoy alguno ha porfiado en España conmigo que decir pueda que por mí que veo, adiós, gracias. | 45 |
| ESCAMILLA. | Pues conmigo no habéis de ir. | |
| OLMEDO. | Con porfía tan cansada, pareceréis majadero. | |
| ESCAMILLA. | Pluviera a Dios. | |
| OLMEDO. | Que yo vaya es preciso. Esto ha de ser, dispongamos la jornada. | 50 |
| ESCAMILLA. | Yo voy a pie por la posta ⁷ , con zapatos de paradas. | |
| OLMEDO. | Pues, por camarada, voy, me llevaréis a las ancas ⁸ . | 55 |
| ESCAMILLA. | Yo no llevo blanca ⁹ . | |
| OLMEDO. | De eso, lo que sobrare me basta. | |
| ESCAMILLA. | Vamos, pues ello. Suban por fuerza los camaradas ¹⁰ . | 60 |

⁷ por la posta: “Modo adverbial con que además del sentido recto de ir corriendo la posta, translaticamente se explica la prisa, presteza y velocidad con que se ejecuta alguna cosa.”. (Aut.).

⁸ llevar a las ancas: “Traer o llevar a las ancas. Además del sentido recto se dice metafóricamente del que tiene a alguna persona a sus expensas o la mantiene.”. (Aut.). Como llevar a caballito hoy día, con la connotación de mantenerle también cuando no se está andando.

⁹ no tener blanca o estar sin blanca: “Modo exagerativo para ponderar que alguna persona no tiene dinero alguno.”. (Aut.). Es curioso que esta expresión se siga manteniendo hoy día cuando hablamos de una moneda que se utilizaba en el medievo.

OLMEDO. Mas pregunto.

ESCAMILLA. Pobreton,
idos muy enhoramala¹¹.

OLMEDO. Pues, ¿por qué?

ESCAMILLA. Porque a un poderoso
no se le pregunta nada,
que esta pregunta es palabra, 65
nunca sube, sino baja.

OLMEDO. Así, con vuestra licencia,
me despediré en mi casa.

ESCAMILLA. ¿Cómo?, ¿me queréis dejar?

OLMEDO. Ahora no os hago falta. 70

ESCAMILLA. ¿Qué he de hacer si acaso encuentro
algún hombre que me cansa,
sin un camarada a mano
que a entretenerme vaya?

OLMEDO. Pues si esto es preciso...

ESCAMILLA. A vos, 75
con sólo seguirme os basta,
porque en haciendo su gusto
y si ora borro la plaza¹².

OLMEDO. Ya me quedo.

ESCAMILLA. Pues decidme
lo que yo ahora pensaba, 80
que se me ha olvidado.

OLMEDO. Ahora
en lo que quiero pensabais.

ESCAMILLA. No pensaba tal.

OLMEDO. A eso

¹⁰ Olmedo consigue su propósito.

¹¹ enhoramala: "Expresión de desprecio, y a veces de enfado, y como deseando mal suceso y desdicha a otro". (Aut.).

¹² borrar la plaza: "Dícese del soldado o del que tiene algún empleo de que le privan, testando y borrando su nombre de los libros en que estaba sentado y notado, con todos los otros que también gozaban empleo.". (Aut.). Le amenaza para que vaya con él.

| | | |
|---|---|-----|
| | yo la cabeza apostara. | |
| ESCAMILLA. | Camarada, y no adivina quítole las confianzas. | 85 |
| OLMEDO. | Qué discreto sois. | |
| ESCAMILLA. | Ya ha mucho que no me alabáis palabra. | |
| OLMEDO. | ¿Cómo, si no habláis? | |
| ESCAMILLA. | Qué importa, que un hombre que es tan de la lana ¹³ ha de alabar al que sigue lo que dice y lo que calla. | 90 |
| OLMEDO. | Con lívido aire camináis. | |
| ESCAMILLA. | Es llano pero con gala. ¡Ay! | |
| OLMEDO. | ¿Qué es eso? | |
| ESCAMILLA. | Tropecé. | 95 |
| OLMEDO. | Y cierto, con linda gracia. | |
| ESCAMILLA. | ¿Gracia, y me he quebrado un pie? | |
| OLMEDO. (<i>Mírale la cabeza</i>) | Veamos si tantico baja... Si no estoy aquí, os matáis. | |
| ESCAMILLA. | Que es en el pie. | |
| OLMEDO. | Sólo falta que de esto queráis saber más que yo. El golpe no es nada. | 100 |
| ESCAMILLA. | Hombre, que es en este pie. | |
| OLMEDO. (<i>Átale un lienzo en la cabeza</i>) | Qué porfía tan cansada. Con solo este lienzo apuesto que estáis como una manzana, mas que no os duele. | 105 |
| ESCAMILLA. | Es verdad, no más que el pie. | |

¹³ lana: “En estilo festivo y jocoso se suele tomar por el dinero: y así se dice, Tomar la lana, Soltar la lana.”. (Aut.).

| | | |
|------------|---|-----|
| OLMEDO. | Eso no es nada, antes es buena señal porque ya el tumor se baja. | 110 |
| ESCAMILLA. | Es verdad que el pie me duele. | |
| OLMEDO. | Fácil es que yo lo errara. | |
| ESCAMILLA. | Válgame Dios lo que saben de todo los camaradas. | |
| OLMEDO. | Ya la ciudad se divisa. | 115 |
| ESCAMILLA. | Id a saber si está en casa. | |
| OLMEDO. | Mientras que yo la visito, esperadme en la antesala. | |
| ESCAMILLA. | ¿Pues dónde queréis que esté? | |
| OLMEDO. | Que por la concomitancia seáis tan gran majadero. | 120 |
| ESCAMILLA. | Pluviera a Dios. | |
| OLMEDO. | Cosa es rara. | |
| ESCAMILLA. | Un majadero de cera a la puerta de mi casa, he de colgar si consigo esta acción. | 125 |
| OLMEDO. | Acción barata. | |
| ESCAMILLA. | Pero no que un majadero, como es cosa tan pesada, para cumplir la promesa toda la hacienda no basta. | 130 |
| OLMEDO. | Si es como vos, claro está. | |
| ESCAMILLA. | Pluviera a Dios, camarada. | |

*Vanse y salen CARRILLO y la BORJA y CARRASCO y GODOY.
MANUELA y OROZCO y MARÍA DE SANTOS y MARÍA DE ESCAMILLA.*

| | | |
|-----------|---|-----|
| CARRILLO. | Señores, hagan lugar, que aquí ha de verse el derecho para dar el mayorazgo | 135 |
|-----------|---|-----|

| | | |
|------------|---|-----|
| | que llaman “Los majaderos”. | |
| CARRASCO. | No queden en esta sala si no solamente aquellos que pretenden. | |
| MANUELA. | No hay más gente. | |
| CARRILLO. | Pues se está ahogando esto. | 140 |
| BORJA. | No sabéis lo que embaraza, pretendiente un majadero... | |
| TODOS. | Ved nuestras majaderías con ojos de piedad. | |
| CARRILLO. | Bueno, es este punto de justicia. | 145 |
| BORJA. | La conciencia es lo primero. | |
| GODOY. | Y estos que nombró el difunto para juzgar, ¿son discretos? | |
| BORJA. | También majaderos son. | |
| GODOY. | ¿Por qué? | |
| BORJA. | Porque entienden de esto. | 150 |
| MANUELA. | No, señor, que a un majadero el discreto le conoce, mas no le entiende el discreto. | |
| GODOY. | Dice bien, y el andar juntos es porque se entiendan ellos | 155 |
| CARRASCO. | Tomad esos memoriales para irlos refiriendo. | |
| | <i>Salen OLMEDO y ESCAMILLA</i> | |
| OLMEDO. | A lindo tiempo llegamos. | |
| ESCAMILLA. | Antes llegamos sin tiempo, pues no he dado memorias. | 160 |
| OLMEDO. | Yo de palabra os ofrezco hablar por vos. | |

| | | |
|------------|--|-----|
| CARRILLO. | ¿Dónde van? | |
| ESCAMILLA. | Señor, somos majaderos. | |
| OLMEDO. | Yo no soy tal. | |
| CARRILLO. | Pues no entre, y entre usted, señor. | |
| CARRASCO. | ¿Qué es eso? | 165 |
| CARRILLO. | Es un hombre que porfía que ha de entrar aquí no siendo majadero. | |
| CARRASCO. | ¿No porfía? Pues dejalde entrar. | |
| OLMEDO. | Qué bueno, No os he dicho que en mi vida en porfiar me vencieron. | 170 |
| CARRASCO. | Ea, empezad, secretario. Id memoriales leyendo. | |
| MANUELA. | Don Servacio. | |
| OROZCO. | Ése soy yo. | |
| MANUELA. | Es presumido en extremo, de grande cortesanaco de agradar. | 175 |
| OROZCO. | Eso tengo. | |
| MANUELA. | Pruébasele que embaraza por agradar todo el pueblo, y que las cortesanías son los entre[te]nimientos. | 180 |
| ESCAMILLA. | Quedad con Dios. | |
| OLMEDO. | ¿Por qué? | |
| ESCAMILLA. | Porque este se lleva el pleito. | |
| OLMEDO. | Mil gracias le doy a Dios que no me hizo majadero. | 185 |
| CARRILLO. | ¿Qué os parece? | |

| | | |
|------------|--|-----|
| BORJA. | Que admitido, puede quedar en el pleito. | |
| MANUELA. | Doña Inacia. | |
| SANTOS. | Esa soy yo. | |
| MANUELA. | Es presumida en extremo de que no se hacen primores ¹⁴ si no en su casa. | 190 |
| SANTOS. | Eso tengo. | |
| MANUELA. | Pruébasele que en bebidas gasta todo su dinero y en choc[ol]ate ¹⁵ y con él a cuatro amigas ha muerto porque le hace con vinagre de juncia ¹⁶ por ser más fresco. | 195 |
| ESCAMILLA. | Quedad con Dios. | |
| OLMEDO. | Pues, ¿por qué? | |
| ESCAMILLA. | Porque esta se lleva el pleito. | |
| MANUELA. | Don Theodosio ¹⁷ . | |
| GODOY. | Ése soy yo. | 200 |
| MANUELA. | Préciase de muy discreto y de insigne para hacer un gran príncipe. | |
| GODOY. | Eso tengo. | |
| MANUELA. | Y se reprueba que ha sido en estos cercanos pueblos de hijos de seguidores ayo ¹⁸ tres veces antes. | 205 |

¹⁴ primor: “Destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir alguna cosa.”. (Aut.).

¹⁵ Hablan de bebidas y de preparación de la misma. En el siglo XVII, el chocolate se preparaba en casa

¹⁶ juncia: “Especie de junco muy oloroso, que produce unas hojas semejantes a las del puerro; pero más largas y sutiles. El tallo alto de un codo y esquinado, encima del cual arroja unas hojitas juntamente con la semilla. Las raíces son redondas, negras, amargas al gusto, y muy olorosas.”. (Aut.). El autor también es consciente de la expresión “vender juncia”, que es una frase con la que se dice que alguien se jacta de lo que no debía, o en la realidad no tiene (Aut.).

¹⁷ Juego de palabras con Teodosio.

| | | |
|------------|---|-----|
| BORJA. | ¿Qué os parece? | |
| CARRASCO. | Que son aptos positivos muy tremendos. | |
| ESCAMILLA. | Quedad con Dios. | |
| OLMEDO. | Pues, ¿por qué? | 210 |
| ESCAMILLA. | Porque éste se lleva el pleito. | |
| MANUELA. | Doña Aldonza. | |
| MARÍA . | Ésa soy yo. | |
| MANUELA. | Es presumida en extremo de decir dichos y hacer burla de todo. | |
| MARÍA. | Eso tengo. | 215 |
| MANUELA. | Pruébese que son sus gracias de decir pesares tras desto, por mostrar disgusto a todo anda la boca torciendo. | |
| CARRASCO. | Cierto que esta majadera me hace gran fuerza. | 220 |
| BORJA. | Veremos. ¿Hay más pretendientes? | |
| CARRILLO. | No. | |
| ESCAMILLA. | ¿Cómo no cuando yo vengo desde mi tierra a oponerme? | |
| MANUELA. | No ha dado memorial. | |
| ESCAMILLA. | Bueno, por pública voz y fama el mayorazgo pretendo y me doy, si es necesario, a prueba de majadero. | 225 |

¹⁸ ayo: “La persona a cuyo cuidado está el criar, educar e instruir algún niño en buenas costumbres y modo civil. A las mujeres pertenece esta incumbencia hasta que llegan los niños al uso de la razón, y desde allí en adelante a los ayos.”. (Aut.).

| | | |
|------------|--|----------------------------|
| CARRILLO. | No ha lugar. | |
| OLMEDO. | ¿Qué es no ha lugar? A un hombre de quien profeso ser camarada, mi amigo, puede heredar todo un reino, que no hay hombre de más partes tan cortesano, tan cuerdo, tan modesto noticioso, tan bien hallado y discreto. | 230 235 |
| ESCAMILLA. | Hombre, que me destruí. | |
| CARRASCO. | No es eso del caso. | |
| OLMEDO. | Quedo, que esto ya me va por tema, ya habéis de salir con ello. | 240 |
| ESCAMILLA. | Pues no me alabéis. | |
| OLMEDO. | Callad, yo le abono ¹⁹ . | |
| OROZCO. | Porfiar eso no es cortesanía, ni es gana de agradar. | |
| SANTOS. | Yo ofrezco mandarle hacer en mi casa, porfías de primor. | 245 |
| GODOY. | Éstos que se han criado sin ayos, siempre se educan a buenos. | |
| MARÍA. | Que hombre tan así no es culo de corte; un dicho: es un puerco. | 250 |
| ESCAMILLA. | Señores, mi camarada es hombre muy discreto. Según él dice que del fin es quien sabe por de dentro, que presume de que sabe de cuántos hay los secretos, y quiere enmendar a otros; y es tan temoso en extremo que, por salir con la suya, | 255 260 |

¹⁹ abonar a alguien: “Es salir por él saneándole, y fiándole para cualquiera dependencia o negocio.”. (Aut.).

| | | |
|-----------|---|-----|
| | cuando ve que yo pretendo, por majadero me alaba y destruye con buen celo. | |
| CARRASCO. | ¿Qué es lo que dice? ¿Esas partes tiene usted? | |
| OLMEDO. | Eso tengo. | 265 |
| CARRASCO. | ¿Qué decís de esto? | |
| BORJA. | Eso mismo, ¿y vos, qué decís? | |
| CARRILLO. | Lo mismo. | |
| BORJA. | No tiene dificultad. | |
| CARRASCO. | Ya está sentenciado el pleito. | |
| OROZCO. | ¿Por mí ha salido? | |
| SANTOS. | ¿Por mí han votado? | 270 |
| GODOY. | Por mí es cierto que sentenciaron. | |
| MARÍA. | Con él he salido. | |
| OLMEDO. | Yo, a lo menos, a Dios le doy muchas gracias que no me hizo majadero. | 275 |
| MANUELA. | Señores, el mayorazgo todos tienen buen derecho a no tener contras. La parte de pretenderlo que no es majadero grande quien se da por majadero, y así por este señor camarada salió el pleito. | 280 |
| OLMEDO. | ¿Yo, por majadero? | |
| CARRASCO. | Sí. | |
| TODOS. | Nosotros quedamos buenos. | 285 |

OLMEDO. Vive Dios.

MANUELA. No conocerse
es parte de su derecho.

TODOS. ¡Sea norabuena!

OLMEDO. ¿A mí?

TODOS. Sí, señor, por majadero.

MANUELA. Ea, celebremos todos
vuestra dicha. 290

OLMEDO. El juicio pierdo.

MANUELA. Diga en qué son dichos los majaderos.

MARÍA. El que con su ignorancia quedan contentos.

SANTOS. ¿Y cuál es para ellos mayores dichas?

BORJA. Encontrarse con gente que no porfía. 295

MANUELA. Démosle a este fasto la norabuena.

BORJA. Ésa la da el respeto con reverencia.

Repiten

FIN

V. d. Bailes

V. d. 1. LOS EXTRAVAGANTES

La graciosa, vestida como Cupido, sale e insta a que vengan a pedirle que interceda por ellos los que tienen amores extravagantes, dejando bien clara cuál será su actitud:

| | |
|--------------------------------|----|
| A castigar vengo a todos | 5 |
| los que intentan, sin razón, | |
| la ignorancia de su antojo, | |
| disculpar con el amor. | |
| Trocareles los sujetos, | |
| pero los afectos, no, | 10 |
| que es castigo de un mal gusto | |
| dejarle con su elección. | |

Con lo que tras cambiar sus pretensiones y darles otros amores —al que le gustan damas que andan por la ciudad en sillas de mano le da una cortesana, a la que le gustan los hombres que hablan con la mano (quizá gesticulante, quizá amanerado), un jaque, al que la atrae una dama por lo que le dicen los demás, una música fea, a una que le gustan los necios, un viudo, al que se enamora de una borracha por su gracejo, una mujer vana, a una que se enamora del que se azota en Cuaresma, un galán de palacio—, se encuentra con el gracioso, que sólo se quiere a sí mismo, y que, por lo tanto, no precisa de nadie más. Después de haberles dado otros amores, regresa a ellos para ver qué tal les ha ido con sus nuevas parejas para acabar concluyendo, gracias a la felicidad que rezuma el gracioso

| | |
|---------------------|-----|
| Damas y galanes, | |
| escuchad mi voz, | |
| sólo el amor propio | |
| es el propio amor. | 160 |

Autoridades nos define la palabra de la siguiente manera: “Extravagante: Adj. De una term. Desreglado, sin orden ni método, raro y extraordinario.”. Por lo tanto, desde el propio título nos dejan clara la intención de este baile que no es otra que mostrar algo fuera de lo común. A Cotarelo [1911: cxiv] no pareció gustarle mucho, ya que tras resumirlo lo clasifica: “Pierde este baile gracia por exagerarse la nota ridícula. En la técnica sólo hay vueltas, vueltas encontradas y bandas”. Suponemos que, para afirmar esto, nuestro ilustre estudioso tuvo a la vista tan sólo el impreso de *Ociosidad*, ya que si hubiera dispuesto del manuscrito de Bernardo López del Campo, en el que se encuentra

también recogido este baile, habría comprobado que está mucho más acotado coreográficamente y que no se limita únicamente a esas *vuelatas*, *vuelatas encontradas* y *bandas*, sino que se enriquece con *corros*, *cruzados* y *cara a cara*. La estructura de baile es la misma que utiliza el autor en *El letrado de amor*, repitiendo los mismos parámetros incluso con el mismo número de actores: tres hombres, tres mujeres, el gracioso y la graciosa.

La figura del gracioso es clave para entender muchos de estos bailes. Merino [1981: 412] hace hincapié en el resumen de esta pieza, donde el gracioso está supeditado a la graciosa, cosa que no es habitual cuando ambos se encuentran en escena, donde la figura masculina suele ser más relevante

la graciosa es el Amor y sale a visitar a los extravagantes que hay en su jurisdicción, a castigar a los que en vez de amor es antojo lo que tienen. Como en otros, los personajes se definen y nos hacen verles como entes ridículos por sus mismas definiciones... Se acentúa la “vis cómica” con los comentarios ingeniosos, humorísticos y satíricos de la graciosa. Las soluciones, como casi siempre, son humorísticas, como si no se tomase el problema en serio. El gracioso es uno más de éstos en todos los aspectos; está enamorado de sí mismo. Merino [1981: 430].

Llama la atención la descripción que de este baile hace Castillejo [2011: 146-47], ya que encuentra muchas más cosas que en el texto no se dan.

This short piece has women talking as they dance and names various sexual preferences and sexual positions with two or three people. When the gracioso finally appears he says “I am very much in love with myself, because there are no competitors, I only love myself”. At which the dance concludes with a play on the word *propio* which means both genuine love and self love.

| | | |
|-----------------------------------|--|---|
| HOMBRE 1. | La falsedad y el misterio adora mi presunción, y a los pobres del refugio, yendo en silla tengo amor. La Justicia en una silla a un hombre preso llevó; fuime tras él y el seguirle, me costó un mes de prisión | 20 25 |
| GRACIOSA. (<i>canta</i>) | Pues la silla le enamora, este castigo le doy: quiera a una cortesana ⁵ , pues gusta el tonto de mujer que sustentan entre dos mozos. | (<i>por seis</i>) 30 |
| HOMBRE 1. (<i>canta</i>) | Eso no, eso no, | |
| GRACIOSA. | Vaya; pues ¿qué quiere, engañar al amor? | 35 |
| | <i>Vanse y repiten. Sale MUJER 1</i> | |
| MUJER 1. | Yo quiero a un hombre muy tonto, y sólo me enamoró verle hablar bien por la mano ⁶ . | |
| GRACIOSA. | ¡Oh, qué extravagante amor! | |
| MUJER 1. | Ver hablar bien a una mano es cosa de admiración. | 40 |
| GRACIOSA. (<i>canta</i>) | Yo apostaré que en la mano tiene buen metal de voz: quiera de hoy más a un jaque ⁷ porque su estilo es hablar con la mano, junto al oído ⁸ . | (<i>por seis</i>) 45 |

⁵ cortesana: “La mujer libre, que vive licenciosamente, que hoy por lo regular se llama Dama cortesana. Llamase así del Latino Cohors, tis, porque antiguamente les era permitido seguir las cohortes en tiempo de guerra, por evitar mayores males. Hoy día se entiende por Dama cortesana la que no es tan común y pública.” (Aut.). Le castiga por ello, teniendo en cuenta que le gusta ser llevada. Cabe recordar la opinión que de este tipo de mujeres tenía *El licenciado Vidriera* “De las damas que llaman cortesanas decía que todas, o las más, tenían más de cortesas que de sanas”.

⁶ hablar por la mano: “Invención que se ha hallado, para darse a entender desde lejos sin hablar: la cual se reduce a haber formado un abecedario con diferentes figuras, que se forman con los dedos de la mano, teniendo cada letra su figura particular. Latín. Elementis manu figuratis loqui. HORTENS. Paneg. pl. 297. Que por las manos también, y mejor por los ojos, dicen Santos y profanos que se suelen los amigos hablar.” (Aut.). Se refiere a los que gesticulan mucho.

⁷ jaque: “Rufián a cuyo cargo está una prostituta” (Léxico), por extensión, “valentón” y “ladrón”.

| | | |
|--|---|----|
| MUJER.1 (<i>canta</i>) | Eso no, eso no. | |
| GRACIOSA. | Vaya; pues, ¿qué quiere, engañar al amor? | 50 |
| <i>Vanse y repiten . Sale HOMBRE 2</i> | | |
| HOMBRE 2. | Yo quiero a una dama, que de hermosa tiene opinión, aunque me parece mal ⁹ . | |
| GRACIOSA. | ¡Oh, qué extravagante amor! Pues el gusto de los otros compone su inclinación. | 55 |
| HOMBRE 2. | Sí, señor mío, porque más ven cien ojos que dos. | |
| GRACIOSA. (<i>canta</i>) | A una música fea quiera muy fino ¹⁰ , pues gobierna sus ojos por los oídos. | 60 |
| HOMBRE 2. (<i>canta</i>) | Eso no, eso no. | |
| GRACIOSA. | Vaya; pues, ¿qué quiere, engañar al amor? | 65 |
| <i>Vanse y repiten. Sale MUJER 2</i> | | |
| MUJER 2. | Yo estoy muy enamorada de un necio, pero es hombrón, y duerme muy bien los ojos ¹¹ . | |
| GRACIOSA. | ¡Oh, qué extravagante amor! | |
| MUJER 2. | En los ojos una higa ¹² le traigo por prevención. | 70 |
| GRACIOSA. (<i>canta</i>) | Mire usted no le dé celos, que será despertador: quiera de hoy más a un viudo, | |

⁸ Obviamente se refiere a cómo golpea con las manos.

⁹ Se refiere a que no tiene pensamiento y que se deja llevar por los demás.

¹⁰ fino: "Significa también amoroso, seguro, constante y fiel: como amigo fino, etc. Latín. Fidus. (Aut.).

¹¹ dormir los ojos: "para expresar la afectación y el melindre de la persona que los cierra y entreabre para que parezcan mejor, o para dar a entender un afecto interior." (RAE.).

¹² higa: "Adorno de azabache o coral, en forma de puño, que ponen a los niños con la idea de librarlos del mal de ojo." (RAE).

| | | |
|-------------------------------|---|-----|
| | que con sus damas siempre los trae dormidos la confianza. | 75 |
| MUJER 2 (<i>canta</i>) | Eso no, eso no. | |
| GRACIOSA. (<i>canta</i>) | Vaya pues; ¿qué quiere, engañar al amor? | 80 |
| | <i>Vase y repiten. Sale HOMBRE 3</i> | |
| HOMBRE 3. | Yo quiero bien a una dama, y sólo me enamoró verla emborrachar un día. | |
| GRACIOSA. | ¡Oh, qué extravagante amor! | |
| HOMBRE 3. | Si usted viera con la gracia que las erres pronunció. | 85 |
| GRACIOSA. (<i>canta</i>) | En los brindis, a lo menos, será mujer de razón: quiera una mujer vana, pues su inocencia, quiera a quien tiene humos en la cabeza ¹³ . | 90 |
| HOMBRE 3. (<i>canta</i>) | Eso no, eso no. | |
| GRACIOSA. | Vaya; pues; ¿qué quiere, engañar al amor? | 95 |
| | <i>Vase y repiten . Sale MUJER 3</i> | |
| MUJER 3. | Yo quiero a un hombre muy feo sólo porque se azotó esta Cuaresma muy bien. | |
| GRACIOSA. | ¡Oh, qué extravagante amor! | |
| MUJER 4. | Si usted le viera la llaga, le robara el corazón. | 100 |
| GRACIOSA. | Debe de ser su parienta pues la sangre le inclinó: | |

¹³ “tener humos en la cabeza”, según atestigua Bastús [1862] “es una expresión que viene de la antigua Roma, cuando las familias distinguidas colocaban en el atrio de las casas retratos o bustos tallados de sus antepasados. Las imágenes se iban oscureciendo por el efecto del humo, del aire, del tiempo...”, por lo tanto, a más “humo” más antigüedad y más prestigio aristócrata. *Autoridades* recoge como acepción para humos: “Por translación significa vanidad, altivez y presunción. “.

| | | |
|-------------------|---|-----|
| (canta) | a un galán de Palacio quiera, pues hacen de sus propios martirios sus vanidades ¹⁴ . | 105 |
| MUJER 3. (canta) | Eso no, eso no. | |
| GRACIOSA. | Vaya. Pues; ¿qué quiere, engañar al amor? | 110 |
| | <i>Vase y repiten . Sale GRACIOSO</i> | |
| GRACIOSO | Yo estoy muy enamorado de mí mismo porque yo sólo a mí me quiero bien. | |
| GRACIOSA. | Este solo es propio amor, y diga para quererse, ¿juzga que tiene razón? | 115 |
| GRACIOSO. | Señor, el ahorrar de gasto, excusar de pretensión, y en este gusto, en efecto, no tener competidor. | 120 |
| GRACIOSA. (canta) | Vengan los extravagantes para que conozcan hoy, a vista del amor propio, la impropiedad de su amor ¹⁵ . | |
| | <i>Salen TODOS y cantan.</i> | |
| TODOS. | Ya nos trae tu voz, ya nos trae tu voz, que buscar al amor propio, no ha menester persuasión. | 125 |
| | <i>(Cara a cara)</i> | |
| | <i>Desde aquí todo cantado.</i> | |
| GRACIOSA. | ¿Cómo va al que por la silla la cortesana trocó? | 130 |
| HOMBRE 1. | Bien, porque hoy llevamos tres lo que antes llevaban dos. | |
| GRACIOSA. | Del que por la mano habla, o el jaque, ¿cuál es mejor? | |

¹⁴ Monteser critica aquí, a través de la comparación entre el penitente y el galán, la vacuidad de ciertas actitudes que buscan, sobre todo, el lucimiento externo por encima de la espiritualidad.

¹⁵ Este retruécano es un ejemplo más de los múltiples recursos retóricos de los que tanto gusta Monteser.

| | | | |
|-----------|--|--------------------------|-----|
| MUJER 1. | El jaque, pues con la mano siempre asienta su razón. | (<i>corros</i>) | 135 |
| GRACIOSA. | ¿Y el que la música trueca a la hermosa de opinión? | | |
| HOMBRE 2. | Ambos a dos persuaden a los ojos con la voz. | | 140 |
| GRACIOSA. | ¿Y la del ojidormido ¹⁶ , que el confiado llevó? | | |
| MUJER 2. | Mucho mejor que los ojos se duerme la presunción. | (<i>bandas hechas</i>) | |
| GRACIOSA. | ¿Cómo le va al que la vana por la borracha trocó? | | 145 |
| GRACIOSA. | Mal, que la vana desprecia pero la borracha, no. | | |
| GRACIOSA. | ¿Quiere al galán de Palacio, o al otro que le azotó? | | 150 |
| MUJER 3. | Al galán, que es penitente continuo su pasión. | (<i>deshechas</i>) | |
| GRACIOSA. | ¿Cómo le va a usted consigo? | | |
| GRACIOSO. | Bien, porque me tengo yo. Y me favorezco mucho. | | 155 |
| GRACIOSA. | Este solo es propio amor. Damas y galanes, escuchad mi voz, sólo el amor propio es el propio amor. | | 160 |

FIN

¹⁶ La formación de palabras compuestas y derivadas es un rasgo muy barroco.

V. d. 2. EL GUSTO LOCO

La Locura saca a bailar con ella a conjuntos de personajes por bloques. Primero, a los alegóricos: la Hermosura, la Discreción y la Gala; a continuación, los elementos de la naturaleza: Agua, Fuego, Tierra y Aire; y por último, topográficos y muy simbólicos: Europa, Asia, África y América. Tras bailar y conducir la pieza hacia la risa con sus movimientos y afirmaciones, acaba concluyendo que la Locura es la única que está cuerda, aprovechando, además, un estribillo continuo como alabanza a María Teresa de Austria, la futura reina de Francia.

Vaya noramala,
venga norabuena,
no hay más discreción
que la de la Reina.

105

Con respecto al baile en sí, nos encontramos con que está muy anotado como baile, para que en todo momento los actores sepan qué tienen que hacer. Es llamativo, además, que esto suceda en un impreso ya que no es muy habitual que marquen la coreografía. Cotarelo [1911: ccxxxii] ya lo advierte

uno de los bailes que mejor detallan todos sus movimientos es el de Monteser, titulado el gusto loco (impreso en 1668) y que fue bailado desde el principio hasta el fin. Las acotaciones, que empiezan ya en los primeros versos de la pieza y llegan a los últimos dicen, con ciertas paradas en que se canta o habla:

- | | |
|---|--|
| 1. Bandas. | 9. Dos corros |
| 2. Bajando. | 10. Vuelta cada uno con la suya |
| 3. Cruzados. | 11. Vueltas en sus puestos. |
| 4. Corro. | 12. Bandas. |
| 5. Cruzado. | 13. Las bandas deshechas. |
| 6. Vueltas cruzadas de cuatro personas. | 14. Dos cruzados de a cuatro personas. |
| 7. Cruzado y corro. | 15. Por de fuera y acabar. |
| 8. Arriba las cuatro mujeres. | |

Lo más curioso de esta pieza es el lugar en el que sucede, Burgos, y la cantidad de anotaciones que viene para el baile. Teniendo en cuenta que cuando entremeses, bailes, jácaras, mojigangas, sainetes... transcurren en ciudad suelen hacerlo en Madrid, por ser ya la Corte, y después, Sevilla o Salamanca, llama la atención que la acción de este suceda en Burgos, aunque no tanto, si atendemos a que las ciudades se veían obligadas a organizar fiestas si acudía algún miembro de la casa Real. Y ésa fue, sin duda, la causa

por la que este baile se sitúa en Burgos. Miguel Gallo [1993] nos cuenta cómo esta ciudad fue introduciéndose en el circuito teatral desde 1605 y cómo, según avanzaba la centuria, las compañías iban actuando allí y deteniéndose para concluir con

en Burgos, al igual que en casi todas las ciudades de España, el corral de comedias fue el centro alrededor del cual gravitó la mayor parte de la actividad teatral durante el siglo XVII. A medida que avanzaba el siglo, podemos ver cómo también el templo fue perdiendo su carácter de recinto donde era posible hacer representaciones teatrales. Mientras, los espectáculos teatrales o parateatrales que se mostraban en la calle en diversos festejos cambiaron de características. Si a principios de siglo eran las comedias y autos, junto con los carros triunfales, los que ocupaban las vías urbanas, a finales de siglo se comenzó a extender el gusto por la mojiganga que tendría un mayor desarrollo en el siglo posterior.

El mismo autor nos ayuda a desentrañar cuándo y por qué se escribió y se ejecutó este baile y veremos que, como en muchas otras piezas escritas por nuestro autor, la *Paz de los Pirineos* fue responsable directa de ello:

una de las condiciones de tal acuerdo fue la boda de la hija de Felipe IV, María Teresa, con el rey Luis XIV de Francia. El matrimonio se verificó al año siguiente. La futura reina de Francia (...) fue acompañada por su padre hasta la frontera. El camino seguido les hizo pasar por Burgos, lugar donde pararon a descansar durante cinco días, entre el sábado 24 de abril y el viernes 30 del mismo mes. La noticia empezó a correr como un rumor ya en el mes de agosto de 1659, con lo que los preparativos comenzaron ya a gestarse en ese momento. (...) En enero de 1660 se tuvo ya confirmación del paso del monarca y su hija por Burgos. (...) El 26 de febrero, se determinaba que, entre las comedias que se habían de representar por la noche durante la estancia del monarca, una tenía que ser nueva. El tema había de estar de acuerdo a la reciente firma de las paces entre España y Francia. Además, el poeta que la escribiera tenía que ser don Pedro Calderón de la Barca. (...) La compañía escogida para las representaciones teatrales era la de Antonio de Escamilla y Juana Díez, su mujer. (...) La llegada a Burgos del rey Felipe IV y de su hija María Teresa fue, por fin, el 24 de abril de 1660, sábado. (...) La compañía de Escamilla representó la primera comedia ante Felipe IV, María Teresa y la corte —quizá *La púrpura de la rosa*— el lunes, 26 de abril, función que se repitió los

siguientes días. Por su trabajo en Burgos —por las comedias y los sainetes— recibieron 4000 reales.” Miguel Gallo [1994: 90-92]

Así que, Monteser, una vez más, compone una pieza para la interminable fiesta que supuso la boda de María Teresa de Austria y Luis XIV.

17 – EL GUSTO LOCO

PERSONAJES

MÚSICA

GALA

DOS MUJERES

DISCRECIÓN

LOCURA

CRISTALINA

[BARRO]

[FUEGO]

[AIRE]

[EUROPA]

[ÁFRICA]

[AMÉRICA]

ASIA

HERMOSURA

DOS HOMBRES

Sale MÚSICA.

| | | |
|------------|--|---|
| MÚSICA. | Repicó Burgos a fiestas, y de toda su comarca, vino a verlas la hermosura, la discreción y la gala. Como la hermosura rinde cuanto corre, vuela y nada, vino de los elementos a la fiesta acompañada. La tierra vertiendo flores, el agua en satos ¹ nevada, y el aire, que es con que enciende, todo el fuego con que abrasa ² . | (<i>bandas</i>) (<i>bajando</i>) 5 (<i>cruzados</i>) (<i>corro</i>) 10 |
| UNA MUJER. | Los elementos siguen siempre lo bello, | (<i>cruzado</i>) |

¹ sato: “lo mismo que sembrado.”. (Aut.). El agua estaba dispersa como si hubieran sembrado nieve.

² Empédocles postuló la teoría de las cuatro raíces que más tarde Aristóteles recompuso como los cuatro elementos y que tanta influencia va a tener en el medievo, Renacimiento y Barroco. Es importante resaltar cómo estos elementos están todos relacionados entre sí en un círculo que se cerraría de la siguiente manera: El aire es húmedo y caliente; el fuego es caliente y seco; la tierra es seca y fría, y el agua es fría y húmeda. De acuerdo con Galeno, los elementos fueron usados por Hipócrates cuando describía el cuerpo humano, asociándolos con los cuatro humores: la bilis amarilla (fuego), la bilis negra o melancolía (tierra), la flema o pituita (agua), la sangre (aire).

| | | | |
|-------------|--|--|----|
| | que es también la hermosura, bravo elemento. | (<i>puestos</i>) | 15 |
| MÚSICA. | Las cuatro partes del mundo, tras de sí la gala arrastran, | (<i>vueltas</i>) | |
| | <i>Vueltas cruzadas de cuatro personas</i> | | |
| | que de todas estas partes hoy se compone la gala. | (<i>cruzado y corro</i>) | 20 |
| GALA. | A la gala le han hecho las novedades, que parezca persona de muchas partes. | (<i>Arriba las cuatro mujeres</i>) | |
| MÚSICA. | A la discreción unidas las tres gracias ³ acompañan, que aconseja y no entretiene una discreción sin gracia. | | 25 |
| DISCRECIÓN. | Discreción con gracia son lindas prendas, porque siempre en sagrado son de las feas. | (<i>dos coros</i>) | 30 |
| LOCURA. | Afuera, afuera, afuera ⁴ , que sin la locura no puede haber fiesta. Saber quiero de aquestos el cuándo y cómo, que es muy de la locura meterse en todo; ¿quién sois vos? | (<i>Vuelta cada uno con la suya</i>) | 35 |
| CRISTALINA. | Cristalina ⁵ nube de plata para hacer la hermosura, tempestad de... | | 40 |
| LOCURA. | ¡Agua! ¿Y ésta? | | |

³ Se refiere a Aglaya, Eufrosine y Talia. Las tres eran las diosas del encanto, de la belleza y de la creatividad humana para la mitología griega.

⁴ Parodia del romance “afuera, afuera, / aparta, aparta” y que ya utiliza Quiñones de Benavente en *Los planetas* Buezo [2005: 307] y Monteser en *Las dueñas del Retiro* entre otros.

⁵ Aparecerán ahora los cuatro elementos de la naturaleza, algo que será común, como también hará Agustín Moreto con el entremés *Fiestas de palacio*, impreso en *Tardes apacibles* [1663]. Allí, como bien nos recuerda Buezo [2004: 36], “los gallegos representan la tierra, las Indias el agua, Italia el aire y una negra de Angola el fuego”. También nos aparecen en el *Baile de los elementos*, en el ms. 16.292 de la BNE, (pp.286-291)

| | | |
|---------|--|----|
| OTRA. | ¿Quién en lo bello para el engaño gasta siempre muy lindas flores? | 45 |
| LOCURA. | ¡Es barro! Y vos, ¿quién por ventura? | |
| UNO. | Un elemento con que abrasa lo lindo las almas. | 50 |
| LOCURA. | ¡Fuego! | |
| UNAS. | Éste, aunque es cosa de aire, tiene una cosa, con que el hermoso incendio se alienta. | |
| LOCURA. | ¡Sopla! Las damas de estos cuatro siempre se valen para hacer inclemencias con sus galanes. ¿Y éste quién es? | 55 |
| OTRA. | Europa, que siempre triunfan de los demás del mundo sus armas. | 60 |
| LOCURA. | Zurra ⁶ , ¿quién es este moreno? | |
| OTRA. | África, dónde más el Sol con sus rayos abrasan. | 65 |
| LOCURA. | Oste ⁷ , ¿quién sois vos? | |
| ASIA. | Soy el Asia por mis pecados, de la turca chinela, suela. | 70 |

⁶ zurra: “Se usa también como interjección, para explicar el enfado, que causa la porfía o pesada repetición de alguna cosa.” (Aut.).

⁷ oste: “interj. U. para rechazar a alguien o algo.” (RAE.).

| | | |
|------------|---|----|
| LOCURA. | Zapato. | |
| GALA. | De la Mérica ⁸ es ésta la parte sola, que llena de oro, y plata dos mundos. | |
| LOCURA. | Mosca ⁹ , allí está en una silla, Dios nos le guarde ¹⁰ , ¿quién de estas partes tiene la mayor parte? (<i>Vueltas en sus puestos</i>) | 75 |
| | ¿Quién serán aquestas tres? Hacer me atrevo una apuesta, que son a las que levantan mil testimonios los poetas; ¿quién sois vos? | 80 |
| HERMOSURA. | Soy la hermosura, y de serlo estoy tan hueca, que no se me da tres blancas del Sol ni de las estrellas. | 85 |
| LOCURA. | Vaya noramala, venga norabuena ¹¹ , no hay más hermosura que la de la Reina. Y vos, ¿quién sois? | 90 |
| GALA. | Soy la Gala, la que los usos intenta, y primero que ninguna, la que los ojos se lleva. | 95 |

⁸ Giro cómico sobre América.

⁹ mosca: “Llaman en estilo familiar y festivo al dinero.”. (Aut.). Juego de palabras entre la expresión y lo que suponía América para las arcas del estado.

¹⁰ Clara referencia a la importancia de ese continente para el devenir de la corona española.

¹¹ Este estribillo, que se repetirá en la obra una y otra vez para dar más realce a la Reina, es una parodia de uno utilizado por Calderón en el auto sacramental *Venus y Cupido* que compuso entre 1640-1644 y que él mismo parodiará también años más tarde en *Céfalo y Pocris*. Tal y como nos recuerda Pastor Comín [2007: 77-121]: “Psique“...tras el desembarco de la Fe, presenciemos una escena que, de modo idéntico, reproducirá años después en la comedia:

CORO 1:¿Quién da voces?

CORO 2:¿Quién nos llama? [...]

ALBEDRÍO: La Fe es, que huyendo del Mundo, a nuestros desiertos llega.

CORO 1:Venga norabuena.

CORO 2:Norabuena venga.

LOS DOS COROS: Venga norabuena, norabuena venga.

[Calderón, Auto sacramental *Venus y Cupido* para la ciudad de Toledo, Rull, Autos 336]

Este conocido estribillo aparece parodiado en *Céfalo y Pocris* como “Venga noramala, / noramala venga”

| | | | |
|-------------|--|-------------------------------------|-------------------|
| LOCURA. | Vaya noramala, venga norabuena, porque no hay más gala que la de la Reina. ¿Y vos? | (bandas) | |
| DISCRECIÓN. | Yo soy la discreción, que acreditada de cuerda, puedo hacer un disparate sin que ninguno lo crea. | | 100 |
| LOCURA. | Vaya noramala, venga norabuena, no hay más discreción que la de la Reina. ¿Saben lo que veo? Que todos son locos, yo solo soy cuerdo. | (Las bandas deshechas) | 105 110 |
| LAS TRES. | ¿Quién te lo ha dicho? | | |
| LOCURA. | Yo que lo veo, que todos son locos, yo solo soy cuerdo. Loca es la hermosura, si no sabérselo, pero si lo sabe, es cosa del cielo. Es la discreción loca, pues que vemos, que se vuelven locos de puro discretos. Es loca la gala pues gasta el dinero, para que se huelguen los ojos ajenos. | (Dos cruzados de a cuatro personas) | 115 120 125 |
| | ¿Saben lo que veo?, que todos son locos, yo solo soy cuerdo. Son locos de atar los cuatro elementos, pues en todo el año no hacen nada a tiempo. Ser un loco el mundo nunca ha sido nuevo, que hacer disparates en él siempre es viejo, si por ver aquí a mi Rey me alegro, ya me vuelve el gusto | | 130 135 140 |

loco de contento,
sabiendo que veo,
que todos son locos,
yo solo soy cuerdo.

LAS TRES.

¿Quién te lo ha dicho? (*Por de fuera, y acabar*) 145

LOCURA.

Yo que lo veo,
que todos son locos,
yo solo soy cuerdo.

FIN

V. d. 3. EL LOCO DE AMOR

Francisco Ponce, como gracioso, le cuenta a su amigo cómo y de quién está enamorado y el problema que tiene: cada vez que le dice algo a su enamorada, ésta le responde cantando. Las dos chicas, Ana Correa y Feliciano, están ensayando fragmentos de las dos primeras óperas compuestas por Calderón de la Barca: *La púrpura de la rosa* y *Celos, aun del aire, matan*. Así que, cada vez que Francisco Ponce les pregunta algo, ellas no responden, sino que representan escenas de las mismas. Se mezclan ambos planos de la representación —el ensayo de la ópera y el baile propiamente dicho— y todo se resuelve con una confusión provocada por el grito de “fuego, fuego, fuego” que dan Ana Correa y Feliciano en medio de su ensayo:

| | | |
|-----------|--|-----|
| LAS DOS. | Fuego, fuego, fuego ¹ . (salen TODOS). | |
| [TODOS]. | ¿Qué ruido es éste, señores? | 110 |
| GRACIOSO. | Aquesto ha sido dar tiempo de dividir las jornadas. | |
| GALÁN. | Si ha sido sólo por eso, ya que estamos aquí todos, vaya de baile. | |
| CORREA. | Yo acepto. | 115 |
| GRACIOSO. | Yo, como se ha de cantar, lo haré mejor que un jilguero. | |

Y dejan claro la finalidad del mismo, esperando, además, el perdón del público, una técnica habitual para despedir este tipo de piezas. Ya hemos visto cómo Monteses juega mucho con la metateatralidad, aprovechando obras ya escritas para parodiarlas o para jugar con ellas, como sería este caso.

El detalle de las óperas ensayadas podría servirnos para datarla o aproximarnos, más o menos, al momento de la creación. Ambas óperas comparten la temática mitológica que trata los celos, el amor y la venganza y están compuestas para la misma ocasión: el enlace entre la hija de Felipe IV, María Teresa, y Luis XIV². En ambas se observa la fructífera unión entre Calderón y Juan Hidalgo, que puso música a estas composiciones. Stein [1999], en la introducción a su edición crítica de la obra, establece

¹ Siguen con la interpretación de “Celos, aun del aire, matan” y es lo que lleva a la confusión, puesto que al oír fuego todos los actores de la compañía salen y ahí dejan de confundirse ambos planos.

² Esto se ve muy bien en la dedicatoria que Calderón hace en la loa que abre la jornada de *La rosa de la púrpura*: “Representación musical que se hizo en el Coliseo de Buen Retiro, en la publicación de las paces y felices bodas de la Serenísima Infanta de España, María Teresa, con el Cristianísimo Rey de Francia Luis decimocuarto”.

La púrpura de la rosa constituye su adaptación de la fábula ovidiana de los amores de Venus y Adonis en forma de una “fiesta cantada”, cuyo contenido erótico y lenguaje poético elaborado se inspiraron probablemente en el cuadro de *Venus y Adonis* de Paolo Veronese. El pintor y decorador de la corte, Diego Velázquez, colocó este cuadro, con su pareja *Céfalo y Pocris*, en la galería sur del Alcázar de Felipe IV, dentro de la iconografía preparada para la recepción de los enviados de Louis XIV que visitaron la corte española en 1659.

Al cruzar los datos de los actores, Francisco Ponce y Ana Correas, vemos que coinciden en las tablas entre 1661 y 1665, con lo que podríamos fecharla ahí.

Con respecto a *Celos, aun del aire, matan*, Simson [2000: 217-243] explica la causa por la que Calderón la compuso, que no fue otra que, con la reputación española por los suelos después del reparto de la paz de los Pirineos, superar a los franceses e intentar que nuestro prestigio quedara inmaculado, algo que se consiguió a causa de nuestras arcas, con una serie de fastos y celebraciones desorbitadas, entre ellas el doble de óperas representadas por los galos. Simson ahonda en la simbología de las dos historias, así como en las posibles fechas de representación, dejando claro que todo gira en torno al enlace. Como ya vimos, Monteser escribió para esa misma celebración *El baile del gusto loco*, representado en Burgos, y su entremés *Los locos*, con lo que tendría clara la temática de las óperas representadas, por lo que no sería muy arriesgado pensar en que las aprovechó para componer este baile que, en el fondo, no deja de ser una pieza que busca dar tiempo a los actores a descansar, con lo que se confirmaría la fecha comprendida entre 1661 y 1665.

“El baile del loco de amor” de Francisco de Monteser es el título que aparece en el índice de *Ociosidad*. Cuando llegamos a la página 76, donde tendría que estar ese baile, aparece el “Baile para Francisco Ponze”, también de Monteser. Resulta curioso que en el impreso conservado venga tachado el nombre de don Francisco Monteser y escrito a mano “de Melchor de las Casas”, actor de la época del que Urzáiz [2002: I, 230]³ nos cuenta lo poco que de él hay. Un problema más de autoría que sumar a los muchos que ya hemos visto. Nada sorprendente. En la BNE, en su manuscrito 14.851, en la paginas 20-22, el octavo baile se titula “Baile para Francisco Ponce y las Anas

³ Actor “americano de la Habana”, miembro de la compañía de Matías de Castro y Magdalena López y que escribió dos sainetes (o un entremés y una mojiganga), cuyos títulos se desconocen.

Correas” donde no viene la autoría, pero que es el mismo al que nos referimos, con anotaciones a otra tinta posteriores que marcan la coreografía. En ambos, en el elenco también hace referencia a Ana Correa, así como a Feliciano. No aparecen estos actores en la compañía de Escamilla en ese tiempo, que fue la que se encargó, junto a la de Pedro de la Rosa, de la actuación durante el enlace. Quizá se reaprovechó luego para ellos, un enigma más que añadir.

En cuanto a la métrica, es una obra compleja, porque se juntan dos niveles de habla, el de la ópera representada y el de los dos personajes que pretenden hablar con las damas, mezclándose en ocasiones las rimas, algo que sería muy dinámico y sorprendente con vistas al espectador pero que hace que, desde el punto de vista métrico, no siga ninguna estrofa. Por ejemplo, cuando los muchachos comentan lo que acaba de suceder v.32-33:

GRACIOSO. Llego a hablarla.
 GALÁN. Que te tardas.
 CORREA. (*canta*) Dichoso joven que aguardas

Ana Correa comienza a cantar de nuevo la ópera ensayada con la misma rima con la que ha terminado el galán. O en los v. 38-39, cuando el gracioso y el galán se aproximan:

FELICIANA. (*representando*) Mira, Ana, que a verte viene
 tu amante.
 CORREA. (*representando*) Dejádme todos.
 FELICIANA. (*canta*) O[h], tú, que venciendo a todos...

y de nuevo regresa a cantar un nuevo fragmento de la ópera. Sucede cada vez que se mezclan ambos niveles, dificultando mucho la métrica, pero ganando, sin duda, en espectacularidad escénica.

18 – EL LOCO DE AMOR

PERSONAJES

[ANA] CORREA

FELICIANA

UN GALÁN

GRACIOSO

Sale[n] el GRACIOSO [y el GALÁN].

| | | |
|-----------|---|----------------|
| GRACIOSO. | Esto no tiene remedio. | |
| GALÁN. | ¿En fin en eso habéis dado? | |
| GRACIOSO. | Amigo, yo he dado en esto; tan enamorado estoy que no es posible creerlo. Amigo, yo estoy perdido. | 5 |
| GALÁN. | Aquesto es lo que no entiendo. ¿Perdido? | |
| GRACIOSO. | Sí. | |
| GALÁN. | ¿De qué suerte? | |
| GRACIOSO. | Oíd, si queréis saberlo. A las fiestas del Retiro, dos mujeres acudieron y, desde que la una vi, el juicio estoy perdiendo por ella; y, aunque la hablo y entro en su casa, es tan fiero el frenesí que le ha dado, procedido del acento de la música, que a cuanto la digo (o pregunto, es cierto), sin poder irse a la mano, responde cantando luego, y por llevarla el humor, hace su amiga lo mismo; pero escuchad, que ellas salen. | 10 15 20 |
| GALÁN. | Por Dios, que es gracioso cuento. | 25 |

Sale[n] ANA CORREA y S^a FELICIANA.

CORREA. (*canta*) “La planta fugitiva

| | | |
|-------------------------------------|---|----|
| | del laurel ceda al roble. | |
| FELICIANA. (<i>canta</i>) | ¡Marte viva ¹ ! | |
| CORREA. (<i>canta</i>) | Mejor, Velona ² ; fuera decir la aclamación que Marte muera ³ ”. | |
| GRACIOSO. | ¿Habéis visto tal prodigio? | 30 |
| GALÁN. | Por cierto, rara quimera. | |
| GRACIOSO. | Llego a hablarla. | |
| GALÁN. | Que te tardas. | |
| CORREA. (<i>canta</i>) | Dichoso joven que aguardas de mi esperada carrera, el curso que a mi cuidado se ofrece con tardas huellas. | 35 |
| FELICIANA. (<i>representando</i>) | Mira, Ana, que a verte viene tu amante. | |
| CORREA. (<i>representando</i>) | Dejadme todos ⁴ . | |
| FELICIANA. (<i>canta</i>) | “O[h], tú, que venciendo a todos, a ti sola no te vences, y con humanas pasiones, divinas señas desmientes ⁵ ”. | 40 |
| | Tan rendido me tenéis. | |
| CORREA. | Dejadme. | |
| FELICIANA. | ¡Rigor impío! | |
| GRACIOSO. | Que al veros os di, señora, toda el alma. | 45 |
| GALÁN. | Bravo dicho. | |

¹ Anotación coreográfica.

² Belona es la diosa romana de la Guerra. La compañera de Ares, que es el equivalente de Marte en la mitología griega.

³ Ana y Feliciano salen cantando unos versos que pertenecen a *La púrpura de la rosa, comedia mitológica en un acto* de Calderón de la Barca, libreto compuesto en 1659 para ser íntegramente cantado. Es una adaptación de los amores de Venus y Adonis. Cotarelo atestigua que fue ensayada en 1660. La dinámica del baile será esta, y cada vez que hablen Ana y Feliciano estarán ensayando esta obra o *Celos, aun del aire, matan*, la segunda ópera de Calderón.

⁴ En este momento de la obra, las dos mujeres, que están representando, son conscientes del efecto que hace en los hombres su manera de comportarse, y, sin dejar de hacer que ensayan, se acercan a Francisco Ponce para continuar con el coqueteo.

⁵ Fragmento de *La púrpura de la rosa*.

| | | |
|-----------------------------|--|-----------------------|
| FELICIANA. | Dime, Ana, ¿tú no le quieres? | |
| CORREA. | Sí, qué sé yo lo que digo. | (<i>por cruces</i>) |
| FELICIANA. (<i>canta</i>) | “Posible es que encubras que hay aquí escondido de mí conociendo cuan leal te sirvo”. ⁶ | 50 |
| GRACIOSO. | Para que vuele mi amor. | |
| GALÁN. | ¡Hay tan raro desatino! | |
| GRACIOSO. | Él mismo me dé sus plumas ⁷ . | 55 |
| CORREA. (<i>canta</i>) | “Porque no presumas que de ti no fío, lo que Apocris ⁸ calló verás qué te digo ⁹ ”. | |
| GRACIOSO. | Vuestro amor aquí me trae. | 60 |
| CORREA. | ¿Mi amor pudo aquí traeros? | |
| GRACIOSO. | Sí, por celebrar mis dichas ¹⁰ . | |
| CORREA. (<i>canta</i>) | “No puede, ¿pues que no puede torcer las desdichas?” | |
| FELICIANA. (<i>canta</i>) | Y si puede, supuesto que puede crecer las delicias ¹¹ ”. | 65 |
| CORREA. | Feliciana ¿no te acuerdas del paso que hicieron juntas la Bezona ¹² y la Romera? | |
| FELICIANA. | Sí. | |

⁶ Sigue con el ensayo de *Celos aun del aire matan*. A partir de este verso, en el manuscrito aparecen tachados seis versos, el primero sería la continuación de la intervención de Feliciano y los cinco restantes del gracioso. El único verso que se mantiene es el 48, con lo que queda bastante claro que el manuscrito es previo a la impresión.

⁷ Acotación coreográfica.

⁸ Se refiere a Pocris y su amor desgraciado por Célifo obra que aparece en el libro VII de *Las metamorfosis* de Ovidio y cuya historia, antes de que Calderón de la Barca la contara en *Celos, aun del aire, matan*, ya se encargara de recoger Jorge de Montemayor en su égloga segunda donde Lusitano narra la desgraciada historia de estos amantes. Apocris sintió celos porque pensaba que Célifo le estaba siendo infiel. Historia muy conocida y usada en los siglos de Oro.

⁹ En el manuscrito “verás que digo” y el siguiente verso está tachado.

¹⁰ Acotación coreográfica.

¹¹ Nuevo fragmento de *La púrpura de la rosa*.

¹² Se refiere a Francisca Bezón, “la Bezona” y Mariana Romero, la “Romera”. Obviamente es un guiño metateatral que los espectadores conocían.

| | | |
|--------------------------------|---|----|
| CORREA. | ¿Por qué no lo ejecutas? | 70 |
| FELICIANA. | Fuerza es llevarle el humor. | |
| GALÁN. | ¿Que aquesto queráis sufrir? | |
| FELICIANA. (<i>canta</i>) | Retiraos allí los dos ¹³ . “O[h], tú, velero Dios, que en campos de zafir, relámpago sin trueno, pájaro sin matiz, oye mi voz. | 75 |
| CORREA. (<i>cantando</i>) | ¿Qué quieres, oh, tú, cuyo gemir, no sin causa, acredita lo hermoso de infeliz ¹⁴ ?”. | 80 |
| GALÁN. | Por Dios, amigo, que creo que están locas ambas. | |
| GRACIOSO. | Yo he de procurar quietarla ¹⁵ . | |
| GALÁN. | Llegad pues. | |
| GRACIOSO. | Hablarla no oso ¹⁶ . | 85 |
| CORREA. (<i>canta</i>) | “De la caza el afán generoso, tanto estos días me lleva tras sí, que envidiosa del monte trocara del pecho dorado al verde pensil ¹⁷ ”. | |
| GRACIOSO. | Por Dios que me determino. | 90 |
| GALÁN. | Acabad, llegad a ella. | |
| GRACIOSO. | Ya sabéis. | |
| FELICIANA. | No seas tirana ¹⁸ . | |

¹³ Acotación coreográfica.

¹⁴ Vuelven a recitar fragmentos de *La púrpura de la rosa*, en este caso un diálogo que mantiene Adonis con Venus. Hay algunas diferencias, ya que el texto de Calderón dice así: ADONIS: O tú, velero Dios, / que en campos de zafir, / relámpago sin luz, / pájaro sin matiz, / huyendo mi regazo, / no hay remoto confín/ que no corras veloz,/ que no vuelas sutil,/ oye mi voz. / Sale AMOR en lo alto. / AMOR: ¿Qué quieres, oh, tú, cuyo gemir, / no sin causa, acredita/ lo hermoso de infeliz .”.

¹⁵ quietar: “Lo mismo que aquietar. = Sosegar, apaciguar, poner en paz y quietud. Es voz compuesta de la partícula a, y del nombre quietud.”. (Aut.).

¹⁶ Acotación coreográfica.

¹⁷ Este fragmento pertenece a la tercera jornada de *Celos, aun del aire, matan*.

¹⁸ Acotación coreográfica.

| | | |
|--------------------------------|---|-----|
| CORREA. (<i>canta</i>) | “Esta hermosa Diana, cuya incauta belleza baldón es de los montes y oprobio destas selvas”. | 95 |
| GRACIOSO. | ¿Que tan rebelde a mi queja estés siempre? | |
| GALÁN. | Bravo chasco ¹⁹ . | |
| FELICIANA. (<i>cantando</i>) | “Es que aquesta es peñasco, cuya esmeralda bruta, pedazo es desasido del venenoso monte de la Luna”. | 100 |
| GRACIOSO. | No malogre mi desvelo su condición inhumana ²⁰ . | |
| FELICIANA. (<i>canta</i>) | El gran templo de Diana, abrasado mongibelo ²¹ , arde en pavesas. | 105 |
| CORREA. (<i>canta</i>) | Vesubio ²² su gran fábrica se ha vuelto. | |
| LAS DOS. | Fuego, fuego, fuego ²³ ”. | |
| | (<i>salen TODOS</i>). | |
| TODOS. | ¿Qué ruido es éste, señores? | 110 |
| GRACIOSO. | Aquesto ha sido dar tiempo de dividir las jornadas. | |
| GALÁN. | Si ha sido sólo por eso, ya que estamos aquí todos, vaya de baile. | |
| CORREA. | Yo acepto. | 115 |
| GRACIOSO. | Yo, como se ha de cantar, | |

¹⁹ Acotación coreográfica.

²⁰ Acotación coreográfica.

²¹ Hasta bien entrado el siglo XX, Mongibelo era el nombre que se le daba al monte siciliano donde se encuentra el volcán Etna, dejando este último nombre para la parte cónica del mismo.

²² Nos habla también del otro gran volcán en activo italiano. El Vesubio se encuentra en Nápoles y el Etna en Sicilia. Muy presentes ambos en la mitología a la que hacen referencia las dos óperas calderonianas.

²³ Siguen con la interpretación de *Celos, aun del aire, matan* y es lo que lleva a la confusión, puesto que al oír fuego todos los actores de la compañía salen y ahí dejan de mezclarse ambos planos.

lo haré mejor que un jilguero.

CORREA. (*canta*)

Para dar fin al baile,
sólo pedimos
que perdonéis los yerros
de quien lo ha escrito.

(*corros*)

120

FELICIANA.

El que escribiendo espera
ser aplaudido,
ha de dar su esperanza
toda al olvido.

(*cruzados*)

125

GRACIOSO.

Y pues el baile tiene
todo lo visto,
lo no visto se quede
para el Retiro.

FIN

V. d. 4. LOS ESDRÚJULOS

Junípero, un ladrón de poca monta que está condenado por robar, espera dentro de la cárcel para que le ajusticien. Allí departe con Mónica, su chica, sobre qué es lo que debe hacer. Él le recomienda que se busque a otro

| | | |
|-----------|---|----|
| JUNÍPERO. | ¿qué ha de hacer la pobre tórtola? | |
| | Hija, arrullar otro pájaro. | 20 |
| MÓNICA. | ¿Eso dices cuando mísera ando buscando preámbulos para unos celos solícitos con su puntica de mágicos? | |
| JUNÍPERO. | Celos, ¿de quién? | |
| MÓNICA. | Del carníface. | 25 |
| JUNÍPERO. | Calla, amiga, que es un sátiro. | |
| MÓNICA. | ¿Pero te ha de dar el ósculo al despedirte? | |
| JUNÍPERO. | ¡Carámbanos! | |

Aparecen dos compañeros, Hipólita e Íñigo, y siguen hablando de sus cosas. No importa lo que dicen, sino cómo lo dicen, ya que todos los versos acaban en palabras esdrújulas. En el último momento, cuando la condena es inevitable, se le concede el indulto por el nacimiento del futuro Carlos II.

Dos cuestiones marcan este baile: una sería el indulto general que se otorgó por el nacimiento del príncipe heredero¹ —lo que delimitará la trama— y otra sería seguir la moda de acabar cada verso con una palabra proparoxítona. Que este tipo de métrica era la novedad queda claro en los versos que podemos extraer del *Baile de los esdrújulos*² que se encuentra en las páginas 110-115 del manuscrito 16.291 de la BNE:

| | | |
|---------|--|----|
| IUSEPE. | Hagamos el baile nuevo, que más vale en los teatros que lo viejo, aunque sea bueno, lo nuevo, aunque sea malo. | |
| BER. | Bailemos lo que gustares. La jácara nueva canto: Músicos, músicos, músicos, Vaya un bailete a lo plástico y atención que hay para el rústico | 15 |

¹ De las Heras Santos [1991: 36].

² El manuscrito lleva escrito en su comienzo, con letra del XVIII: “Estos sainetes son de los dos mejores ingenios de España: Don Pedro Calderón de la Barca y Don Agustín Moreto, los que no se han impreso porque lo rehusaron sus autores”. Este manuscrito tiene transcripción en el libro de Gaspar Merino [1981]. Esta pieza también se le atribuye a Sebastián de Villaviciosa.

látigo, látigo, látigo... 20

No es el único baile con el mismo título que recoge este manuscrito, en las páginas 211-213 encontramos *Baile de los esdrújulos* en el que, de modo también crítico hacia esa moda y cansados de rimar de esa manera, la graciosa decide:

| | | |
|-----------|--|----------------------------------|
| GRACIOSA. | Renunciemos los esdrújulos y cantemos a lo práctico, las seguidillas son cómicas, vaya de bulla alegrándonos. ¡ay, ay! <i>Pasar y cruz.</i> Este rostro merece muchos escudos... | 25 30 |
|-----------|--|----------------------------------|

y vemos que los abandona para ser, con sus propias palabras, prácticos. Redunda en ello el manuscrito 14.851 de la BNE, en las páginas 98-99, encontramos el enésimo *Baile de los esdrújulos*, que comienza siguiendo la estructura métrica, hablando también de Junípero, pero a mitad de la pieza, en el verso 41, cambia el esdrújulo y el gracioso dice:

| | |
|-----------|---|
| GRACIOSO. | Pues en picándome voyme a lo práctico salga lo cómico vaya otro cántico. |
|-----------|---|

Acabando la pieza en octosílabos llanos.

Llegó a ser tal la proliferación de piezas en esdrújulos que incluso Sebastián de Villaviciosa, que siguió como casi todos esta tendencia, dio una vuelta más de tuerca a la moda y en su baile *Los presos*³, conseguirá la hilaridad con la pronunciación esdrújula de palabras que no lo son. El baile comienza así:

| | | |
|---------|--|---------------------------------|
| MÚSICA. | Oigan que por novedad unos presos se han juntado a contar clara su historia toda en esdrújulos falsos. Su jácara está naciendo , y es que han visto en los teatros andar válido este metro y ellos quieren imitarlo. Óiganlos porque el primor tienen en gastar vocablos, esdrújulos no es ninguno aunque de esdrújulo el cabo. | 5 10 |
|---------|--|---------------------------------|

³ Mss. 14.851 de la BNE. Págs. 107-109.

Otra variante podemos atestiguar en el baile de Alonso de Olmedo *El retrato, en esdrújulos*⁴, en el que, buscando un nuevo giro en el ingenio, encabeza cada verso con el esdrújulo:

| | | |
|----------------------|---|--------------------------|
| MANUELA: | Haz aquesta novedad como ha de ser. | |
| BERNARDA: | A la oreja te lo diré. Escucha aparte. Así ha de ser. [<i>Le habla al oído</i> .] | |
| MANUELA: | ¡Vaya! | |
| TODOS: | ¡Venga! | |
| [(<i>Cantan.</i>)] | ¡Óigannos retratar un prodigio único en donaire y belleza! Fílida , al copiar tu hermosura, tímido el pincel colorea. Piélago de azabache es tu pelo , céfiro con halagos te encrespa fúnebre tempestad de las vidas, náufragos que sus ondas navegan. | 45 50 |

Borrego [2000: 352-363], en la introducción al *Baile entremesado de los esdrújulos* de Suárez Deza, ahonda en ello y nos da más autores y más obras que se ciñen a las “triviales composiciones en esdrújulos, típicas del gusto y moda de la época”, algo de lo que ya nos habló también Cotarelo [1911: cxiii] y tantos otros. Además de los citados —y para acabar de mostrar la proliferación del tema—, Francisco de la Calle con *Baile de los esdrújulos*⁵, Juan Bautista Diamante con *Enjuga los aljófares*⁶, *Baile en esdrújulos de Marizápalo*, *Baile entremesado en esdrújulos del Pórtico de la Cárcel*⁷, siendo esta última pieza la misma composición atribuida a Monteser en *Ociosidad* y que veremos luego con más detalle.

Pero no eran tan novedosos si atenemos a que seguían una moda que alcanzó su cumbre un siglo antes:

en la poesía culta de aquellos años, todo o casi todo lo bueno y lo malo, venía de Italia. Una de nuestras importaciones más desdichadas fue la de los *sdruciolli*. Los primeros ejemplos del Siglo de Oro recogen el uso de algunos poetas bucólicos

⁴ Olmedo [2013: 267-274].

⁵ en *Vergel de entremeses y conceptos del donaire, con diferentes bailes, loas y mojigangas. Compuesto por los mejores ingenios de este tiempo*. Zaragoza, Diego Dormer, 1675. Hay edición moderna de Jesús Cañedo Fernández. Madrid, CSIC, 1970. BNE: T/ 44.486.

⁶ en *Parnaso nuevo*. BNE: R/ 14.645.

⁷ ambas en *Verdones*. Edición moderna de Benítez Claros [1969].

italianos y se limitan por lo general a echar mano de los superlativos y de las formas verbales con pronombres enclíticos; la rareza de las palabras proparoxítonas, más frecuentes en la lengua de Petrarca que en la de Garcilaso, obligó a los poetas a ostentar otros recursos favorecidos sin duda por el prurito de acomodar la prosodia latina en las lenguas vulgares; es el caso de los llamados “falsos esdrújulos”, que abundan en la canción de Góngora (*potencia, obediencia, cambaico, hebraico, heroicos, Tapia, prosapia*). A pesar de esas ayudas, el repertorio de rimas debió de agotarse en un periquete, de manera que todos los poemas en esdrújulos acabaron pareciéndose (...) Poetas de todas las calañas cedieron a la tentación del esdrújulismo, y a principios del siglo XVII, algunos curiosos y rezagados se valieron de él para conferir solemnidad a sus poemas religiosos (pienso en los endecasílabos sueltos de Arguijo), quizá sin darse cuenta de que aquella gala acabaría sirviendo sólo para lograr un efecto cómico: testigos Lope de Vega o Francisco de la Calle, autor de un Baile publicado en *Vergel de entremeses* (1671). Pero importa señalar que los *sdrucchioli* nunca tuvieron tanto prestigio como en la década que terminó en 1589. Micó [1990: 24].

Con respecto a la posible fecha de composición, tendríamos dos posibilidades si nos atenemos a los indultos concedidos por la Corona entre 1629 y 1668. Dejando atrás, por razones temporales, el que se concedió el 17 de octubre de 1629 por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, nos quedarían dos: el otorgado el 3 de diciembre de 1657 por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero o el de diciembre de 1661 por el del futuro Carlos II. En el texto, la salvación para los presos llega de la siguiente manera:

| | | |
|----------|----------------------------------|-----|
| VEJETE. | ¡Indulto, a la calle, pícaros! | |
| | <i>Sale FÍLIDA.</i> | |
| PORTERO. | ¿Qué es eso, Fílida? | |
| FÍLIDA. | Es Álvaro, | |
| | que nació como unas názulas, | |
| | a dar resplandor al Cáucaso | 150 |
| | del sol de Alemania un príncipe, | |
| | que ha de dominar al tártaro. | |

La clave estaría en saber a quién se refiere con Álvaro. Teniendo en cuenta que el príncipe Felipe se llamaba “Felipe Próspero José Francisco Domingo Ignacio Antonio Buenaventura Diego Miguel Luis Alfonso Isidro Ramón Víctor de Austria” y que Monteser podría haber sustituido tranquilamente el nombre esdrújulo de Álvaro por el

de Próspero, nos lleva a inclinarnos que fue por causa del nacimiento del futuro Carlos II, algo que ya apuntaba Cotarelo [1911: cxciv-cxcv]:

el éxito de los bailes en Esdrújulos, de Villaviciosa, animó a Monteser (como a otros) a seguir la corriente, y compuso uno que viene a ser una jácara dialogada. Forman el asunto las aventuras de Junípero, ladrón indultado en 1661 por el nacimiento del príncipe (después Carlos II).

La autoría, una vez más, es puesta en duda. Ya no nos sorprende, es un hecho habitual que esto suceda. En los tres testimonios con los que contamos, tenemos a dos posibles candidatos impresos —Monteser y Diamante— y el manuscrito 4.123 de la BNE, que contiene el *Libro de bailes* de Bernardo López del Campo, siendo el primero de todos, titulado *Baile de los esdrújulos entremesado*, que también recoge Merino Quijano [1981: II, 2-6], y que es el mismo texto que el que aparece impreso en *Ociosidad* y que se le atribuye a Monteser.

Sobre Bernardo López del Campo, Cotarelo [1911: cxcviii] nos dice

Bernardo López del Campo, a quien llamaron Lamparilla, quizá porque era tuerto, fue gracioso en varias compañías, y si los bailes que en su colección no pertenecen a otros son suyos, era hombre de ingenio sobresaliente (...) Entró en la cofradía de la Novena hallándose en Jaén en la compañía de Miguel Bermúdez, el año de 1656. Cuatro años después hacia graciosos en Valencia en la compañía de Francisco de la Calle, también autor dramático. Vino luego a Madrid, aunque por poco tiempo, en la misma parte. Estuvo en Portugal y otros muchos lugares, y al fin se retiró a Granada, su patria, “donde tuvo una tienda de cintas y colonias; y en llegando allí una compañía que parecía bien, el gracioso lo hacía Bernardo durante la temporada que allí estaba” Murió en Granada en 1705. Reunió en el tomo de Bailes ya citado, varias de estas piezas suyas y ajenas, aunque casi todas buenas, lo cual honra, además, su buen gusto de colector.

Mirats-Baba-Moussa [1988] le asigna a Bernardo López del Campo la autoría de muchas de las obras que recopila sin explicar el porqué de esta designación. En el libro de bailes no aparece el nombre de Monteser y sí lo hace el de otros muchos autores como Juan Bautista Diamante, Juan Díaz de la Calle, León Marcharte, Juan de Ayala, Armesto y Castro, Agustín de Salazar y Torres y Alonso de Olmedo.

Urzáiz [2002: I, 404-5] también nos habla de él, de su faceta de gracioso y de escritor, así como del manuscrito 4.123 “donde se encuentra un famoso *Libro de bailes* que él mismo compiló con obras propias y de otros ingenios”.

Como siempre que suceden estos problemas de autoría —y con Monteser ya hemos tenido bastantes—, tampoco difiere mucho que se lo asignemos a un autor o a otro. En *Verdores*, hay tres cuya autoría es asignada a Juan Bautista Diamante. Dos de ellas son esdrújulas —y habría que añadirle una tercera hecha por él, *Enjuga los aljófares*— y una *Jácara entremesada de la Pulga y la Chispa*⁸. Quizá se equivocaron los editores, tal vez Diamante se especializó en esdrújulos, a lo mejor no era de ninguno de ellos..., conjeturas que no serán resueltas desde el punto de vista textual, sobre todo porque no hay elementos para afirmar de manera categórica que sea de uno o de otro, dado que ambos autores han demostrado ser ingeniosos y escribir a la moda.

Al cotejar los tres textos, vemos que hay variantes, que anotamos, pero no nos lleva a poder hacer un estema que nos pueda dictaminar qué texto podría ser previo o quién copia a quién. El manuscrito es el más completo, sin duda, y es al que seguimos, pero desconcierta que a veces un impreso le siga y en otras sea el otro. De cualquier manera, como hemos ido defendiendo a lo largo de todo este trabajo, lo importante es el texto, y ése, sin duda, aquí está, sea obra de Monteser, Diamante o López del Campo, como dijo el poeta “la poesía no es de quien la escribe, sino de quien la necesita”.

⁸ Los nombres de estas dos protagonista de la jácara de Diamante corresponden a los nombre de las dos mujeres que defienden a sus hombres en *El zapatero y del valiente*, baile que no es de Monteser, como hemos explicado, pero que tiene la coincidencia de nombres.

19 – LOS ESDRÚJULOS

PERSONAJES

JUNÍPERO
MÓNICA
ÍÑIGO
HIPÓLITA
PORTERO
CARCELERO
FÍLIDA
VEJETE
MÚSICOS
[BAILARINES]

Sale JUNÍPERO preso y MÓNICA llorando.

JUNÍPERO. Deja las lágrimas, Mónica,
ten lástima de tus párpados.

MÓNICA. Quiérote mucho, Junípero,
y sé que han de darte un tártago¹.

JUNÍPERO. ¿A mí?

MÓNICA. Sujeto de jácara 5
quieren hacerte los párrafos.

JUNÍPERO. ¿Quién, hija mía?

MÓNICA. Los cónsules.

JUNÍPERO. ¿Y quién los enguizga²?

MÓNICA. El cálamo,
quieren que mueras.

JUNÍPERO. ¿Soy mínimo?

MÓNICA. En la horca.

JUNÍPERO. ¿Me dan váguidos? 10

¹ tártago: “Vale también fatalidad o suceso infeliz, que sobreviene con la pérdida del caudal o menoscabo de la salud.” (Aut.).

² enguizgar: “Incitar, estimular, y en cierta manera aguijonear con destreza y maña, para que alguna cosa se haga y consiga.” (Aut.).

MÓNICA. Quebrándote la nuez.

JUNÍPERO. ¡Cáscaras!

MÓNICA. Pero con un cordel.

JUNÍPERO. ¡Látigo!
En fin, me ahorcan.

MÓNICA. Junípero,
ahora vendrá el ortógrafo
a hablar sobre el punto.

JUNÍPERO. Mónica, 15
¿y quién pronunció?

MÓNICA. El oráculo.

JUNÍPERO. Pues punto en boca.

MÓNICA. Del ánima
son estos suspiros lánguidos,
¿qué ha de hacer la pobre tórtola?

JUNÍPERO. Hija, arrullar otro pájaro. 20

MÓNICA. ¿Eso dices cuando mísera
ando buscando preámbulos
para unos celos solícitos
con su puntita de mágicos?

JUNÍPERO. Celos, ¿de quién?

MÓNICA. Del carníface³. 25

JUNÍPERO. No echas de ver que es un sátiro.

MÓNICA. ¿Pero te ha de dar el ósculo
al despedirte?

JUNÍPERO. ¡Carámbanos!

MÓNICA. Di, ¿qué haré?

JUNÍPERO. Para esas lágrimas
compra un cántaro.

³ carníface: “Ant. verdugo (ministro que ejecuta las penas de muerte).”. (RAE).

| | | |
|------------------|--|----|
| MÓNICA. | Y comprándolo, iré llorando los kiries ⁴ , que te ha de cantar el párroco: “al prado de san Jerónimo con mis celos y mi cántaro...” | 30 |
| (<i>canta</i>) | | |
| | <i>Salen ÍÑIGO e HIPÓLITA.</i> | |
| ÍÑIGO. | Saludadores y pífanos ⁵ , apuro soplar temáticos, han dado en que ha de ir al púlpito del pan ⁶ este pobre bárbaro. | 35 |
| HIPÓLITA. | Él gime, y ella está lúgubre, porque al verlos diga el cántico: “triste cantaba la tórtola, y frío soplaba el ábrego ⁷ ...” | 40 |
| (<i>canta</i>) | | |
| JUNÍPERO. | Bienvenido, compadre Íñigo. | |
| ÍÑIGO. | Vengo, amigo, hecho un agárico ⁸ . | |
| MÓNICA. | ¿Qué hay, Hipólita? | |
| HIPÓLITA. | ¿Qué hay, Mónica? Que ha de haber habiendo espárragos. | 45 |
| ÍÑIGO. | ¿Haste probado la túnica? | |
| JUNÍPERO. | Deja ese nombre mecánico, Íñigo, para los rústicos. | |
| ÍÑIGO. | Pues, ¿cómo se llama? | |
| JUNÍPERO. | El hábito. | 50 |
| ÍÑIGO. | ¿Por qué? | |
| JUNÍPERO. | Por las pruebas rígidas que han hecho para plantármelo. | |
| ÍÑIGO. | ¿Hubo informantes? | |

⁴ llorar los kiries: “loc. verb. coloq. Llorar mucho”. (RAE).

⁵ pífano: “Flautín de tono muy agudo, usado en las bandas militares.”. (RAE). Entendemos que entra tocando el instrumento por su comentario posterior.

⁶ “púlpito del pan”, el personaje se refiere a que le van a ajusticiar a la vista de todos.

⁷ abrego: “Viento templado y húmedo del sudoeste, que trae las lluvias.”. (RAE).

⁸ agárico: “Cierta especie de hongo, que nace sobre el tronco del árbol llamado Larice, y sobre los de otros que producen bellota. Hay macho y hembra. Criase en las montañas de Saboya, y del Trento. Tiénese por el mejor, el más ligero, el más espinoso, el más blanco, el más blando, y el más transparente.”. (Aut.).

| | | |
|-----------|--|----|
| JUNÍPERO. | Solícitos. | |
| HIPÓLITA. | ¿Hubo costas? | |
| MÓNICA. | De oro arábigo. | |
| HIPÓLITA. | ¿Y salió a gusto? | |
| MÓNICA. | No, Hipólita. | 55 |
| LOS DOS. | ¿Cómo? | |
| | Andaron mal los bártulos. | |
| MÓNICA. | Arrimáronle a la cítara, y fiado en que era práctico, quiso parecer muy músico, y echole a perder el cántico. | 60 |
| ÍÑIGO. | Siempre erraste de filósofo. | |
| JUNÍPERO. | No, que ahora fue de gramático, fui contador o aritmético, pero me quedé hecho zángano. ¿Y tú, cómo sales, Íñigo? | 65 |
| ÍÑIGO. | Yo voy, amigo, a ser náutico, supieron que era marítimo, y sentenciáronme al páramo. | |
| JUNÍPERO. | Para ahora son los íntimos... ¡llégate! (<i>arrímase a Mónica</i>). | |
| MÓNICA. | ¿Qué intentas, pálido? Si hasta ahora fuiste mi vínculo, ¿que ahora seas mi báculo? | 70 |
| HIPÓLITA. | ¡Ay!, ¡calentura! | |
| JUNÍPERO. | De tísico. | |
| MÓNICA. | ¡Jesús!, que se abrasa (<i>tómale el pulso</i>). | |
| JUNÍPERO. | ¡Ánimo!, que ahora me pondrán al céfiro, y se templará lo cálido. | 75 |
| MÓNICA. | ¿El verdugo? | |
| JUNÍPERO. | Pues, ¿quién, Mónica? | |

| | | |
|-----------------------------|---|-----|
| MÓNICA. | Porque yo diga del áspero, prosiguiendo el paso cómico, cuando voy así a los álamos, | 80 |
| (<i>canta</i>) | “salgo a quejarme de un pícaro en novel estilo jácaro ⁹ , ay ay ay ay...” | |
| HIPÓLITA. | Mal día nos das, Junípero, y pudieras, reparándolo, buscar día menos lóbrego, | 85 |
| (<i>canta</i>) | porque este amenaza a trágico. Irse a morir no es política, un hombre que es tan flemático, “cuando las nubes coléricas echan truenos y relámpagos, ay ay ay ay...” | 90 |
| JUNÍPERO. | ¿Qué se ha de hacer? | |
| HIPÓLITA. | Tener lástima. | |
| JUNÍPERO. | No tenerla es lo más clásico, y júntense los demóclitos ¹⁰ esta vez con los heráclitos. | |
| TODOS. | Pues, ¿qué pretendes? | |
| JUNÍPERO. | Que en música digáis cómo iré magnánimo a la horca, que un espíritu tengo ya como un seráfico ¹¹ . | 95 |
| | <i>Siéntase y abre los ojos al cielo.</i> | |
| TODOS. | Sea en buena hora. | |
| JUNÍPERO. | Pues siéntome. ¡Vaya de música, y plácidos estemos hasta que el número se nos cumpla de los átomos! | 100 |
| MÓNICA. (<i>cantando</i>) | De la cárcel por el pórtico saldrás en tu traje cándido, con órdenes, sin ser clérigo, sin ser preste, con diáconos. | 105 |

⁹ Parece ser que el novel estilo jácaro sería el hablar en esdrújulo.

¹⁰ Se refiere a Demócrito de Abdera (460 a.C.- 370 a.C.) y a Heráclito de Efeso (535 a.C. - 484 a.C.), filósofos griegos que, durante el Renacimiento, se oponían, siendo conocido el primero como “el filósofo que ríe” y el segundo como “el filósofo que llora”. La misma oposición tiene Suárez de Deza en su baile de los esdrújulos y tantos otros.

¹¹ seráfico: “adj. coloq. Pobre, humilde.”. (RAE.)

| | | |
|-------------------------------|---|-----|
| JUNÍPERO. | Ay, ay, ay, ay... | |
| HIPÓLITA. (<i>cantando</i>) | Irá delante el retórico, diciendo a este hombre fantástico, por quebrantador del séptimo mandamiento del decálogo ¹² . | 110 |
| JUNÍPERO. | Ay, ay, ay, ay... | |
| MÓNICA. (<i>cantando</i>) | Detrás de ti muy pacíficos irán los que fueron rápidos, en tu prisión tan domésticos, como si fueran tus fámulos. | |
| JUNÍPERO. | Ay, ay, ay, ay... | |
| HIPÓLITA. (<i>cantando</i>) | Caballero, sobre el próximo, dirán al verte los páparos ¹³ : ¡qué blanco!, aunque seas etíope, ¡qué galán!, aunque seas zámbiga ¹⁴ . | 115 |
| JUNÍPERO. | Ay, ay, ay, ay... | |
| MÓNICA. (<i>cantando</i>) | Tirará un verdugo títere de ti, y, al trepar los tránsitos, las demostraciones crédito te darán de matemático. | 120 |
| JUNÍPERO. | Ay, ay, ay, ay... | |
| LAS DOS. (<i>cantando</i>) | Al retintín ¹⁵ de las jícaras ¹⁶ , te pondrán donde en un cáñamo acabarás como lámpara con tus gestos de perlático ¹⁷ . | 125 |
| JUNÍPERO. | Ay, ay, ay, ay... | |
| LAS DOS. | Con tus gestos de perlático... | |
| | <i>Sale un PORTERO con bastón.</i> | |
| PORTERO. | ¿Quién es aquí el seor Junípero? | |

¹² Relatan cuál es el protocolo a seguir. El séptimo mandamiento es: no robarás.

¹³ páparo: "Aldeano u hombre del campo, simple e ignorante, que de cualquier cosa que ve, para él extraordinaria, se queda admirado y pasmado." (RAE).

¹⁴ zámbiga: "Que tiene juntas las rodillas y separadas las piernas." (RAE).

¹⁵ retintín: El sonido que deja la campana u otro cualquier vaso cóncavo y vacío, en los oídos." (Aut.).

¹⁶ jícara: "Vasija pequeña, generalmente de loza, que suele emplearse para tomar chocolate." (RAE).

¹⁷ La perlesía es una enfermedad que va acompañada de temblores, de ahí las sacudidas que tendría el ahorcado.

| | | |
|-------------------|---|-----|
| JUNÍPERO. | Ésta es, hija, la de vámonos. ¿Qué es lo que manda el seor guéspede? | 130 |
| HIPÓLITA. | Háblole como muy másculo ¹⁸ . | |
| PORTERO. | ¡A la capilla! | |
| JUNÍPERO. | ¿Soy órgano? | |
| MÓNICA. | Piensan que sí los cismáticos ¹⁹ , según pretenden, diabólicos, entonarte a fuerza de ábregos. | 135 |
| PORTERO. | Vamos. | |
| MÓNICA. | ¿A dónde, seo músculo de Justicia? | |
| PORTERO. | Donde párvulo. Han de prensarle los tuétanos unos zaragüelles ²⁰ . | |
| ÍÑIGO. | ¡Tábanos! | |
| JUNÍPERO. | ¿Y habrá, de aquello de Málaga, para pasar este tártago un trago de vino? | 140 |
| PORTERO. | Estítico ²¹ . | |
| JUNÍPERO. | ¿Qué dijo? | |
| MÓNICA. | Que como un bálsamo. | |
| JUNÍPERO. | Adiós, amigo (<i>abraza a ÍÑIGO</i>). | |
| TODOS. | ¡Qué lástima! | |
| JUNÍPERO. | Ya yo me ahorco pensándolo. | 145 |
| (<i>Dentro</i>) | ¡Indulto, indulto! | |
| JUNÍPERO. | ¡Deténgase!, que quizá vean indultándonos. | |

¹⁸ másculo: “Lo mismo que el varón o macho en cualquier especie de animal. Es voz anticuada.”. (Aut.).

¹⁹ cismático: “Que se aparta de la autoridad reconocida, especialmente en materia de religión.”. (RAE).

²⁰ zaragüelles: “Llaman ahora por burla a los calzones muy anchos, largos, y mal hechos.”. (Aut.). Tiene que ver con la vestimenta con la que va a ir al paredón.

²¹ estítico: “Que tiene sabor metálico astringente.”. (RAE).

| | | |
|-----------------------------|---|-----|
| VEJETE. | ¡Indulto, a la calle, pícaros! | |
| | <i>Sale FÍLIDA.</i> | |
| PORTERO. | ¿Qué es eso, Fílida? | |
| FÍLIDA. | Es Álvaro ²² , que nació como unas názulas ²³ , a dar resplandor al Cáucaso del sol de Alemania un príncipe, que ha de dominar al Tártaro ²⁴ . | 150 |
| PORTERO. | ¿De quién lo supiste, Fílida? | |
| JUNÍPERO. | ¿Y cuándo saldremos? | |
| FÍLIDA. (<i>Canta</i>) | ¡Bárbaros! Contómelo Juana el miércoles, antes que se llegue el sábado. | 155 |
| VEJETE. | El libro ²⁵ , de acuerdo, escúchense. ¡Oíd, presos!: Goce Plácido, gocen Úrsula y Crisóstomo... | 160 |
| JUNÍPERO. | Recio, señor catedrático. | |
| VEJETE. | ... gocen Íñigo y Junípero. | |
| MÓNICA. | ¿Qué dice ahora el seo másculo? | |
| | <i>Salen BAILARINES.</i> | |
| UNA. | ¡Presos!, ¡vítor nuestro Príncipe! ¡Viva y reine en todo el ámbito! | 165 |
| PORTERO. | Dejemos estas políticas, y en el estilillo jácaro, acabemos los esdrújulos. | |
| TODOS. | ¡Vítor el huésped! | |

²² Se refiere al futuro Carlos II, que nació el 6 de noviembre de 1661. Maura Gamazo [1990: 33] explica que se le impusieron, además de ése, los nombres de «José, Joaquín, Leonardo y doce más». Contreras [2003: 48] añade los de Severo, Benito e Isidro y señala «hasta llegar a dieciséis».

²³ názula: “es lo mismo que requesón, quasi natulas, del nombre vulgar nata, porque se hace de las misma materia que las natas.”. (Cov.). Se refiere al color de su piel, resplandeciente y blandito.

²⁴ tártaro: “lo mismo que el Infierno en estilo Poético.”. (Aut.). *Covarrubias*, además, recoge tártaros: “pueblos de la Sarmacia, gente cruel y feroz, no tienen asiento propio y así andan vagando, viven de la rapiña”. De un modo u otro, es un elogio a la figura del futuro Rey, que dominará sobre todo.

²⁵ Se refiere al de las sentencias en el que se registraba todo lo que habían hecho los reos.

| | | |
|----------------------------|--|-----|
| PORTERO. | Oigámonos: Diga, Mónica, que es águila. | 170 |
| MÓNICA. <i>(canta)</i> | Oiga el huésped, que es galápago, ábranle las cárceles, ay, ay, ay, ay, al tono músico, porque con los príncipes, ay, ay, ay, ay, nacen los júbilos. <i>(Cruzan)</i> | 175 |
| HIPÓLITA. [<i>canta</i>] | El indulto es pócima, ay, ay, ay, ay, para los míseros, y también es píldora, ay, ay, ay, ay, para los pífanos. <i>(Bandas)</i> | |
| FÍLIDA. [<i>canta</i>] | Al nacer los príncipes, ay, ay, ay, ay, infunden méritos, haciendo a los mecánicos, ay, ay, ay, ay, hombres de término. <i>(Deshechas)</i> | 180 |
| JUNÍPERO. [<i>canta</i>] | Del cordel el tártago, ay, ay, ay, ay, traguemos, sátrapa ²⁶ , del garrotillo médico, ay, ay, ay, ay, sané sin gárgaras. <i>(Para fuera)</i> | 185 |

FIN

²⁶ sátrapa: “por alusión significa el ladino, y que sabe gobernarse con astucia e inteligencia en el comercio humano.”. (Aut.).

V. d. 5. EL MUDO

La graciosa, caprichosa e interesada, le cuenta a una amiga sus penas de amor por Olmedo y la causa de su enfado, que no es otra que éste no le regala cosas. En esto llegará un hombre avisando de las nuevas locuras de su novio

| | | |
|-----------------------|--|----------------------------------|
| HOMBRE 1. | Señora María Olmedo, no vi más gracioso tema: Ha dado en ser mudo y sus afectos le interpretan unos músicos que trae, que ellos le cantan la letra, y él, con acciones, publica la pasión que le desvela. | 30 35 |
| MUJER 2. GRACIOSA. | Novedad es en un baile. Pero nueva impertinencia. | |

Él se comunica así hasta que ella le quita algo de dinero, entonces él se ofende y habla. A partir de ese momento se cambian las tornas y es ella la que empieza a hablar a través del músico. Finalmente acaba con unas seguidillas donde queda retratado el estereotipo de la mujer que piensa sólo en el dinero.

| | | |
|-----------|--|-----|
| | ¡ay!, que oro y más oro, oro y más oro, no se venga con chanzas, que no es muy bobo. <i>(corros)</i> | 100 |
| GRACIOSO. | La canción de las damas siempre es aquesta, pero la del no tengo siempre es la nuestra, | 105 |

Para nuestra edición hemos utilizado el manuscrito 14.851 de la BNE y el impreso de *Ociosidad*. Según Bolaños [2012: 1045] también estaría en el manuscrito 14.088 de la BNE y otro impreso en Cotarelo [1911: 831-2], pero no es cierto, en el manuscrito no está este baile y en el impreso, es una referencia que tiene que ver con *El baile de El mundo* de Luis de Benavente.

Aunque básicamente son el mismo texto, hay varias peculiaridades que destacar entre el manuscrito y en el impreso. Por ejemplo, difieren en el nombre de los

personajes, ya que en el manuscrito, aunque no viene el elenco, está María Olmedo¹ en el papel de graciosa y Olmedo² en el papel de gracioso. Aquí surge otro problema entre ambos, ya que el impreso recoge dos veces el nombre de Ponce³ donde en el manuscrito viene Olmedo; es ésta, además, una corrección extraña, ya que siempre queda un hueco en la línea del impreso y la métrica se resiente de aparecer uno al aparecer el otro —tres sílabas en lugar de dos.

Independientemente de eso, es un baile cuya única intención es entretener y que es un texto que gana con la puesta en escena, y con la danza, los gestos y las pausas.

¹ Podrían ser dos las actrices posibles: la hermana de Alonso de Olmedo (el mozo) o la esposa de Tomé de Olmedo. No tenemos elementos para decantarnos por ninguna de las dos.

² También podrían ser muchos los Olmedos. Podríamos suponer que fuera Tomé de Olmedo, el esposo de María de Olmedo, también actor, y se cerraría el problema, pero, al igual que en el caso de María, podría ser cualquiera de los múltiples Olmedos: Alonso, Hipólito, Vicente...

³ Puede ser Francisco de Ponce, actor para el que Monteser escribe también un baile específico en el mismo impreso y en el mismo manuscrito.

20 – EL MUDO

PERSONAJES

GRACIOSA. [MARÍA OLMEDO]

GRACIOSO. [OLMEDO O PONCE]

MÚSICA

HOMBRE

MUJER

Sale la GRACIOSA y MUJER.

| | | |
|-----------|--|--|
| GRACIOSA. | ¿Qué te dijo aquel ingrato que de mi amante se precia, pues que sus celos me abrasan, y sus frialdades me hielan ¹ ? | |
| MUJER 2. | María, por no cansarte, Olmedo ya no se acuerda, que es cortesano el olvido, cuando ofenden las finezas. Perdona que te pregunte la causa de tus tibiezas, pues en agravios le pagas lo que en fierezas ² te feria ³ , | 5 10 |
| GRACIOSA. | Si la causa preguntas, ésta es la causa: que me cansa aquel hombre porque me cansa, y la causa de amarle, si lo preguntas, es que me gusta el hombre porque me gusta. Y así tendrás gran cuidado, si es que pasa por la puerta, de abrirle, si es que trae que ⁴ ; y, si no, di que se vuelva: | 15 20 |

¹ El oxímoron “hielo abrasador, fuego helado” y similares es habitual en el barroco.

² fiereza: “Inhumanidad, crueldad de ánimo: y en los brutos es la braveza y ímpetu movido de su brutalidad.”. (Aut.).

³ feriar: “Vender, comprar o permutar una cosa por otra. Formase del nombre Feria, por ser allí donde regularmente se hacen estos tratos.”. (Aut.).

⁴ que: “Usado como sustantivo, vale lo mismo que Algo, o cosa.”. (Aut.). Obviamente, ella solo lo aceptará si le trae algún regalo.

| | | |
|--|---|--------------|
| | que galanes, amiga, si es que no pagan, el no hacer gala de ellos, será la gala. | 25 |
| HOMBRE 1. | Señora María Olmedo, no vi más gracioso tema: Ha dado en ser mudo y sus afectos le interpretan unos músicos que trae, que ellos le cantan la letra, y él, con acciones, publica la pasión que le desvela. | 30 35 |
| MUJER 2. | Novedad es en un baile. | |
| GRACIOSA. | Pero nueva impertinencia. | |
| <i>Sale el GRACIOSO de mudo y la MÚSICA.</i> | | |
| MÚSICA. | Ya que celos me maltratan quiero tratar de vivir, que morir de amor no es cosa que se usa en este país. Corazón, tened paciencia, ansias no hay, sino sufrir, que al principio puede amor lo que no consigue al fin. | 40 45 |
| GRACIOSA. | Luego... ¿de mí te olvidaste? ¿Qué dices? | |
| MÚSICA. | Dice que sí ⁵ . | |
| GRACIOSA. | ¿Y mi amor? | |
| MÚSICA. | Es cosa de aire. | |
| GRACIOSA. | Yo lloro. | |
| MÚSICA. | Yo he de reír. | 50 |
| GRACIOSA. | Eres cruel. | |
| MÚSICA. | Yo me entiendo. | |
| GRACIOSA. | Eres falso. | |

⁵ Entendemos que esta parte iría cantada y muy escenificada. El gracioso actuaría delante del músico, quien, inmediatamente, se lo transmitiría a través de su voz y de su melodía a María.

| | | |
|-----------|---|----|
| MÚSICA. | Fino ⁶ fui. | |
| GRACIOSA. | ¿Mis caricias no te ablandan? | |
| MÚSICA. | Mal lo podrás conseguir; “ya que celos me maltratan, quiero tratar de vivir, que morir de amor no es cosa que se usa en este país”. | 55 |
| GRACIOSA. | Ya el corazón me penetras, ansias que juntas venís, ¿qué he de hacer en tanto golfo de penas, si no es morir? | 60 |
| MÚSICA. | “Corazón, tened paciencia, ansias no hay, sino sufrir, que al principio puede amor, lo que no consigue al fin”. | 65 |
| GRACIOSA. | No ha de faltar quien me quiera. | |
| MÚSICA. | Tampoco me falta a mí. | |
| GRACIOSA. | Gala ⁷ y brío son mi imán. | |
| MÚSICA. | Más gala es este florín ⁸ . | 70 |
| GRACIOSA. | Pues para que no lo sea, ya vino a parar aquí ⁹ . | |
| GRACIOSO. | Tente mujer o demonio. | |
| GRACIOSA. | Un mudo, ¿cómo habla así? | |
| GRACIOSO. | Por qué hasta un mudo hablara si pierde lo que perdí; | 75 |
| GRACIOSA. | Ayudadme, pues, vosotros, ya que he sido tan feliz. | |

⁶ fino: “Significa también amoroso, seguro, constante y fiel: como amigo fino, etc. Latín. Fidus. (Aut.)

⁷ gala: “Significa también gracia, garbo y bizarría, que uno tiene o muestra en la ejecución de alguna cosa, haciéndola con cierto aire y modo, que se deleitan los sentidos: y así se dice comúnmente, que uno tiene gala en el decir, en el cantar, tocar.” (Aut.)

⁸ florín: Moneda de plata u oro que ya no tiene uso en España, y la que hubo parece valía lo mismo que un real de a ocho. En otros Países, donde la hay el día de hoy, tiene diversos valores.”. (Aut.), y le hace ver que realmente a ella lo que le mueve es el dinero.

⁹ Como buen baile, la importancia del espacio es importantísima, vemos cómo la graciosa se va aproximando a donde está el gracioso para que éste deje de comunicarse a través de la música. Finalmente, él saca dinero y ella se lo mete en el bolsillo a la par que se le aproxima. Ese *Aquí* tan deíctico marca dónde ha llegado la protagonista y hace que él hable.

| | | |
|-----------|--|---|
| GRACIOSO. | María, ¿va de veras? ¿Le escondes ¹⁰ ? | |
| MÚSICA. | | Dice que sí. 80 |
| GRACIOSO. | ¿Y mi amor? | |
| MÚSICA. | | Es cosa de aire. |
| GRACIOSO. | Yo lloro. | |
| MÚSICA. | | Yo he de reír. |
| GRACIOSO. | Eres cruel. | |
| MÚSICA. | | Yo me entiendo. |
| GRACIOSO. | Eres falsa. | |
| MÚSICA. | | Fina ¹¹ fui. |
| GRACIOSO. | Mis lágrimas no te ablandan. | 85 |
| MÚSICA. | Mal lo podrás conseguir. | |
| | “Corazón, tened paciencia, ansias no hay, sino sufrir, que al principio puede amor, lo que no consigue al fin”. | 90 |
| GRACIOSO. | Bien, ingrata, te has vengado. | |
| GRACIOSA. | Va un tono alegre, que hoy ¹² en la costa ¹³ con donaire, en pago de su florín: “No se venga con chanzas, señor mancebo, pues que sabe, rey mío, que las entiendo; ¡ay!, que oro y más oro, oro y más oro, no se venga con flores, que no es muy bobo. | 95 100 |
| | | (corros) |

¹⁰ El juego ha cambiado. Ahora es ella la que no habla y se comunica a través de la música. Entendemos que lo que esconde es el florín que le quitó.

¹¹ fina: “Translaticiamamente vale astuto, sagaz, cauto y agudo.”. (Aut.). Vemos que aunque le responde lo mismo, la polisemia de la palabra hace que el significado sea distinto.

¹² Para hacer coincidir la rima, entendemos que la actriz haría hincapié en la –í.

¹³ costa: “El precio de alguna cosa, lo que vale y se ha pagado por ella.”. (Aut.).

GRACIOSO.

La canción de las damas
siempre es aquesta,
pero la del no tengo¹⁴
siempre es la nuestra,
¡ay!, que oro y más oro,
oro y más oro,
el que no da patadas¹⁵,
ese es el tonto.

105

110

FIN

¹⁴ “Ante el vicio de pedir, está la virtud del no dar”, que deja bien claro el refranero.

¹⁵ Entendemos que iría el golpe con el pie coreografiado.

V. d. 6. EL LETRADO DE AMOR

El gracioso insta a todo aquel que quiera escucharle a que le traiga preguntas de amor y él intentará ayudarles con sus sabias respuestas. Acuden a su llamada varios personajes y se aprovecha cada intervención para criticar diversas profesiones —espadero, pescadera, zapatero, confitero, chapinero, guitarrero— y danzar, todo ello articulado en torno a una estructura fijada y sencilla para seguir en tres partes compuestas por pregunta de personaje a través de copla, respuesta de gracioso a través de seguidilla y comentario jocoso, plagado de dobles sentidos y pullas a las profesiones, del personaje a través de terceto.

Y es que, en el asunto de los bailes dramáticos, se seguía una estructura que funcionaba, como se ve en Cotarelo [1911: ccxxi-ii]

como era natural, fueron preferidos aquellos asuntos que, dando facilidades al maestro de bailes parra disponer las mudanzas y lazos, no dejasen al poeta desprovisto de medios para emplear la sátira social o el chiste sin mayor alcance. Entre ellos, pocos más dóciles a estos fines que los bailes llamados de oficios, en que el gracioso o la graciosa, suponiéndose maestros en tal o cual profesión, iban recibiendo la visita de los necesitados de su arte, y cantando y bailando entretenían la curiosidad del público, a la vez que el poeta presentaba a la vista caracteres ridículos o chistosos y provocaba la hilaridad del mosquetero con las pullas y malignas alusiones a cosas y sucesos del momento. Así fueron saliendo al tablado los oficios y profesiones de doctor, letrado, maestro de escuela, confitero, herrero, amolador, maestro de armas, cochero, herbolario, lavanderas, mauleras, lapidario, molinero, casamentero, pastelero, pescador, pintor, ramilletera, tendera de amor y otros ciento.

Volvemos a tener un texto donde la autoría de Monteser es puesta en duda. Conservamos tres testimonios: dos manuscritos —mss. 4.123 de la BNE y el mss. 14.851 de la BNE— y un impreso —*Ociosidad*. En el manuscrito 4.123 de la BNE, *Libro de bailes de Bernardo López del Campo*, se encuentran recopilados 65 bailes, y en sus páginas 61-62 estaría el que nos ocupa. Es un manuscrito de 155 hojas en 4º, con letra del siglo XVII del que ya hemos hablado. Aquí, a López del Campo, Urzáiz [2002: I, 405] le atribuye la autoría de este baile. El mismo Urzáiz [2002: I, 165-66] habla también de la posibilidad de que, junto a Monteser y López del Castillo, el baile sea de

Francisco Benegasi y Luján (¿1659?-1743) que tiene un baile titulado igual¹, que sigue la misma estructura, pero que no es la obra a la que nos referimos.

Con respecto a López del Campo, como ya hemos anotado, que estén ahí recopilados no significa que hayan sido escritos por él; alguno habrá de su autoría y es probable que también retocara las piezas para hacerlas más de su gusto, sin duda, pero tampoco disponemos de elementos que nos lo confirmen. En este caso en concreto, y dado que su manuscrito ofrece más datos coreográficos y tiene más versos que los otros dos testimonios, sí que podríamos conjeturar que conocía el original y lo mejora, haciéndolo más completo. Pero no dejan de ser hipótesis, suposiciones, una vez más, lógicas y habituales en el mundo en el que nos movemos pero sin la contundencia de la certeza.

El manuscrito 14.851 de la BNE, titulado *El baile de los consejos de amor*, también sin autor, es la misma pieza que *El letrado de amor*. Ambos manuscritos traen muchas anotaciones de cómo debía ejecutarse el baile, algo de lo que carece el impreso, que se limita al texto y que viene a nombre de don Francisco Monteser, en *Ociosidad*, menos anotado, aunque viene el elenco.

¹ *Obras métricas que dexó escritas el Señor Don Francisco Benegasi y Luján: tomo primero*. Madrid: en la imprenta del convento de la Merced, 1744. Pp. 32-38.

21 – EL LETRADO DE AMOR

PERSONAJES

GRACIOSO

[GRACIOSA]

3 MUJERES

3 HOMBRES

Sale el GRACIOSO.

| | | |
|-----------|---|---|
| GRACIOSO. | De los consejos de amor soy abogado y juez ¹ , quien tuviere pleitos venga a tomar mi parecer. ¡Vengan todas y todos los que adolecen! ¡Les daré los remedios de defenderse! ² | 5 |
|-----------|---|---|

Salen TODOS

| | | |
|--------|---|----------|
| TODOS. | Pues ya salimos todos, a ver si, como habla, aplica los remedios a nuestras desgracias. Y aunque así divididos venimos en dos alas ³ , por achaques pesados no vuelan nuestras ansias. Responda y no se asombre. | 10 15 |
|--------|---|----------|

| | |
|-----------|-----------------------------|
| GRACIOSO. | ¡Eso es lo que me falta...! |
|-----------|-----------------------------|

| | |
|--------|-------------------------|
| TODOS. | De muy poco se queja... |
|--------|-------------------------|

| | | |
|-----------|---------------------|----|
| GRACIOSO. | ¡Buena va la danza! | 20 |
|-----------|---------------------|----|

¹ Es una variante de comienzo que ya ha utilizado nuestro autor en *El gusto loco* y *El maulero*.

² Es inevitable recordar al cervantino *Licenciado Vidriera* cuando, una vez perdido el juicio,regonaba en las calles de Toledo al mismo modo que lo hace aquí el gracioso: "...decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre. Quisieron algunos experimentar si era verdad lo que decía; y así, le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio: cosa que causó admiración a los más letrados de la Universidad y a los profesores de la medicina y filosofía, viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza".

³ Referencia coreográfica.

| | | |
|-----------|--|--------------------------------|
| GRACIOSA. | Pues mire que le digo... | |
| GRACIOSO. | Ya oigo que me habla. | |
| GRACIOSA. | Pues escuche. | |
| GRACIOSO. | Ya atiando. ¡Venga de allá! | |
| GRACIOSA. | ¡Pues vaya! | <i>(Vuelta en el puesto)</i> |
| MUJER 1. | Un espadero es mi amante y, aunque dice que me adora, le doy con la entretenida ⁴ hasta ver si se deshoja. | 25 |
| GRACIOSO. | Dale luego de mano ⁵ , niña, a ese hombre, porque ya no se usan las guarniciones ⁶ . | 30 <i>(vueltas)</i> |
| GRACIOSA. | ¡Vaya, vaya, vaya, vaya! Que las puntas suplen aquesta falta. | <i>(vuelta con la suya)</i> 35 |
| HOMBRE 1. | Yo quiero a una pescadera, poderosa sin igual, que es encarecer su trato, querer hablar de la mar. | |
| GRACIOSO. | Aunque tenga con ella mucho cuidado ⁷ , le ha de hacer cada día mil pesos falsos. | 40 <i>(cruzados)</i> |
| HOMBRE 1. | ¡Sí, sí, sí, sí!, que cada pulgar suyo vale un potosí. ⁸ | 45 <i>(encontradas)</i> |

⁴ dar a alguien con la entretenida: “Entretenerle con palabras o excusas para no hacer lo que se solicita que se ejecute.”. (RAE). En estos cuatro versos, Monteser juega con el campo semántico de la espada y su hoja. Deshojarle sería dejarle sin argumentos para que intente seguir con ella.

⁵ dar de mano: “Despreciar a alguno o alguna cosa, no hacer caso de él, ni ocuparle en cosa alguna. El origen de esta frase parece salió de la natural acción con que al tiempo que se propone alguna cosa que no conviene, se desprecia extendiendo la mano hacia afuera del cuerpo, como que no se quiere que se ponga a la vista.” (Aut.).

⁶ guarnecer: “Metafóricamente vale adornar una cosa con otra, darla hermosura, gracia y perfección.”. (Aut.). Le aconseja que pase de él.

⁷ Hace referencia al refrán “Con la mujer y el pescado mucho cuidado”.

⁸ Potosí es un valle de Bolivia del que se extraía mucho oro y plata en época colonial. Hubo una moneda llamada así. Valer un potosí significa que algo tiene mucho valor.

| | | |
|-----------|---|-----------------------------|
| MUJER 1. | Yo he hallado en un zapatero la horma de mi zapato ⁹ , que me regala por puntos ¹⁰ , y me quiere por los cabos ¹¹ . | 50 |
| GRACIOSO. | Ese galán es digno de que le quieran, porque viene de casa muy solariega. | (<i>vueltas</i>) |
| MUJER 1. | ¡Ay, ay, ay, ay!, que sus celos me cortan más que al cordobán ¹² . | 55 (<i>dos corros</i>) |
| HOMBRE 2. | De amor y celos me mata, señor, una confitera, porque me desprecia y tiene tres galanes en conserva. | 60 |
| GRACIOSO. | Mire, si le regala de cuando en cuando, perdónele las coces por los bocados. | (<i>corros</i>) 65 |
| HOMBRE 2. | ¡No, no, no, no!, que a los tres da el almíbar y a mí el mojicón! ¹³ | (<i>bandas</i>) |
| MUJER 2. | Un chapinero es mi jaque ¹⁴ , porque he visto en su caudal que puedo hacer con mi anzuelo linda caña de pescar ¹⁵ . | 70 |
| GRACIOSO. | Esos galanes, niña, no los desdeñes, que son hombres que hacen | 75 |

⁹ “Frase que da a entender haber encontrado alguno con aquello que deseaba y es de su genio.” (Aut.).

¹⁰ Según el diccionario de autoridades, “En los zapatos son las medidas que están rayadas en el marco, para determinar el tamaño que han de tener.”

¹¹ cabos de zapatero: “Los que le quedan después de haber cosido los zapatos, que es un pedacillo del cáñamo con su cerda, el cual le sirve para echar una fuerza u otra cosa corta: y como no se pueden anudar estos pedazos que sobran para coser, y solo sirven para esto, los guardan para aprovecharlos cuando los necesitan.” (Aut.).

¹² cordobán: “La piel del macho de cabrío adobada, y aderezada (...) se le dio este nombre, porque en Córdoba se aderezaba maravillosamente este género de cueros.” (Aut.).

¹³ mojicón: 1. m. Especie de bizcocho, hecho regularmente de mazapán y azúcar, cortado en trozos y bañado. (...) 3. m. coloq. Golpe que se da en la cara con la mano.” (RAE.) Juega con la polisemia.

¹⁴ jaque: “Rufián a cuyo cargo está una prostituta” (Léxico), por extensión, “valentón” y “ladrón”.

¹⁵ Dado que caudal significa según Autoridades: “La hacienda que tiene alguno, y los bienes que goza, y con que se utiliza negociando: y así se dice, Tiene gran caudal, mucho caudal, de la persona que tiene mucha hacienda: y hoy más comúnmente se entiende del dinero.”, ella claramente lo quiere pescar: “Metafóricamente vale lograr o conseguir lo que se pretendía, o a lo que se anhelaba.” (Aut.).

| | | | |
|-----------|--|-----------------------|-----|
| | grandes mujeres ¹⁶ . | (dos más dos) | |
| MUJER 2. | ¡Tenga, tenga, tenga, tenga!, que grandeza de corcho ¹⁷ abulta y no pesa. | (desechas) | |
| HOMBRE 3. | En un terrado en la plaza ¹⁸ , por la humedad de unos celos, he puesto cuarto a mi dama. Mire qué alto pensamiento ¹⁹ . | | 80 |
| GRACIOSO. | Vuesarced me parece galán extraño, pues lo que más estima tiene enterrado. | (efef ²⁰) | 85 |
| HOMBRE 3. | ¡Buena, buena, buena, buena!, Antes es regalarla, darla azotea ²¹ . | (corro grande) | 90 |
| MUJER 3. | Porque gusto de tocar ²² , quiero bien a un guitarrero, con que para ser muy rica, voy hallando ya instrumentos. | | |
| GRACIOSO. | Con quien templea terceras mira lo que haces, que dará en pocos días con todo al traste ²³ . | (bandas) | 95 |
| MUJER 3. | ¡Yerra, yerra, yerra, yerra!, que todas sus acciones | | 100 |

¹⁶ Obviamente se burla de la manera literal en que un chapín eleva la altura de las mujeres.

¹⁷ Hay mucha carga irónica en este comentario. Los chapines hacían el alza con corcho, como bien recoge Autoridades: “Calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo: y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos, o más de alto, en que se asegura al pie con unas correjuelas o cordones.”

¹⁸ Monteser aprovecha el cuento II de los *Doce cuentos* de Juan Aragonés para esta estrofa: “A Garcí Sánchez le acaesció que, estando penado por una dama, subiose muerto de sus amores a un terrado que tenía, desde donde algunas veces la podía ver. Y estando allí un día, un grande amigo suyo lo fue a ver, el cual preguntando a sus criados que adónde estaba, le fue dicho que allá arriba, en el terrado. Él se subió derecho allá y hallándolo solo, le dijo que cómo estaba allí. Respondió prontamente Garcí Sánchez: «¿a dónde puede estar mejor el muerto que en terrado?», dando a entender que, pues estaba muerto, era razón que estuviera enterrado.”, incluidos en la edición de *Alivio de caminantes* de Juan de Timoneda, [1576] y que recoge Chevalier [1976: 20].

¹⁹ Inevitable recordar, entre otros muchos, al protagonista del entremés cervantino: *El celoso extremeño*.

²⁰ No sabemos qué tipo de acotación coreográfica sería.

²¹ Nuevo juego de palabras entre azote y azotea.

²² Toda la pieza está plagada de dobles sentidos. Uno más, tocar, como ejercitar el gusto del tacto con todas las connotaciones que lleva, y tocar, como hacer son en algún instrumento.

²³ Vuelve a jugar con las palabras. Traste es, según Autoridades, “La cuerda atada a trechos en el mástil de la vihuela u otro instrumento semejante, para distinguir los puntos del diapason”, y dar alguien al traste con algo es, según la RAE “Destruirlo, echarlo a perder, malbaratarlo.”

| | | | |
|-----------|---|--------|-----|
| | pecan de cuerdas ²⁴ . | (eses) | |
| TODOS. | Pues tome, en recompensa, pues no ha acertado en nada. | | |
| GRACIOSO. | Jamás de las mujeres he visto mejor paga. | | 105 |
| TODOS. | Acabemos el baile. | | |
| GRACIOSO. | Con menos voces. | | |
| TODOS. | Acabémosle presto. | | |
| GRACIOSO. | Pues acabose. | | |
| GRACIOSA. | ¡Ten, ten, ten, ten!, que si nos dan un vítor acaba más bien. | | 110 |

FIN

²⁴ Juego de palabras con el hilo delgado con el que hacen sonar la guitarra y la antonimia de locura.

V. d. 7. LOS ECOS

Manuela de Escamilla, ofendida porque su novio, Antonio de Escamilla, no le pide matrimonio, decide ponerse el traje que un pretendiente le ha regalado y lucirlo al día siguiente en una carroza del Corpus para darle celos. Él regresa y al verla discuten. Tras el rifirrafe dialéctico, aparece el alguacil para poner paz. El baile acaba bien con la paces hechas gracias a una sortija que el novio le regala y con toda la compañía bailando.

El baile de *Los ecos* no es más que una manera de mostrar ingenio por parte de nuestro autor, que se esmera en que sea la forma la que dé enjundia a la pieza y no el fondo. Lo de menos es lo que cuenta, lo que importa es cómo lo cuenta. No llegamos a ser tan radicales como el maestro Cotarelo [1911: cxiv], que lo definió como “ejercicio estéril y soso resulta en el baile de *Los ecos* la traba que Monteser se impuso, y que tan mal sirve al pensamiento”, pero sí que coincidimos en que se trata de un simple ejercicio de entretenimiento donde lucir todo su artificio verbal.

Ya hemos visto cómo Monteser sigue los gustos de sus coetáneos. En este caso llegó a ser tal la proliferación de esta manera de componer y se hizo tan popular que acabó deviniendo en su propia estrofa. De hecho, la RAE recoge en su quinta acepción de la palabra eco: “Composición poética en que se repite dentro o fuera del verso parte de un vocablo, o un vocablo entero, especialmente si es monosílabo, para formar nueva palabra significativa y que sea como eco de la anterior.”. Como muestra, venga el principio:

| | |
|-----------|---|
| BERNARDA. | No llores, amiga Juana. |
| MANUELA. | Ana, no puedo aunque quiera. ¿Era yo acaso de bronce? Once mil males me cercan. |

Por los actores del único texto conservado¹ —Manuela Escamilla, Mariana de Borja, Bernarda Manuela, María de los Reyes, Antonio de Escamilla, Espinosa, Castro y Jerónimo de Peñarrosa— podríamos situar la pieza en la década de 1660.

¹ Según Bolaños [2012: 1041] estaría en *Migaxas*, pero es una errata.

22 – LOS ECOS

PERSONAJES

MANUELA ESCAMILLA – [JUANA]

MARIANA DE BORJA – [SERAFINA]

BERNARDA MANUELA – [ANA]

MARÍA LOS REYES

[ANTONIO DE] ESCAMILLA

ESPINOSA

MATÍAS [DE CASTRO]

[JERÓNIMO DOMINGO DE] PEÑARROSA¹

Sale MANUELA llorando y las mujeres.

| | | |
|-----------|---|----|
| BERNARDA. | No llores, amiga Juana. | |
| MANUELA. | Ana, no puedo aunque quiera, ¿era yo acaso de bronce? Once mil males me cercan. | |
| BERNARDA. | Acaba, no seas prolija. | 5 |
| MANUELA. | Hija, alentar puedo apenas. | |
| BORJA. | Penas conmigo, descansa. | |
| MANUELA. | Cansa más hablar en ellas. | |
| BORJA. | Conmigo tu alivio entabla, habla, ¿qué fue? | |
| MANUELA. | Se fue questa esta mañana ofendido. Dido soy, fuese mi Eneas ² , un corte de un guardapiés ³ , | 10 |

¹ Jerónimo Domingo de Peñarroja. Hay dos actores más de los que luego se precisan en la pieza. Suponemos que harían bulto o saldrían en el baile o acompañando al alguacil.

² Personaje principal de La Eneida, de Virgilio, de quien se enamoró perdidamente la reina Dido, que será abandonada y se suicidará.

³ guardapiés: “Lo mismo que brial, Género de vestido o traje, de que usan las mujeres, que se ciñe y ata por la cintura y baja en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo: por cuya razón se llama también Guardapiés o Tapapiés, y de ordinario se hace de telas finas: como son rasos, brocados de seda, oro o plata. Covarr. dice que antiguamente era vestidura de que solo usaban las Reinas y Señoras muy Ilustres, y que era su hechura a manera de monjil, como se prueba en la Historia del Rey Don Alonso el Séptimo, donde se refiere que cuando quitaron la vida por engaño à su hija, estaba vestida con brial.”. (Aut.).

| | | |
|-----------|--|---------------------------------|
| | pies le dio para que huyera, y era este dolor mi pecho hecho a sentir sus ofensas. | 15 |
| BERNARDA. | Enseñanosle. | |
| REYES. | Aquí está. | |
| MANUELA. | Tú, que me arrugas la tela ⁴ , hela... | |
| | <i>Sacan un guardapiés de tela.</i> | |
| BORJA. | ¡Qué color tan bello! | |
| MANUELA. | Ello mañana se estrena. | 20 |
| BERNARDA. | En saliendo tú a vista, viste con galas, a las penas desmientes, mientes y engañas. | (<i>mudanza</i> ⁵) |
| MANUELA. | La que sale compuesta puesta en carroza roza apenas que acuerda cuerda con gloria. Díomele con un monjil ⁶ , Gil, el galán de Lucena, cena y coche para el río. | 25 30 |
| BORJA. | Río de ver tu tristeza. | |
| MANUELA. | Con ello saldré mañana, Ana, lúcida a la fiesta. Esta es vida, ¿es entendido? | 35 |
| BORJA. | ¿Dido soy, fuese mi Eneas? | |
| MANUELA. | Pues, ¿qué he de hacer?, Serafina, fina con tanta miseria, | |

⁴ Como siempre, en escena este cambio brusco de tono provocaba la risa. Manuela está muy dolida por el desplante de su amante y choca que, de repente, cuando saca el vestido lo que más le preocupe es que se lo vayan a arrugar.

⁵ mudanza: “Cierta número de movimientos que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos” (Aut.). Gaspar Merino [1981], en el apartado de la técnica de sus bailes dramáticos, tras enumerarnos todas las mudanzas atestiguadas en los dos manuscritos que él estudia (mss. 4.123 y mss. 16.291 de la BNE), cruzado, cruzados, cruzan, cruzado trocado, cruzado atravesado, cruzados atravesados, dos cruzados, cruzado redondo... llega a la conclusión que las básicas son: cruzado, corro y vuelta, y los movimientos de cierta importancia bandas, desechas y cara a cara.

⁶ monjil: “Traje de lana que usaban por luto las mujeres. // 5. m. Manga perdida propia de este traje y de algunos otros usados antiguamente. “. (RAE.).

| | | |
|------------|--|----|
| | sería triste y suspirando ando fin que a nadie vea. <i>(mudanza segunda)</i> | 40 |
| BERNARDA. | Con no ver con descuido, cuido de muestras, muestras que a los que aplacen hacen que vea. | |
| MANUELA. | Y si acaso entonada nada consiento, siento que no prosigan, sigan el pleito. | 45 |
| | <i>ESCAMILLA dentro.</i> | |
| ESCAMILLA. | ¡Abran aquí! | |
| BORJA. | ¿Quién da voces? | |
| MANUELA. | Hoces me han cortado fieras. | 50 |
| BORJA. | ¿Eras tú la que bailaba? | |
| MANUELA. | Aba ⁷ , no le abras la puerta. | |
| ESCAMILLA. | Abre, Juana. | |
| MANUELA. | Muerta estoy. | |
| BERNARDA. | Hoy nos mata. | |
| REYES. | Tute aquesta. | |
| MANUELA. | Que ésta es, no le hables palabra. | 55 |
| ESCAMILLA. | Abran de aquesta manera. | |
| BORJA. | ¡Ánimo! | |
| MANUELA. | ¿Qué traes, querido? | |
| ESCAMILLA. | Herido estoy de una flecha hecha para mis enojos. | |
| MANUELA. | Ojos míos, ¿qué te inquieta? | 60 |
| | <i>Ve el guardapiés.</i> | |

⁷ aba: “interj. desus. cuidado.”. (RAE.).

| | | |
|----------------------------|---|----|
| ESCAMILLA. | ¿Qué es esto? | |
| MANUELA. | ¡Ay de mí!, ¡infeliz! | |
| ESCAMILLA. | ¿Feliz yo? | |
| MANUELA. | Tenle resuelta. | |
| ESCAMILLA. | Suelta, que tengo de bello. | |
| BERNARDA. | Ello mañana se estrena. | |
| ESCAMILLA. | ¿Quién te ha dado este vestido? | 65 |
| MANUELA. | Ido tuyo, si abierta, vierta. | |
| ESCAMILLA. | ¿Por qué disimulas? | |
| MANUELA. [<i>aparte</i>] | Mulas parairme quisiera. | |
| ESCAMILLA. | ¿Cómo es esto? Fiera esfinge finge disculpas si quiera, quiera el cielo las encuentre entre tantas evidencias. | 70 |
| (<i>Canta</i>) | De un tormento hasta el centro entro en el potro ⁸ , otro me trae marchito, chito mi tonto. | 75 |
| MANUELA. | Fáltale a tu discurso curso de pobre, obre aquel que me acalla, calla tú y come. | 80 |
| ESCAMILLA. | ¿Cómo tu lengua alevosa osa decirme, traviesa, esa vileza en mi cara? | |
| MANUELA. | Ara sus vamos a cuentas, susténtale a mi donaire, aire debiendo no resta, esta casa sin engaño año y medio a la casera, no dicen de cuando en cuando, cuando desnuda me lleva, Eva parece esta dama, ama a un galán, que es cuaresma ⁹ . | 85 |
| | | 90 |

⁸ Uno de los métodos preferidos de tortura de la Santa Inquisición.

- ESCAMILLA. Pues no ha de comer jamás
más que lo que yo consienta,
sienta el ayuno por fijo. *(Cantado)* 95
- MANUELA. Hijo, no soy recoleta¹⁰.
- ESCAMILLA. Esto escucho, he de matarte.
- MANUELA. Atarte es mejor, detenga. *(Cantado)*
- TODAS. Tenga.
- ESCAMILLA. Era este el pundonor.
- MANUELA. Honor a nadie sustenta. 100
- ESCAMILLA. A las joyas me acojo.
- MANUELA. Ojo a las garras.
- ESCAMILLA. Arras son de otro novio,
no vio tus maulas¹¹,
el monjil me desquite. 105
- Ásele.*
- MANUELA. Quite el garduña¹².
- TODAS. Uña tocas.
- ESCAMILLA. Andallo.
- TODAS. Dallo.
- ESCAMILLA. Que curra. *(Repite)*
- ALGUACIL. La justicia, ¿qué es aquesto?

Salen TODOS.

Un ladrón que se eleva.

⁹ Que no siga la época de abstinencia y ayuno, metafóricamente hablando, con respecto al amor. Reconoce su infidelidad.

¹⁰ recoleta: “Por extensión se llama también el que vive con algún retiro y abstracción o viste modestamente al modo de los Religiosos.”. (Aut.)

¹¹ Ya visto.

¹² garduña: “Animal muy semejante en todo a la zorra, menos en la cola, aunque en el cuerpo es mucho menor. Las uñas de las manos y pies son tan agudas y fuertes, que trepa por las paredes. Es muy amiga de gallinas, y destruye los gallineros.”. (Aut.). Sería un parecido a “quítale tus zarpas de encima”.

| | | |
|------------|---|-----------|
| MANUELA. | Esto le va haciendo de lo hurtado. | 110 |
| ESCAMILLA. | ¡Hado atroz! | |
| ALGUACIL. | ¡Qué desvergüenza! ¡Qué linda bellaquería!, quería, cuando atropella, pella ¹³ coger y azuzolas ¹⁴ . | 115 |
| ESCAMILLA. | Olas de enojos me anegan. | (Cantado) |
| MANUELA. | Es verdad, tener dispuso uso en que yo me perdiera, diera por no ser casada. | (Cantado) |
| ESCAMILLA. | Asada tengas la lengua, mire usted que me rasga. | 120 |
| ALGUACIL. | <i>Hasga</i> ese preso. | |
| ESCAMILLA. | Eso no me conviene. | |
| ALGUACIL. | ¿Viene o le llevo? Siendo ladrón es perjuicio, juicio a hacer de él. ¡Vaya fuera! | 125 |
| ESCAMILLA. | ¿Era este tu amor, infame? | |
| MANUELA. | Ame, no se le oiga, y vea. | |
| ESCAMILLA. | Yo te prometo en callar hallar con qué te entretenga. | 130 |
| MANUELA. | Tenga y mire que lo afirma. | |
| ESCAMILLA. | Firma, aquesta mano sea. | |
| MANUELA. | Pues la burla se deshaga, haga usted que quede absuelta, suelta de aquesta deshonra, honra en aqueste hombre. | 135 |
| ALGUACIL. | Sea, pues dice es hombre de bien, bien que otro pecado resta. | |

¹³ pella: “Metafóricamente se toma por la cantidad o suma grande de algunas cosas, especialmente de dinero.”. (Aut.)

¹⁴ azuzar: “Metafóricamente vale irritar, estimular, instigar, incitar: y así del que con mala intención procura disensiones y discordias, se dice que azuza unos contra otros.”. (Aut.).

MANUELA. Esta sortija.

ALGUACIL. Esta basta.
Hasta otra vez, adiós, reinas. 140

MANUELA. Nadie de aquí se vaya,
haya aquí un baile. (*taré*).

ALGUACIL. Hayle bueno, y es, ¿cómo?

MANUELA. Como gustare,
y, antes que se despida,
pida el ingenio 145
genio que a gusto sea.

ESCAMILLA. Ea, acabemos.

FIN

V. d. 8. DOS ÁSPIDES TRAE JACINTA

Pascual sufre de amores y alerta a otros pastores como él —Bras, Gilote y Antón— para que las *áspides* que Jacinta tiene como ojos no les envenenen de amor:

| | | |
|---------------------------|------------------------------|----|
| PASCUAL. (<i>canta</i>) | Dos áspides trae Jacinta | 15 |
| | entre dos mayos por ojos, | |
| | si las flores no se engañan, | |
| | guardaos del veneno todos. | |

Aparece Jacinta con dos zagalas, y los compañeros de Pascual, ignorando sus advertencias, se acercan a ella, incluso el más osado, Gilote, flirtea para conseguir sus amores, algo que provoca la hilaridad de Jacinta, quien quiere saber por qué Pascual no se acerca y mantiene las distancias. Tras una intensa conversación llena de requiebros e ingenio, Jacinta comprende que Pascual está enamorado de ella y le confiesa lo mismo:

| | | |
|----------|-------------------------------|-----|
| JACINTA. | ¿Estás ciego? | |
| PASCUAL. | Quién lo duda, | 235 |
| | pues no me alumbran tus ojos. | |
| JACINTA. | Pues morir tú... | |
| PASCUAL. | Dilo presto. | |
| JACINTA. | ...será... | |
| PASCUAL. | Procurar tu gozo. | |
| JACINTA. | ...morir yo. | |

Se aceptan por esposos ante el regocijo de todos y la pieza acaba bien.

Este baile es una pastoral, una composición musical destinada para ser bailada con unos tonos sencillos y tocada con gaita y con torlorotos, instrumento que nos define *Autoridades* como "un instrumento rústico con que se festejan y regocijan los aldeanos o pastores. Tócase con la boca". El compás es de dos tiempos o de 6-8. Este tipo de composición se desarrollará mucho más en Italia y en España y nos narran sucesos sentimentales en boca de pastores. En este caso en concreto, es ésta la única pastoral que compuso nuestro autor, por lo tanto no tenemos muchos elementos de juicio para poder saber ni en qué condiciones fue escrita ni con qué objetivo.

Con respecto a la autoría, Cotarelo [1911: civ-v] le asigna la obra a Monteser

el baile de *Dos áspides trae Jacinta*, impreso en 1670 y que en otra impresión posterior se atribuye a Alonso de Olmedo, es una pastoral, de las que tan pesadas

habían de ser a fines de este mismo siglo XVII y principios del siguiente, en un grandísimo número de bailes. Éste es bueno, porque no recarga tanto lo sentimental y falsas descripciones campestres (...) Aunque el asunto y el desarrollo de algunos de estos bailes no sea muy feliz, la versificación y lenguaje de Monteser son muy esmerados, propios y poéticos. Mantiene aún la buena tradición de estas piecillas que luego iban a caer en el prosaísmo como toda otra poesía y, al fin, desaparecer del teatro.

Aunque cita cómo otros se la atribuyen a Alonso de Olmedo (1626-1682). En 1670 —cuando ya lleva Monteser dos años muerto— se imprime a nombre de nuestro autor en *Parnaso*, y la colección donde aparece a nombre de Alonso de Olmedo en 1675 en *Vergel*. Esta segunda obra tiene, además, edición paleográfica moderna, a cargo de Cañedo Fernández [1970: 150-59].

Olmedo [2013: 204-05], tras marcar las dudas sobre la paternidad, nos dice:

el título de la pieza es el nombre de un tono en romance —no sabemos si de Monteser, Olmedo u otro— que inspira el baile y se introduce en él salpicado de diálogos intercalados entre los zagales. De este tono hay dos noticias: una en el *Cancionero poético–musical de Verdú* (aunque con el nombre de *Dos áspides traes, Marica*, en lugar de *Dos áspides trae Jacinta*, que figura bajo el nombre de Monteser) y otra en un libro que recoge poemas manuscritos titulado *Poesías castellanas varias*, sin el nombre del autor. (...) y puesto que es habitual que Olmedo use un tono conocido para inspirarse y escribir sobre él un baile entremesado —esto es, añadiendo diálogos— es posible que el tono de *Dos áspides traes, Marica* sea de Monteser —como consta en el Cancionero antes mencionado— y que la versión extendida sea de Olmedo. La consulta del cuadro métrico nada nos aclara pues se usan estrofas que en nada difieren de las del resto de bailes de nuestro escritor (romance, romancillo y seguidillas).

En el manuscrito 3.884 de la BNE se recogen canciones sueltas, y en el folio 402v, catalogado por Jauralde [1998], encontramos unos versos que dicen:

Dos áspides trae Jacinta
entre dos mayos por ojos,
si las flores no os engañan,
guardaos del veneno todos.

Pastores de Manzanares,

después que sus pies hermosos
pisaron vuestras orillas,
todo es encantos el soto.

Yo la vi salir flechando
entre aquellos verdes olmos,
milagros de nieve en plata,
airones de fuego en oro.

Traidores vienen los celos
con el amor de rebozo,
en este incendio florido,
en este estrellado escollo.

Desde que vi sus luceros,
peligros del cielo airosos,
no se vio muerto más vivo,
no se vio cuerdo más loco.

Tan rayo es de almas y vidas
que de estos valles asombro,
cuando se retrata en ellos,
arden también los arroyos.

Y en los siguientes versos, seguimos con las referencias a Jacinta y sus ojos:

Hoy amanecen dos soles,
pastores de Manzanares,
en los ojos de Jacinta,
el sol de su luz se guarde.

Flechando trae su belleza
contra cuantos la miraren,
el riesgo de mejor gusto
la muerte de más bien atrae.
Porque más presto sus luces
deslumbren, cieguen y abrasen
el verla y morir de verlas
no se sabe cuál es antes.

De tan hermoso peligro
no quiere escaparse nadie,
que hoy sueñen ya en morirse
cuando es de tan lindo achaque.

Nos lleva a pensar que esta copla, que no hemos conseguido situar, sería lo suficientemente popular como para que el autor de la pieza la usase como excusa para desarrollar toda una sencilla trama articulada alrededor de la hermosa Jacinta. Existe otra versión titulada *Dos áspides traes, Marica* que se encuentra recogida en *El cancionero poético-musical de Verdú*, de la Biblioteca de Catalunya con signatura M.

1637-I/13, pp.3-4, y que ha sido editado recientemente por Josa y Lambea [2010]. La autoría del texto es de Monteser y allí vienen recogidas algunas de las coplas con las que se acompañan el texto del baile.

Que sea de Monteser, de Olmedo o de váyase a saber quién, a estas alturas del estudio, tampoco es tan importante, dado que era práctica habitual aprovecharse de cancioncillas populares para tejer una historia en torno a ella. Del mismo modo, tampoco sabríamos decir cuándo se compuso. Lo importante es el texto y, en este caso, también la música, y éstas están aquí.

23 – DOS ÁSPIDES¹ TRAE JACINTA

PERSONAJES

PASCUAL

BRAS

ANTÓN

GILOTE

JACINTA

DOS ZAGALAS

MÚSICOS

Sale PASCUAL huyendo, y BRAS, GILOTE y ANTÓN deteniéndole.

PASCUAL. ¡Huye, Gilote! ¡Huye, Bras!

LOS TRES. ¡Tente, Pascual!

PASCUAL. ¡Huid todos!

BRAS. ¿De quién?

PASCUAL. Del mayor peligro
que se disfraza en lo hermoso.

ANTÓN. ¿Qué peligro?

PASCUAL. Una belleza. 5

BRAS. Dinos, ¿qué belleza?

PASCUAL. Un monstruo.

¹ áspid: “Especie de serpiente pequeña, la cual dividen los naturales en tres géneros, Chersea, Celidonia y Ptyada: llamose la primera Chersea, que quiere decir terrestre, porque la mayor parte del año está debajo de tierra: la segunda se llamó Celidonia, que significa golondrinera, porque por los lomos es negra, y por el vientre blanca como la golondrina: la tercera Ptyada se llamó así de su natural costumbre, porque cuando quiere ofender, alzando el cuello, y midiendo la distancia, desde lejos escupe el veneno, con el cual de improviso inficiona y corrompe al hombre o animal que toca: es de color verde claro. La mordedura de cualquiera especie de estas no es mayor que la picadura de una aguja; pero no por eso deja de acarrear gravísimos y mortales accidentes. Hace comúnmente dos heridas el macho, y cuatro la hembra, porque tiene dientes doblados como la víbora. Sienten los mordidos del áspid grandísimo estupor y entorpecimiento de miembros, frialdad notable, temblor de labios y de palabras, torcimiento de cuello, profundísimo sueño, tras del cual sigue el pasmo universal y la muerte. Viene del Latino Aspis, que significa esto mismo. LAG. Diosc. lib. 6. cap. 53. Hállanse tres especies mortíferas de áspides. ALFAR. fol. 224. Como áspid mata con un sabroso sueño.” (Aut.). Las connotaciones con la serpiente del paraíso tienen también mucho que ver con la metáfora utilizada por el autor.

| | | |
|---------------------------|---|----|
| GILOTE. | ¿Monstruo y belleza? | |
| PASCUAL. | Sí, amigos. | |
| ANTÓN. | Pues, ¿cómo puede ser? | |
| PASCUAL. | Como en tu perfección concurren con el agrado el asombro. | 10 |
| BRAS. | ¿Quién es? | |
| PASCUAL. | Jacinta, que trae en la vista venenosos. Pero, ¡huid!, no la esperéis. | |
| LOS TRES. | ¿Qué trae para huir nosotros? | |
| PASCUAL. (<i>canta</i>) | “Dos áspides trae Jacinta entre dos mayos ² por ojos, si las flores no se engañan, ¡guardaos del veneno todos!”. | 15 |
| GILOTE. | ¿Áspides por ojos trae? Parecerá a mil demonios con una vista tan fiera. ¡Abernuncio ³ ! | 20 |
| PASCUAL. | Necios, locos. Antes por ser tan hermosa os pido huyáis de su rostro. Yo la vi flechando al aire entre aquellos verdes olmos milagros de nieve en plata, airones de fuego en oro. | 25 |
| BRAS. | De oírte cómo la pintas nos tienes, Pascual, absortos. | 30 |
| ANTÓN. | Y a mí mucho más, que miedo me ha dado. De verla, antojo. Esperemos a Jacinta. | |
| PASCUAL. | Mirad que es yerro notorio, pues toda una libertad | 35 |

² mayos: “Se llama también el árbol alto adornado de cintas, frutas y otras cosas, que se pone en un lugar público de alguna Ciudad, o Villa, adonde en todo el mes de Mayo concurren los mozos y mozas a holgarse y divertirse con bailes y otros festejos.”. (Aut.).

³ abernuncio: Vulgarismo de abrenuncio: Rechazar.

| | | |
|------------------|--|----|
| | os costará lo curioso; el albedrío... ¡que tuvo fueros ⁴ más vanagloriosos! Todas sus inmunidades reduce a tirano coto, | 40 |
| | donde harpados ramilletes se organizaban sonoros, se oyen de los infelices amantes tristes sollozos, al fin desde que su pie | 45 |
| (<i>canta</i>) | fue de estos valles adorno, cesó la quietud en ellos porque según lo que noto. “Pastores de Manzanares, después que sus pies hermosos pisaron vuestras arenas todo es encantos el Soto ⁵ ”. | 50 |
| GILOTE. | Y como que es todo cantos el Soto, ayer, poco a poco, iba a por él y en un canto ⁶ me hice un chichón tan gordo. | 55 |
| PASCUAL. | Ignorantes, encantos ⁷ digo. | |
| GILOTE. | ¿Qué más tiene uno que otro? | |
| PASCUAL. | Ser estorbo de las plantas o ser de la vida estorbo. | 60 |
| GILOTE. | ¿La vida es torva ⁸ ? | |
| PASCUAL. | Jacinta le quita a la vida el logro, ella violenta las almas, amor induce en los troncos, fuego fomenta en las aguas, | 65 |
| (<i>canta</i>) | y, para decirlo todo, “tan rayo es de almas y vidas que de estos valles asombro, cuando se retrata en ellos, arden también los pimpollos”. | 70 |

⁴ fueros: “se llaman también los privilegios y exenciones que se conceden a alguna Provincia, Ciudad o persona.”. (Aut.)

⁵ soto: “lugar poblado de árboles, ameno, y umbroso. Covarr. dice, que algunos quieren traiga su origen de la palabra Saltus, que vale bosque, y otros de Seto, porque suele estar cercado.”. (Aut.).

⁶ Se juega con la polisemia de la palabra: la canción y la piedra.

⁷ Sigue jugando con las palabras y consigue este calambur, “encantos en cantos”

⁸ torva: “Fiero, espantoso, airado, y terrible a la vista.”. (Aut.). Nuevo calambur. Estorba / es torva.

| | | |
|------------------|---|-----|
| GILOTE. | Valga el diablo la borracha ⁹ , llámele julio o agosto, si ha de ser canicular de todo este territorio. | |
| PASCUAL. | Calla, Gil, que aunque es el mal que siento, es el bien que adoro. | 75 |
| BRAS. | Luego, ¿estás enamorado? | |
| PASCUAL. | Sí, la vi, no era forzoso... | |
| ANTÓN. | Si ya que perder no tienes, ¿de qué huyes? | |
| PASCUAL. | Estoy de modo que huyo el remedio al cuchillo, y elijo el filo más pronto, que no amara con fineza si mirara por mí propio. | 80 |
| | Vivo al verla me celebro, muerto al no verla me lloro, cuerdo estoy si la pronuncio, loco estoy si no la nombro, y ya vivo o muerto, cuerdo o loco, confuso, toco, | 85 |
| | que entre todos los amantes que son de su amor despojos. | 90 |
| (<i>canta</i>) | “Después que vi sus luceros, peligros del cielo airosos, no se vio muerto más vivo, ni se vio cuerdo más loco”. | 95 |
| GILOTE. | A fe que el necio le hizo confesar al sabiondo. | |
| BRAS. | ¿Pues cuándo del entendido el ignorante no es potro? | 100 |
| | <i>Tocan y cantan dentro.</i> | |
| | “Venid, zagalejas, veréis que, amorosos, duplica Jacinta el sol en sus ojos”. | |

⁹ Expresión muy utilizada por los dramaturgos. La encontramos en la jornada III de *Más vale el hombre que el nombre* de Francisco Bances Candamo, también en el verso 108 de *El sacristán Chinchilla* de Alonso de Olmedo o en el *discurso XI de los Gigantones en Madrid*, del libro de Francisco Santos Obras en prosa y verso, discursos políticos, máximas cristianas y morales... del año 1723, Madrid, impreso por Francisco Medel.

| | | |
|-------------------|---|-----|
| PASCUAL. | ¡Ay, zagales!, que esas voces con acentos sonoros dicen que llega Jacinta. | 105 |
| BRAS. | Sí, Pascual, letras y tonos encarecen su hermosura. | |
| PASCUAL. | ¡Qué merecidos elogios!, pero huyamos, no nos vea. | 110 |
| ANTÓN. | Que ya nos vea es forzoso. | |
| | <i>Salen las ZAGALAS.</i> | |
| (<i>cantan</i>) | “Venid, zagalejas, venid, que, amorosos, duplica Jacinta el sol en sus ojos. Venid, que, a su planta, el mayo frondoso lo que siembra en huellas tributa en pimpollos ¹⁰ ”. | 115 |
| PASCUAL. | ¡Ay de mí! | |
| BRAS. | Pascual, ¿qué sientes? ¿Un tan equívoco ahogo, que es aliento de la vida, aunque es del aliento estorbo? | |
| JACINTA. | Yo os agradezco, zagalas, el afecto cariñoso con que templáis mis tristezas. | 125 |
| ZAGALA 1. | Tú te lo mereces todo, perdona que las serranas no entendemos de episodios. | 130 |
| GILOTE. | No trae áspides ningunos. Pascual es un mentiroso, antes trae unos ojuelos que le bailan en el rostro. | |
| ZAGALA 1. | Zagales, pues merecéis ver a Jacinta gozosos, | 135 |

¹⁰ Una vez más se juega con el doble sentido de la palabra. Se aprovecha el significado natural del tallo nuevo que echan las plantas con la primavera, pero también con la acepción de “Se llama el sujeto galán, airoso y bizarro: y por translación se dice de las cosas que son mui perfectas, curiosas y lúcidas en su línea.” (Aut.).

| | | |
|-----------|--|--------------------|
| | su venida celebrad. | |
| BRAS. | Llega tú. | |
| PASCUAL. | Llegad vosotros. | |
| LOS TRES. | Lleguemos. | |
| ANTÓN. | Por muchos años vengas a ser —bello asombro— Venus de nuestra ribera. | 140 |
| BRAS. | Por Diana de estos sotos, la serranía os celebra ¹¹ . | |
| GILOTE. | Quitad, que sois unos tontos. En hora buena esa cara, pues es como un pino de oro con un garzón ¹² ; ¿sois casada? | (apártalos) 145 |
| JACINTA. | No, amigo. | |
| GILOTE. | Ni yo tampoco. | |
| JACINTA. | Risa me ha dado el villano. | |
| ZAGALA 1. | ¡Qué simple! | |
| ZAGALA 2. | ¡Qué necio! | |
| GILOTE. | Y como que soy el mejor bonete ¹³ que hay en todo este contorno. | 150 |
| JACINTA. | ¿Y vos no llegáis, zagal? | |
| PASCUAL. | No, zagala. | |
| JACINTA. | El porqué ignoro. | |
| PASCUAL. | Porque es dicha hablar con vos, y no soy yo tan dichoso. | 155 |

¹¹ Esta escena es muy visual. Los mozos se acercan lentamente mientras la piropean, asombrados de su belleza y la comparan con la diosa de la belleza y la de la caza, dado el entorno en el que se la encuentran.

¹² El pino es un árbol de hoja perenne, siempre verde, y garzón es el joven mancebo bien dispuesto. Empieza su galanteo para seducir a Jacinta.

¹³ bonete: “Cobertura, adorno de la cabeza, que traen regularmente los Eclesiásticos Colegiales y graduados. Es de varias figuras con cuatro picos que salen de las cuatro esquinas, y unos suben à lo alto, como en los de los Clérigos, y otros salen hacia afuera, como los de los graduados y Colegiales.” (Aut.). Recoge también una acepción que se le aplica con ironía al tonto o idiota.

| | | |
|----------|--|-----|
| JACINTA. | Hoy podéis serlo, pues grata concedo esa dicha a todos en común, aunque a ninguno en particular. | |
| PASCUAL. | No ignoro que, de mi mérito ajena, fuera esa dicha a estar solo; pero como conjeturo que es muy tibio logro el logro, que es fuerza que se reparta para que lleguen a colmo, y que, para conseguirle, necesito de los otros. | 160 |
| | No quisiera pretender dicha tan en mi desdoro, que por otros me habilite y me excluya por mí propio. | 165 |
| JACINTA. | Más que de infeliz, parece razón de presuntuoso. | 170 |
| PASCUAL. | No puede ser presunción, pues mi indignidad supongo. | 175 |
| JACINTA. | Será altivez. | |
| PASCUAL. | Soy humilde. | |
| JACINTA. | Vanidad. | |
| PASCUAL. | Bien me conozco. | |
| JACINTA. | Es desaire. | |
| PASCUAL. | Soy cortés. | |
| JACINTA. | Demasía. | |
| PASCUAL. | Atento obro. | 180 |
| JACINTA. | Es desprecio. | |
| PASCUAL. | Yo os estimo. | |
| JACINTA. | De mi beldad. | |
| PASCUAL. | Os adoro. | |
| JACINTA. | No es eso lo que os pregunto. | |

| | | |
|-----------|---|------------------------------------|
| PASCUAL. | Esto es lo que yo os respondo. | |
| ZAGALA 1. | Buen modo de declararse. | 185 |
| ZAGALA 2. | ¡Qué discreto! | |
| GILOTE. | No hay más mozo. | |
| JACINTA. | A[l] no explicarse mis dudas, pasarán a ser enojos. | |
| PASCUAL. | Con decir mis sentimientos consigo algún desahogo. | 190 |
| JACINTA. | Pero esto ha de ser, zagales, ya advertida reconozco de qué nace ese retiro que afectáis vanaglorioso. Y así pues, en vuestra dicha, no sois tan escrupulosos. Vosotros venid conmigo, acompañando los coros de la música, y a ese zagal dejadle por loco. | 195 200 |
| PASCUAL. | Espera, ingrata. | |
| JACINTA. | Dejadle. | |
| TODOS. | Sigámosla, y diga el tono. | |
| | <i>Vanse todos. Cantan.</i> | |
| | “Venid, zagalejas, veréis que, amorosos, duplica Jacinta el sol en sus ojos”. | 205 |
| PASCUAL. | Ah, cruel, ¿así agradeces a un feudatario que pronto, al imperio de tu amor, tributa tiernos sollozos? Piedad tenga de mi vida el cielo, pero es impropio que si el cielo es su hermosura, ¿cómo puede ser piadoso? Mas porque no experimenten otros el daño que lloro, a que huyan de su vista | 210 215 |

| | | |
|---------------------------|--|-----|
| | no quisiera ser dichoso, resultando mis aumentos en menguas de tu decoro. | |
| JACINTA. | No se arriesga en declararse a quien ha de ser... | 245 |
| PASCUAL. | ¿Tu esposo? | |
| JACINTA. | Sí, Pascual. | |
| PASCUAL. | Seré tu esclavo. | |
| TODOS. | Testigos seremos todos. | |
| PASCUAL. | ¡Qué dicha! | |
| GILOTE. | En dos coplas digan sus necesidades los novios. | 250 |
| PASCUAL. (<i>canta</i>) | “Si en los enojos, niña, mis dichas logro, regocijos no quiero, ¡vengan enojos!”. | |
| JACINTA. | Mira. | |
| PASCUAL. | ¿Qué? | 255 |
| JACINTA. | ¿Cómo entender no supiste el cariño a quien el desprecio servía de embozo? | |
| PASCUAL. | Oye. | |
| JACINTA. | ¿Qué? | 260 |
| PASCUAL. | Como al desprecio le tuve por propio, y sólo al cariño le tuve por otro. | |

FIN

V. d. 9. EL ZAPATERO Y EL VALIENTE

Un zapatero y un valiente discuten en la puerta de la zapatería porque el segundo no quiere pagar unos zapatos. A partir de ahí, y ante la atenta mirada de sus chicas, Chispita y Rufina, intercambiarán pullas y amenazas diversas que no llegarán a más por la intervención de éstas, que les calman. Finalmente, acaba todo bien, cantando una copla.

Cotarelo [1911: cxciv] opinaba de Monteser que era mejor compositor de bailes que de entremeses, tal y como decía al respecto de esta obra:

en cambio, D. Francisco de Monteser es seguramente mejor autor de bailes que de entremeses. *El baile del Zapatero y el Valiente* es entremesado y con mucho canto. Riñen dos valentones, y sus amigas les separan y obligan a hacer las paces, acabando por cantar todos una jácara «a una roma que tomaba mucho tabaco».

Nuestro erudito no tuvo la información de la que nosotros disponemos con respecto a este baile. Y es que realmente no se puede considerar obra suya, ya que lo que hizo Monteser —si realmente fue él, que eso tampoco se puede confirmar, ya que la edición impresa sale cuando lleva muerto ocho años— fue apropiarse de dos composiciones impresas en *Poesías varias de don Alberto Díez i Foncalda* dedicadas al excelentísimo señor don Antonio Pimentel. En Zaragoza, en 1653, libro que ya recoge Palau 73768, Heredia 5419 y Simón Díaz, 9, 3731, y fusionarlas. Dado que la diferencia entre ambas ediciones es de 23 años, parece lógico pensar que, si nuestro autor fue el que lo fusionara, Monteser conociera estos romances y que los uniese en una estructura de baile, introduciendo dos personajes más, Chispita y Rufina, que son las novias de los protagonistas del encontronazo, para terminar de cerrar la historia. Las diferencias con el texto de Díez i Foncalda son escasas y realmente las únicas variantes que hay entre un texto y otro son de colocación y supresión de algunas escenas. *Pendencia de un zapatero con un valiente porque se llevaba unos zapatos sin pagar* es el título que don Alberto Díez i Foncalda da a su romance, título mediante el cual queda mucho más justificado el comienzo de la pelea entre los dos valentones que en la obra de Monteser, que sabemos que van a pelear porque nos lo anticipan sus dos novias pero ignoramos el motivo de la trifulca. Además, resulta sorprendente encontrar en la misma recopilación una copla que será con la que Monteser acabe su baile. Esta copla, titulada en el

ejemplar de 1653 *A una dama roma que tomaba tabaco*, es la que acaban cantando los cuatro protagonistas del texto de Monteser.

Por lo tanto, creemos que queda claro que Monteser tuvo acceso a esa recopilación de don Alberto Díez i Foncalda y que lo que hizo fue darle una estructura bailada, con la incorporación de los músicos y las dos novias de los protagonistas, fusionando ambos romances para el fin de su texto.

24 – EL ZAPATERO Y EL VALIENTE

PERSONAJES

VALIENTE

ZAPATERO

CHISPA

RUFINA

MÚSICOS

Cantan los MÚSICOS

Atención, señores míos,
mis señores cortesanos,
a la pendencia presente
de un zapatero y un guapo.
La Chispula¹ y la Rufina², 5
por ser las damas de entrambos,
hasta ver lo que sucede,
esto dijeron llorando:

Salen la CHISPA y la RUFINA

| | | |
|-----------------------------|--|----|
| CHISPA. (<i>cantando</i>) | ¡Ay, desdichada de mí! ¿Quién me juntó con un bravo? ¿A quién sanan las crudezas cuando a mí me están matando? | 10 |
| RUFINA. (<i>cantando</i>) | Señores, ¿quién me ha metido con un zapatero zaino ³ , que, por ser hombre de punto, se sustenta en todos cabos? | 15 |
| CHISPA. (<i>cantando</i>) | Yo temo alguna desgracia, porque está Zambarrambao ⁴ , | |

¹ chispa: Centella, parte pequeña, que resalta del fuego, ò por la violencia del aire que le agita, o por el movimiento, percusión, o apremio de la materia que se quema, ò contiene en sí el fuego, como el pedernal. Obviamente es una manera de ver a este personaje. Juan Hidalgo, en su vocabulario de germanías lo asocia con chisme. Así que ya sabríamos cómo son los dos personajes de este baile.

² rufa: “Lo que está rubio, rojo o bermejo.”. (Aut.). Está claro que nos describen a una de las muchachas. Covarrubias también lo asocia con germanías y lo trae de rufián,

³ zaino: “Por semejanza [con el caballo de color zaino] llaman al traidor, cauteloso o poco seguro en el trato.”. (Aut.).

⁴ zambarrambao: probablemente mezcla de zambo y ramplón, siendo ramplón “que se aplica a la pieza de hierro que tiene las extremidades vueltas como herradura ramplona, y por extensión se dice también del zapato tosco, ancho y muy bañado de suela”, en clara alusión al zapatero, y zambo: “El que tiene las piernas torcidas hacia afuera y juntas las rodillas. Dícese también Zámbrigo.”. (Aut.).

| | | |
|--|--|----|
| | aunque muy crudo y valiente, cocido hasta los livianos. | 20 |
| RUFINA. | Aunque mi zapaterico es valiente un tanto cuanto, temo que el guapo le dé sobre aquel tanto, otro tanto. | |
| CHISPA. | Pero ya vienen allí ⁵ . | 25 |
| RUFINA. | Pero si yo no me engaño. | |
| CHISPA. | Hételos por donde vienen. | |
| RUFINA. | Allí los estoy mirando. | |
| <i>Van saliendo el ZAPATERO y el VALIENTE.</i> | | |
| CHISPA. | Para escuchar, me retiro. | |
| RUFINA. | Para ver, aquí me zampo. | 30 |
| ZAPATERO. | Oye, temerón ⁶ , no piense llevármelo por lo guapo ⁷ , que aunque más valiente sea, de más valientes me calzo ⁸ . ¿Conmigo se pone ⁹ ? Guarde su cordobán ¹⁰ de mis manos, porque acostumbro tener mucho cordobán ¹¹ zurrado. | 35 |
| VALIENTE. | Oye, camarada, aguarde. Le daré unos cuantos palos, que para los ponlevís ¹² le han de valer muchos cuartos. | 40 |
| ZAPATERO. [aparte] | Conmigo en puntos ¹³ , ¡qué bueno! | |

⁵ Ténganse en cuenta la necesidad de las acotaciones espaciales por parte de los actores.

⁶ temerón: “El que afecta valentía, y esfuerzo, especialmente con las acciones, infundiendo con ellas miedo.” (Aut.). Se refiere a su actitud envalentonada para amedrentar a su contrincante.

⁷ por lo guapo: El valiente quiere llevarse unos zapatos sin pagar, tal y como queda claro con el título del romance de don Alberto Díez i Foncada.

⁸ calzo: “En Alemania echar grillos y prisiones al reo.” (Aut.). Juego de palabras con su profesión. Sucederá durante todo el lance.

⁹ conmigo se pone: Referencia déctica. Su contrincante se le viene encima con actitud intimidatoria.

¹⁰ cordobán: Piel curtida de macho cabrío. Obviamente es una prenda y una alegoría de la chulería del Valiente.

¹¹ cordobán zurrado: Le intenta advertir, mediante la comparación con cómo trabaja el cuero con sus zapatos, de que está más que acostumbrado a lidiar con gente de su calaña y que no le asusta.

¹² ponleví: Forma especial que se le dio a los zapatos según la moda de Francia y que llevaba el tacón de madera y muy alto. Cuando dice “le voy a dar unos cuantos palos”, juega con el significado de “hacer sufrir u golpe o daño”, “salir o suceder algo al contrario de cómo se esperaba o deseaba”.

| | | |
|--------------|---|--------------------------|
| | Por Dios que me huelgo ¹⁴ . Cuando si yo soy el que los subo, soy también quien los abajo. | 45 |
| [A Valiente] | Debe de pensar que soy algún pobrete maniaco. Pues guárdese de mis dedos, que cortan pellejo a palmos ¹⁵ . | 50 |
| VALIENTE. | De todas sus arrogancias fuera mengua el hacer caso, cuando lo que dice y hace entre los pies me lo traigo. | |
| ZAPATERO. | Camarada, a poca fuerza lo he de hacer ir reventando, porque al apretarle haré que griten hasta los callos. En lindo monte hace leña, para volverse cargado, | 55 60 |
| | y, sin saber cómo, halla la horma de su zapato ¹⁶ . | |
| VALIENTE. | ¿No se ve? ¿No se lo han dicho? Que soy jaque ¹⁷ jubilado, y que compré un cementerio para enterrar lo que mato. | 65 |
| ZAPATERO. | ¿Creyó con aquellas flores ¹⁸ venirse a tentar el vado ¹⁹ ? Pues sepa que de dinero es sólo lo que me pago. Estas crudezas conmigo no valen, señor hidalgo, y si quiere negociar ha de hablar como un descalzo ²⁰ . | 70 |
| VALIENTE. | ¿Qué le puedo yo decir? Váyase de ahí, coitado ²¹ , | 75 |

¹³ en puntos: “En los zapatos son las medidas que están rayadas en el marco, para determinar el tamaño que han de tener”. Se da un juego de palabras en el que ambos están igualados en sus ironías, pero el único que puede subirlos y bajarlos es él, que es zapatero y es parte de su oficio.”. (Aut.).

¹⁴ holgar: “Divertirse, entretenerse con gusto”. (Aut.). Obviamente le está picando para amedrentarle también.

¹⁵ a palmos: “Abundante y rápidamente”. (RAE).

¹⁶ hallar la horma de tu zapato: “Frase que da a entender haber encontrado alguno con aquello que deseaba y es de su genio.”. (Aut.). Obviamente, el zapatero juega con su profesión y continúa con la intimidación.

¹⁷ jaque: RAE 1817. “Valentón, rufián, perdonavidas”.

¹⁸ aquellas flores. Se refiere a las cosas que el valiente le está contando para asustarle.

¹⁹ tentar el vado: “Metafóricamente intentar algún negocio con recato y cordura.”. (Cov.).

²⁰ hablar como un descalzo: Se refiere a la orden de los carmelitas descalzos. Le insta a que sólo con humildad le escuchará a la vez que juega, una vez más, con las palabras y su profesión.

| | | |
|-----------|--|-----|
| | que hombre con tanto cerote ²² es fuerza ser maniaco. | |
| CHISPA. | Temblando estoy al oírlos. | |
| RUFINA. | Esto no me da cuidado que, aunque sus voces son roncacas, se escuchan en todo el barrio. | 80 |
| ZAPATERO. | Oye, camarada mío, saque esa espada, y veamos quién tiene mejores tretas ²³ , o quién lleva al agua el gato. | 85 |
| VALIENTE. | De este modo le respondo, que, de un revés o de un tajo, <i>Sacan las espadas.</i> | |
| | Sabré con este acero deshacerle todo el bazo. | 90 |
| ZAPATERO. | Yo de este modo peleo. | |
| VALIENTE. | Y yo de éste, sor taimado | |
| | <i>Sale la CHISPA, y la RUFINA, y apártanse cada una con el suyo.</i> | |
| CHISPA. | Tente, hombre, que te pierdes con ser tan ocasionado ²⁴ . | |
| RUFINA. | Tente por Cristo querido. | 95 |
| ZAPATERO. | Deja dar a aquel hidalgo, entre tetilla y tetilla, no más que diez latigazos. | |
| CHISPA. | Rufina, pues ha venido, ten bien a Zambarrambao. | 100 |
| RUFINA. | Chispilla, pues ahí estás, | |

²¹ cuitado: “Vale también lo mismo que Apocado, corto de ánimo, miserable, mezquino.”. (Aut.).

²² cerote: “Masilla o pasta de pez y aceite, de que usan los zapateros, para untar o encerar los hilos con que cosen los zapatos.” Y también: “Translaticiamamente suele significar el miedo grande, con alusión poco limpia al efecto que a veces ocasiona el temor.”. (Aut.).

²³ treta: “Term. de la Esgrima. El concepto, o pensamiento, que forma cualquiera de los batalladores para la defensa propia, u ofensa de su contrario, y acción correspondiente à él, sin que este pueda fácilmente comprenderle en cualquiera de los lances, y tiempos, que se ofrecen: como son estocada, tajo, medio tajo, revés, y medio revés, y otros.”. (Cov.).

²⁴ ocasionado: “Vale también provocativo, molesto y mal acondicionado, que por su natural y genio, da fácilmente causa a desazones y ruinas.”. (Aut.).

| | | |
|-------------------------------|--|-----|
| | ten también a Juan Camacho ²⁵ . | |
| LOS DOS. | ¿Por qué nos han de tener? | |
| LAS DOS. | Porque no riñáis, ¿no es claro? | |
| VALIENTE. | Pues suéltame, que si es eso, ya el negocio está acabado. | 105 |
| ZAPATERO. | Si por eso me tenías ²⁶ , suelta, que no importa un clavo ²⁷ . ¿Sor hidalgo? | |
| VALIENTE. | ¿Qué mandáis? | |
| ZAPATERO. | Pues dio fin pleito tan largo, loado sea Jesucristo. | 110 |
| VALIENTE. | Pues que se acabó este caso y dio fin aquesta historia... Jesucristo sea alabado. | |
| CHISPITA. | No haya más, háganse paces, y téngase todo guapo, que, si de este modo riñen, vivirán muy largos años. | 115 |
| VALIENTE. | Oye, reina ²⁸ , aquella vez perdone, y atienda un rato, que el acabar este baile ha de ser. | 120 |
| CHISPITA. | ¿Cómo? | |
| VALIENTE. (<i>Cantado.</i>) | “A una roma ²⁹ que tomaba gran cantidad de tabaco ³⁰ ”. ¡Una jácara ³¹ entre todos! | 125 |

²⁵ Alonso-Huerta [2000: 60], con respecto a Juan: Es nombre que se emplea con mucha frecuencia para designar a un cualquiera, con un significado próximo al de fulano, y el añadido de que es personaje de poca importancia, a pesar de estar explícitamente nombrado.

²⁶ Si por eso me tenías: Se refiere a que si ésa es la causa por la que le había cogido.

²⁷ no importa un clavo: “Es lo mismo que no valer nada, y no ser de aprecio ni estimación alguna.”. (Aut.)

²⁸ Se dirige a Chispita, de la que se soltó de manera muy brusca y ahora acerca posturas.

²⁹ roma: “En el hombre es tener la nariz muy pequeña.”. (Cov.)

³⁰ tabaco: Ya lo recoge Covarrubias y avisa del vicio que produce. Se toma por la nariz, de ahí todo el juego que se da a lo largo de la canción entre las narices de los protagonistas y el uso del tabaco.

³¹ jácara: “Composición poética que se forma en el que llaman romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño. Úsase mucho el cantarla entre los que llaman Xaques, de donde pudo tomar el nombre.” (Aut.). La aparición de los rufianes es la que marca cuándo se es jácara o no. El teatro breve siempre es motivo de confusión y los géneros se entrecruzan. De hecho lo que van a cantar es una copla, género heredero del romance, que sigue la misma asonancia en sus octosílabos.

| | | |
|-----------|---|-----|
| CHISPITA. | Pues a ella. | |
| ZAPATERO. | Ya la aguardo. | |
| | <i>Cantan cada uno su copla</i> | |
| VALIENTE. | Atiéndeme, Clori, un poco, que si el verso fuera malo, el asunto a que te escribo, es por lo menos sonado ³² . | 130 |
| CHISPITA. | No sé por dónde me apunte, que, si es tu nariz mi blanco, no acertaré aunque la tire, y aunque la tire es en vano ³³ . | |
| ZAPATERO. | Dime, braquilla ³⁴ infernal, dime reina de los chatos ³⁵ , ¿no era tu nariz corriente, sin que la dieras tabaco? | 135 |
| RUFINA. | Para que esas diligencias, sin duda has imaginado que de darles y más darles han de salir de mal año. | 140 |
| VALIENTE. | Yo entiendo, Clori, que piensas con andártelas llenando crecellas, y con el polvo añadírtelas el barro ³⁶ . | 145 |
| CHISPITA. | Prueba a enojarte de verás, pues será, si no me engaño, buen remedio, pues que nunca las narices se te hincharon ³⁷ . | 150 |
| ZAPATERO. | Si algún hábito pretendes para tus hijos o hermanos, de tu nariz la pobreza dirá que vienen de hidalgos ³⁸ . | |

³² sonado: Es conocido y, como juego de palabras, alude, una vez más, a la nariz.

³³ Juega con el tamaño de la nariz del Valiente y lo pequeña que es y su inutilidad.

³⁴ braca: “Dícese con propiedad de los perros y perras, que tienen la nariz partida, y algo levantada, el hocico romo, y las orejas grandes y caídas sobre la cara.” (Aut.). Se dirige a Rufina.

³⁵ chato: “Se llama a la persona que tiene las narices hundidas, cortas y anchas, lo mismo que romo.” (Aut.).

³⁶ tabaco de barro: “El tabaco aderezado con cascotes de barro finos olorosos. Le usan, y suelen gustarle mucho las mujeres.” (Aut.). Aquí, como está haciéndolo, se lo recrimina.

³⁷ Juego de palabras, ya que al tener la nariz chata no se puede enfadar.

³⁸ Si pretende que alguno de sus descendientes entre, al tener la nariz chata, nadie puede poner en duda que no sea cristiana vieja, por oposición a las narices grandes que se atribuían a los judíos.

| | | |
|-----------|--|-----|
| RUFINA. | No hay que tener pesadumbre de lo que digan, que es llano que, faltas que son tan chicas, no pueden ser de cuidado ³⁹ . | 155 |
| VALIENTE. | Valientes serán, no hay duda, pues que de todos triunfando, temeroso de su aliento, no se le acerca cristiano ⁴⁰ . | 160 |
| CHISPITA. | Esta verdad acreditas, que el hablarme con desgarro lo causa valerte de ellas, que es tu boca de ordinario. | 165 |
| ZAPATERO. | Si te ocultas del galán, huyéndole niña el lado, sin ser perro, no es difícil que te saquen por el rastro ⁴¹ . | 170 |
| RUFINA. | Pero aunque te cele ⁴² mucho, y tú andes en malos pasos, cogerte de las narices ⁴³ no ha de poder alcanzarlo. | |
| VALIENTE. | Sin arte mágica, Clori, con los versos que te hago, a Roma me voy y vengo con ir tu cara paseando. | 175 |
| CHISPITA. | Toma tabaco, que es cierto que, en vicio tan continuado, de mirarse en tus narices está el tabaco muy vano ⁴⁴ . | 180 |
| TODOS. | Mucho pudiera decirte, pero lo pasa por alto mi musa, porque el asunto desacredita de bajo ⁴⁵ . | 185 |

³⁹ Una nueva referencia al tamaño de la nariz.

⁴⁰ Dado que, como bien atestigua *Covarrubias*, el tabaco tenía algo de demoníaco, y las muchachas lo han estado tomando, el olor es tan fuerte que ningún cristiano en su sano juicio se aproximaría.

⁴¹ El olor es el que la detecta. Continúa con la broma del anterior.

⁴² celar: Encubrir

⁴³ Una vez más hace referencia a la nariz chata de la protagonista de la canción.

⁴⁴ vano: "Falto de sustancia.". (Aut.), se refiere a que ya tiene poco de tabaco tras haber sido toqueteado tanto.

⁴⁵ Una manera abrupta de terminar el baile, algo así como "podría burlarme más, pero no lo haré, sobre todo porque si seguimos hablando de ello, no llegaremos a ningún sitio". Con respecto al final del

FIN

romance, nos parece más apropiado, ya que sería una causa más lógica para finalizarlo, el tema del que hablamos es vano e insustancial, así que dejémoslo.

V. e. Mojigangas

V. e. 1. LA BALLENA

Un “alcalde mojiganguero” debe reclutar sujetos de mojiganga para la representación. Mientras realiza su labor, por el río Manzanares aparece una ballena que abrirá la boca y de su interior surgirá todo tipo de seres extraordinarios y grotescos: un papagayo, un pavo real, un ser mitad sirena y mitad cisne sobre un delfín, un borrico montado por otro ser mitad león y mitad águila, cuatro osos asturianos y una bola pintada. Tras toda esta espectacularidad, el tablado se abre y salen tres muchachos de monos bailando los matachines con el que se da fin a la fiesta.

Nos encontramos ante la única mojiganga náutica conservada, estrenada, según Buezo [2005b: 289-302], por primera vez en 1657-58 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Felipe Próspero (28-11-1657 / 1-11-1661) junto a las comedias de *Endimión y la luna*, de Juan Vélez y *Triunfos de amor y fortuna*, de Antonio de Solís. Buezo cita Deleito¹ [1988^a: 2238-9] para datarla pero confunde nombres y motivos. Tal y como explica Farré Vidal [2013: 91-94]

la trayectoria de Solís obtuvo el respaldo definitivo en 1658, cuando (...) para conmemorar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, [se le encargó] la fiesta de Triunfos de Amor y Fortuna –con loa, 2 entremeses y 1 sainete, además de la comedia- que se llevó a cabo el 27 de febrero de 1658. (...) El asunto mitológico elegido para la ocasión enlazaba artificiosamente la fábula de Psiquis y Cupido con la de Endimión y Diana, y planteaba el conflicto sobre quién influía más en las relaciones amorosas, Amor o Fortuna.

En la trama de la obra de Solís se da el mito de Endimión y la Luna, pero nunca se representó la obra de Juan Vélez. Judith Farré nos recuerda también cómo reaccionaron los coetáneos citando lo que escribió Rodrigo Méndez Silva:

[se representó en el Coliseo] la más portentosa comedia que se ha visto en Europa, de las dos fábulas de *Psiquis y Cupido*, *Endimión y la Luna*, a donde lució el raro talento de su autor, D. Antonio de Solís, Secretario del Rey y Oficial de Estado,

¹“...ente tantas fiestas sobresalieron la mascarada del 12 de enero, las cañas del 28 y los toros del 11 y 26 de febrero, corridos, respectivamente en la plaza Mayor y en el Buen Retiro, y las comedias del secretario del rey don Antonio de Solís, tales como *Endimión y la Luna* y *Triunfos de amor y fortuna*, representadas en el coliseo regio”.

pues las adornó con prodigiosa traza, sentencias graves, voces misteriosas agudamente colocadas, versos gallardos, profundos y elocuentes.

Por lo tanto, *Endimión y la Luna* nunca fue representada para esta ocasión. También lo confirman La Barrera² [1860: 376], que sólo atestigua la representación *Triunfos de Amor*, el DICAT³ y Urzáiz [2002: II, 696]. Este mismo autor nos dice con respecto a *Endimión y la luna*, de Juan Vélez que fue “estrenada en 1656, consta de otra representación palaciega durante los Carnavales de 1667, junto con la mojiganga *La ballena*, de Monteser“. Shergold y Varey [1989: 108], citando a Julián Paz, ponen en cuestión la autoría de Vélez. Sin embargo, el manuscrito no deja lugar a dudas: *Mojiganga para la fiesta de Endimión y la Luna de don Juan Vélez. A V.M. La Ballena*.

Así que el estreno de la mojiganga tuvo que hacerse a la par que el estreno de *Endimión y la luna*, es decir, en 1656, para complementar la obra de Juan Vélez y fue repetida en 1667. Esta segunda fecha parece más segura, tal y como recoge Buezo [2005b: 289-290] y basándose en *la mojiganga de los motes*⁴ de León Marchante, que recoge que ésta se realizó “para fiesta que se ha de hacer a su Majestad en Carnestolendas”, y al final del manuscrito podemos leer ”Endimión domingo / Mo de comer / Baile cantado y bailado // don Gil lunes / Los güebos / Menga y bras / Mojiganga de los motes”.

Además, gracias a los tachones y enmiendas que hay en el manuscrito, podemos comprobar que fue reaprovechada para representarla en 1667, fecha que ya aventuraba Cotarelo [1911: ccxcv] para el estreno

Esta obra debió de estrenarse en el invierno de 1667, pues habiendo sido asesinado Monteser al año siguiente y no habiéndose podido representar después de la muerte

² “Entremés de *El niño caballero*, entremés de *El salto en blanco*, entremés (sin título), sainete (sin título), representados con la comedia de Solís: *Triunfos de amor y fortuna*, a S.M. en el Buen Retiro, año de 1658”.

³ “sus majestades asistieron en el Coliseo del Retiro a la representación de la comedia de Antonio de Solís *Triunfos de amor y fortuna*, que tuvo lugar con motivo de los festejos por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero. A la obra le acompañó el entremés el niño caballero del mismo autor, en el que actuó [Mateo] Godoy junto a [Simón] Aguado, Juan Rana, Bernarda Ramírez, Francisca Bezona, [Mariana de Borja] “La Borja”, [Pedro de la] Rosa y [Tomás de] Nájera, y como fin de fiesta se representó el sainete titulado *Aguardad*, supremos dioses del mismo Solís, en el que intervienen Juan Rana, Simón Aguado, Bernarda Ramírez, Mariana Borja, Pedro de la Rosa, [Mateo] Godoy, Bernarda Manuela, [Diego] Osorio y [¿Jerónimo de?] Heredia. Durante la fiesta también se representó el entremés del mismo Solís titulado *Salta en banco*”.

⁴ Mss. 15.358 de la BNE.

de Felipe IV hasta aquel año, no hay espacio para otro año. La fiesta de D. Juan Vélez sería alguna comedia suya.

Observamos cómo se sustituye la palabra Palacio por Pardo, o elefante por borrico, así como intervenciones varias de distintos personajes, debido, sobre todo, a la adaptación para la nueva representación que tuvo lugar en el Pardo y que es de la que hablaba Cotarelo.

La mojiganga introduce por primera vez *el cofre mundo o arca del nuevo mundo* de donde saldrán figuras exóticas. Buezo [2004: 197-207] nos habla de cómo en el imaginario colectivo empieza a crearse una figura mágica de la que surgen elementos fantásticos, entroncados todos con la tradición medieval

recogido en diversos relatos de viajeros que en el siglo XIV pasan a integrar la recopilación manuscrita conocida como *Merveilles du monde*, el ciclo de maravillas de la India sirvió de fuente de inspiración a numerosas obras literarias y pictóricas de la Edad Media. Dichas leyendas maravillosas describían historias fantásticas acerca de bosques encantados, la fuente de la Juventud, riquezas sin cuento, animales fabulosos, como dragones y unicornios, y seres humanos híbridos, mitad hombres mitad bestias, como sirenas o centauros.

No debemos olvidar que el descubrimiento de América hizo que se volvieran a abrir ideas fantasiosas acerca de lugares extraordinarios o animales fantásticos y que en los espectáculos teatrales se usaran este tipo de artilugios para lograr “el más difícil todavía”. El uso de esta especie de caja mágica de la que podía salir cualquier cosa será usado por otros autores como Suárez de Deza, (*El Mundi nuevo*, representada en el Salón del Buen Retiro en 1662), Francisco de Castro (el entremés *El Mundi Novo*), Francisco de Avellaneda (*El Mundi novi*, representada el 26 de julio de 1675) o *El Mundo Nuevo*, de autor anónimo.

La anécdota de una ballena en el Manzanares tiene raíz folclórica. Cotarelo [1911: ccxcv] ya lo advierte cuando refleja “los poetas no perdían ripio, y el gracioso y burlesco cuento madrileño de la ballena del Manzanares suministró a Monteser la más notable figura de su mojiganga”. Y es que de este suceso ya hay constancia en la antología que hace en 1605 de los poetas antequeranos-granadinos Pedro Espinosa [2006]. Allí nos encontramos con los siguientes versos:

| | |
|--|----|
| Riberas del estrecho Manzanares, por donde antiguamente alborotó los límites postreros, | 30 |
| la que tuvo a Jonás en los ijares, haciendo turbia la raudal corriente de paja y vino del albarda y cueros, a fuerza de los fieros chuzos y dardos de la gente armada, | 35 |
| que por la puente le estorbó la entrada, un soto lleno de verdura y caza, donde prueban los toros de la plaza, cubre la orilla amena, de chopos, lirios, sauces y verbena. | |

Amores [2001: 7] estudia este motivo y nos dice

existe en la tradición un cuento folclórico usado para tales fines. Gira en torno a la confusión, por parte de los habitantes de un pueblo, de un objeto extraño que se divide en el río con una ballena, barbo o pez enorme, y que resulta ser una albarda o un madero. El asunto se relaciona claramente con el tipo internacional 1315 “El árbol grande confundido con serpiente. Lo matan con fusiles y lanzas”. (...) Aplicado a los madrileños debe considerarse cuentecillo tradicional, según la terminología de Maxime Chevalier. Se atribuye desde antiguo a éstos para burlarse de su sandez y del escaso caudal del Manzanares. Por ello, ya en los Siglos de Oro se conocía a los madrileños con el sobrenombre de ballenatos. Así ocurre en un pasaje de Desde Toledo a Madrid de Tirso de Molina, en el que un carretero dice en son de burla: “Ballenatos, ¡la ballena! / que se escapa río abajo.

La misma autora nos cuenta la anécdota que relatara Antonio de Trueba sobre cómo, en tiempos de Felipe II, a un tabernero se le cayeron varias cubas por el Manzanares, no pudiendo rescatarlas porque iban por la otra orilla. Al ver que unos borrachos andaban por allí, empezó a gritarles “una va llena, una va llena”, para que la detuviesen. Alvar, un cotilla que andaba por allí, se lo creyó y extendió la noticia rápidamente de que una ballena venía por el Manzanares, con lo que el barroco y fonético calambur dio pie a esta leyenda y al gentilicio para los madrileños de *ballenato*, con matices peyorativos, ya en desuso, como bien recoge la RAE.

Con respecto al elenco, hay problemas para poder atestiguar quiénes aparecen en la obra, a pesar de que hay nombres que salen con claridad como los de [Mateo de] Godoy, Bernarda Manuela, [Antonio] Escamilla, Manuela de Escamilla, Bernardo

[López del Campo] y Olmedo. Éste último es el que nos da problemas, ya que en el manuscrito aparece en acotación la salida de Olmedo (v.193) vestido de *Grifo* (medio abajo león y de medio arriba águila), y a continuación, cuando le toca intervenir, viene escrito Gaspar. Podría ser Gaspar de Olmedo, del que poco sabemos, más allá de que fuera hijo de Alonso de Olmedo, pero las fechas de composición no lo hacen muy posible, teniendo en cuenta que Cotarelo dice que murió en 1707 y que su padre, Alonso de Olmedo y Omeño le tuvo con la actriz María de Anaya, que daría a luz después de 1652, no encajan las fechas como para que él sea el Olmedo al que se refieren. Sin embargo, la figura de su padre sí encajaría, pero ignoramos quién podría ser ese Gaspar.

Viene el atrezzo que Monteser requiere para la puesta en escena y cómo quiere que sea decorado el escenario. En la primera página aparece texto a dos columnas con las cosas que van a ser necesarias para la representación, así como el elenco y una suma, que presuponemos que sería el de las mujeres que iba a necesitar para la pieza. En el lado izquierdo leemos:

B39 Mojiganga de la Ballena. Trastos y figuras de la mojiganga: Una ballena, por donde han de salir las figuras de la mojiganga por la boca, como que las arroja o vomita. Tres monillas que salen dentro de un que es cofre mundo en el tablado y hacen los matachines. Una de medio abajo sirena, de medio arriba cisne, otra de medio abajo tigre, de medio arriba sierpe. Cuatro osos, un papagayo, la una en una tortuga y la otra sobre un pavo real. Barba de vejete.

En el lado derecho de la hoja, se puede leer:

“ESCAMILLA, ESCAMILLA, GODOY, OLMEDO, una BEATA, BERNARDO, un DO[C]TOR, 10 MUJERES, un VEJETE”.

Debajo, una suma de varios dígitos: “3+1+1+1+4=10”, entendiendo que serían las mujeres que está solicitando para la representación. No coincide con lo que luego sucede en la mojiganga. Así que en el elenco, reordenamos los personajes por orden de aparición e intentamos localizar quiénes fueron los actores que lo llevaron a cabo. En el reverso de la primera página encontramos dos endecasílabos pareados y una copla:

Para que os quieran todos en la villa
 mirad si halláis la hierba doradilla.
 Si acaso se resistieren

a obedecer esta vara
llamad los que hacen justillos
y rapelarán las barbas.

El manuscrito podría ser autógrafo, sobre todo por la cantidad de correcciones que hay en él. *Manos teatrales* nos dice sobre este manuscrito: “Parece ser borrador del dramaturgo o tal vez segundo borrador. Hay correcciones de tipo autorial en la misma mano”. Siempre se ha especulado con que estuviera escrito de su puño y letra, pero es que, como casi siempre en este tipo de textos, son sólo conjeturas y a la espera de datos más concluyentes, tenemos que quedarnos con los datos objetivos: la letra es compleja e ilegible en algunos momentos y en algunas zonas está la tinta corrida, así como que hay muchas anotaciones al margen.

| | | |
|-----------------------------|--|----|
| GODOY. | Pues por el río quebrarán los dientes. | |
| ESCAMILLA. | Son pasadas por agua más calientes. | |
| GODOY. | ¿Y en qué vienen? | |
| ESCAMILLA. | Temiendo las arrugas me las traerán en barcos y en jamugas ⁶ . | 35 |
| | <i>(Dentro grita)</i> | |
| GODOY. | ¿Y qué es aquesto ⁷ ? | |
| ESCAMILLA. | ¿Qué será? Imagino de mojigangas algún descamino. | |
| | <i>Sale un CIEGO con un tamboril tocando y cantando lo siguiente y bailando dos MUJERES y dos HOMBRES.</i> | |
| CIEGO. | Vamos a hacer fiestas a Palacio, donde hay un día y mil soles que alegran con lo mismo que ciegan. | 40 |
| MUJER 1ª. <i>(Cantando)</i> | En Palacio me espera mi enamorado, aunque el quererle mucho no está muy claro. | 45 |
| ESCAMILLA. | Ténganse al mojiganguero mayor. | |
| MUJER 1ª. | ¡Linda patarata ⁸ ! | |
| ESCAMILLA. | ¿Resistencia? | |
| MUJER 2ª. | Tú lo eres. | |
| ESCAMILLA. | ¡Préndanlas! | |
| MUJER 1ª. | Es mojiganga. | |
| ESCAMILLA. | Por si fueren para ello, | 50 |

⁶ jamuga: “Una especie de silla hecha de unos correones, y brazos de madera, a modo de los de las sillas comunes, pero son redondos, y más largos. Sirve para que las mujeres vayan con alguna conveniencia sentadas en las caballerías, afirmándola, y asegurándola sobre el albardón o albarda.” (Aut.). Para más información sobre este tipo de sillas, López Álvarez [2006].

⁷ Se refiere al grito, obviamente.

⁸ Ver nota de... Monteser utiliza mucho la palabra patarata.

| | | |
|-------------------------------|---|----|
| | vayan presas. | |
| MUJER 2ª. | Toca y canta. | |
| GODOY. | ¿Qué justicia es ésta, alcalde? | |
| ESCAMILLA. | Vos no entendéis de alcaldadas ⁹ , yo he de prender cuantos tengan ridículas circunstancias para tener cuatro reales sobrados de mojigangas, cumpliendo así con mi oficio, que, a más moros, más ganancias ¹⁰ . | 55 |
| GODOY. | Pues si eso es así, mirad lo que busca esa beata. | 60 |
| | <i>Sale BERNARDO de beata ridícula.</i> | |
| BERNARDO. | No puedo encontrar con ellas. | |
| ESCAMILLA. | ¿Qué va a buscar la tamaña ¹¹ ? | |
| BERNARDO. (<i>Cantando</i>) | La beata mayor que busque, me manda, en aquesta fiesta, dientes para entrambas. | 65 |
| ESCAMILLA. | ¿Y a dónde ha de hallarlos? | |
| BERNARDO. | En las carcajadas. | |
| ESCAMILLA. | ¿Guárdalos la risa como en una caja? | 70 |
| BERNARDO. | Pues apelaré ¹² | |

⁹ Buezo [1993: 179 y ss] habla del alcalde mojiganguero y de sus conocidas “alcaldadas”, que serían sentencias disparatadas de las que ya hablamos en el estudio a los personajes.

¹⁰ Queda clara la alusión a lo ridículo de la mojiganga. El alcalde apresa todo aquello que puede y sentencia, como no podía ser de otra manera, con un refrán. Bastús [1862: 260] nos habla de ello: Cuantos más moros más ganancias: esta expresión que aplicamos cuando son muchas las dificultades que tenemos que vencer o numerosos los enemigos que combatir, en cuyo caso debe ser mayor el botín o despojos que dejare el enemigo vencido. Está tomada de la historia del Cid Ruiz Díaz de Vivar. Cuéntase en ella que después que se hubo apoderado de Valencia, fue Miramolin, caudillo moro, con un poderoso ejército a quitársela, y que al ver el del Vivar aterradas a su esposa doña Jimena y sus hijas, circunvalados como estaban por tanta morisma, las dijo para animarlas: no temáis, doña Jimena / y hijas, que tanto amo. / Mientras que yo fuere vivo, / de nada tengáis cuidado, / que estos moros que aquí vedes / vencidos habrán quedado. / Y con él su gran haber, / hijas, os habré casado, / que cuantos más son los moros, / más ganancias habrán dejado”.

¹¹ Juega con lo grotesco de la escena. Un hombre corpulento y ridículo vestido con hábito religioso.

¹² “apelaré algunas puñadas”, se refiere a que hará uso de la fuerza, mostrando que con los golpes se provoca la risa.

| | | |
|------------|--|----|
| | <p>algunas puñadas, questas los arrojan si aquellas los guardan para que los halle. ¡Ay!, ¡Jesús me valga!</p> | 75 |
| ESCAMILLA. | <p>¡Ay, amiga mía!, que eso es mojiganga.</p> | |
| GODOY. | <p>Vaya esta vieja embustera al cepo donde se guardan las figuras.</p> | 80 |
| BERNARDO. | <p>¿Yo, figura? ¡qué sensación!</p> | |
| ESCAMILLA. | <p>Vaya, vaya.</p> | |
| | <p><i>Vase.</i></p> | |
| | <p><i>Salgan por un lado siguiendo a un VEJETE de chambergo¹³, 2ª MUJER tapada, y por el otro un GALÁN ridículo siguiendo a una NEGRA, tapada de medio ojo.</i></p> | |
| MUJER 2ª. | <p>¿Ingrato a tanta fineza?</p> | |
| GALÁN. | <p>¿A tanto desvelo, ingrata?</p> | 85 |
| MUJER 2ª. | <p>Aguarda.</p> | |
| GALÁN. | <p>Espera.</p> | |
| NEGRA. | <p>No quiero.</p> | |
| MUJER 2ª. | <p>Oye.</p> | |
| VEJETE. | <p>Señora tapada, a mí han de quererme sólo dos días en la semana. Y hoy no es día de quererme.</p> | 90 |
| MUJER 2ª. | <p>Pues, por cuenta de mañana, escucha.</p> | |
| GALÁN. | <p>¿Acaso eres tigre más que mujer?</p> | |

¹³ chambergo: “Casaca ancha, cuya longitud pasaba de las rodillas: su aforro volvía sobre la tela de que era la casaca, con una faja de cuatro a seis dedos de ancho de arriba abajo por ambos lados: las mangas algo más anchas de lo que se usan ahora, y más cortas, también con una vuelta del mismo forro. Diósele este nombre por haber traído este traje con sus Tropas el Mariscal de Chamberg, cuando vino de Francia a la guerra de Portugal.”. (Aut.).

| | | |
|-------------------------------|---|-----|
| NEGRA. | ¿Qué pensaba? | |
| GODOY. | Ésta debe de ser fea, pues de un vejete se paga, y ésta será muy hermosa, pues de un mozo se recata. | 95 |
| ESCAMILLA. | Pienso que maula ha de haber. Ea, descúbranse entrambas. | |
| MUJER 2ª. | Yo no me he de descubrir. | 100 |
| GODOY. | ¿No echa de ver que lo manda el señor mojiganguier? | |
| | <i>Descubriéndose.</i> | |
| MUJER 2ª. | Pues no piensen que es mi cara mojiganga. | |
| ESCAMILLA. | ¿No? ¿Y se viene de ese vejete en demanda? | 105 |
| VEJETE. | Pues sepa usted que en la villa me ruegan las que me engañan. | |
| MUJER 2ª. | Yo le solicito hoy para burlarle mañana. | |
| GODOY. | ¡Descúbrase ella! | |
| | <i>Descúbrese.</i> | |
| NEGRA. | ¿También? Crean que no soy muy mala. | 110 |
| ESCAMILLA. | Más vale de cien ducados. | |
| GODOY. | ¿Que una negra esguinces ¹⁴ haga? | |
| GALÁN. | Bien empleaba mi amor. | |
| ESCAMILLA. | ¡Al cepo los cuatro vayan! | 115 |
| MUJER 2ª. (<i>Cantando</i>) | Porque sigo a un viejo me llevan presa, si le quisiera mucho | |

¹⁴ esguinces: Vale también demostración de disgusto o desdén, manifestada con algún movimiento de cabeza, de la boca, u otras partes del cuerpo, que indique la pasión del ánimo” (Aut.).

| | | |
|----------------------------|---|--|
| | ¿qué más hicieran? | |
| NEGRA. (<i>Cantando</i>) | A Farica, la <i>negla</i> , la prenden porque no quiere, porque no quiere. | 120 |
| | <i>Vanse.</i> | |
| ESCAMILLA. | ¿No os dije que había de haber en el camino abundancia de figuras y porque duren he de escabechallas? | 125 |
| GODOY. | Poned la negra en almíbar y será una nuez moscada ¹⁵ . | |
| | <i>Salga un TERCERO, apresurado.</i> | |
| [HOMBRE] 3º. | ¿Está aquí el señor alcalde? | |
| ESCAMILLA. | ¿Qué queréis con prisa tanta? | |
| [HOMBRE] 3º. | Viniendo por Manzanares nadando las mojigangas, salió una horrible ballena y ¡pardiez! Que, en dos palabras, se las fue engullendo todas sin dejar una migaja. | 130 135 |
| GODOY. | En Manzanares no he visto ballenas, sino tarascas ¹⁶ . | |
| ESCAMILLA. | ¿Hay tan grande desvergüenza? A prenderla luego vayan y, si acaso se resiste, para poder amansalla, llamen los que hacen cotillas ¹⁷ y la pelarán las barbas. | 140 |
| [HOMBRE] 3º. | Ella se viene a la orilla. | |
| ESCAMILLA. | Pues está cerca, pescadla. | 145 |
| GODOY. | Llegad vos, que sois alcalde. | |

¹⁵ La nuez moscada tiene color de canela, de ahí la analogía con el color de la piel de la negra.

¹⁶ Es una especie de serpiente monstruosa que desfila durante el Corpus, aunque aquí puede referirse a la segunda acepción que da Autoridades sobre la palabra tarasca: “Por alusión se llama la mujer fea, sacudida, desenvuelta y de mal natural.” Para saber más de ello, véase Flores Asensio [2007].

¹⁷ cotilla: “Jubón sin mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena, y respuntado, sobre el cual se visten las mujeres el jubón o casaca, y traen ajustado el cuerpo.” (Aut.). Se juega con el doble sentido de la palabra: la prenda de vestir con barba de ballena, y las amigas de los chismes.

Descúbrese la ballena junto al vestuario.

| | | |
|-----------------------|---|-----|
| ESCAMILLA. | Decid, porque no se vaya, que se tenga a la justicia. | |
| [HOMBRE] 3º. | No haya miedo que se caiga. | |
| ESCAMILLA. | ¡Ay, qué boca! Asilda bien. | 150 |
| GODOY. | Ya está muy bien agarrada. | |
| ESCAMILLA. | Pues echalda un par de grillos ¹⁸ que quiero hacerle la causa. | |
| GODOY. | Yo pienso que no tenéis jurisdicción en el agua. | 155 |
| ESCAMILLA. | De todos cuatro elementos ¹⁹ tengo la primera instancia. ¡Ea! Que jure y declare todas cuantas mojígangas se ha engullido. | |
| [HOMBRE] 3º. | La ballena qué ha de jurar si no habla. | 160 |
| ESCAMILLA. | Ella hablará por la mano ²⁰ si es ballena cortesana. | |
| GODOY. | Pues preguntad de más cerca. | |
| <i>Mueva la boca.</i> | | |
| ESCAMILLA. | ¡Ahí!, ¡el pescuezo!, ¿qué saca? | 165 |

Salga por la boca un PAPAGAYO²¹.

¹⁸ grillos: “Se llama también cierto género de prisión con que se aseguran los reos en la cárcel, para que no puedan huir de ella: y consiste en dos arcos de hierro en que se mete las piernas, en cuyas extremidades hay un agujero por donde se pasa una barreta, que por una parte tiene una cabezuela, que no puede pasar por los agujeros de los arcos, y en el extremo opuesto un ojal, que se cierra, remachando en él una cuña de hierro. Llámense así, porque su ruido es semejante al canto de los grillos.” (Aut.). De aquí viene la palabra grillete, más específica.

¹⁹ agua: “Elemento principal entre los cuatro. Los más de los filósofos sintieron era uno de los principios de la naturaleza. Divídese en dos especies, natural, y artificial: la natural es la que cae de las nubes, la del mar, la de los ríos, arroyos, fuentes y pozos: y artificial la que es compuesta, como agua de azar, agua rosada.” (Aut.).

²⁰ hablar por la mano: “Invención que se ha hallado, para darse a entender desde lejos sin hablar: la cual se reduce a haber formado un abecedario con diferentes figuras, que se forman con los dedos de la mano, teniendo cada letra su figura particular.” (Aut.). La escena es bastante cómica. El alcalde estará temeroso de la ballena y por eso le insta a que se comunique desde la distancia, mostrando mucho miedo cada vez que Godoy le apremia para que se acerque.

[HOMBRE]^{3º}. Boca que echa un papagayo
no tiene pocas palabras.

PAPAGAYO. (*Cantando*) Para servir a mis Reyes,
toquen, toquen, el canario,
pues así hablará también 170
por los pies el papagayo.

Baile una mudanza de canario y echa la ballena a un PAVO REAL.

ESCAMILLA. Otra vez abre la boca:
ella confiesa de plano²².

*Repita la mudanza esta seguidilla y bailen ESCAMILLA, TERCERO y
PAPAGAYO y PAVO, y estos bailarán con lo que fueran saliendo.*

PAVO. (*Cantando*) En esta mojjiganga,
yo soy un pavo 175
que, dentro de mí mismo,
me estoy asando.

*Salga por la boca de la ballena BERNARDA MANUELA de medio abajo
de sirena y de medio arriba de cisne sobre un delfín cantando.*

BERNARDA. (*Cantando*) Sin matar y sin morir
sobre un delfín escamado,
si canto como sirena 180
también como cisne canto.
Cisne, sirena y delfín²³,
todos son del agua trastos
por donde de nuestro amor
se verá mejor lo claro. 185

*Al fin desta copla, se apea del delfín
y él se retira al paño y prosiga con esta seguidilla.*

No seré, no, sirena,
si en festejaros,
por la verdad del gusto,
trueco el engaño.

²¹ Buezo [2004: 39-40] nos habla de la presencia de hombres disfrazados de animales ultramarinos, entre ellos el papagayo, llevándonos a la mojjiganga que Madrid dispuso por haber recobrado la salud Carlos II el 19 de mayo de 1693 donde sale una dueña jugando con un papagayo, o a toda una pieza titulada así *El papagayo*, que encontramos en el manuscrito 17.372 de la BNE.

²² confesar de plano: “frase con que se da a entender que uno declaró o confesó alguna cosa, lisa y llanamente, sin ocultar nada, y sin ser necesario usar de apremio ni amenaza para que lo dijese y declarase.” (Aut.). El alcalde sigue hilvanando sus comentarios absurdos acerca de lo que está presenciando, como si estuvieran ajusticiándola.

²³ Son tres símbolos muy apropiados. El cisne y la sirena se asocian con el poeta y el cantor y el delfín es el título nobiliario que se le concedía al príncipe heredero al trono de Francia.

ESCAMILLA. Eche, que el vivir le importa
que animales del tamaño
tienen de indigesto aquello
que tiene de mentecatos. 190

OLMEDO de medio abajo león y de medio arriba águila²⁴.

OLMEDO. El águila en un león
viene a la fiesta danzando,
por timbres de nuestros reyes 195
para en uno son entrambos. (*Dancen.*)

MÚSICA. Carlos segundo,
Rey, mi señor,
más años que estrellas 200
os conceda Dios,
por cuanto la fama
dilata su voz.

Repitan la primera copla bailando.

El águila vuela
y corra el león. 205

Salgan por la boca de la ballena cuatro osos.

ESCAMILLA. ¡Brava bocanada de osos!
Sabe Dios que estoy temblando.

OLMEDO. (*Cantando*) Los osos, que en las Asturias
también son vuestros vasallos,
con el tono de su tierra 210
los tray el gusto bailando.

Música en bocas diferentes.

OSO 1. ¡Ay, Toribia, que se van las abejas²⁵!

OSO 2. Non se nos van que os osos las llevan.

²⁴ Olmedo sale caracterizado como un grifo, que queda definido así por Autoridades “Animal fabuloso, que fingen tener la parte superior de Águila, y la inferior de León, con grandes y fuertes garras, cuatro pies, y ligeras alas”. Por otro lado, el león era un animal simbólico ya en el Antiguo Oriente y durante la Edad Media quedó asimilado a los reyes como encarnación de sus virtudes. El águila es el emblema de la casa de Austria, según *Covarrubias*, adoptado por Carlomagno como símbolo del imperio y sucesivamente por reyes y emperadores.

²⁵ Lo mismo que abejas. La relación existente entre los osos y las abejas es más que tradicional, gracias a la mediación de la miel, alimento elaborado por ellas y consumido por ellos. *Autoridades* ya lo recoge: “Animal fiero, muy conocido en España en varias de sus montañas. Vive retirado, es muy torpe y grande. Tiene las uñas romas y los brazos muy gruesos. Suele andar en dos pies, y trepa a los árboles para coger la fruta. Hay mucho que gustan de la miel, y destruyen las colmenas, que llevan al agua para abrirlas.”.

- OSO 3. ¡Ay, Toribia, que nuestro amo es garrido!
- OSO 4. Sácale bello, Dios, amo lindo. 215

Repitan bailando todos.

- OSO 1. ¡Ay, Toribia!, que se van las abellas,
- OSO 2. Non se nos van que os osos las llevan.

MANUELA de media abajo tigre, de medio arriba, sierpe, en un elefante.

- ESCAMILLA. Un elefante acá viene.
- MANUELA. (*Cantando.*) Señor don Diego, mi amo,
yo que sobre un elefante 220
voy a buscar a buen paso
con paradas de deseos
con muchas luces en Palacio.
Aunque tigre y sierpe soy,
a vista de tantos rayos, 225
no habrá en la sierpe veneno,
y el tigre estará muy manso. (*Apéese.*)
Y porque las mujeres
de buena cara
tigres son si desprecian, 230
sierpes si engañan.

Salga por la boca de la ballena una bola pintada y en el tablado se abra y salgan de ésta tres muchachas de MONOS bailando los matachines²⁶.

- ESCAMILLA. La ballena va escupiendo
la bola, si no me engaño.
- MÚSICA. Dios, machín²⁷,

²⁶ matachín: palabra de origen italiano (de matto, ‘loco’); “la danza de los matachines es muy semejante a la que antiguamente usaban los de Tracia, los cuales, armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanjes, al son de las flautas, salían saltando y danzando” (Cov.) “Era una danza que se ejecutaba de manera muy espectacular, con piruetas, brincos y vueltas, a veces acompañada de juegos de luces. En el *Teatro de los Teatros* de Bances Candamo: “se acarician, se reconocen, bailan juntos, se vuelven a enojar, riñen con espadas de palo, dando golpes al compás de la música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparece entre los dos, se llegan a ella y se retiran, y, en fin, saltando sobre ella la revientan y se fingen muertos al estruendo de su estallido”. Rodríguez Cuadros [2007: 93] establece que la danza de matachines era la “Expresión máxima de esta muñequización (...), baile pantomímico derivado, tal vez, de una antigua danza cómico-heroica (...) que dotaba al actor de una figura grotesca mediante la carátula o máscara y un vestido ajustado que alternaba piezas rojas y amarillas para, mientras danzaba gesticulando furiosamente, golpear con espadas de palos y vejigas de vaca llenas de aire a todo el que se ponía a su alcance”.

²⁷ machín: “Voz Vascuence, que vale lo mismo que Martin: y se aplica en Vizcaya a todo hombre rústico y mozo del trabajo, y con especialidad a los mozos de las herrerías: por cuya alusión los Poetas Castellanos suelen llamar a Cupido el Dios Machín, por haber nacido en la herrería de Vulcano.”. (Aut.).

| | | |
|-----------|--|--------------------------------|
| | es el lince sin ojos, , matachines somos nosotros. El amor remedando de todos, matachines somos los monos. | 235 240 |
| MANUELA. | Si de amor son unos los fines, seamos todos de amor matachines. | 245 |
| | <i>Bailen todos.</i> | |
| BERNARDA. | Matachín, nuestro amo es muy lindo. | |
| MANUELA. | Matachín, Dios le guarde mil siglos. | |
| | <i>A cada copla bailen.</i> | |
| BERNARDA. | Matachín, nuestros amos son lindos. | 250 |
| MANUELA. | Matachín, otros tantos nos vivan. | |
| BERNARDA. | Matachín, ¿qué dirás de las damas? | 255 |
| MANUELA. | Que es en ellas amor mojiganga. | |

FIN

V. e. 2. LOS TÍTERES

El alcalde, mojiganguero del reino, no tiene con qué hacer la pieza que se le ha encargado. Ayudado por el escribano irá en busca de una hechicera para que le solucione el problema. Ella le muestra toda una caterva de personajes dispuestos a ser sujetos de mojiganga para que él decida. Le va proponiendo qué tipo de fiesta pueden hacer —autos de alegría, gigantes, sainetes, danzas, pandorgas— y el alcalde va rechazándolas por diversos motivos hasta llegar a:

| | | |
|------------|--|----|
| HECHICERA. | Mojiganga, que es cosa que no cansa. | |
| ALCALDE. | ¿Y aquesa mojiganga será mansa? | |
| HECHICERA. | Es de varias figuras, cosa bella. | 65 |
| ALCALDE. | ¿Casi todo el lugar entrará en ella? | |
| HECHICERA. | Pues del Corpus, alcalde, no hay más fiesta, si queréis, de Cuaresma, habrá más que éstas. | |

Una vez aceptada la mojiganga, empieza un nuevo desfile para saber quiénes entrarán en ella. Y se repite la estructura, ofreciéndole volatines y títeres; y, como la reacción del alcalde siempre es negativa, pide que le muestre un poco de cada para ver con qué se queda. De este modo, y tras un conjuro, le ofrece: una Loa entre un ángel y un diablo por la disputa de un alma, unos títeres representando un casamiento y, finalmente, una pandorga con su baile y una mojiganga. La hechicera le dice que debe elegir, pero al alcalde no le llega a gustar ninguna de las piezas que ha visto, duda y finalmente propone que sea el auditorio el que elija la que quiere ver representada, y ante el silencio del mismo:

| | | |
|------------|--|-----|
| HECHICERA. | La razón de no agradar yo la entiendo. | |
| ALCALDE. | Di por qué. | |
| HECHICERA. | Porque como ya refresca no les parecemos bien. | 215 |

El mundo del títere iba asociado a las representaciones. Covarrubias nos define la palabra de la siguiente manera:

Ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos que, mostrando tan solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen; y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de

madera, están silbando con unos pitos que parece hablar las mismas figuras; y el intérprete que está acá fuera declara lo que quiere decir y porque el pito suena *ti, ti* se llamaron títeres.

El mundo de los títeres, tal y como nos cuenta Varey [1954: 170-211], parece que llega a nuestro país desde Francia y a través de Italia, traído por los juglares, quienes, entre otras muchas habilidades, debían de ser titiriteros. El autor también da la posibilidad de que a través de Valencia y de mano —nunca mejor dicho— de los moros, entraran los títeres en la península. De un modo u otro, era un elemento de entretenimiento que encontramos hasta en las expediciones de Hernán Cortés¹. Yendo a nuestros corrales públicos, sabemos que las compañías que tenían títeres se beneficiaban de la prohibición de representar durante Cuaresma

Las razones de la prohibición de representar durante Cuaresma —periodo de mortificación y sacrificio para los católicos— tenían que ver con la vieja idea que vinculaba la actividad dramática con lo irreverente, indecoroso, libertino y, sobre todo, provocativamente erótico. (...) Sin embargo, esta situación, que colocaba temporalmente en paro obligatorio a los actores, beneficiaba singularmente a los titiriteros a los que, probablemente porque sus actores y actrices no eran de carne y hueso, se les permitía representar durante los días de prohibición. Cornejo [2012: 13-4]

Al hablar de títeres, inmediatamente nos viene a la cabeza Cervantes y *El Quijote* —quien en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte se encuentran con un titiritero que, junto a su ayudante y un mono, iba de aquí para allá con su teatrillo representado historias de siempre—, así como su *Retablo de las maravillas*. Y es que en el teatro breve, además de la de Monteser, sabemos de la existencia de *El titeretier*, de Francisco de Avellaneda², *Los títeres*, de Vicente Suárez de Deza³, *Los títeres y los negros*⁴ o, ya entrado el siglo XVIII, *La burla de los títeres fingidos*, de Francisco de Castro⁵, etcétera.

¹ Díaz del Castillo [1632: 634] recoge que a su llegada: “llevábamos cinco chirimías y sacabuches y dulzainas, y un volteador y otro que jugaba de manos y hacía títeres”.

² Cienfuegos [2006: 243-256].

³ Borrego [2000: 638-656].

⁴ Varey [1957: 230] cita esta mojiganga perdida.

⁵ En *Primera parte de alegría cómica...* [1702].

Con respecto a la de nuestro autor, hay que considerar la segunda acepción que *Autoridades* nos da sobre la palabra títere: “Alusivamente llaman al sujeto de figura ridícula, pequeño, añado o muy presumido.”, es decir, podría ser una definición perfecta para cualquiera de las múltiples y populares figuras que se convertían en sujetos de mojiganga, por lo que es lógico que aparezca en una pieza de este tipo.

Con respecto a la fecha y el motivo por el que fue compuesta, es necesario conocer dónde se encuentra recogida. *Los títeres* está en el manuscrito 21.815 de la BNE, *Asumptos alegóricos, métricos, históricos, que en nueve actos sacramentales manifiesta su ingenio, sin segundo, Don Pedro Calderón de la Barca: capellán de honor de su Majestad, caballero del hábito de Santiago. Originales recogidos con especial desvelo y sin igual afección por don Pedro Soriano Carranza, presbítero. En Córdoba, en 20 de mayo de 1706*. Es éste un compendio de diversas obras de Calderón que, según dice el índice, incluyen sus loas, mojigangas y entremeses. En nota manuscrita encontramos:

Dos impresos (1676-1677) y 18 manuscritos (1670-1674). 306 hojas, 17 impresas y 289 mss. En este precioso códice del siglo XVII hay piezas dramáticas desconocidas de Calderón de la Barca y otras obras inéditas de la época.

En el interior podemos leer el título ya aludido y, debajo de todo ello, nos encontramos con otra fecha, otra tinta y con otra letra, “Pedro Soriano Carranza, 1681”. Y en el índice de autos sacramentales:

Tabla: La hidalga privilegiada. / Los misterios de la misa. / El capitán de Israel. / El demonio mudo. / Siquis y Cupido. / Ama como a ti a tu prójimo. / La primer flor de el Carmelo. / El verdadero dios Pan. / Lo que va de el hombre a Dios. / Tienen todos sus loas, mojigangas y entremeses.

Nuestra mojiganga se encuentra entre las páginas 140r-143r, justo después de *Siquis y Cupido. Famoso alegórico auto sacramental de don Pedro Calderón de la Barca*, (páginas 116r-139r). Como bien explica Rull [s.d.], Calderón escribió tres versiones distintas de *Psiquis y Cupido*, una en 1640 para Toledo, una comedia *Ni amor se libra de amor* en 1662 y una última para Madrid, *Siquis y Cupido* escrita en 1665, que sería la que nos ocupa. Al finalizar este auto, en el manuscrito podemos leer: “acabose de copiar

en 13 de febrero de 1670 años”. Y lo firma Alonso Martín y Baones (quizá Briones). Tras una página en blanco, vendría la obra de Monteser, con la misma letra que el anterior. Si fuera cierto lo que nos dice este manuscrito —recordemos que en la portada nos especifica que los autos vienen con sus loas, mojigangas y entremeses—, con el auto sacramental de Calderón de *Psiquis y Cupido* se representaría la loa que le precede, *Loa para la fiesta que se hizo en la Platería en la fiesta de la Inmaculada Conce[p]ción de nuestra Señora y del glorioso Sant Eloy. Intitulase Las artes*, de D. Bernardo de Quesada⁶ y la mojiganga *Los títeres* de Monteser. Por lo tanto, la fecha aproximada de representación sería la del Corpus de 1665, por una referencia interna que se da en el propio texto

| | | |
|----------|--|---|
| ALCALDE. | Buscad fiestas de Corpus de lo viejo de más que no estará muy empeñado estando en una aldea retirado. La fiesta se ha de hacer, y aquí me fundo, que ha de admirar a Dios y a todo el mundo. | 5 |
|----------|--|---|

Cacho Palomar [2006: 123] registra otro ejemplar manuscrito de esta pieza en la biblioteca Estense Universitaria de Módena, dentro de un “volumen facticio con 27 piezas teatrales cortas (18 bailes, 5 entremeses, 2 mojigangas, 1 sarao y 1 loa), de manos de los siglos XVII y XVIII. Incluye además algunos poemas. Parcialmente deteriorado, con encuadernación antigua en pergamino”, que no hemos podido cotejar. Gracias a *Manos teatrales* sabemos que está a nombre de don Francisco de Monteser con signatura EU Epsilon 32.3.18 EM/14, V.

⁶ Nicolás Bernardo de Quesada, autor sevillano del que poco se conoce. Según Urzáiz [2002: II, 526], compuso, entre otras, dos loas para ser representadas en el Corpus de 1669 por la compañía de Francisco Gutiérrez.

26 – LOS TÍTERES

PERSONAJES

ALCALDE

ESCRIBANO

HECHICERA

DIABLO

ÁNGEL

HOMBRE

MUJER

[DOS TÍTERES]

[HOMBRE 1]

[HOMBRE 2]

Salen el ALCALDE y ESCRIBANO.

ALCALDE. Esto ha de ser.

ESCRIBANO. Vos os cansáis en vano.

ALCALDE. Fiesta ha de haber de Corpus, escribano.

ESCRIBANO. Pues no veis que empeñado¹ está el consejo.

ALCALDE. Buscad fiestas de Corpus de lo viejo
de más que no estará muy empeñado
estando en una aldea retirado². 5
La fiesta se ha de hacer, y aquí me fundo³,
que ha de admirar a Dios y a todo el mundo.

ESCRIBANO. Pues, alcalde, si estáis determinado,
un consejo os daré.

ALCALDE. Venga si es dado. 10

ESCRIBANO. ¿Sabréis guardar muy bien cierto secreto?

ALCALDE. ¿Qué tan grande será?

¹ empeñado: “El que está con deudas”. (Cov.). En el texto se sugiere que la alcaldía no tiene dinero y deben abaratar costes.

² Hace referencia a que busquen espectáculos ya usados, sobre todo porque al celebrarse en una aldea, la rusticidad se opone al ambiente cortesano.

³ fundar: “Echar fundamentos y cimientos al edificio, a fundo, porque cuanto más hondos estuvieren debajo de tierra, más seguro será lo que se fabricase encima. De allí, traslaticamente, decimos fundar una opinión”. (Cov). El alcalde deja clara su postura sobre la fiesta.

| | | |
|------------|--|----|
| ESCRIBANO. | Lindo sujeto, ¿pues lo que es un consejo no se sabe? | |
| ALCALDE. | Quiero ver si me cabe o no me cabe. | |
| ESCRIBANO. | En la casa primera, aquí a la vuelta, vive una hechicera ⁴ . Si vos la habláis y regaláis, alcalde, fiestas tendréis, y que os saldrán de balde, que volando traerá las celebradas. | 15 |
| ALCALDE. | Debe de tener diablos de paradas. Vamos al punto allá. | 20 |
| ESCRIBANO. | La casa es ésta. | |
| ALCALDE. | Pues llamad. | |
| ESCRIBANO. | ¡Ah de casa! | |
| ALCALDE. | Hoy hay gran fiesta. | |
| ESCRIBANO. | ¿No responden? | |
| | <i>Dentro la hechicera.</i> ¿Quién llama? ¿Quién me espera? | |
| ALCALDE. | Oye, usted, ¿está en casa la hechicera? | |
| ESCRIBANO. | ¿Qué decís?, ¿estáis loco? | |
| ALCALDE. | No os asombre, ¿sé yo si se lo llaman por mal nombre ⁵ ? | 25 |
| | <i>Sale HECHICERA</i> | |
| HECHICERA. | ¿Quién es?, ¿quién está ahí fuera?, ¿quién inquieta mi estudio? | |

⁴ El mundo de las hechiceras no era tan peligros ni estuvo tan perseguido por el tribunal de la Santa Inquisición como pueda parecer, tal y como deja reflejado Fernández García[1986-7: 150]: “La caza de brujas en España fue (...) una caza menor. Por otra parte el período que nos ocupa, el siglo XVII, es la etapa de la gran crisis de la brujería en general. La corriente crítica se impone, representada en Europa, sobre todo por el jesuíta Von Staple y en España, por el inquisidor Salazar y Frías, entre otros. Salazar tras su actuación en el caso de las brujas de Zugarramurdi (...) hace que la brujería se viera con ojos muy distintos a como tradicionalmente se veía. A partir de su primer “Memorial” de 1612 y el de 1613, la Inquisición va a tratar de desdramatizar el problema, adoptando una actitud de tolerancia que se refleja en la suavidad de las sentencias que dicta. De aquí que los reos acusados por este delito, tengan muy clara su preferencia a ser juzgados por el Santo Oficio que por los tribunales civiles mucho más duros, lo que hizo que muchos reos pasasen de las cárceles reales a las inquisitoriales, siempre que les fuera posible.”

⁵ El alcalde se hace el tonto y juega con el doble significado de hechicera: “Persona que ejecuta y hace los hechizos”, y “Se dice por exageración de la persona que con su modo, afabilidad o hermosura, atrae las voluntades y cariño de las gentes” (Aut.).

| | | |
|------------|---|----|
| ALCALDE. | ¡Ay, qué hechicera ⁶ ! | |
| HECHICERA. | Señor alcalde, alégrome de veros. | |
| ALCALDE. | Muy lindas sois, mas no creo en agüeros ⁷ , y, al fin, ¿de qué vivís?, señora hermosa. | 30 |
| HECHICERA. | Yo, alcalde, mi señor, de ser curiosa ⁸ , y, aunque es malo, es oficio de gran vicio. | |
| ALCALDE. | Peor os ha de estar un Santo oficio ⁹ . | |
| HECHICERA. | Que soy la que os adora y os venera, y la que os quiere más. | 35 |
| ALCALDE. | ¡Ay, qué hechicera! ¿Sabéis a qué he venido? | |
| ESCRIBANO. | ¡Ay, tal menguado! | |
| ALCALDE. | Yo bien me acuerdo, mas se me ha olvidado. | |
| HECHICERA. | Yo lo diré, vuestra intención es esta: que del Corpus os haga yo una fiesta. Ved, si queréis, un auto de alegría. | 40 |
| ALCALDE. | El escribén ¹⁰ los hace cada día ¹¹ . | |
| ESCRIBANO. | ¿Yo, autos de alegría? ¡Qué locura! | |
| ALCALDE. | Sí, cuando hacéis los autos de soltura ¹² . | |
| HECHICERA. | ¿Gigantes ¹³ ? | |
| ALCALDE. | Son borrachos de extrañeza, | 45 |

⁶ Una frase que repetirá una y otra vez buscando los aspectos cómicos que la iteración de frases tendría entre el público. Si además, como presuponemos, lo decía con determinada entonación, esa frase se podría convertir en un reclamo para la obra.

⁷ agüero: “Los Gentiles llamaban así a cierto género de adivinación por el canto, el vuelo, y otras señales, que tenían observadas en las aves: y se llamaban Augures los que formaban estos pronósticos”. (Aut.).

⁸ curiosa: “se llama también el que trata las cosas con diligencia, o el que se desvela en escudriñar las que son mui ocultas y reservadas.”. (Aut.).

⁹ Juego de palabras con lo que ella hace y el tribunal de la Inquisición y, sobre todo, para amenazarla y conseguir las fiestas gratis, de ahí que ella le adule a continuación.

¹⁰ Escribano.

¹¹ autos de alegría. Juego de palabras, frente a la propuesta de auto sacramental de la hechicera, la respuesta del alcalde sobre las actas que levanta su escribano a diario y su negativa a ello.

¹² soltura: “Vale también libertad acordada por el Juez a los presos.”. (Aut.).

¹³ gigantes: “unas figuras de gigantes, fabricadas las manos y la cabeza de cartón, y lo demás del cuerpo de una armadura de madera, sobre la cual se les ponen los vestidos. Sirve principalmente para la celebración de Corpus.”. (Aut.).

| | | |
|------------|---|----|
| | con el vino en los pies, no en la cabeza. Y, al ver blancos y negros tener tratos, juzgo que, de ellos, nacen mulatos ¹⁴ . | |
| HECHICERA. | ¿Queréis sainetes? | |
| ALCALDE. | No quiero saetines ¹⁵ en que haya sacristanes ni latines. | 50 |
| HECHICERA. | No hay entremés del Corpus sin bonetes ¹⁶ . | |
| ALCALDE. | No han de echar por la Iglesia mis sainetes. | |
| HECHICERA. | ¿De las danzas gustáis? | |
| ALCALDE. | Mozos noveles tienen lleno el lugar de cascabeles, y me cansa la de los caballitos: seis barbados haciendo corcovitos ¹⁷ y en otra ver un viejo majadero bailando entre diez niñas muy severo ¹⁸ . | 55 |
| HECHICERA. | ¿Queréis pandorga ¹⁹ , que se usa ahora? | |
| ALCALDE. | ¿Y qué mujer es ésa, mi señora? | 60 |
| HECHICERA. | Es compuesta de ruido y variedades. | |
| ALCALDE. | Sí, de mujer son esas propiedades. | |
| HECHICERA. | Mojiganga, que es cosa que no cansa. | |
| ALCALDE. | ¿Y aquesa mojjiganga será mansa? | |
| HECHICERA. | Es de varias figuras, cosa bella. | 65 |

¹⁴ Parece ser que salían cuatro parejas de gigantes que representaban cada una de las partes del mundo conocidas en 1372, que parece ser su origen.

¹⁵ saetín: Juego de palabras, frente a la propuesta dramática de la hechicera, el alcalde habla de los saetines, que “para los Altareros, llaman a un clavo larguito, delgado, y sin cabeza. Úsanle también los zapateros” (Aut.), siendo los altareros “el que tiene el oficio de formar Altares de madera, y vestirlos para las fiestas y procesiones” (Aut.).

¹⁶ bonete: “Cobertura, adorno de la cabeza, que traen regularmente los Eclesiásticos Colegiales y graduados. Es de varias figuras con cuatro picos que salen de las cuatro esquinas, y unos suben à lo alto, como en los de los Clérigos, y otros salen hacia afuera, como los de los graduados y Colegiales.” (Aut.).

¹⁷ corcovo: “El salto malicioso que da el caballo, metiendo la cabeza entre los brazos, para echar de sí al jinete. Dícese también así el movimiento que se hace encorvando el cuerpo, saltando, o andando violenta o apresuradamente.” (Aut.).

¹⁸ Hay mucho de intertextualidad en esta mojjiganga. Vemos los gustos pasados de moda de la gente a través del rechazo del alcalde a las propuestas de la hechicera.

¹⁹ pandorga: “Es una consonancia medio alocada y de mucho ruido que resulta de variedad de instrumentos” (Cov.).

- ALCALDE. ¿Casi todo el lugar entrará en ella?
- HECHICERA. Pues del Corpus, alcalde, no hay más fiesta,
si queréis, de Cuaresma, habrá más que éstas.
- ALCALDE. Vengan, aunque son fiestas muy bellacas,
fiestas que caen con las espinacas²⁰. 70
- HECHICERA. ¿Volatines²¹ queréis?
- ALCALDE. No quiero vellos,
que antes me matan que se maten ellos.
- HECHICERA. ¿Y títeres?
- ALCALDE. ¡Jesús!
- HECHICERA. Pues, ¿será malo?
- ALCALDE. No por buenos los ponen en un palo,
aunque por gente honrada he de tenellos 75
que al fin veo que hablan detrás de ellos.
- HECHICERA. ¿De nada al fin gustáis?
- ESCRIBANO. De él no hagáis cuenta.
- ALCALDE. Todo me gusta y nada me contenta,
mas mostradme, pues sois agradablita,
de cada pieza alguna muestrcita 80
que yo os ofrezco daros, por mi vida,
una cena que pueda ser comida.
- HECHICERA. Vos me obligáis, de suerte que quisiera
hacer un imposible.
- ALCALDE. ¡Ay, qué hechicera!
- HECHICERA. Vaya pues de confuso, y advirtiend 85
que lo mismo que yo habéis de ir haciendo.

Va diciendo el ALCALDE y haciendo las acciones que hace la HECHICERA.

Tú, que estás en pururando
por el triqui traque estruendo
ven ya volando volando,
ven ya corriendo corriendo 90

²⁰ Dado que el viernes de Cuaresma no se puede comer carne, las espinacas es uno de sus sustitutos

²¹ volatín: “La persona que, con habilidad y arte, anda y voltea en una maroma al aire” (Aut.). Un acróbata, vamos.

pues que todo de sí la van echando. 105

Sale UNO.

HOMBRE. Ángel y diablo este día
quieren un alma doncella²⁷
y por no andar en porfía
dejan al alegoría
del auto el dígallo ella. 110

DIABLO. Yo soy Luzbel, y me entablo²⁸,
dándote, alma en testimonio,
este doblón.

ÁNGEL. Guarda, Pablo²⁹.

ALMA. Mucho temo [a] este demonio
porque sabe más que el diablo³⁰. 115

ÁNGEL. No creas, alma, ese agreste,
porque el doblón es anzuelo
y sin cruz³¹.

ALMA. Bien dice éste.

ÁNGEL. Sígueme y te daré el cielo.

DIABLO. No es amiga de Celeste. 120

ALMA Tu razón me pone en calma.

DIABLO. Mira que verdad te hablo,
dame una mano por palma.

ÁNGEL. No hagas tal.

ALCALDE. Por dios que el alma
juzgo que ha tentado al diablo. 125

²⁷ doncella: “La mujer moza y por casar, casi doncella en lengua toscana, a dona; y en significación rigurosa la que no ha conocido varón.” (Cov.).

²⁸ entablar: “Metafóricamente significa disponer, prevenir y preparar lo necesario para que se consiga y pueda más fácilmente lograrse: como una pretensión, un negociado, una dependencia, dando los medios y órdenes conducentes para su logro.” (Aut.). También estaría el doble sentido de hacerse personaje para llevar a las tablas del teatro.

²⁹ Referencia a Pablo de Tarso, que empezó persiguiendo la iglesia de Cristo para acabar convirtiéndose y defendiéndola.

³⁰ Inevitable la asociación con el consejo que le dio a Lázaro de Tormes su primer amo, el ciego “Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo”.

³¹ sin Cruz: Juego de palabras donde la cruz es la parte posterior de la moneda que el diablo le ofrece al alma y también el símbolo de Jesucristo.

| | | |
|-----------|--|-----|
| ÁNGEL. | Yo ofrezco darte una silla en la celestial capilla del palacio de topacio. | |
| DIABLO. | Ella no es para palacio porque es alma de la villa. Yo ofrezco darte una tienda de galas. | 130 |
| ALMA. | ¡Ay, qué alegría! Si es de Francia, soy su prenda. | |
| DIABLO. | Perdone usted, alma mía ³² , que para eso no hay hacienda. | 135 |
| ALMA. | Pues no me he de persuadir. | |
| ÁNGEL. | Yo sí que verdad te hablo. | |
| ALMA. | ¿Dice algo? ³³ | |
| DIABLO. | No hay qué decir. | |
| ALMA | Pues perdone, señor diablo, que no le puedo servir. | 140 |
| ÁNGEL. | Vencite, fiero dragón pues que me llevo la joya ³⁴ . | |
| LOS TRES. | Y acábese, con perdón. | |
| ÁNGEL. | Hola, llegad mi tramoya ³⁵ . | |
| DIABLO. | Hola, abrid mi escotillón ³⁶ . | 145 |
| | <i>Vanse por su pie muy graves</i> | |
| ALCALDE. | ¡Jesús!, ¡y qué tramoya! | |

³² alma mía: Juega con la literalidad de que está hablando con el alma y con la metonimia popular de “alma mía”.

³³ Está esperando a que el Diablo responda a su petición. Ella quiere venderle su alma, pero él sí tiene un precio y no piensa pagar por el de ella más de lo que cree que merece.

³⁴ La comicidad de esta pequeña escena se ve en el cambio de roles establecidos y que es el diablo el que no cae en el precio que el alma pone para ser vendida. Típico de Montser este tipo de situaciones donde rompe lo establecido y le da un giro a lo esperado.

³⁵ llegad mi tramoya: Máquina, que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio, o circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Ejecútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas o tornos. Pudo decirse del verbo Tramar. (Aut.). El diablo pide que se le acerque esta tramoya para desaparecer por ella.

³⁶ escotillón: La puerta o tapa corrediza que cierra en la galera la cámara de popa (Cov.). Por extensión se refiere a que le abran la trampilla por la que desaparecerá a la vez que el diablo.

- ESCRIBANO. Es cosa bella.
- ALCALDE. Con tener miedo, yo me pondré en ella.
- ESCRIBANO. Pues ya no hay quien las haga.
- ALCALDE. Buen despacho
en la almoneda se compró del *Bracho*³⁷.
- HECHICERA. ¡Los títeres!
*Sacan una valla*³⁸ *de títeres y salen dos títeres*
- ALCALDE. A ver sus figurillas, 150
me esto[y] muriendo todo de cosquillas.
Métense los dos títeres y salen otros dos, títeres y títera.
- MÚSICA. Frescos vientecillos
que mi voz llenáis
pues que vais a mi niña,
soplad y callad. 155
- ALCALDE. ¡Oh, ¡Cómo cantan! ¡Bien!
- HECHICERA. No, cantan éstos³⁹.
- ALCALDE. Pues eso es bueno, porque no harán gestos.
Hablan por detrás de ellos, y ellos hacen las acciones.
- 1^a. Don Juan, ¿que acá habéis venido?
- 2^o. Sí, que a visitaros vengo.
- 1^a. ¿No es eso imposible?
- 2^o. No. 160
Catad aquí que alzo el dedo.
- 1^a. Sed mi esposo en cortesía.

³⁷ Se refiere a Luigi Baggio del Bianco, conocido como “el Bracho”, encargado de las tramoyas para Palacio a partir de 1652. Murió el 14 de junio de 1656, tal y como recoge Barrionuevo en sus avisos: “Bracho, el tramoyista, el lunes, viniendo desde el Retiro a Madrid, se cayó muerto en el Prado. Debe de ir a hacer a la otra vida alguna comedia para San Juan, pues va tan deprisa”. Díez Borque [1996: 204].

³⁸ valla: “La tela o pértiga afirmada en tierra con algunos pies, cuya altura viene a dar a los pechos del hombre.”. (Cov.). Por extensión, el teatrillo que separa los títeres del público y del que éstos saldrían.

³⁹ Se refiere a los músicos.

| | | |
|------------|---|-----|
| 2º. | Sí haré, por no ser grosero | |
| ALCALDE. | La cortesía es gran cosa en títeres, caballeros. | 165 |
| 2º. | Ésta es mi mano. | |
| 1ª. | No habléis conmigo de manos, necio. ⁴⁰ | |
| ALCALDE. | Dice bien, cásele ahora y dele una mano luego. | |
| 2º. | Pues cásome de palabra. | 170 |
| 1ª. | Yo, por escrito, lo ace[p]to. | |
| LOS DOS | Y aquí, senado, se acaba la boda en el casamiento. | |
| | <i>Vanse</i> | |
| ALCALDE. | Cierto que el títere grande ha dicho muy bien los versos y la títara mal haría, y qué acciones, y qué afectos. | 175 |
| | <i>Ruido dentro.</i> | |
| HECHICERA. | Venga la danza, pandorga ⁴¹ , y mojíganga. | |
| ALCALDE. | ¿Qué es esto con tal ruido? | |
| ESCRIBANO. | La pandorga. | 180 |
| ALCALDE. | Pues tráiganla con silencio. | |
| HECHICERA. | ¿Cuál primero queréis ver? | |
| ALCALDE. | Vengan todos a este puesto: La pandorga, mojíganga, danza y títeres; que quiero | 185 |

⁴⁰ Los títeres son movidos por manos ajenas, he ahí la gracia en el comentario que le ofende. Sucederá a lo largo de todo esta pequeña escena donde la hilaridad se consigue a través de las asociaciones de ideas con la mano.

⁴¹ pandorga: “En estilo festivo y familiar se llama la mujer muy gorda, pesada, dejada y floja en sus acciones. Pudo decirse irónicamente de Pandora, aquella mujer de las fábulas, en quien fingien que depositaron los Dioses todas las gracias, cada uno la suya.”. (Aut.).

verlos juntos y echar suertes.

HECHICERA. ¡Salgan todos al momento!

Sale cantando una MUJER.

UNA MUJER. Aquí viene la pandorga,
y trae cosas de mujer
porque sin son, ni con son, 190
sale cuando sale bien.
Diga, alcalde, si le agrada.

ALCALDE. No me agrada.

HECHICERA. Pues, ¿por qué?

ALCALDE. Porque instrumentos discordes
fiesta para sordos es. (*cruzado de a cuatro*) 195

MUJER 2ª. Aquí está la mojjiganga.

ALCALDE. No me agrada.

MUJER 2ª. Pues, ¿por qué?

ALCALDE. Porque juntarse figuras
en muchas partes se ve. (*corro*)

Salen dos HOMBRES con sus carátulas vestidos de danzantes.

HOMBRE 1º y 2. Alcalde, aquí está la danza. 200

ALCALDE. No me agrada.

HOMBRE 2º. Pues, ¿por qué?

ALCALDE. Porque es fiesta con dos caras,
propia fiesta de mujer. (*cruzados*)

HECHICERA. En fin, nada le contenta.

ALCALDE. Calle, lo preguntaré. 205
Diga, señor auditorio,
si le agrada este entremés.

HECHICERA. Ve cómo dicen callando
que no agrada.

MUJER. Pues, ¿por qué?

| | | | |
|------------|--|-------------------|-----|
| ALCALDE. | Nunca le pregunte al gusto la razón del parecer. | (<i>bandas</i>) | 210 |
| HECHICERA. | La razón de no agradar yo la entiendo. | | |
| ALCALDE. | Di por qué. | | |
| HECHICERA. | Porque como ya refresca no les parecemos bien. (<i>por de fuera y acabar</i>) | | 215 |

FIN

V. e. 3. EL MARTINETE DEL MANZANARES

Un alcalde quiere apresarse a su entendimiento porque ha llegado la fiesta del Corpus y no ha escrito ninguna mojiganga. No sabe qué hacer y un vejete le dice que vayan juntos a un martinete que allí van muchas personas que le podrían venir muy bien para la mojiganga. Así lo hace y va encontrándose a una serie de personajes —un borracho, dos negros, dos gitanas, dos dueñas y un sportillero— a los que, tras observar sus comportamientos, los va reclutando para su mojiganga, creando una serie de situaciones muy cómicas, algo que repetirá en otra de sus piezas: *El sitio del Buen Retiro*.

Con respecto a cuándo pudo ser escrita o representada, el texto nos da dos claves muy precisas. Cuando el alcalde está buscando sujetos de mojiganga, el vejete dice:

| | |
|--|----|
| Si conmigo venís al martinete, tendréis la mojiganga que os compete, pues van al martinete a verle inquietos mil diversos sujetos | 50 |
| que concurren a verle hoy en la fiesta, que llaman Peña Sacra y es aquesta, | |

La virgen de Peña Sacra es una fiesta que se realiza en la población madrileña de Manzanares del Real para Pentecostés. Y al final de la pieza, cuando se dirigen al auditorio:

| | | |
|----------|--|-----|
| VEJETE. | Pues acábese diciendo... | |
| ALCALDE. | ...a las soberanas plantas de tres recias majestades... | 240 |
| DAMA. | ...de esferas tan soberanas... | |

Así que, como bien apunta Buezo [2005: 444], las tres recias majestades sólo pueden ser a la vez la reina Mariana de Austria, Felipe IV y el príncipe Carlos; dado que el Rey morirá el 17 de septiembre de 1665, la obra tuvo que representarse en el periodo que va del nacimiento de Carlos II, 1661, y 1665.

27 – EL MARTINETE¹ DEL MANZANARES

PERSONAJES

[ALCALDE]

[VEJETE]

[LÓPEZ]

[FRAGUADORES]

[DAMA]

[VALIENTE]

[BORRACHO]

[ESPORTILLERO]

[DOS DUEÑAS]

[NEGROS]

[GITANOS]

Sale un VEJETE y una mujer vestida de ALCALDE

- ALCALDE: ¡Préndanle! ¡Que es un gran descomedido!
- VEJETE: Alcalde, ¿no diréis qué ha sucedido?
- ALCALDE: Préndanle digo, ni que falte un punto.
- VEJETE: ¿Qué decís?
- ALCALDE: Que lo prendan todo junto.
- VEJETE: ¿A quién han de prender?
- ALCALDE: ¡Préndanlo luego!, 5
que es un idiota, es un simplón y un lego.
- VEJETE: Alcalde, yo no entiendo vuestro intento;
¿quién el preso ha de ser?
- ALCALDE: Mi entendimiento.
- VEJETE: Decid por qué.

¹ martinete: Se llama también el mazo que mueve el agua, para batir el cobre en los molinos fabricados a este fin: y también se llama así el mismo molino (Aut.). La historia va a discurrir en un molino, por el que irán pasando personajes delante del alcalde.

| | | |
|----------|--|----|
| ALCALDE: | Prestadme vuestro oído, que yo os le pagaré sin ser sentido. Ya sabéis que soy alcalde de esta villa. | 10 |
| VEJETE: | Sí, sois, y ella lo llora con mantilla. | |
| ALCALDE: | Llorar por mí es cosa muy precisa pues la justicia no es cosa de risa. | |
| VEJETE: | Vamos al cuento, alcalde. | |
| ALCALDE: | Ése es mi intento, mas echad por aquí para ir al cuento. | 15 |
| | <i>Hace le dé la mano derecha</i> | |
| VEJETE: | ¿A la mano derecha? | |
| ALCALDE: | Sí, así, y echas que discurrir así quiero a derechas. Ya sabéis que soy alcalde a pie quedo ² . | |
| VEJETE: | ¿Qué puedo decir? | |
| ALCALDE: | Decillo puedo, pues si discurro algo es a pie quedo, pues yo no entro ni salgo, y en aquesto me hallo en diferente porque yo no discurro de repente. | 20 |
| VEJETE: | Así es verdad. A risa me provoco, vamos al caso. | 25 |
| ALCALDE: | Vamos poco a poco. Ya sabéis que soy alcalde justiciero y así prender quiero mi entendimiento hoy. Es mi además. | |
| VEJETE: | ¿Por qué le has de prender? | |
| ALCALDE: | Por holgazán, pues en día de Corpus no [ha] sabido tenerme ningún chiste prevenido con que pudiera hallar sin zangamanga ³ alguna cuasi vieja mojjiganga; | 30 |

² a pie quedo: “Frase adverbial que vale con descanso y conveniencia, sin trabajo, cansancio ni fatiga.”. (Aut.)

³ zangamanga: “Llaman al embuste muy estudiado, con que se intenta engañar a alguno. Es voz baja y vulgar.”. (Aut.)

| | | |
|----------|---|----|
| | y así quiero prenderle con exceso, pues discurre mejor el que está preso y después de ahorcarle con cólera he de hacerle que hará a una galera. | 35 |
| VEJETE: | ¿Cómo habéis de prenderle? | |
| ALCALDE: | ¿Eso?, comiendo. | |
| VEJETE: | ¿Comiendo? | |
| ALCALDE: | Sí. | |
| VEJETE: | Callad, ¿qué estáis diciendo? | 40 |
| ALCALDE: | Sí, que mi entendimiento es tan borrico que sólo en el comer todo lo aplico. | |
| VEJETE: | ¿No es mejor que toméis hoy mi consejo? | |
| ALCALDE: | ¿Consejo vuestro? | |
| VEJETE: | Sí. | |
| ALCALDE: | Será muy viejo, y no me durara tan sólo un día, y yo nuevo flamante lo quería. | 45 |
| VEJETE: | Si conmigo venís al martinete, tendréis la mojiganga que os compete, pues van al martinete a verle inquietos mil diversos sujetos que concurren a verle hoy en la fiesta, que llaman Peña Sacra ⁴ y es aquesta, traza para que hagan, como he dicho, mojigangas de gusto y de capricho. | 50 |
| ALCALDE: | ¡No voy al martinete! ¡Zape ⁵ , avispas! | 55 |
| VEJETE: | ¿Por qué no vais allá? | |
| ALCALDE: | Porque echan chispas, y siendo ingenio de agua, si entro luego, con los martillos me repica a fuego. | |
| VEJETE: | Pues ya en él sin pensar habéis entrado. | |

⁴ La fiesta de Nuestra Señora Virgen de Peña Sacra, en Pentecostés. Es una procesión en la que los vecinos de Manzanares del Real van yendo a la Pradera e intercambian comidas.

⁵ zape: “Se usa también como interjección de extrañeza, o de aversión al daño, o riesgo sucedido, o que amenaza”. (Aut.).

| | | |
|--------------------------|--|------------------------------|
| ALCALDE: | ¿Dónde?, ¿en el martinete? | |
| VEJETE: | Sí, menguado, y trabajando están. | 60 |
| ALCALDE: | Tapadme un poco, que temo que me den un sopra moco ⁶ . | |
| | <i>Suenan los martillos</i> | |
| VEJETE: | ¿Qué es? ¡Tapaos! Poneos aquí a la puerta y con cuantos entrasen, ojo, alerta, si son sujetos; y, si lo son, prendellos. y hacer la mojiganga aquí con ellos. ¿Qué decís? | 65 |
| ALCALDE: | Que vengo en ello y callo, y en entrando el sujeto intentallo. | |
| LÓPEZ. (<i>Dentro</i>) | ¡Echa agua al mazo grande! | |
| OTRO: | Dale agua. | |
| OTRO: <i>Cantan</i> | Pues martillos y a ellos: ¡arda la fragua ⁷ ! Los herreros son tontos hechos de chapa ⁸ pues a macha martillo todo lo majan ⁹ a macha martillo, y en sus yerros ¹⁰ enseñan aciertos, con que es entre todos soñado su oficio. | 70 75 |

⁶ soplamocos: “Golpe que se da a alguien en la cara, especialmente en las narices.”. (RAE.). El habla vulgar lo pone el alcalde.

⁷ fragua: “La hornaza en que el error y otros artifices, que trabajan en metales, tienen la lumbre para beneficiarlos. Covarr. dice se llamó Fragua del verbo Latino *Flagro*, por estar siempre ardiendo”. (Aut.). El palo flamenco llamado “martinete” es uno de esos palos que se cantan sin acompañamiento instrumental. Tiene un origen incierto, aunque la mayoría de los estudiosos coinciden en señalar las fraguas, lugar donde de una forma habitual solían trabajar los gitanos andaluces, como el lugar donde se comenzaron a gestar este tipo de cantes. Los fuelles gemelos que se utilizan en las fraguas se llaman igualmente martinetes, así como el martillo o pilón que se utiliza en las herrerías, hecho que de alguna manera avalan el origen del nombre de este género flamenco. Dado que más adelante, entrarán unos gitanos cantando, se avala perfectamente esta teoría. Los herreros empezarán a cantar y uno entiende que lo harán siguiendo el ritmo de la maza y el martillo, a machamartillo.

⁸ hombre de chapa: “Frase vulgar de conversación familiar, para explicar y significar que un hombre o una mujer es persona de prendas, valor, juicio y prudencia. En lo general se usa en estilo jocoso.”. (Aut.).

⁹ majar: Si bien significa machacar, también tiene la acepción de “Metafóricamente vale molestar con pesadez imprudente, insistiendo con obstinación y necesidad en alguna especie.”. (Aut.).

¹⁰ Dilogía con la que Montesión juega con los significados del hierro y del error.

Mientras cantan esta copla al son de los martillos, baila el ALCALDE y le detiene el VEJETE. Salen una DAMA y un VALIENTE galanteándola.

| | | |
|-----------|--|-----|
| VEJETE: | ¿Qué hacéis? | |
| ALCALDE: | ¿Qué he de hacer si el son me hace bailar hasta el alma? | 80 |
| DAMA: | Vamos <i>aspacio</i> , señor, pues aunque las chispas saltan, es menor mal a mi ver si de prisa que si quemada. | 85 |
| VALIENTE: | Esta flema infusa entiendo que me ha de amohinar. | |
| DAMA: | Que haya quien por chispa, más o menos, de paseo modesto salga. No anduviera yo de prisa, (<i>muy poco a poco</i>) aunque un toro me alcanzara, que el descomponerse es cosa muy indecente en las damas. | 90 |
| VALIENTE. | Por vida que aquesto sufra (<i>sacando y metiendo la espada</i>) un hombre que si la saca hoy del mundo, Dios nos libre, ninguno delante para. | 95 |
| VEJETE. | Sujetos son estos dos. | |
| ALCALDE. | Y sujetos a mi vara ¹¹ han de ser, ¿quién sois? | |
| VALIENTE. | Yo soy. | 100 |
| ALCALDE. | Yo también. | |
| VALIENTE. | Pues santas Pascuas ¹² . | |
| ALCALDE. | Notifícoles que, al punto, a la mo jiganga vayan | |

¹¹ vara: “Insignia de jurisdicción traen los ministros de justicia en la mano, por la cual son conocidos, y respetados: y en ella está señalada una cruz en la parte superior, para tomar en ella los juramentos, que suelen decir: Jurar en vara de Justicia.” (Aut.). Forma parte del atrezo del alcalde entremesil, junto al tahalí, la espada, la rodela, etc. Las *varas* de alcalde, pues, hacen *fructificar*, o producen, (*los*) *desempeños*, es decir, “el cumplimiento de la obligación, palabra u oferta”. (Aut.), la ley, en definitiva. Es, además, el atributo principal del alcalde mo jiganguero y por el que se le reconoce.

¹² santas Pascuas: “Modo de hablar con que alguno se conforma fácilmente, con lo que ha sucedido u otro dice.” (Aut.). Monteser juega con la literalidad de las palabras dado el momento de la acción.

| | | |
|--------------|--|-----|
| | sus figuras, pues que son sujetos de mojiganga. | 105 |
| LOS DOS. | ¿Qué dice? | |
| ALCALDE. | Lo dicho dicho. | |
| DAMA. | Pues a mí... | |
| ALCALDE. | Ea, apriesa vaya . | |
| DAMA. | ¿Apriesa? Yo iré con flema ¹³ porque fui en flema engendada y no anduviera yo apriesa por un ojo de la cara. | 110 |
| VEJETE. | Vara, sí, pues. | |
| ALCALDE. | Vara digo ¹⁴ . | |
| VALIENTE. | ¡Pues cómo a mí me das vara!, alcalde, sietemesino. | |
| ALCALDE. | Vayan muy en hora mala. | 115 |
| | <i>Dalos de palos y se entran</i> | |
| DAMA. | Dé usted despacio los golpes, que dados deprisa agravian. | |
| VALIENTE. | Alcalde, enano. | |
| ALCALDE. | Han de apriesa, valiente, de más de marca ¹⁵ . | |
| <i>Canta</i> | Vayan, vayan donde sea sujeto de mojiganga. | 120 |
| VEJETE. | Cuidado, alcalde, que ahí viene otra figura. | |
| | <i>Sale un BORRACHO</i> | |
| BORRACHO. | Juana, digo niña, ¿no me oyes?; | |

¹³ flema: “Significa también pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones. Llámase así por la causa de que proviene que es el humor de la flema.”. (Aut.). Obviamente, no le apetece nada ir donde dice el alcalde, provocando el efecto cómico.

¹⁴ Por la reacción del valiente, entendemos que le ha dado un “varazo”.

¹⁵ De más de marca o de marca mayor. “Frase con que se explica que alguna cosa es excesiva en su línea, y pasa y sobrepuja a lo justo y razonable.”. (Aut.).

| | | |
|--|---|-----|
| | estate queda, muchacha. <i>Aspacio</i> con esos golpes, señor, martinete o acá que marea las cabezas y traigo hipo con - 494 -alder ¹⁶ . | 125 |
| ALCALDE. | Y decid, ¿este sujeto es también de mojiganga? | 130 |
| VEJETE: | ¿Pues no? Llegad a mirarlo. | |
| ALCALDE. (<i>al BORRACHO</i>) | ¿A quién digo? ¿A camarada? Bien se pueden dos bizcochos mojar en su aliento. | |
| BORRACHO. | ¡Basta! Tantos contra uno solo (<i>como cayéndose</i>) | 135 |
| ALCALDE. | Tente. | |
| BORRACHO. | Eso a quien se caiga. | |
| ALCALDE. | ¿A dónde va? | |
| BORRACHO. | Qué sé yo. | |
| ALCALDE. | ¿Quién es?, diga. | |
| BORRACHO. | No sé nada. | |
| ALCALDE. | ¿Nada sabe vuesarced? | 140 |
| | <i>Remedándole el ALCALDE</i> | |
| BORRACHO. | ¿Me remeda? | |
| ALCALDE. | No sé nada. | |
| BORRACHO. | ¿Quién es usted? | |
| ALCALDE. | Qué sé yo. | |
| VEJETE. (<i>al ALCALDE</i>) | Gran sujeto. | |
| ALCALDE. (<i>haciendo el BORRACHO</i>) | No sé nada. | |

¹⁶ *bascas*: “Usado siempre en plural. Las congojas y alteraciones violentas y penosas que padece el pecho, cuando el estómago repugna admitir algo que le provoca a vómito, o cuando interiormente por otro algún accidente se inquieta y apasiona con náusea y angustia. Viene del Árabe Bascon, que significa lo mismo.”. (Aut.).

- VEJETE. Parece que hacéis de veras
el borracho
- ALCALDE. ¿Qué os espanta?, 145
¿si éste es un mal que se pega?
- BORRACHO. Ah, oís muy bien.
- ALCALDE. Vaya, vaya
a mecer¹⁷ aquesse porro¹⁸ ahí.

(pégale)
- BORRACHO. Es envidia.
- ALCALDE. Tú y tu alma. 150
Sois los borrachos adrede.
(canta) Vaya, vaya donde sea
sujeto de mojiganga.

Vase
- VEJETE. Ay, si este va a la fiesta
yo sé que no sea aguada.
- ALCALDE. ¿No parecen¹⁹ más sujetos? 155
- VEJETE. Lo mejor ahora falta.
- Salen dos DUEÑAS²⁰ y detrás un ESPORTILLERO²¹*
- Mirad qué dos reverendas
dueñas²², de su guisa beatas,

¹⁷ mecer: “Menear y mover alguna cosa de una parte a otra, para que se mezcle o incorpore.”. (Aut.). El uso del verbo es muy irónico debido al movimiento continuo que lleva el borracho mientras camina.

¹⁸ porro: “adj. que se aplica al sujeto torpe, rudo y necio.”. (Aut.).

¹⁹ parecer: “Significa asimismo hallarse o encontrarse lo que se tenía por perdido.”. (Aut.).

²⁰ dueñas: “Se entienden comúnmente aquellas mujeres viudas y de respeto que se tienen en Palacio y en las casas de los Señores para autoridad de las antesalas, y guarda de las demás criadas. Estas andaban vestidas de negro y con unas tocas blancas de lienzo o beatilla, que pendiendo de la cabeza bajaban por la circunferencia del rostro, y uniéndose debajo de la barba se prendían en los hombros, y descendían por el pecho hasta la mitad de la falda: y asimismo llevaban siempre un manto negro prendido por los hombros, desde donde remataban las tocas de la cabeza.” (Aut.). En el ámbito de la literatura satírica, las *dueñas* adquieren connotaciones peyorativas, por eso aquí se las incluye entre los posibles sujetos de mojiganga.

²¹ esportillero: “Ganapán, mozo del trabajo, que anda acarreado, con una espuerta o esportón, lo que se le manda: mediante lo cual gana su vida, y se sustenta.”. (Aut.), es decir, un muchacho servil que es muy bien mandado.

²² Las dueñas, que en su origen era una mujer anciana que servía a una familia noble y que tenía el tratamiento de doña como fórmula de respeto, fue adquiriendo connotaciones peyorativas en la literatura de la época como bien se puede apreciar en *El Quijote* en varios de los capítulos, especialmente sobre sus deseos de nobleza, que se ve con claridad en la segunda parte. Ya hablamos de ella en el estudio preliminar de *Las dueñas del Retiro*.

| | | |
|--|--|-----|
| | con su esportillero al canto que la merienda les guarda. | 160 |
| ESPORTILLERO. | <i>Yo non posso</i> más, señoras ²³ . | |
| 1 ^a | Ande, Pérez, que se pasma. | |
| 2 ^a | Camine con la merienda. | |
| 1 ^a | Cuide de la excusabara ²⁴ . | |
| ALCALDE. | Deteneos a la Justicia. | 165 |
| ESPORTILLERO. | Señores, y que si me paga ²⁵ ... | |
| ALCALDE. | Calla, borracho, teneos, dejad que son noramala ²⁶ . | |
| 1 ^a | Nosotras, señor alcalde,... | |
| 2 ^a | ...ya nos tenemos, que manda... | 170 |
| 1 ^a | ...y aún le diremos cantando con voces muy delicadas. | |
| CANTAN LAS DOS. | Ay, qué lindo alcalde qué bien que lo baila. | |
| <i>Baila el ALCALDE con ellas y salen dos NEGROS</i> | | |
| NEGRA. | Ahí, Antonillo, lleguemos. | 175 |
| NEGRO. | Tras ²⁷ , rica, entremos en danza. | |
| ALCALDE. | Éstas son lindas figuras. | |
| ESPORTILLERO. | Señores, y que si me paga... | |
| ALCALDE. | Por vida de... | |

²³ El habla cómica y simple de los esportilleros va a quedar aquí reflejada. Es motivo de gracia y de burla por parte de los autores del XVII.

²⁴ excusabara²⁴: “Cesta grande hecha de mimbres con su cubierta de lo mismo, y en ella una asa por lo alto para poderse asir, y también otra asa pequeña puesta al borde de la cubierta que entra en otra que sale de la misma cesta y se mete en ella, de manera que una y otra se puedan asegurar con un candadito, para que vaya seguro lo que se lleva dentro de ella.” (Aut.).

²⁵ Esta frase la repetirá cada vez que este personaje intervenga en alguna de las escenas. Ya ha hecho la labor por la que ha sido contratado e imaginamos que pululará por la escena a la espera de que su trabajo sea recompensado, consiguiendo el efecto cómico que Monteser quería transmitir.

²⁶ noramala: “Expresión de desprecio, y a veces de enfado, y como deseando mal suceso y desdicha a otro.” (Aut.).

²⁷ tras: “Vale asimismo fuera de esto, además; y así se dice, Tras de venir tarde, regaña.” (Aut.).

(Pégale)

NEGRA. Mire, alcalde,
no haga caso de palabras. 180

Bailan los dos

(*canta*) Baile, baile, baile,
baile el seor alcalde,
pues hoy es el día
en que el sacro autor,
hijo del amor, 185
y gran bizarría

NEGRO. Todo sea alegría,
regocijo y baile.
Baile, baile, baile,
baile el seor alcalde. 190

ALCALDE. Ese negrillo me agrada.

VEJETE. Alcalde, ¿qué es lo que hacéis?

ALCALDE. Escribén²⁸, dadme la vara,
y estas figuras también,
vais todas.

ESPORTILLERO. Que si me paga... 195

ALCALDE. Corito²⁹ de los demonios.

Embiste con él, y cantan todos y bailan y se entran

(*todos cantan*) Vaya, vaya, vaya
ande la mojjanga.

VEJETE. Sosegaos, por Dios, alcalde.
(*dentro GITANOS*) Juan de Porras³⁰, toca y baila. 200

bullas de GITANAS

²⁸ Otra manera de llamar al escribano.

²⁹ corito: "Nombre que se daba antiguamente a los Montañeses y Vizcaínos. Son varias las opiniones sobre el origen de esta palabra (...) pero lo más verosímil es que viene de la voz Latina Corium, que significa Cuero, porque usaban de ellos, y se cubrían para su defensa. Hoy se les da este nombre a los Asturianos por zumba y chanza." (Aut.). El esportillero es de fuera y por eso se le marca con este nombre despectivo, como si le estuviera llamando rústico o paleta.

³⁰ Según Buezo [1993: 208-9], los gitanos siempre salen tocando las castañetas, intentando robar y participando en determinados bailes. Muchas fuerza erótica, por su gracia y su belleza física. Los danzantes gitanos suelen ser Juan de Porras, la Salgado, Violante, Mari Parrada, Pedro Mall, Juan de Flores, Orozco y Montoya.

| | | |
|----------|---|-----|
| ALCALDE. | ¿Qué bulla es ésta, escribén? | |
| VEJETE. | Éstas parecen gitanas. | |
| ALCALDE. | Pues guardad las faltriqueras. | |
| VEJETE. | No tengo que guardar nada. | |
| ALCALDE. | Como yo soy perro viejo, con vos, al tus tus ³¹ no habla. | 205 |

Salen DOS GITANAS cantando y bailando

| | | |
|----------------|---|-----|
| LAS DOS. | Bailen los gitanillos y las gitanas, cuenta con los bolsillos mientras que bailan. | 210 |
| ALCALDE. | Deteneos a la justicia. | |
| 1 ^a | Alcaldito de mi alma. | |
| 2 ^a | Alcaldecito de alcorza ³² . | |
| ALCALDE. | Ya soy esto como unas natas. | |
| VEJETE. | Alcalde, no las creáis, que os engañan. | 215 |
| 1 ^a | Linda gracia. | |

Cantan y bailan los GITANILLOS, etcétera.

| | | |
|----------------|--|-----|
| UNA SOLA. | Entre velos de nieve, sal embozado, siendo tela encarnada todo de blanco. | 220 |
| 2 ^a | Con un cuerpo de busto va tan humano que, con ser tan divino, roba su agrado. | |
| LAS DOS. | Bailan las gitanillas | 225 |

³¹ tus: “interj. con que se llama a los perros, para que vengan. Algunos dicen Tuso.”. (Aut.).

³² alcorza: “Masa o pasta de azúcar muy blanca y delicada con que se suele cubrir o bañar cualquier género de dulce, haciendo de ella diversas labores. También de sola esta pasta se forman aleluyas, flores, ramos, y otras cosas con mucho primor, y artificio (...) Metafóricamente vale lo mismo que delicadeza, blandura, melindre, y afeminación.”. (Aut.). Las gitanas están siendo zalameras con el alcalde.

y los gitanos,
 cuenta con los bolsillos
 mientras que bailan.

Baila el ALCALDE

VEJETE. No bailéis más.

ALCALDE. 230
 Cómo no.
 ¡Todos los sujetos salgan
 porque de todos servidos
 se forme la mojiganga!

Salen TODOS

TODOS. Aquí nos tienes a todos.

DAMA. Valga flema³³.

BORRACHO. No sé nada.

[ESPORTILLERO]. 235
 Pues primero, no sabremos,
 señores... que si me paga...

VALIENTE. Yo, por valiente en la fiesta,
 haré la danza de espadas.³⁴

VEJETE. Pues acábase diciendo...

ALCALDE. 240
 ...a las soberanas plantas
 de tres recias majestades...

DAMA. ...de esferas tan soberanas...

NEGRA. (*a las damas*) ...de sus más nobles consejos...

GITANA 2. ...de su villa coronada...

ALCALDE. 245
 ...que perdonéis los defectos
 de quién a vuestras plantas.

(*cantan*) Que toda esta bulla y esta algazara³⁵
 pueda pasar por plaza de mojiganga.

³³ valga flema: “Variante de gastar flema: Es ser perezoso en las acciones. Usase frecuentemente para zaherir al que se altera poco de las cosas.”. (Aut.).

³⁴ danza de espadas: “Esta danza se usa en el reino de Toledo y dánzala en camisa y en greguescos de lienzo, con unos tocadores en la cabeza, y traen espadas blancas y hacen con ellas grandes vueltas y revueltas, y una mudanza que llaman la degollada porque cercan el cuello del que los guía con las espadas y cuando parece que se la van a cortar por todas partes se les escurre de entre ellas.”. (Cov.).

³⁵ Algazara: “Ruido de muchas voces juntas, que por lo común nace de alegría.”. (RAE.).

Repiten y dase fin.

FIN

V. e. 4. EL SITIO DEL BUEN RETIRO

Un alcalde necesita sujetos de mojiganga y un vejete le echa una mano llevándole al parque del Retiro porque por allí pasan muchos personajes variopintos. Observa y recluta para su mojiganga a una dama, a un valiente, a un borracho, a un negro y a una negra. La pieza acaba con el clásico baile de todos en pleno Retiro.

La función de la mojiganga era bastante clara y los autores reutilizaban sus propias piezas para nuevas funciones. Bastaba con cambiar algún que otro nombre y especificar un lugar reconocible en la representación para que se tuviera una nueva mojiganga. Eso es lo que sucede aquí, que no deja de ser una adaptación de *El martinete de Manzanares*, siendo menos extensa y más dinámica, con lo que entendemos que la compuso de manera posterior a la anterior, ya que hay fragmentos idénticos y personajes que se comportan de la misma manera. Queda muy claro en los diálogos entre el alcalde y el vejete del principio o en la aparición del borracho.

Por el título y por donde sucede la historia, sabemos que se compuso para ser representada en el buen Retiro. En cuanto a la fecha, tendría que ser después de la anterior que, tal y como vimos en su estudio preliminar, tuvo que darse entre 1661 y 1665.

Contamos con la existencia de un único testimonio, el manuscrito 14.519-7 de la BNE, sin autor. Buezo [1993: 444-5] se le atribuye a Monteser por sus semejanzas con *Martinete*.

28 – EL SITIO DEL BUEN RETIRO

PERSONAJES

UN ALCALDE

UN VEJETE

UNA MUJER

UN VALIENTE

UN BORRACHO

UN NEGRO Y UNA NEGRA

Salen el ALCALDE y el VEJETE.

- ALCALDE. Préndanlo, sin que en eso falte punto.
- VEJETE. ¿Qué decís?
- ALCALDE. Que lo prendan todo junto.
- VEJETE. ¿A quién han de prender?
- ALCALDE. Préndanlo luego,
que es un idiota, un simple, peor que lego¹.
- VEJETE. Alcalde, yo no entiendo vuestro intento. 5
¿Quién el preso ha de ser?
- ALCALDE. Mi entendimiento.
- VEJETE. Decid por qué.
- ALCALDE. Prestadme vuestro oído,
que yo os le pagaré sin ser sentido.
Ya sabéis que so[y] alcalde en Villanueva².
- VEJETE. Ya lo sé, pues de puro³ vieja se renueva. 10
- ALCALDE. Ya sabéis...
- VEJETE. Vamos al cuento, alcalde.

¹ lego: “Falto de letras o noticias.”. (RAE).

² Los protagonistas de las mojigangas solían ser alcaldes de poblaciones cercanas a Madrid y según Buezo [1993: 187] se haría la fiesta en la víspera en el pueblo y el día del Corpus se llevaba a Madrid.

³ puro: “Se toma también por grande o excesivo. Úsase siempre con la preposición de.”. (Aut).

Ásele de la mano derecha.

- ALCALDE. Ese es mi intento,
mas echad por aquí para ir al cuento .
- VEJETE. ¿Cómo a mano derecha?
- ALCALDE. Sí, que, si acechas,
el discurrirlo así quiero a derechas. 15
Ya sabéis que so[y] alcalde, yo a pie quedo⁴.
- VEJETE. ¿A pie quedo decís?
- ALCALDE. Decillo puedo,
pues si discurro es algo
a pie quedo, pues yo ni entro ni salgo.
- VEJETE. Eso es verdad, a risa me provoco. 20
Vamos al caso.
- ALCALDE. Ya vamos, poco a poco.
Ya sabéis que so[y] alcald[e] justiciero,
y asína prender quiero
mi entendimiento hoy sin ademán.
- VEJETE. Dad razón, ¿por qué?
- ALCALDE. Por holgazán. 25
Pues en sentencia, alguna alta o baja,
cuando ha de hacer justicia, no trabaja,
y a este mi entendimiento le he pedido
hoy una mojiganga... ¡y no ha querido!
Pues discurriendo aquí, de zanga en manga⁵, 30
no ha sido para hacer la mojiganga.
Y así quiero prenderle con exceso,
porque discurre siempre el que está preso,
y preso lo holgazán también le atajo,
que el estar así preso es gran trabajo, 35
y discurriendo y trabajando a un tiempo,
hará una mojiganga que dé ejemplo.
- VEJETE. ¿Cómo habéis de prenderle?
- ALCALDE. ¿Eso?, comiendo.

⁴ a pie quedo: "A pie quedo. Frase adverbial que vale con descanso y conveniencia, sin trabajo, cansancio ni fátiga." (Aut.).

⁵ zangamanga: "Llaman al embuste muy estudiado, con que se intenta engañar a alguno. Es voz baja, y vulgar." (Aut.).

| | | |
|----------|--|----------|
| VEJETE. | ¿Comiendo? | |
| ALCALDE. | Sí. | |
| VEJETE. | Callad, ¿qué estáis diciendo? | |
| ALCALDE. | Sí, que mi entendimiento es tan borrico que sólo en el comer todo le aprico ⁶ , y como él está allí, tan divertido, le tengo de prender sin ser sentido. | 40 |
| VEJETE. | ¿No es mejor que toméis hoy mi consejo? | |
| ALCALDE. | ¿Consejo vuestro? | |
| VEJETE. | Sí. | |
| ALCALDE. | Será muy viejo, y no me durará tan sólo un día, que yo nuevo flamante le quería. | 45 |
| VEJETE. | Si conmigo venís ahora al Retiro, hallarás mojiganga. Y divertido en mirar cómo llegan a las puertas teniendo la aparición siempre abierta sólo para quien quiere. Y en viendo claridad, luego se mueve, con que de estas figuras que no entran podrás tú componer después la fiesta, que de aquestos sujetos, como he dicho, harás la mojiganga de capricho. | 50 55 |
| ALCALDE. | Yo ir al Retiro no quiero, porque hay un león tan bravo y fiero , teniendo tan gran garra que los brazos se come del que agarra ⁷ . | 60 |
| VEJETE. | Venid, mentecatón, no tengáis miedo. | |
| ALCALDE. | ¿Pues no le he de tener? ¡Aqueso es bueno! | |
| VEJETE. | ¡Andad, menguado! Pero ya, sin pensar, hemos llegado. Ánimo, alcalde, poneos a la puerta. | 65 |
| ALCALDE. | Yo vengo en ello y ahí callo. | |

⁶ Aprico por aplico. Rasgo de habla popular del alcalde para hacer más irrisorio su personaje.

⁷ En el parque del Retiro hay una estatua de Hércules y el león de Nemea que representa la primera prueba que tuvo que superar el semidiós griego para alcanzar la inmortalidad. Parece ser que es de 1650.

| | | |
|-------------------------|---|----|
| VEJETE. (voz dentro) | Y en llegando el sujeto, sujetallo. Digo que no adentran porque no hay orden. <i>Sale el VALIENTE⁸ y la DUEÑA⁹.</i> | |
| DUEÑA. | Repórtate, no te empeñes por una cosa tan poca. | 70 |
| VALIENTE. | ¡Voto a Dios que es un vinagre! Y que, si fuera le hallara de aqueste sitio no dudo las orejas le cortara. | 75 |
| VEJETE. | Sujetos son estos dos. | |
| ALCALDE. | Y sujetos a mi vara han de ser. ¿Quién sois? | |
| VALIENTE. | Yo soy Luzbel. | |
| ALCALDE. | Y yo también soy... | |
| VALIENTE. | ¡Araña ¹⁰ de la campaña! | 80 |
| ALCALDE. | Notifícole que al punto a la mojiganga vaya su figura, pues que es valiente de mojiganga. | |
| VALIENTE. | ¿Qué dice? | |
| ALCALDE. | Lo dicho dicho. | 85 |

⁸ valiente: “Usado como sustantivo, se toma también por lo mismo que Valentón o Baladrón.”, siendo valentón “el arrogante que se jacta de guapo o valiente” y el baladrón “el fanfarrón y hablador, que siendo cobarde blasona de valiente, y gasta muchas palabras, sin tener manos ni obras en los lances y ocasiones”, como bien explica el diccionario de autoridades. Obviamente, como personaje irrisorio, es heredero del soldado fanfarrón de *la comedia dell’arte*.

⁹ Tal y como expone Buezo [1993] “representan a las viejas de Carnaval (...) personaje risible que espanta por su fealdad (...) es un personaje epicúreo, que baila, come, bebe y se divierte” o Borrego [2003a] “la dueña procede de la existencia de una realidad social de damas maduras de servicio, algunas dedicadas sin remedio a la práctica de diversos menesteres para su subsistencia, tales como acomodadoras de mozas. La tradición folclórica de denigración de la mujer viuda, ansiosa de un nuevo matrimonio como remedio a sus necesidades. Y, finalmente, la tradición literaria de la malvada vieja decrépita, que desde la hechicera de los clásicos llega a la Trotaconventos medieval, a la gran Celestina de Rojas y, finalmente, a la literatura barroca como símbolo de la hipocresía religiosa, el afán de lucro sin escrúpulos, el engaño, la obsesión por aparentar juventud a costa de los remedios más peregrinos y la experiencia como casamentera y corruptora de mozas y mozos. En los entremeses todos estos vicios se presentan desde una óptica menos agria y mordaz, al adecuarse a la finalidad puramente cómica y de entretenimiento de estas piezas”.

¹⁰ araña: Llámase así metafóricamente al hombre que es muy vividor y provee su casa, recogiendo de todas partes con gran diligencia y afán.”. (Aut.). Se refiere al alcalde, claro está, y su afán recaudador.

| | | |
|-----------|---|----|
| VEJETE. | También ella apriesa vaya. | |
| DUEÑA. | ¿Apriesa? Yo iré con frema, que fui en flema ¹¹ engendrada. | |
| ALCALDE. | ¡Vaya, digo! | |
| VALIENTE. | ¿Pues cómo a mí me das? ¡Vaya ¹² , alcalde sietemesino! | 90 |

Dalos de palos a los dos y va[n]se el VALIENTE y la DUEÑA.

| | | |
|-----------|---|----|
| ALCALDE. | Vayan muy en hora mala. | |
| DUEÑA. | Dé usted despacio los palos, que dados apriesa agravian. | |
| VALIENTE. | Alcalde, eunuco. | |
| ALCALDE. | Ande apriesa, valiente de mojjiganga. <i>(dentro)</i> Ya he dicho que no han de entrar porque no hay orden. | 95 |

Sale un BORRACHO¹³.

| | | |
|-----------|---|-----|
| BORRACHO. | A espacio ¹⁴ con esos golpes, señor Aparicio, “o aca ¹⁵ ”, que me marea el sentido y tengo hipo con bascas ¹⁶ . | 100 |
| ALCALDE. | Y decid, ¿este es sujeto? | |
| VEJETE. | Sujeto es al vino. | |
| ALCALDE. | ¡Basta!, y, pues viene tan alegre, que alegre la mojjiganga. <i>(al BORRACHO)</i> ¿A dónde vas? | 105 |

¹¹ flema: “Significa también pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones. Llamase así por la causa de que proviene que es el humor de la flema.” (Aut.). Que no le gusta hacer las cosas rápidamente.

¹² vaya: “Burla o mofa, que se hace de alguno, o chasco, que se le da.” (Aut.). Juega con la polisemia.

¹³ El borracho es una de las primeras figuras que se utilizan en los desfiles burlescos para ridiculizarlos. Siempre causan risa sus movimientos torpes y tambaleantes, como bien expone Buezo [1993: 204].

¹⁴ ir a espacio: Le dice que se vaya con el ruido cerca de los músicos, ya que el espacio es el intervalo que hay entre una regla y otra donde se ponen las figuras, unas en regla y otras en espacio (Cov.).

¹⁵ Interpretamos que es una especie de onomatopeya, apoyado en el significado de la frase siguiente y en el bamboleo gracioso que requiere el personaje del borracho.

¹⁶ bascas: “Usado siempre en plural. Las congojas y alteraciones violentas y penosas que padece el pecho, cuando el estómago repugna admitir algo que le provoca a vómito, o cuando interiormente por otro algún accidente se inquieta y apasiona con náusea y angustia. Viene del Árábigo Bascon, que significa lo mismo.” (Aut.).

BORRACHO. Qué sé yo.

ALCALDE. ¿Quién es?, diga.

BORRACHO. No sé nada.

ALCALDE. (*remedando al BORRACHO*) ¿Nada sabe vuesarced?

BORRACHO. ¿Sabe dónde estoy?

ALCALDE. No sé nada.

BORRACHO. ¿Quién es usted?

ALCALDE. Qué sé yo. 110

VEJETE. (*al ALCALDE*) Gran sujeto.

ALCALDE. No sé nada.

VEJETE. Parece que hacéis de veras el borracho.

ALCALDE. ¿Qué os espanta?, si con el tufo este hombre a todo el mundo embriaga. 115

VEJETE. Es sujeto para el caso.

ALCALDE. Vaya a mecer a su casa ese vino.

BORRACHO. Qué sé yo.

ALCALDE. Vaya apriesa.

BORRACHO. No sé nada.

Vase.

ALCALDE. ¿Oís?, si éste va a la fiesta, no será la fiesta aguada. 120

VEJETE. ¿Qué os parece?

ALCALDE. (*remeda otra vez al BORRACHO*) ¿Qué sé yo?

VEJETE. ¿Borracho vas?

| | | |
|----------|---|-----|
| ALCALDE. | No sé nada. | |
| | <i>Sale[n] el NEGRO y la NEGRA¹⁷.</i> | |
| NEGRO. | Vive Dios ¹⁸ , que si <i>pol</i> ti no <i>fuela</i> que <i>quitala</i> al <i>pol</i> telo las <i>olejas</i> . | 125 |
| NEGRA: | <i>Repóltese, siolo Antoño.</i> | |
| NEGRO: | Quién <i>quiele</i> que se <i>repolte</i> viendo tan <i>glan desvelgüenza</i> . | |
| ALCALDE. | ¿Son sujetos? | |
| VEJETE. | Y muy buenos. | |
| ALCALDE. | ¿Quién sois? | |
| LOS DOS. | <i>Zomoz el neglo y la negla.</i> | 130 |
| VEJETE. | Estos dos has de llevar para hacer la <i>mojiganga</i> . | |
| ALCALDE. | Digo que decís bien, con los negros se ajuste la <i>mojiganga</i> . | |
| NEGRO. | Digo que le obedezco, pues ayúdame, <i>Flancisca</i> para que de baile vaya. | 135 |
| | <i>Baila también el ALCALDE, dejando caer la vara.</i> | |
| NEGRA. | Tenga, tenga, tenga, que el <i>sonete, pol cielto</i> , me alegra. | |
| NEGRO. | Quedo, quedo, quedo, que el <i>sonetete</i> me <i>aglada pol cielto</i> . | 140 |
| VEJETE. | Teneos, que es indecente el bailar con esta vara ¹⁹ . | |
| ALCALDE. | Pues si eso es inconveniente, podré hacer más que arrimarla ²⁰ . | 145 |

¹⁷ Buezo [1993: 292-3] cita a Chasca [1946] y tipifica las características del habla del negro. Destaca la confusión d-l, l-r, r-l, s-j, la omisión de vocales y consonantes, formas imitadas del habla rústica y del andaluz: seseo, yeísmo, algunas formas portuguesas: diptongos ie > e, ue > o y formas con la f.

¹⁸ dioso: “Lo mismo que Dios. Voz formada jocosamente para contraponerla a Diosa.” (Aut.).

¹⁹ Una incongruencia, cuando unos versos más arriba estaba la acotación de que el alcalde bailaba dejando caer la vara.

²⁰ “Alcalde que por momentos se dispara, háganle arrimar la vara”, que en este contexto tiene una connotación más sexual debido al baile. Hay muchos ejemplos, entre ellos cuando Preciosa, en *La*

| | | |
|-----------|---|-----|
| NEGROS. | Baile, baile, baile con lo <i>neglo</i> , lo <i>neglo</i> , el alcalde. | |
| ALCALDE. | Toca, toca, toca, que estos perros son maya ²¹ y mona. | |
| NEGROS. | <i>Jesuso</i> , alcalde, <i>pol Dioso</i> , que ya <i>balairín</i> de famas. | 150 |
| VEJETE. | No bailéis más. | |
| ALCALDE. | Cómo no ²² . Todos los sujetos salgan, y vamos luego al teatro a bailar la <i>mojiganga</i> . | 155 |
| VEJETE. | Aquí los tienes a todos. | |
| | <i>Salen TODOS.</i> | |
| MUJER. | Valga flema. | |
| BORRACHO. | No sé nada. | |
| VALIENTE. | Yo por valiente, en la fiesta, haré la danza de espadas ²³ . | |
| NEGRO. | Pues demo fin a la fiesta. | 160 |
| NEGRA. | Que por larga ya molesta. | |
| NEGRO. | <i>Qui</i> la <i>mojiganga</i> es esta. | |
| NEGRA. | Con bailete del Perú... que <i>Zambumbú</i> que <i>Zambumbú</i> , alcaldito, báilalo tú. | 165 |
| ALCALDE. | Como el <i>neglillo</i> lo hablo, | |

gitanilla, le está leyendo la mano a una noble: "...riñes mucho y comes poco. / Algo celosilla andas, / que es juguetón el teniente / y quiere arrimar la vara...".

²¹ maya: "Una niña, que en los días de fiesta del mes de Mayo, por juego y divertimento, visten bizarramente como novia, y la ponen en un asiento en la calle, y otras muchachas están pidiendo a los que pasan den dinero para ella, lo que les sirve para merendar todas. Diosele este nombre por el mes de Mayo." (Aut.).

²² Significa "de acuerdo" en este ocasión.

²³ La tradición en España es la de la "Espata-dantza", cuyo origen se encuentra en el país vasco. Cotarelo nos informa de que, de todas las danzas populares, ésta es la única que se mantiene durante Carnaval. Se ejecutaban con espadas de madera, como bien refiere F.G. Very en "The spanish Corpus Christi", aunque sin ejemplos. Según Buezo [1993: 342], era una especie de ejercicio acrobático y guerrero y cita esta *mojiganga* como ejemplo.

que el tonito me engaitó²⁴,
con los loros del Perú,
que Zambumbú, que Zambumbú,
que, *neglillo*, bálalo tú.

170

FIN

²⁴ engaitar: “Engañar con promesas y palabras, atrayendo con tanta variedad de razones aparentes cuantas tiene voces y sones una gaita, con que desatina y deslumbra al que quiere engañar el charlatán.” (Aut.). Se refiere a que le ha pegado el acento.

V. e. 5. LA MANZANA

La mojiganga de la manzana remeda el episodio mítico que daría origen a la guerra de Troya. Si recordamos, la diosa Eris, enfadada por no haber sido invitada al Olimpo, dejaba una manzana con la inscripción de “a la más bella”. Por ella pugnaban Hera, Afrodita y Atenea, quienes, al no conseguir que ningún dios opinara acerca de la que más se lo merecía, bajaban a la Tierra y allí se lo pedían a Paris de Troya; éste, tras observar detenidamente lo que las tres diosas le prometían, otorgaba el premio a Afrodita. El resto es la historia homérica necesaria para conocer mejor la parodia y que la mojiganga resulte más divertida.

Aquí, un alcalde¹ hace que, como venganza de lo que Eva le hizo a Adán, peleen las tres diosas —Venus, Juno y Palas, interpretadas por hombres y vestidas de la manera más estrafalaria para darle un sentido más cómico aún a la pieza— por una manzana. Por si fuera poco, Venus hace llamar a su hijo, Cupido, quien vestido de *niño de la rollona* también participará del evento. El alcalde dará la manzana a la que la atrape de un barreño con su boca. Tras no lograrlo, les propone que ejecuten un baile para dirimirlo y cada una de ellas representa un baile de gallegas, otro de gitanas y un último de portuguesas. Finalmente, para decidir la ganadora vuelven a rodear un barreño con agua donde está la manzana y esta vez es Cupido el que la atrapa. La obra termina haciendo hincapié en el tipo de pieza representado:

| | | |
|----------|--|-----|
| ALCALDE. | Pues acábase la fiesta, pues se acabó la manzana. | 310 |
| | <i>Cantado</i> | |
| GALLEGA. | “Y sabed que la historia de la manzana, fábula parecía y es mojiganga.” | |

La mojiganga de *La manzana* también nos da —cómo no— problemas de autoría, ya que la paternidad se divide entre nuestro autor y Manuel de León Merchante. El único manuscrito conservado está asignado a Monteser y procede, como veremos más adelante, de los fondos de Arturo Sedó. La Barrera [1860: 632] con este título cita un manuscrito de Monteser en la biblioteca de Osuna y lo cataloga como mojiganga, y también anota el impreso “entremés de la manzana” de *Floresta de entremeses* [1691]

¹ En el manuscrito interpretado por Teresa de Robles.

que aparece con el nombre de León Merchante. Al cotejar todos los textos, podemos observar que los impresos existentes no son más que copias los unos de los otros, por lo que, si bien no podemos afirmar con rotundidad que la pieza sea de Monteser, sí que parece que el manuscrito, a nombre de Monteser, y los impresos, a nombre de León Merchante, van por líneas distintas.

El único manuscrito conservado se encuentra en la BITB en el *Catálogo de Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro*, con el número 61.560. Se puede ver en el primer folio el sello de la colección teatral Arturo Sedó. Es el único manuscrito existente y parece que es la misma mano que hace la portada de la mojiganga de *El martinete del Manzanares*, también de Monteser, que se encuentra en la misma colección. Sin embargo, el texto está escrito por mano distinta, con menos tachones y caligrafía mucho más legible con una tinta muy clara que dificulta en ocasiones la lectura. *Manos teatrales* no nos resuelve el problema de la autoría y dice, entre otras cosas, sobre este manuscrito que:

1) la letra es del s. XVII. 2) El reparto en la portada es de mano de Manuel de Mosquera, quien ha introducido algunos cambios en el f.2v, f.3r y 7v; La portada de mano de Sáenz de Tejera, quien ha añadido notaciones en el f.7r & v y f.8r. 3) Podría ser la mano principal de Monteser, ¿una copia limpia hecha por él? Tal vez no, porque no usa una nueva línea para un cambio de hablante...

Con respecto a la fecha de composición o de representación, si fuera de Monteser, se trataría de una mojiganga palaciega que se estrenaría en Palacio entre mayo de 1667 y 1668, fechas posibles que van desde que se vuelve a representar teatro después de la muerte de Felipe IV y la fecha del fallecimiento de nuestro autor. Sin embargo, y como bien anota *Manos teatrales*, el elenco recogido en el manuscrito nos alejaría de esta fecha

El manuscrito incluye un reparto en la portada de mano de Manuel de Mosquera. Con los datos disponibles no es posible determinar con seguridad la fecha de este reparto, pero es posible que corresponda a la compañía que Rosendo López Estrada tenía en Madrid en torno a 1688.

Lo que queda claro es que la mojiganga se representó una segunda vez con el elenco citado por Manuel de Mosquera, aunque el resto siga siendo una incógnita.

Una vez más, conjeturas, pero en este caso concreto, sí que podemos inclinarnos por su autoría, más que nada que ya hemos visto cómo Monteser es especialista en coger temas serios y remedarlos a lo cómico —*El caballero de Olmedo, La renegada de Valladolid, Manos blancas no ofenden*—, con lo que resultaba demasiado tentador el tema que dio origen a la guerra de Troya como para obviarlo.

| | | |
|----------|--|----|
| | que, si bien se repara, ya es caña a pescar cualquiera vara. | 10 |
| REGIDOR. | ¿De qué sirve esta fruta? | |
| ALCALDE. | Amigo, ésta es el fin y el principio de mi fiesta. ¿No engañó la mujer al primer hombre con la manzana? | |
| REGIDOR. | Sí. | |
| ALCALDE. | Pues no os asombre que, aguando sus placeres con la manzana, burle a las mujeres. | 15 |
| REGIDOR. | ¿Y qué mujeres son? | |
| ALCALDE. | Son tres golosas que, con ser unas diosas, por coger las manzanas se pasan de ligeras a livianas ³ . | 20 |
| REGIDOR. | ¿Cómo se llaman? | |
| ALCALDE. | Ya estáis importuno: Venus, Palas y Juno ⁴ . | |
| REGIDOR. | ¿Y colgáis la manzana? | |
| ALCALDE. | Es que esta fruta fue para el primer hombre tan malvada que, por justicia, debe estar colgada. | 25 |
| REGIDOR. | ¿Esa es camuesa ⁵ ? | |
| ALCALDE. | El regidor me muele ⁶ . Digo que no es camuesa ni lo huele. | |

Anda el REGIDOR tras la manzana y el ALCALDE la guarda.

REGIDOR. Yo lo veré.

³ Da a entender que son capaces de cualquier cosa, ya que liviano tiene una acepción de “deshonesto” (Aut.).

⁴ Estamos ante el famoso episodio de la manzana de Paris.

⁵ camuesa: “Especie de manzana algo pálida. Tiene junto al tronco de que pende unas rayas, que van creciendo, como se va secando. Es muy sabrosa, suave al gusto, olorosa, sin agrio alguno, y mui medicinal”. (Aut.). Es una pulla que le suelta el alcalde, ya que camueso “metafóricamente se llama así al hombre insensato, toscó, y simple, que no tiene gracia, ni es para nada.” según el mismo diccionario.

⁶ moler: “Metafóricamente vale molestar gravemente y con impertinencia.” (Aut.). Es una reacción ante la tontería del regidor y que continúa con los ataques que ha iniciado en la línea anterior.

| | | |
|----------|---|----|
| | con que muy bien decís que es peregrina. | |
| REGIDOR. | Hombre parece, aunque a mujer os cita ¹⁰ . | |
| ALCALDE. | ¿No veis que Venus es hermafrodita ¹¹ ? Si disparáis tan grandes los arpones, podéis ir a matar los gigantones ¹² . | 50 |
| REGIDOR. | Por Dios, que el arco que es de buen tamaño. ¿Qué te parece? | |
| ALCALDE. | Yo digo que es esta hermosura de daca ¹³ la ballesta ¹⁴ . | 55 |
| REGIDOR. | Hermosa sois. | |
| VENUS. | Con toda esta hermosura, pues no soy Venus ya, ni mi figura. | |
| REGIDOR. | Prosígase la audiencia. | |
| ALCALDE. | Salga la diosa Juno a competencia. | |
| MÚSICOS. | Vengan, vengan al pleito de la manzana, y no muerdan la fruta que está vedada. | 60 |
| ALCALDE. | Juno tiene una india en sus estrados, saldrá arrastrando sedas y brocados. | 65 |

*Sale JUNO, que también lo hace un hombre, muy andrajoso
y muy ridículo, y se arrodilla al ALCALDE.*

JUNO. Paris, a Juno tienes hoy sujeta¹⁵.

⁹ cetrino: “Dicho de un color: Amarillo verdoso.” (RAE).

¹⁰ citar: “vale también Referir, escribir, o presentar leyes, doctrinas, autoridades, o instrumentos.”. (Aut.). Quiere decir que al verlo travestido se refiere al episodio de las diosas. Martínez [2011:23] nos habla del travestismo masculino y lo diferencia en dos: el que hace que la propia trama obligue a un varón a usar disfraz de mujer y el que de modo grotesco busca que un papel femenino lo interprete un hombre. Esto es lo que sucede en esta pieza, que él pone como ejemplo.

¹¹ La inversión de valores tan carnavalesca tiene cabida perfectamente en estas figuras grotescas tan masculinas pero interpretando a mujeres.

¹² Podría ser una referencia a la danza de gigantes que también se veía por el Corpus.

¹³ daca: “v. defect. que solo tiene esta segunda persona de imperativo de activa. Lo mismo que Da acá, o Dame acá: y como en Da acá se encontraron las dos aa en fin, y principio de dicción, perdiéndose la una por sinalefa, quedó en una voz el Daca, que es usadísima, por la necesidad que hay de repetirla, para pedir cuanto se nos ofrece.”. (Aut.).

¹⁴ Hay una pulla sobre la madreña calle de la ballesta y el arco con el que Venus sale, dada la mala reputación de la calle y el aspecto estrafalario de la diosa.

¹⁵ Recordemos que en la versión clásica, Paris se ganará el odio eterno de Juno/Hera al elegir a Venus/Afrodita.

| | | |
|---|--|----|
| ALCALDE. | Levanta, sacatrapos de escopeta. ¿Qué te parece? | |
| REGIDOR. | Digo que, en la ropa, diosa me ha parecido de la sopa. | |
| ALCALDE. | Bello montón de trapos. | 70 |
| JUNO. | Por el tiempo vestí de primavera. | |
| ALCALDE. | Más parecéis de andrajos salvadera. | |
| JUNO. | Me trae molida el oro del vestido. | |
| ALCALDE. | Más parece que es trapo molido. Pues, Juno, descansad, que los retazos nos dicen que venís hecha pedazos ¹⁶ . | 75 |
| VENUS. | Con Juno bella me estaré gustosa. | |
| JUNO. | ¡Y que digan que Venus es hermosa! | |
| ALCALDE. | Salga Palas, que es diosa muy discreta. | |
| REGIDOR. | ¿Ingenio tiene? Pues será poeta. | 80 |
| MÚSICOS. | “Vengan, vengan al pleito de la manzana y no muerdan la fruta que está vedada.” | |
| <i>Sale PALAS, que es otro hombre, muy ridícula, con una pala¹⁷ en la mano y en el vestido cosidas a trechos unas pelotas.</i> | | |
| PALAS. | Por competir con Venus y con Juno salgo a pedir audiencia. | 85 |
| ALCALDE. | Pues, ¿qué mujer no pide a competencia? | |
| PALAS. | Ya en la palestra se presenta Palas. | |
| ALCALDE. | Bien se ve que es poeta ¹⁸ . | |
| REGIDOR. | ¿En qué? | |

¹⁶ A lo largo de toda la presentación, se han estado burlando de la pinta de la esposa de Júpiter y juega con el doble sentido de pedazo: “la parte o porción de alguna cosa, dividida del todo” y “que vale estar muy cansado o fatigado”.

¹⁷ Juego de palabras con su nombre y el objeto, para causar más hilaridad.

¹⁸ Atenea era la diosa, entre otros, de las artes.

| | | |
|----------|---|-----|
| ALCALDE. | En las galas. | |
| REGIDOR. | Y del traje, ¿qué juzgas? | |
| ALCALDE. | Sí se nota. Digo que es Palas porque está en pelota ¹⁹ . | 90 |
| REGIDOR. | En sacar es un rayo con la pala. | |
| ALCALDE. | Ese es antiguo achaque que no hay mujer ninguna que no saque. ¿Qué te parece el rostro? | 95 |
| REGIDOR. | Que de hermosura me parece un monstruo. | |
| PALAS. | ¿Hablas de mí? | |
| ALCALDE. | Dice que no te aplicas, siendo Palas, jugar a las bonicas ²⁰ . | |
| PALAS. | ¿Ya, Paris, para el pleito nos censuras? | |
| ALCALDE. | ¡Miren qué tres en raya de hermosuras ²¹ ! | 100 |
| VENUS. | Hoy el pleito nos trae de la manzana. | |
| ALCALDE. | ¡Que riñáis sobre fruta tan liviana! | |
| REGIDOR. | Pues un cuarto no vale, y será harto. | |
| ALCALDE. | Es que estas diosas son de tres al cuarto. | |
| PALAS. | La manzana es el pleito. | |
| ALCALDE. | Palas, tente, que de mi vara el pleito está pendiente. | 105 |

¹⁹ El atuendo de las tres diosas es motivo de chanza. En este caso, además, juega con la expresión “en pelota”, que mantiene el significado actual de estar desnudo. Como la diosa, además de la pala, lleva una pelota, provoca la risa del público nada más salir de manera tan ridícula. Quevedo ya lo usa en *El parnaso español y musas castellanas*, en la Musa 6: “Paris el catarribera, / que en Ida juzgó a las Diosas, / y dio a Venus la manzana, / viendo a Palas en pelota”.

²⁰ jugar a las bonicas: “Jugar a las bonicas. Frase que se dice cuando se echa la pelota entre dos o más personas de una mano a otra, jugando sin dejarla caer ni tocar en el suelo”. (Aut.).

²¹ tres en raya:” Juego de los muchachos, que juegan con unas piedrecillas o tantos, colocadas en un cuadro dividido en otros cuatro, con las líneas tiradas de un lado a otro por el centro, y añadidas las diagonales de un ángulo a otro. El fin del juego consiste en colocar en cualquiera de las líneas rectas los tres tantos propios, y el arte del juego en defender que esto se logre interpolando los tantos contrarios”. La mojiganga era eminentemente lúdica, como bien lo demuestran estos dos juegos y que continuará con el del barreño y la manzana que dictaminará el vencedor de la prueba.

| | | |
|---|---|----------------------------|
| VENUS. | Antes, Paris, que salga la sentencia, sabe[d] cómo es mi hijo Cupidillo. | |
| ALCALDE. | Ya, por mi mal, conozco ese chiquillo. | |
| VENUS. | Pues dormidito le dejé en la cuna y me parece que a la puerta llama, indicio cierto que le trae el ama. | 110 |
| ALCALDE. | Pues entre sin licencia Cupidillo, que, sin que le embaracen las clausuras, se entra en los corazones y asaduras. | 115 |
| AMA | “Anda, niño, anda, anda a la mojiganga ²² .” | |
| <i>Sale CUPIDO vestido de niño de la rollona, con arco y flecha, y tráigale el AMA de los andadores y birrete y el AMA le ha de hacer hombre.</i> | | |
| CUPIDO. | Mamá, taita ²³ . | |
| VENUS. | El rapaz hijo es de Apolo. | |
| ALCALDE. | Calle, que tiene gracia y se anda solo. | |
| JUNO. | Más lindas barbas tiene que su padre. | 120 |
| PALAS. | En los bigotes todo es a su madre. | |
| LAS TRES DIOSAS. | ¡La manzana pedimos! | |
| ALCALDE. (<i>Recio</i>) | En mi audiencia, ¿quién da voces? | |
| LAS TRES | Pedimos la sentencia en acentos veloces. | |
| ALCALDE. | Eso es querer meter el pleito a voces, y puesto que las tres se hacen de manga ²⁴ , y este pleito ha de ser de mojiganga, pendiente está la fruta de la caña, pésquela quien tuviere mejor maña como si la cogiera del manzano. | 125 130 |

²² Estos versos podemos encontrarlos en numerosas mojigangas de la época, y que recoge Correas en su diccionario como crítica a esos niños grandotes que siguen en los brazos de sus mamás. Como bien establece Buezo [2004], una de las parejas carnavalescas más habituales era la del niño adulto acompañado por un ama de cría y que se fue sustituyendo por Cupido, que salía a escena en *Triunfos* de la mano de Venus que cantaba el estribillo.

²³ taita: “Nombre, con que el niño hace cariños, llamando a su padre”, y también “Ajo taita. Modo alusivo, con que se le trata a alguno de niño, por las acciones que ejecuta.”. (Aut.).

²⁴ hacer de manga: “Hacer con soborno.”. (Cov.). Recordemos que las tres diosas ofrecían lo mejor de ellas a Paris para que las eligiese.

Van a cogerla con la mano.

Con la boca ha de ser, no con la mano,
y sentencio que la manzana toca
a aquella que tuviera mayor boca.

VENUS.

Yo me conformo.

JUNO.

Admito la sentencia.

PALAS.

Yo tengo mayor boca en mi conciencia.

135

CUPIDO.

Aunque niño, que no me han destetado,
yo me trago un melón en un bocado.

ALCALDE.

Pues ésta es la manzana, ande la rueda,
abran las bocas y la mano queda.

*Súbese el ALCALDE, con la caña en la mano, en una silla, y las DIOSAS y el NIÑO andan
alrededor al son de la música con las bocas abiertas tras la manzana y no la cogen.*

MÚSICOS.

“Vengan, vengan al pleito
de la manzana,
y no muerdan la fruta
que está vedada.”

140

VENUS.

¡Que teniendo tanta boca
no haya podido cogerla!

145

JUNO.

Ya me tiene la manzana
molida como una pera.

ALCALDE.

Si ese ardid supiera Adán,
no hubiera pecado Eva.

CUPIDO.

Tío, deme la manzana
y déjese de contiendas.

150

ALCALDE.

Niño, sobre eso es el pleito.

CUPIDO.

No tengo de ir a la escuela
si no me da la manzana.

ALCALDE.

Azotarle porque lea.

155

CUPIDO.

Si me han de azotar, ¿qué hacen
que no me toman a cuestras?

| | | |
|---------------|--|--------------------------------|
| VENUS. | Paris, resuelve la duda ²⁵ . | |
| JUNO. | ¿Qué determinas? | |
| PALAS. | ¿Qué intentas? | |
| ALCALDE. | Ya, Juno, Palas y Venus, que os halláis en el audiencia, y aunque soy alcalde bobo, tengo de decir sentencias; digo que, la que supiere para celebrar la fiesta disponer la mejor danza, tendrá la manzana cierta | 160 165 |
| VENUS. | Pues vamos por danzas. | |
| PALAS Y JUNO. | Vamos. | |
| VENUS. | Yo he de traer, bien compuesta, de gallegas una danza. | 170 |
| REGIDOR. | Es verdad que las gallegas todas son como unas Venus. | |
| ALCALDE. | Decís bien, pues todas prueban que son hijas de la espuma que hace el vino que trasiegan ²⁶ . | 175 |
| PALAS. | Yo una danza de gitanas ²⁷ prometo. | |
| ALCALDE. | Pues ten gran cuenta con las gitanillas, Palas, que tiene manos ligeras, y, en jugando con alguno, partido robado llevan. | 180 |
| JUNO. | Por variedad de festejo, yo traeré de portuguesas una danza, que, en lugar del tamborilillo, vengan con palotes de alfeñique y la caja de jalea ²⁸ . | 185 |

²⁵ Dado que fue ella la que salió vencedora en el juicio de Paris.

²⁶ Juega con el estereotipo explotado por Quevedo sobre la afición al alcohol de las gallegas y que ya tratamos en la introducción, y que se recoge en refranes del tipo “a catarro gallego, tajada de vino”, que recoge Correas [1627: 8]. Para más sobre el tema, Teijeiro Fuentes [1996].

²⁷ Ver notas sobre los bailes de gitanas en *El maulero de su majestad*.

| | | |
|----------|---|-----|
| CUPIDO. | ¿Que teniendo yo una boca que es como una grande espuerta, no cogiese la manzana? Mas yo volveré a la fiesta, que quien no pesca la fruta no sabe lo que se pesca. | 190 |
| TODOS. | Pues a prevenir las danzas, y volver luego con ellas. | 195 |
| ALCALDE. | Yo de la vuelta no dudo, porque no hay danza sin vueltas. <i>Vanse al son de la música.</i> | |
| MÚSICOS. | “Vengan, vengan al pleito de la manzana, y no muerdan la fruta que está vedada.” | 200 |
| ALCALDE. | ¿Qué te parece? | |
| REGIDOR. | Que ha sido el ardid cosa muy nueva y merece la manzana ser de oro. | |
| ALCALDE. | ¡Oh, pues si fuera la manzana de oro ²⁹ , bien se valía lo que pesa! | 205 |
| REGIDOR. | Lo de la manzana de oro quimera fue. | |
| ALCALDE. | No es quimera, que, aunque parezca mentira, fue fábula en mi conciencia. | 210 |
| REGIDOR. | Algún poeta tendría la manzana de oro. | |

²⁸ alfeñique: “pasta de azúcar, que se suaviza con aceite de almendras dulces, que regularmente se toma en las fluxiones catarrales para ablandar el pecho.”. (Aut.) Y se refiere a jalear, ya que las danzas portuguesas se interpretaban con un ritmo frenético al compás de guitarras y castañetas. García García [1999: 44].

²⁹ En *El viaje entretenido*, de Rojas [1603: 230], nos cuenta el pasaje de “Erine o Erimnis: diosa de la discordia, hija de la noche y del Erebo, que en los desposorios de Tetis y Peleo, habiendo Júpiter convidado a todos los dioses y no a ella, desde la puerta arrojó una manzana de oro con una letra que decía: “A la más hermosa”; compiten sobre cuya será, Juno, Palas y Venus; nombra Júpiter por juez a París en el monte Ida”

- ALCALDE. ¡Buena!
 Andad, que sois un pollino,
 ¿manzana de oro un poeta? 215
 Pues el día que un ingenio
 sale a comprar una de esas
 manzanas de tres al cuarto,
 si es que la come, no cena.
- REGIDOR. 220
 Oye, que si no me engaño,
 pienso que las danzas llegan
 bailando el agua delante³⁰.

Instrumentos dentro

- ALCALDE. 225
 Menos la de las gallegas,
 que nunca bailan sin vino,
 y es su danza la primera.

Sale VENUS bailando con la danza de gallegas, y traen gaitas si puede ser.

- GALLEGOS. 230
 A ballar, galegos,
 vinde pois a ballar,
 al que está en la terra,
 y en lo celo está.
- TODOS. 230
 A ballar, galegos,
 vinde pois a ballar,
 al que está en la terra,
 y en lo celo está. (corro)
- GALLEGOS. 235
 Bailai en la festa
 todos a compás,
 pois a gaita entona,
 os pes a danzar.
- TODOS. 240
 A ballar, galegos,
 vinde pois a ballar,
 al que está en la terra,
 y en lo celo está.
- ALCALDE. 245
 ¿Qué te parece la danza?
- REGIDOR. 245
 Digo que en alegres fiestas,
 amigo mío, no puede
 faltar la danza gallega.

³⁰ bailando el agua delante: “Bailar el agua delante es servir con gran diligencia y prontitud. Está tomada esta manera de hablar de las criadas que en tiempos de verano, cuando sus amos vienen de fuera, refrescan las piezas y los patines con mucha presteza y el agua va saltando por los ladrillos y azulejos que parece bala.”. (Cov.).

| | | |
|--|--|-----|
| ALCALDE. | Pues atiende, porque sale la danza de portuguesas, con unas letras de alcorza ³¹ y unos tonos en conserva. | |
| <i>Sale JUNO con una danza de portuguesas ridículas, con tamboril como foli6n y cantan³².</i> | | |
| PORTUGUESES. | Ay, festejai, festejái, mininos, ay, festejai o culto divino. | 250 |
| TODOS. | Ay, festejai, festejái, mininos, ay, festejai o culto divino. | |
| PORTUGUESES. | Mininas de Montemor, vinde a cantar muy sonoras, que aquesta es festa de o Ceo, y hemos de pregar a Gloria. | 255 |
| TODOS. | Ay, festejai, festejái, mininos, ay, festejai o culto divino. | |
| PORTUGUESES. | Vinde a adorar muy contentus, a aquel que as almas roba, que amiña con sus dulzuras, toda se face de alcorça. | 260 |
| ELLA Y TODOS. | Ay, festejai, festejai, mininos, ay, festejai o culto divino. | |
| REGIDOR. | La danza de las gitanas tocando sonajas llegan. | 265 |
| ALCALDE. | Vendrán a ser guarda ropas ³³ de los que están en la fiesta. | |
| <i>Sale PALAS con las gitanas bailando con instrumentos y sonajas.</i> | | |
| TODOS. | Ea, Jeromilla, toca las sonajas, y con lindos lazos se teja una danza. | 270 |
| GITANA. | La buena ventura | |

³¹ alcorza: “Metaf6ricamente vale lo mismo que delicadeza, blandura, melindre, y afeminaci6n.”. (Aut.).

³² La ridiculez vendría con lo que dijeron antes que saldrían. Palotes de alfeñique y cajas de jalea para hacerlo más irrisorio.

³³ Un comentario ir6nico sobre la capacidad para robar que tienen los gitanos. Ya lo explica Cervantes en *La gitanilla* y su comienzo: “Parece que los gitanos y gitanos solo nacieron para ser ladrones...” y Buezo [2011].

| | | |
|---|---|--------------------------------|
| | en la fiesta se halla, por ella venimos, dádnosla de gracia. Y pues sois el sol que nació del alba, bien tenéis que dar hoy, como mañana. | 275 280 |
| TODOS. | Ea, Jeromilla, toca las sonajas, y con lindos lazos. Se teja una danza. | |
| GITANA. | Vaya, Maldonado, vaya, vaya, vaya. | 285 |
| REGIDOR. | ¿Qué falta? | |
| ALCALDE. | No falta nada más que la manzana sea, aunque fue fruta vedada, el postre de nuestra fiesta. | 290 |
| REGIDOR. | ¿En fruta se acaba? | |
| ALCALDE. | Sí, que si la manzana fiera vino a acabar con nosotros, hemos de acabar con ella. Y supuesto que ha de ser de quien mayor boca tenga, vengan todos con la boca de un palmo, y ande la rueda. | 295 |
| <i>Sale CUPIDO y el AMA, y vuelven a andar todos tras de la manzana como antes, alrededor, al son de la copla, y al fin la coge CUPIDO.</i> | | |
| CUPIDO. | Ya voy, que a pedir de boca me ha venido la sentencia. | 300 |
| MÚSICOS. | “Vengan, vengan al pleito de la manzana, y no muerdan la fruta que está vedada.” | |
| CUPIDO. | Mamá, mamá, ya la tengo. | 305 |
| AMA | Hijo mío de mi alma, tú eres más lindo que todos, pues para ti se guardaba. | |

ALCALDE. Pues acábese la fiesta,
pues se acabó la manzana. 310

Cantado

GALLEGA. “Y sabed que la historia
de la manzana,
fábula parecía
y es mojiganga³⁴.”

FIN

³⁴ Al igual que al comienzo de la pieza, nos encontramos con la referencia implícita al concepto de mojiganga y la combinación de los elementos esenciales de la misma como el alcalde bobo y el desfile de distintas danzas con las figuras grotescas que tan del gusto son de Palacio como las barbudas mitológicas.

V. e. 6. LAS NACIONES

Un alcalde le confiesa su amor a una hechicera. Entonces, ésta le propone hacerle rey de alguna nación para ser reina. Con ese fin, le hechiza y viajan a Francia, Turquía, Guinea y Galicia, donde aparecen nativos de esas regiones, bailando danzas ridículas y hablando en su lengua. Se potencia el efecto cómico del hambre del alcalde, que nunca puede saciarla. Al final, regresa para casarse con la hechicera e intentar comer algo, saliendo de nuevo todos los danzantes y dando fin a la historia. Los personajes también entrarían dentro de los estereotipos que aparecen en la mojiganga, sobre todo en lo que se refiere a las distintas etnias (moros y negros), naciones (franceses) o regiones (gallegos) que unidos al alcalde bobo y a la hechicera cierran perfectamente el engranaje que este tipo de pieza requiere

Nos encontramos ante un texto que puede englobar todos los problemas que se derivan del estudio y edición del teatro breve áureo. Además de la proliferación de obras con similares temáticas y desenlaces, tenemos la concordancia en el título de muchas de ellas. Esto es lo que sucede con este entremés, que tampoco es un entremés.

La primera pieza que atestigüamos que se llama igual sería *Baile entremesado de las naciones*, de Avellaneda, impreso en 1664 y que recoge Cienfuegos [2006: 257]. Como ella misma explica en el prólogo de su edición a esta pieza

para mayor confusión de la crítica, se imprimió en 1691 a nombre de Jerónimo de Cáncer (en Arcadia de entremeses). Se trata de una obra distinta a *Las naciones* de Avellaneda, pero comparte con ésta (aparte del título) aspectos esenciales en lo concerniente al tema y a su tratamiento: ambas piezas comienzan de manera semejante (salen un alcalde, que ha de encontrar un regocijo para al rey, y un segundo personaje ofreciéndole distintas posibilidades que hace desfilar por el escenario: una danza vizcaína, otra de Canarias, etc.); además, las dos obras son tratadas desde el propio texto como *fin de fiesta*.

Y el problema no se ciñe al siglo que nos ocupa, sino que tuvo también recorrido en la centuria siguiente con un manuscrito —mss. 14.516/47¹ de la BNE— a nombre de Sebastián de Quesada, que es el mismo que el que se conserva en la BITB —con la

¹ Manuscrito de seis hojas en 4º, con letra del siglo XVIII.

signatura 61.562²— a nombre de Monteser con variantes, así como un *Sainete de las Naciones* de autor anónimo —mss. 14.516-60³ de la BNE—. Para enredar aún más la cuestión —y como sabemos que la compañía de Antonio de Escamilla cobró en 1679 por representar el fin de fiesta de *Las naciones*—, Ruano de la Haza⁴ aventura que Vallejo y Escamilla —actores de la misma— serían los que compusieron la pieza; esto mismo piensa Subirats [1977: 437]. Además, según Fernández Gómez [1993: 455], habría dos anónimos más con el mismo título en la BMM M.62-41 con fragmentos musicales y partitura de Francisco Hernández (en otro papel figura como E. de 1769) y también, en la BMM, 183-14, S. de autor anónimo. Todo un caos, como podemos ver.

Con respecto a quien la escribió, Jiménez Alfaro [1985: 287] nos dice que es una mojiganga erróneamente atribuida a Monteser, ya que sería de Sebastián de Quesada, autor del siglo XVIII del que sabemos bien poco⁵. Cuando comparamos ambos textos —el de Monteser y el de Quesada—, queda claramente reflejado que el de Quesada es posterior, una copia en limpio de todo lo que sucede en el de Monteser. Éste está lleno de tachaduras y eso hace que sea muy complicado interpretar alguna. Parece un texto propio de una compañía de teatro dispuesto a ser representado, con muchas anotaciones y correcciones. Quesada, como hemos ido anotando en nuestra edición, muestra un texto limpio y refleja el resultado deturpado del de Monteser, quedando bastante claro cuál de los dos es anterior. En la portada del manuscrito de la BITB viene clara la autoría: *Las naciones* de Monteser, y, a continuación, refleja que tanto la Biblioteca Nacional como La Barrera lo señalan anónimo.

Sobre la autoría o no de Monteser, como siempre, resulta complicado afirmar una cosa o la otra. Lo que sí es cierto es que el cobro en 1679 nunca pudo hacerlo nuestro autor porque llevaba muerto más de una década, aunque sí tuvo que ser su pieza, dado que la de Avellaneda tiene demasiadas referencias al auditorio para el que fue representada por primera vez y es difícilmente extrapolable.

² Letra del siglo XVII. 9 hs. 215 x 150.

³ Manuscrito de siete hojas en 4º. Con letra del siglo XVIII.

⁴ Este dato lo aporta Urzáiz [2002: I, 304], donde establece que, para Ruano de la Haza y por el dinero que cobraron, ellos escribieron la pieza.

⁵ Herrera [1993: 367-8] ignora el año de su nacimiento y el de su muerte; sí dice que fue primer gracioso de la compañía de José Vallés, en Pamplona en 1756, y que su producción se limita a dos entremeses: *Las gordas* y *Las naciones*. De ser cierta esta fecha, se alejaría bastante en el tiempo para considerarlo autor de la misma, sobre todo porque en el manuscrito de Quesada viene el elenco de actores y aparece Escamilla como gracioso, siendo imposible que pudiera escribir para él.

Lo que no ofrece duda es que la obra de Avellaneda cuajó y tuvo muchos seguidores, no solo en Monteser, sino también en muchos otros, tal y como expone Cienfuegos [2006: 258]

Según Henri Recoules, *Las naciones* de Avellaneda traspasó nuestras fronteras para también servir de modelo al dramaturgo francés Molière, y no es de extrañar, dada la relación existente entre ambas cortes (también tenemos noticia de que un tomito de Rasgos del ocio acompañó a la infanta Margarita en su viaje a Alemania). En 1670 se representó la comedia *Le Bourgeois gentilhomme* con su Ballet des Nations al final del acto V, “en el cual intervienen tres españoles que cantan, seis que bailan y tres músicos.

Parece que la influencia de los intermedios españoles en Molière se deja notar a partir de 1661, pues “hacia la misma época representaba espectáculos teatrales en París una compañía española y que Molière presenta sus iniciativas como novedades originales en el teatro francés” [Recoules, 1980: 150-151].

Sobre la denominación de entremés también hay dudas razonables, ya que tiene estructura de mojiganga. Ya hemos visto en otras piezas de nuestro autor cómo sucede esto y ya hemos hablado de la difícil parcelación de los géneros menores y de cómo los unos acaban contaminando a los otros, siendo complicado establecer dónde acaban las características de una y empiezan las de otra. La idea de la hechicera y el alcalde ya la utiliza Monteser en la mojiganga de *Los títeres*, con una relación similar entre ellos. La diferencia estriba en que allí el alcalde necesita mojiganga para el Corpus y la hechicera hace que vengan diversos sujetos de mojiganga para participar en la misma, mientras que aquí es el amor lo que mueve la historia. Sobre la estructura de mojiganga, Buezo [1993: 155-6] establece que

hay una puesta en situación con la aparición de un personaje identificable rápidamente por los espectadores, que expone el tema y delimita el espacio escénico. El nudo consiste en un desfile de personajes que, a pesar de ser repetitivo, provoca la hilaridad porque cada aparición no está exenta de sorpresa y variedad. En el desenlace el baile se configura como marco que delimita el alcance de la representación. En efecto, la mojiganga consiste en un baile burlesco en el que intervienen todos los personajes con diversos instrumentos de ruido (cencerros, sonajas, castañetas, tamboril, etc.), cantando o bien un estribillo propio de cada uno

de ellos o bien unos versos que se repiten sin variación alguna en cada personaje. Por tanto, para que haya mojiganga como tal al final de una composición tienen que concurrir personajes estrafalarios, baile, música y letra (estribillo).

Por lo tanto, y dadas las características establecidas, la incluimos como mojiganga, ya que consideramos que tiene más rasgos carnalescos que historiados.

Uno de los problemas de la edición de textos dramáticos es que están configurados para ser puestos en escena y que, como cada actuación es diferente, están sujetos a modificaciones continuas. Se observa de manera curiosa cómo del manuscrito que editamos se ha eliminado, entre los versos 66-70, el verbo morder y los bocados, ignoramos por qué. Debajo de los tachones, la hechicera le dice al alcalde que con sólo morderle estará hechizado y él acepta, pidiendo ser mordido. Se tachan estas alusiones y se sustituyen por tocar, quedando el texto en muchas ocasiones asilábico desde el punto de vista métrico. Una curiosidad más que añadir a todo aquello que rodea al hecho teatral.

30 –LAS NACIONES

PERSONAJES

MANUELA – [HECHICERA]

ESCAMILLA – [ALCALDE]

FRANCESES

FRANCESAS

MOROS Y MORAS

GALLEGOS Y GALLEGAS

UN GALÁN

UNAS DAMAS

NEGRO

NEGRA

UNO

Salen MANUELA y ESCAMILLA, de ALCALDE.

MANUELA. Alcalde, amigo mío, ¿en qué consiste una mucha tristeza?

ALCALDE. En estar triste.

MANUELA. Si es secreto, decidle sin cuidado.

ALCALDE. Si me dais un fiador muy abonado.

MANUELA. ¡Qué es un fiador! Y daros mil prometo, 5
dejándoles yo en prendas el secreto.

ALCALDE. Pues palabra me dad.

MANUELA. No dudéis de ello.

ALCALDE. Que si lo digo no habéis de sabello.

MANUELA. Así lo ofrezco, bien podéis decillo.

ALCALDE. Apartaos más, porque podéis oílo. 10

MANUELA. Ya me aparto, decid.
[aparte] ¿Hay tal menguado?

ALCALDE. Pues, como iba diciendo, mi cuidado nació. Pienso que oís.

MANUELA. ¿Quién tal intenta?

ALCALDE. Pues ya que no me oís, estadme atenta. ¡Ay de mí!

MANUELA. Suspiráis, de vos me admiro. 15

ALCALDE. Es que empieza el secreto por suspiro.

MANUELA. Ea, pues proseguid.

ALCALDE. No. ¿Sois mi amiga?

MANUELA. Pues puede haber quien eso contradiga.

ALCALDE. ¿Y cuánto habrá?

MANUELA. Dos años han pasado.

ALCALDE. Si ha tanto tiempo, se os habrá olvidado. 20

MANUELA. Yo no me olvido.

ALCALDE. Y, siendo vuestro amigo, ¿no debo hablaros claro?

MANUELA. Así lo digo.

ALCALDE. Pues..., mi Quiteria.

MANUELA. No me ocultéis cosa.

ALCALDE. Idos con Dios y no seáis curiosa.

MANUELA. Quédese con el diablo, que me enfada. 25

ALCALDE. Mirad, si yo os cogiera descuidada, os dijera...

MANUELA. Hablad, no os dé cuidado.

ALCALDE. Pues... Como... Os diré que estoy enamorado.

MANUELA. ¿De quién?

ALCALDE. De vos.

| | | |
|----------------------------|--|----|
| MANUELA. | ¿De mí?, ¡qué gran delito! | |
| ALCALDE. | Dímelo de palabra o por escrito. | 30 |
| MANUELA. | Loco, traidor, infame, vil, jumento. Vos tenéis atrevido pensamiento. ¡A mí! Rabio de enojo y de disgusto. | |
| ALCALDE. | Perdonad que este amor no es con mi gusto. | |
| MANUELA. [<i>aparte</i>] | Si en su simpleza aqueste engaño entablo, alcaldesa seré. | 35 |
| ALCALDE. | Tentome el diablo. | |
| MANUELA. | ¡Ay, mi perdido honor! | |
| ALCALDE. | ¿Quién tal pensara? | |
| MANUELA | ¡Ay!, que me quiere bien y cara a cara. | |
| ALCALDE. | Yo no lo quise hacer, perdón os pido, que por querer a otra os he querido. | 40 |
| MANUELA. | Yo haré un castigo en vos que al mundo asombre, no me ha cogido sola con un hombre | |
| ALCALDE. | Que esta maldita lengua me vendiera. | |
| MANUELA. | Pues casareme aunque él un negro fuera. | |
| ALCALDE. | ¿Y qué decís? | |
| MANUELA. | Esto a mi honor le plugo ¹ . Dadme luego la mano o a un verdugo. ¿Qué resolvéis? | 45 |
| ALCALDE. | Hay dos inconvenientes. El primero: que no tengo parientes. | |
| MANUELA. | ¿Qué importa no tenellos? | |
| ALCALDE. | Inocenta, ¿tengo yo de casarme sin dar cuenta? | 50 |

¹ placer: “v. imp. Lo mismo que agradar o dar gusto. Es defectivo por hallarse usado en muy pocos tiempos, y en el infinitivo apenas tiene uso. En el pretérito perfecto se dice Plugo, y en lo antiguo Plogo: en el presente de subjuntivo Plazca y Plegue, y en el pretérito perfecto de subjuntivo Pluguiera y Pluguiesse. Sale del Latino Placere, que significa esto mismo.”. (Aut.).

- MANUELA. Decid el otro.
- ALCALDE. Que la villa² entera
dice que sois grandísima hechicera.
- MANUELA. ¿Y eso es malo?
- ALCALDE. Dizque³ es muy mala cosa.
- MANUELA. ¿Malo es en una dama ser curiosa?
- ALCALDE. Y que diablo tenéis, verdad os hablo. 55
- MANUELA. ¿Y es malo en una dama tener diablo⁴?
- ALCALDE. Y que habéis de hechizarme.
- MANUELA. Pues, menguado,
¿sabéis el bien que tiene un hechizado?
- ALCALDE. ¿Qué bien?
- MANUELA. Pues si os hechizo como quiero,
señor os puedo hacer de un reino entero. 60
- ALCALDE. ¿De un reino?
- MANUELA. Sí.
- ALCALDE. Con eso el juicio aplaco.
¿Y hay algún reino ahora que esté vaco⁵?
- MANUELA. Tengo el de la famosa Trapovana⁶.
- ALCALDE. ¿Dónde es?

² La villa de Madrid o algo más que una aldea, como bien recoge *Autoridades*: “se llama hoy la población, que tiene algunos privilegios, con que se distingue de la aldea, como vecindad, y jurisdicción separada de la ciudad”.

³ dizque: “Contracción de “Dicen que”, usada muy frecuentemente para abreviar la locución.”. (Aut.).

⁴ Podría haber una alusión erótica con respecto al cuento décimo de Boccacio de *El diablo dentro*, muy popular en el medievo.

⁵ vaco: “Adj. que se aplica al empleo, dignidad, o puesto, que está sin sujeto que le ocupe. Es del Latino *Vacuus*.”. (Aut.).

⁶ El reino de Trapobana o trapovana se cita en muchas obras del siglo de Oro. Desde Cervantes hasta Quevedo. Parece ser que se refiere a Ceilán, la actual Sri Lanka, isla que recibió muchos nombres: Lanka, Lankadvīpa, Simoundou, Taprobane, Serendib y Sela, llegando a ser denominada popularmente como la «isla de los mil nombres». En el capítulo XVIII de *Don Quijote*, cuando va a tener lugar el combate entre los dos ejércitos que no son más que ovejas, don Quijote enumera a Sancho todos los contendientes: “Y has de saber, Sancho, que este que viene por nuestra frente le conduce y guía el grande emperador Alifanfarón, señor de la grande isla Trapobana; este otro que a mis espaldas marcha es el de su enemigo, el rey de los garamantas, Pentapoleón del Arremangado Brazo, porque siempre entra en las batallas con el brazo derecho desnudo”.

| | | |
|----------|--|----|
| MANUELA. | En el Brasil, junto a Triana ⁷ . | |
| ALCALDE. | ¿Y le puedo tener siendo hechizado? | 65 |
| MANUELA. | ¿Pues no?... Con sólo daros un bocado. | |
| ALCALDE. | Gustaría. Yo seré vuestro marido, que me hechicéis humildemente os pido, y pues en dar bocados sois tan diestra morded de mí como de cosa vuestra. | 70 |
| MANUELA. | Pues, ea, alcalde, bien podéis alzaros, que sin que os duela cosa he de hechizaros. “De este círculo flamante no has de salir al espanto, ni serás rey rutilante si no das la mano tanto a tu mujer en fragante ⁸ ”. Ea, ya estás hechizado. | 75 |
| ALCALDE. | Lindamente. | |
| MANUELA. | Deteneos sin darme mano de esposo no podéis pisar el cerco. | |
| ALCALDE. | Tomad y tratadla bien, pues ya veis que vale un reino. | 80 |
| MANUELA. | Pues ahora yo os pondré en Trapovana muy presto. | |
| ALCALDE. | Pues de trapos y de lana ⁹ pareceré rey maulero. | 85 |
| MANUELA. | Sobre esa vara subid y os llevará por el viento. | |
| ALCALDE. | ¿Sabéis si es mansa la vara ¹⁰ ?, porque me dijo el varero ¹¹ “lleve uste[d] ésta que es brava”, y como no lleva freno si yo la gobierno mal dará conmigo en el suelo. | 90 |

⁷ Comienza una serie de disparates geográficos que buscan la hilaridad del público.

⁸ Todo este conjuro sería dicho de manera cómica.

⁹ Juego cómico de palabras.

¹⁰ Empezarían a volar con la vara, a modo de palo de escoba y de manera muy cómica.

¹¹ No existe la profesión de vendedor de varas, he ahí el efecto cómico. Creación de lenguaje.

MANUELA. No temáis, yo voy con vos.
Tapaos con este lienzo
los ojos. 95

ALCALDE. Ah, mujer propia,
¡qué presto me quieres ciego!

MANUELA. Eso merece.

ALCALDE. Ya callo.

MANUELA. Pues picar.

Corren por el tablado a caballo en la vara.

ALCALDE. ¿Qué tanto habremos
andando?

MANUELA. Más de cien leguas. 100

ALCALDE. ¿Cuándo damos un refresco¹²?,
que está la vara cansada.

MANUELA. Venid acá, majadero.
Acabado de hechizar,
¿queréis comer?

ALCALDE. ¿Tiene riesgo? 105

MANUELA. Sí, que todos los hechizos
se subirán al cerebro.
Picad bien.

ALCALDE. ¿A dónde estamos?

MANUELA. En Francia.

ALCALDE. No la veremos.

MANUELA. ¡Miradla!

Sale UNA y un GALÁN, de franceses.

ALCALDE. Éste es mal francés¹³, 110

¹² Se introduce el recurso cómico del hambre por parte del alcalde. Un hambre que no será saciada en ningún momento y que nos lleva a los capítulos donde Sancho gobierna en su Ínsula con el mismo problema.

¹³ mal francés: “Buba o bubas: usado regularmente en plural. Enfermedad bien conocida y contagiosa, llamada también mal Francés, y Gálico, porque (según algunos) la contrajeron los franceses, cuando

- MANUELA. Al sereno¹⁶.
- ALCALDE. Si escapa de él sin comer,
nunca morirá.
- MANUELA. Piquemos.
- ALCALDE. ¿Dónde estamos?
- MANUELA. En Turquía, 130
¿veis los moros?
- ALCALDE. Ya los veo.
Aquí, como no los hay,
valdrá un millón el sombrero¹⁷.
- Salen MOROS y MORAS¹⁸ bailando.*
- Zalay Zalema Zalay Zala,
Zalay Zalema la morisca. 135
- MORO 1. Ma[h]oma quitar beber
y de tocino comer,
sólo dar mucha mujer
con que no dejar placer,
lo que quita y lo que da, 140
Zalay Zalema, Zalay Zala
[y cómo lo baila la morisca].
- Vase*
- MANUELA. ¿Y el hechizo?
- ALCALDE. Perdonad¹⁹,
pregunto, ¿y son todos estos
moros *a natibitate*²⁰? 145
- MANUELA. Muchos, pero alguno de ellos
es por no estar bautizados.

¹⁶ al sereno: “modo adverbial que vale al descubierto y adónde puede tocar o llegar el sereno.” (Aut.).

¹⁷ Referencia clara al turbante con el que se cubren la cabeza.

¹⁸ moro: “El natural de Mauritania, Provincia de África. Tomase regularmente por el que sigue la secta de Mahoma.” (Aut.). Actualmente se usa para referirse a todos los africanos. Una sinécdoque muy usual, al estilo de cómo los sudamericanos y centroamericanos usan gallego como español.

¹⁹ Entendemos que el alcalde querrá comer y Manuela le recuerda que no puede. Es una de las recurrencias cómicas continuas de la pieza. El hambre, tal y como usara en su momento Cervantes con Sancho cuando gobernara la Ínsula.

²⁰ a natibitate: “Voz que solo tiene uso en la frase Latina A nativitate usada en Castellano por lo mismo que De nacimiento.” (Aut.).

- ALCALDE. Con gran descuido nacieron.
- Vuelve a correr*
- ¿Dónde estamos?
- MANUELA. En Guinea.
- ALCALDE. Gran tierra de parentescos. 150
- MANUELA. ¿Y queréis verla?
- ALCALDE. Veamos,
aunque soy traidor con ellos,
pues, pareciendo su amigo,
rabiando estoy por vendellos²¹.
- Salen NEGROS y NEGRAS cantando y bailando*
- Zucuruzo manita, 155
zucuruzu curuzu mandinga²².
- NEGRO. Yo *so* negro de Sevilla
- NEGRA. Yo, negra del mejor amo.
- NEGRO. Yo, *neglo* valiente en Flandes.
- NEGRA. Yo, negra del cuerpo blanco. 160
- NEGRO. Zucuruzu manita,
- NEGRA. Zucuruzu mandinga.

²¹ El tráfico de esclavos de las colonias africanas fue bárbaro y Monteser, a pesar de que su padre tuvo un asiento de negros, lo va a criticar aquí. Lo expone muy bien Trigo Chacón [1993/1994]: “La trata de negros sufre un cambio notable cuando Portugal alcanza las costas de Guinea y, más aún, desde que consigue el monopolio del mercado negrero en 1479, con la paz que puso fin a la guerra de sucesión castellana. El negocio del azúcar va a estar desde entonces íntimamente en conexión con el tráfico negrero en todo el Reino de Castilla. El enlace con Guinea va a posibilitar la eliminación de intermediarios y la adquisición de una fuente abundante de esclavos que va a repercutir favorablemente en los incipientes intereses coloniales castellanos y portugueses, sobre todo en las islas del Atlántico: Canarias, Azores y Madeira. Guinea proveía la mano de obra negra, Lisboa la exportaba y Sevilla la recibía y a la vez también la introducía en otros mercados. Los esclavos negros llegaban a Sevilla por vía marítima-fluvial en las naos andaluzas o portuguesas; desembarcaban en la llamada puerta de las Muelas. Desde allí eran conducidos, encadenados, hacia las Gradas de la Catedral o la plaza de San Francisco para venderlos. En otros casos llegaban por tierra desde Portugal y a través de la frontera extremeña y sobre todo onubense, lo que puede explicar su existencia en un número importante en esas tierras. El sistema normal de venta no era la pública subasta sino andar por las calles y ofrecerlos a los transeúntes.”

²² mandinga: “Se dice del individuo de un pueblo que habita en el Senegal, Costa de Marfil, Guinea, Guinea-Bissáu y Malí.” (RAE.). Por extensión, todos los negros serían mandingas, del mismo modo que todos los árabes serían moros. Ni Covarrubias ni Autoridades recogen la palabra, pero sí que está atestiguada en muchos textos del XVII.

Vanse

ALCALDE. Esta es gente ruin que todos
se tratan como unos negros²³.
Decidme ya dónde estamos. 165

MANUELA. ¿Dónde estamos? En el reino
de Galicia.

ALCALDE. Así es verdad,
que huele a la Cruz de Ferro²⁴.

Salen GALLEGOS.

GALLEGO. ¿Quieresme, Dominga?
Supuesto que os quiero. 170

GALLEGA. No sé qué es amor.

GALLEGO. Quieresme y sabreislo.
Filla de un cura, no seas tan brava,
Poso que os acorro a inmediata.

[Vase.]

MANUELA. Volvamos a caminar. 175

ALCALDE. Muy a trasmano es mi reino.

Vuelven a correr.

MANUELA. Cae al norte.

ALCALDE. Será frío.

MANUELA. [aparte] Estero²⁵ leyó, ¡en invierno!
Mas, ¿qué miro?, ya llegamos.

ALCALDE. ¿Y acá se sabe que vengo? 180

²³ “tratar mal”, el humor sale de la literalidad de la frase.

²⁴ La cruz de Ferro se encuentra situada en lo que hoy es el Bierzo, en el punto más alto del camino de Santiago francés. Castillo Solorzano [1625] ya se refiere a ella en *Tardes entretenidas*: “Ellos que habían subido a la cumbre del áspero puerto del Rabanal, topáronse en el primero llano con la Cruz de Ferro, tan nombrada de los que caminan por aquella tierra, y hallando buena ocasión Marcos, que la había visto otra vez que se le ofreció ir a Astorga, dijo a su compañía: -Dominga; ésta es aquella Cruz de Ferro tan conocida de todos los de nuestra tierra, a quien las doncellas de allá, que pasan por aquí, hacen su oración, pero no el voto que dicen, de no volver como pasaron”.

²⁵ estero: “Por metáfora vale abrigarse y vestirse de invierno, poniéndose los vestidos de paño y otros géneros dobles que se traen en este tiempo para reparo contra el frío.”. (Aut.).

MANUELA. Eso no está claro, ahora,
lo dirá el recibimiento.
Mesuraos mucho.

ALCALDE. Estoy bien.

MANUELA. Algo triste y más risueño
el semblante.

ALCALDE. ¡Jesucristo! 185
Qué pesado es el gobierno.

Sale UNO.

UNO. Sea, vuestra majestad,
bienvenido.

ALCALDE. Sí, por cierto,
¿quién son aquéostas?

MANUELA. Mis damas.

ALCALDE. En su modo pude verlo. 190
¿Qué dicen?

MANUELA. Que sois galán.

ALCALDE. ¿Eso dicen? Yo me vuelvo,
que ,si por galán me tienen,
me matarán a desprecios.

MANUELA. ¡Callad!

ALCALDE. Qué lindas dos damas. 195

MANUELA. No miréis a dos a un tiempo,
que es delito el mirar bizco.

ALCALDE. ¿Por qué?

MANUELA. Porque hacéis un tuerto.

Sale un HOMBRE

HOMBRE. El embajador de Tracia,
y también el de Marruecos, 200
cada uno con su presente
entran ya.

ALCALDE. Entren, comeremos

| | | |
|----------|--|-----|
| | del presente. | |
| HOMBRE. | El uno trae seis leones que vienen sueltos, y el otro cuatro elefantes que entran ya. | 205 |
| ALCALDE. | Por Dios, les ruego, mi señores trapovanos, que me dejen, que no quiero reino, que no como y traen quien me coma de otros reinos ²⁶ . | 210 |
| MANUELA. | Entren, veremos los leones que él trae. | |
| ALCALDE. | Oigan primero: del reino hago dejación y me voy. | |
| TODOS. | ¿Dejáis un reino? | |
| ALCALDE. | Aunque le hubiera parido hiciera con él lo mismo. | 215 |
| MANUELA. | Pues como seáis mi esposo, yo, por el aire, os ofrezco llevaros a vuestra casa. | |
| ALCALDE. | Esta es mi mano. Y de nuevo me casaré con mi padre. | 220 |
| MANUELA. | Pues yo, de todos los reinos por donde venimos, fiestas llevaré para el festejo de nuestras bodas. | |
| ALCALDE. | Daos prisa. | 225 |
| MANUELA. | Ya camináis por el viento. | |
| TODOS. | Empedrado de luces está el camino, ya veréis que el viaje se os ha lucido. | 230 |

Salen TODOS, cantando y bailando

²⁶ Los recursos cómicos del hambre, una constante en el teatro áureo.

| | | |
|-----------|---|-----|
| NEGROS. | Zucuruзу zucuruзу manita, zucuruзу mandinga. | |
| MOROS. | Zalay Calema Zalay Zala Y cómo lo baila la morisca. | |
| GALLEGOS. | Filla de un cura no seas tan brava posto que sois a coroa inmediata. | 235 |
| MANUELA. | ¿Qué os parece el viaje reino y hechizo? | |
| ALCALDE. | Disparate que lleva mucho camino. | 240 |

FIN

V. e. 7. LAS DUEÑAS DEL RETIRO

Un alcalde tiene que presentar una comedia en el salón del Retiro y llama al escribano y al regidor para que le ayuden a ensayar. Entre errores y confusiones varias llega un carretero. Éste lleva unos fardos que debe entregar en la fiesta que se celebrará en el Retiro. El alcalde, tras demorar la entrada con excusas variopintas, acaba dejándole entrar no sin antes ver qué transporta en uno de esos bultos. El carretero accede y le muestra a una dueña que emerge de manera grotesca con una máscara doble. La pieza termina con un cante y baile final de mojiganga donde la dueña solicita matrimonio al alcalde.

Nos enfrentamos con una pieza que, si bien se editó como entremés en *Verdores*, realmente tiene estructura y final de mojiganga. Buezo [1993: 89] establece que

el componente musical de la mojiganga acerca el género al baile, y su historia los aproxima al entremés, lo que explica que algunas mojigangas se encuentren como baile o como entremés.

Aquí tendríamos un claro ejemplo de lo dicho. Por lo tanto, estaríamos hablando de una mojiganga breve, por la temática y por lo ridículo y estereotipado de sus personajes, entre los que destaca —además de los prototípicos del alcalde, el regidor y el escribano— la dueña, una máscara de la que se ha escrito mucho en nuestra literatura, siendo uno de los personajes más populares. Como ya apuntara Borrego [2003], y ateniéndose a la tercera acepción de *Autoridades*, por dueñas “se entienden comúnmente aquellas mujeres viudas y de respeto que se tienen en Palacio y en las casas de los señores para autoridad de las antesalas y guarda de las demás criadas”, para a continuación establecer la evolución de esta palabra

Indudablemente, este sentido objetivo, denotativo, de la palabra “dueña” se vio manipulado peyorativamente en la literatura del siglo XVII al construirse su figura en entremeses y demás modalidades cómicas, no sólo por el contexto festivo y satírico de estas piezas, imbuidas todas del espíritu carnavalesco que conlleva una visión especial del “mundo al revés” o, mejor, una visión deformada y caricaturizada del mundo y sus habitantes, sino porque, de una parte, se correspondía en cierto modo con la realidad social de la existencia de unas dueñas

ya no tan respetables; y de otra, por la vigencia de una tradición folclórica y literaria de denigración de mujeres viejas, ya por viudas interesadas, ya por “acomodadoras de criadas” o por ancianas vanidosas, pero todas ellas igualmente codiciosas, engañosas y, en algunos casos, verdaderas celestinas.

Es decir, la realidad de las viudas es una y el tamiz literario que van a alcanzar otro muy peyorativo y fructífero, sobre todo en el género breve donde figuras como Quevedo (*La vieja Muñatonos*), Quiñones de Benavente (*La dueña, Las dueñas y Las malcontentas*), Moreto (*Los gatillos*), Suárez de Deza (*La casa de dueñas*) o López de Armesto y Castro (*Las vendedoras en la puerta del Rastro*) extienden el estereotipo.

En las mojigangas, la figura de la dueña está ya atestiguada por Buezo [1993: 27] cuando analiza *Los diálogos de apacible entretenimiento, que contiene unas Carnestolendas de Castilla. Divididos en las tres noches, del Domingo, lunes y martes de Antruexo*¹, y concluye que dentro del desfile burlesco con propósitos lúdicos y satíricos se encuentra la figura de la dueña entre el borracho, viejos libidinosos, fregonas, cornudos, damas pedigüeñas y que se trataba de una versión privada hecha para la casa de un noble. El elenco de personajes de la mojiganga es amplio, pero entre ellos siempre hay lugar para los que Buezo [1993: 215-1 6] clasifica como

Danzantes que son plasmaciones dramáticas de prácticas festivas: las dueñas y los niños de la rollona: dueñas, viejas y beatas. Es una figura dual, la vieja que lleva en su seno la muerte, la edad anciana, y la juventud, el renacimiento del cuerpo y de la vida. Así debe entenderse las beatas o dueñas de mojiganga (...) un personaje risible y que a su vez espanta por su fealdad (...) es en el fondo un personaje epicúreo, que baila, come, bebe y se divierte.

Están muy documentadas las apariciones que este personaje tiene en toda nuestra literatura, no solo en el teatro breve. Fernández Merino [2013: 129-143], en su revisión de toda la iconografía de las viudas nobles que se dieron en nuestro país desde 1560, recoge cómo la condesa viuda de Ureña donó uno de sus trajes de luto para vestir la imagen de Nuestra Señora de la Soledad y que éste se configuró como la vestimenta oficial de las viudas y, por ende, de las dueñas, algo que pasaría al imaginario colectivo.

Y es que no solo es el aspecto físico por lo que destacan las dueñas, su

¹ Barcelona: Sebastián de Cornellas al Call, 1605, (BNM R.10.464, Fol., 65-71).

vestimenta también será específica y motivo de chanza, siendo un lugar común que podemos observar cuando los autores teatrales no dan más detalles para describir al personaje y les vale, como en nuestra pieza, un genérico “sale MANUELA, de dueña”, algo que deja claro que no hacía falta más explicación para conocer cómo vestiría el personaje. Podríamos eternizar los ejemplos que se dan sobre tan prolífico personaje, pero cerraremos esta introducción mostrando la definición que aparece en la mojiganga, cuando el carretero le explica qué va a salir del fardo

Ahora verá el alcalde
 la tramoya más parlera,
 más chismosa, y más golosa,
 que ha nacido.

Nuestro gracioso, como cualquier individuo del XVII, conoce sin problema la respuesta.

Resulta curioso comprobar que el final de la mojiganga es una copia del mismo final que introduce Fernando de Zárata en *El alcalde de Mairena*, mojiganga que se representó en el Retiro en 1639² y que termina con el mismo baile y casi las mismas palabras que éste. Monteser añade, eso sí, cuatro versos en los que queda clara la intención de la dueña:

| | | |
|------------|--|-----|
| | <p>digo que seré su esposa, si me da cualquiera cosa.</p> | 205 |
| ESCRIBANO. | <p>Dadle algo a aquesta hermosa, si con su mano os provoco.</p> | |

El nombre de los personajes también es destacable, ya que el escribano y el regidor complementan su función irrisoria con nombres altisonantes que potencian su comicidad. Maricuacos, el escribano, estaría condicionado por la actitud afeminada que aporta el significado de su nombre. Sabiendo, además, que estaba mezclado con esa continua duda sobre su cristiandad y que ya hemos visto en alguna de sus obras. Con respecto al regidor, Gil Carpeta es un nombre que le va perfectamente, ya que une el genérico de uno de los tontones por excelencia de nuestro teatro al apellido configurado por la metonimia de su profesión. Tal y como dijimos en el estudio previo, el nombre cumplía la función de sorprender al auditorio que podían comprender el juego propuesto.

² Buezo [2005: 157-169].

Respecto a cuándo pudo ser escrita, no tenemos elementos en el texto que nos puedan fijar una fecha. Que los versos finales sean los mismos que la mojiganga que se representó en 1639 no es más que un detalle, aunque, por la fecha, podríamos anticipar que el de Monteser es posterior.

Sobre la autoría, tampoco sabríamos decir con rotundidad si puede ser suyo o no. El alcalde produce humor a través de las continuas malas pronunciaciones, y eso no es muy habitual en Monteser, pero como hemos dicho en alguna que otra ocasión, podría ser una pieza de las primeras que escribiera, tanteando el estilo de las mojigangas.

Para finalizar, un dato curioso: el único testimonio que conservamos se imprimió en *Verdores*, y allí viene a nombre de Juan de Monteser. Es una errata que quizá también pueda ilustrar que lo que se conocía de nuestro dramaturgo es el apellido, que es lo que vendía. Recordemos que Monteser es el autor que aparece con más entremeses en este volumen, con un número de seis, y no hay ningún autor llamado Juan de Monteser en la época, con lo que parece lógico pensar que se refirieran a él.

31 – LAS DUEÑAS DEL RETIRO

PERSONAJES

GRACIOSO [ALCALDE]

ESCRIBANO [MARICUACOS]

MANUELA – [DUEÑA]

REGIDOR – [GIL CARPETA]

CARRETERO

MÚSICOS

Sale el GRACIOSO de villano con vara de alcalde.

| | |
|-----------|---|
| GRACIOSO. | Alcalde, señor, llegad. Llego, arropad la mollera; bien esto, por vida mía, por mandallo su Eminencia: ¿Óyenos alguien? ¿Ni un alma? 5 ¿No? ¿Pues qué gente es aquella? Gente de paz, pisad quedo ¹ . Tengo yo las patas recias; <i>escochadme</i> : yo he tenido 10 seis poetas de poetas, tres estornudos de bailes, y un ronquido de comedia; <i>ésta habemos estodiado</i> yo, y toda mi parentela, y hemos de ensayarla ahora, 15 para que el <i>pueblo</i> la vea. ¿Qué es el <i>pueblo</i> ? Y aun el Rey si me <i>embernacho</i> de vella, y he de llevarla al Retiro lunes de Carnestolendas. 20 ¡Escribano, regidor, Maricuacos, Gil Carpeta ² ! |
|-----------|---|

Salen el REGIDOR, y el ESCRIBANO.

¹ a pie quedo: “Frase adv. que vale con descanso y conveniencia, sin trabajo, cansancio ni fatiga.”. (Aut.). Comienzo cómico donde el alcalde habla consigo mismo hasta que entabla contacto con los espectadores y les pide tranquilidad.

² cuaco: “Persona ruda, ignorante, grosera.”. (RAE), pero también se impregna de todos los matices peyorativos de marica, que ya recoge Autoridades: Se llama el hombre afeminado y de pocos bríos, que se deja supeditar y manejar, aun de los que son inferiores. Y en Gil Carpeta tendríamos uno de los nombres del bobo tradicional y un apellido construido por la metonimia de su profesión de regidor. Con lo que los dos personajes que van a ayudar al alcalde son irrisorios de por sí.

| | | |
|------------|--|----|
| REGIDOR. | Alcalde, ¿qué ruido es ése? | |
| ESCRIBANO. | Señor, ¿qué voces son éstas? | |
| GRACIOSO. | ¿Está ya junta la gente? | 25 |
| REGIDOR. | El que apunta quedó fuera del lugar. | |
| GRACIOSO. | ¿Qué es esto? ¿Cómo? Ahórquenle, y luego vuelva a apuntarnos. | |
| ESCRIBANO. | Dadle al diablo, que si por eso lo deja yo apuntaré. | 30 |
| REGIDOR. | Va de ensayo. | |
| GRACIOSO. | Pues vaya con las libreas ³ , que he de llevar al Retiro y en el salono he de hacerla. | |
| ESCRIBANO. | ¿En el salón? | |
| GRACIOSO. | Sí, en el salmón. | 35 |
| REGIDOR. | ¿De qué trata la comedia? | |
| GRACIOSO. | De París y Monalao, cuando robaron a Eneas de casa del Rey Sabé ⁴ . | |
| ESCRIBANO. | Linda. | |
| GRACIOSO. | Para la primera juro a Dios que tiene pasos muy apretados de letra. | 40 |
| REGIDOR. | ¿No empezamos? | |
| GRACIOSO. | Empecemos, mas, pardiez ,que si alguien yerra, que he de metelle en un cepo. | 45 |

³ librea: “Por semejanza se llama el vestido uniforme que sacan las cuadrillas de Caballeros en los festejos públicos: como Cañas, Máscaras.”. (Aut.). Le pide que saque trajes para la mojiganga.

⁴ Se refiere a Paris, Eneas y Menelao y la reina de Saba. Muestra su total alejamiento de las tramas originales y la mezcla continua que hace de personajes de distintas tradiciones, así como sus pronunciaciones irrisorias, dejando bien clara su rusticidad.

- REGIDOR. Si erráis vos...
- GRACIOSO. ¿No sois más bestia?
Yo so el alcalde y no importa;
no importa; ¡qué linda flema!
Salgan los músicos luego,
y empiécese la comedia 50
- Vanse y salen los MÚSICOS*
- MÚSICOS. Con los ojos, que no con la boca
se duerme la niña,
y los niños, niñazos, niñones
de la Doctrina⁵,
al son de la Tina 55
responden a coros
más que un siete de espadas
vale un dos de oros⁶.
- Vanse y salen el ESCRIBANO apuntando, y el GRACIOSO.*
- GRACIOSO. Dios vaya conmigo; hola,
apuntad con negligencia, 60
que ha un mes sólo que lo estudio,
y aun no lo sé de cabeza;
por no enturbiarme después
en el Retiro; hago cuenta
que estoy delante del Rey. 65
Va de lloba⁷, llegaos cerca:
“senado muy principal,
echad el ojo a esta lloba
que la hice en menos de un cuarto de hora
como por ello se verá”. 70
- ESCRIBANO. Mi superior como ha visto...
- GRACIOSO. [remedándole] Mi superior como ha visto...
- ESCRIBANO. ...que no puede pronunciar.
- GRACIOSO. ...que no puede pronunciar.

⁵ niños de la doctrina: “Son los muchachos huérfanos que se recogen en algún Colegio, con el fin de enseñarlos y criarlos hasta que están en edad de ponerlos a oficio: y en este tiempo ayudan a la Casa asistiendo a los entierros y procesiones públicas. En Madrid se recogen en el Colegio de San Ildefonso y es su Patrono la Villa.” (Aut.).

⁶ Hay un juego de cartas llamado “El truco”, donde en el valor de las jugadas encontramos la jerarquía de las mismas y hayamos que el siete de espadas es la tercera en valor y el dos, el sexto.

⁷ Lloba por loa. El alcalde pronuncia mal, es una de las características que se le atribuyen en esta pieza y que explotará cómicamente al máximo, como bien veremos.

| | | |
|------------|--|----|
| ESCRIBANO. | Animal. | |
| GRACIOSO. | Animal. | 75 |
| ESCRIBANO. | Voto a Cristo | |
| GRACIOSO. | Voto a Cristo. | |
| ESCRIBANO. | En la Sagra de Toledo... | |
| GRACIOSO. | En la sarna de Toledo.... | |
| ESCRIBANO. | ...mi corazón se apacienta. | |
| GRACIOSO. | ...mi corazón se apacienta. | 80 |
| ESCRIBANO. | Que se os ha ido la loa, alcalde. | |
| GRACIOSO. | ¡Por vida vuestra!, aquí dicen que la loba se me ha ido, vo[y] tras ella. | |
| | <i>Dentro un CARRETERO</i> | |
| CARRETERO. | Jo ⁸ , mula del Diablo, jo; ten, Perico, que se entra en el barranco, por vida. | 85 |
| GRACIOSO. | Esto no es de la comedia ¿quién ha añadido este paso? Voy a vello. | 90 |
| CARRETERO. | ¿Que la entrada del lugar esté de aquesta manera? ¿Son cristianos o arrieros ⁹ ? ¿No hay alcalde en esta tierra? | |
| ESCRIBANO. | Por el alcalde preguntan. | 95 |
| GRACIOSO. | Pues responde que ha ido fuera. | |
| | <i>Sale el CARRETERO.</i> | |
| CARRETERO. | ¿Adónde vive el alcalde? | |
| GRACIOSO. | Señor, no hay alcalde en esta tierra | |

⁸ Interjección rústica para so.

⁹ Entre los carreteros y los arrieros había mucha rivalidad ya que copaban los caminos, unos llevando las carretas y otros trajinando con bestias de carga, como bien vimos en *Los registros*.

| | | |
|------------|--|-----|
| | mas ha de trescientos años. | |
| CARRETERO. | ¿Quién le rige? | |
| GRACIOSO. | Una abadesa. | 100 |
| CARRETERO. | ¿Pues para qué es esa vara? | |
| GRACIOSO. | Para hacer otra por ella. | |
| ESCRIBANO. | Habladle con brío, alcalde. | |
| GRACIOSO. | Bien decís, yo voy. ¿No fuera bueno hacer mi testamento por si me da en la mollera? | 105 |
| ESCRIBANO. | Tened ánimo, llegad. | |
| GRACIOSO. | Llego, ¡los ojazos que echa! ¿quién sois? | |
| CARRETERO. | El Diablo. | |
| GRACIOSO. | ¡Jesús! Mis reliquias, santa Tecla ¹⁰ . | 110 |
| ESCRIBANO. | Ea, alcalde, que se ha caído. | |
| GRACIOSO. | Regidor, tenelde, mientras. | |
| CARRETERO. | Que esté un hombre de esta suerte. | |
| GRACIOSO. | ¡Mal año! | |
| CARRETERO. | ¡Y que no revienta! | |
| GRACIOSO. | Si así se pega tan recio, ¿qué hará lo que no le duela? Ah, señor diablo, ¿qué tiene? Diga. | 115 |
| CARRETERO. | ¿Qué quiere que tenga? | |
| GRACIOSO. | Nada. | |
| CARRETERO. | Si soy carretero, y llevo para la fiesta del Retiro el carro lleno | 120 |

¹⁰ Entendemos que le da un golpe con la vara y eso le hace marearse.

| | | |
|------------|--|-----|
| | de líos ¹¹ de mil maneras, y a la entrada del lugar, por poquito no se anegan las mulas por este simple. | 125 |
| GRACIOSO. | Téngase. | |
| CARRETERO. | Por esta flema. | |
| GRACIOSO. | Hágase allá. | |
| CARRETERO. | Salvajón. | |
| GRACIOSO. | Mire que le digo. | |
| CARRETERO. | Bestia. | |
| GRACIOSO. | Pues a fe que si me enojo... | |
| CARRETERO. | ¿Qué ha de hacer? | |
| GRACIOSO. | Tener paciencia. | 130 |
| ESCRIBANO. | Vusted sea nuestro amigo, que si por eso lo deja desde este pueblo al Retiro. | |
| GRACIOSO. | Yo llevaré el carro a cuestras. | |
| CARRETERO. | Ésta es mi mano. | |
| GRACIOSO. | Y la mía. ¡Ay! Maldita sea su fuerza, si así aprieta cuando amigo, siendo enemigo, ¿qué hiciera? | 135 |
| CARRETERO. | Ea, vámonos de aquí. | |
| GRACIOSO. | En cortesía y conciencia, ¿no veremos algún lío de los que a la fiesta llevan del Retiro? | 140 |
| CARRETERO. | Bueno es eso, vamos de aquí. | |
| GRACIOSO. | Una comedia verá el señor carretero, | 145 |

¹¹ lío: "El fardo o porción de ropa u otra cosa liada o atada sin orden". (Aut.).

con mi propio ingenio hecha
para el Retiro también,
si un lío solo me enseña.

CARRETERO. Con ese retorno voy 150
por uno, aunque me detenga.

Vase.

GRACIOSO. *Pardiós* que hemos de ver hoy
cómo son allá las fiestas.

MÚSICOS. “Dicen que son los celos 155
como pimienta,
que unos pocos sazonan,
y muchos queman”.

GRACIOSO. ¿Quién son éstos?

ESCRIBANO. Bueno es eso;
los que en la comedia entran.

REGIDOR. Alcalde, ¿es para mañana 160
esta comedia?

GRACIOSO. Si es buena,
para mañana será;
y si es mala, Gil Carpeta,
aun no será para hoy.

Saca el CARRETERO a MANUELA de dueña dentro de un lío.

CARRETERO. (*dentro*) Hagan lugar, fuera, fuera; 165
aparta, aparta, aparta.

GRACIOSO. ¿Éste es Muza¹²,
que juega cañas¹³?

¹² El moro Muza aparece como el estereotipo escatológico de la figura del "moro", tal y como explica Albert-Llorca y González Alcantud [2003: 55]. Le podemos encontrar en varios romances y también en diversas mojigangas como bien nos recuerda Buezo [1997b: 138].

¹³ cañas: “Juego o fiesta de a caballo, que introdujeron en España los Moros, el cual se suele ejecutar por la Nobleza en ocasiones de alguna celebridad. Fórmase de diferentes cuadrillas, que ordinariamente son ocho, y cada una consta de cuatro, seis u ocho Caballeros, según la capacidad de la plaza. Los Caballeros van montados en sillas de gineta, y cada cuadrilla del color que le ha tocado por suerte. En el brazo izquierdo llevan los Caballeros una adarga con la divisa y mote que elige la cuadrilla, y en el derecho una manga costosamente bordada, la cual se llama Sarracena, y la del brazo izquierdo es ajustada, porque con la adarga no se ve. El juego se ejecuta dividiéndose las ocho cuadrillas, cuatro de una parte y cuatro de otra, y empiezan corriendo parejas encontradas, y después con las espadas en las manos, divididos la mitad de una parte y la mitad de otra, forman una escaramuza partida, de diferentes lazos y figuras. Fenecida esta, cada cuadrilla se junta aparte, y tomando cañas de la longitud de tres a cuatro varas en la mano derecha, unida y cerrada igualmente toda la cuadrilla, la que empieza el juego corre la distancia de la plaza, tirando las cañas al aire y tomando la vuelta al galope para donde está otra cuadrilla apostada, la

| | | |
|------------|---|-----|
| CARRETERO. | Que a cuestras traigo lo que no quería. | |
| GRACIOSO. | Ésa es corcova ¹⁴ en mi tierra. | |
| CARRETERO. | Ahora verá el alcalde la tramoya más parlera, más chismosa, y más golosa, que ha nacido ¹⁵ . | 170 |
| GRACIOSO. | Será dueña. (<i>Descúbrela</i>). Dicho, y hecho, juro a Dios que acerté lo que era viéndola. | 175 |
| CARRETERO. | Lléguese a hablarla al oído, alcalde. | |
| GRACIOSO. | ¿A esta sierpe? | |
| CARRETERO. | A ésta, porque le importa no menos que una carga de moneda. | |
| GRACIOSO. | ¿Una carga? | |
| CARRETERO. | Sí; y aun dos | 180 |
| GRACIOSO. | Pues aunque elefante fuera al oído me llegara: Jesús, ¡qué figura horrenda ¹⁶ ! Dos caras tiene, mas ¿cuándo está sin dos una dueña? | 185 |

Llégame al oído a ella, vuélvese, y detrás descubre otra cara de máscara puesta.

cual la carga a carrera tendida y tira las cañas a los que van cargados, los cuales se cubren con las adargas, para que el golpe de las cañas no les ofenda, y así sucesivamente se van cargando unas cuadrillas a otras, haciendo una agradable vista. Antes de empezar la fiesta entran los Padrinos en la plaza con muchos Lacayos y ricas libreas, cada uno por diferente, parte y se encuentran en medio de ella, como que allí se han citado para desafiarse los unos a los otros, y saliéndose de la plaza vuelven luego a entrar en ella, siguiéndoles cantidad de acémilas ricamente enjaezadas, cargadas de cañas cuberitas con reposteros, y dando vuelta a la plaza, como que reconocen el campo, ocupan sus puestos, y sacando los pañuelos, como en señal de que está seguro, empieza la fiesta: cuya ejecución se llama correr o jugar cañas. Algunas veces se hace vestidos la mitad de los Caballeros a la Morisca y la otra mitad a la Castellana, y entonces se llama esta fiesta Moros y Cristianos.” (Aut.). El gracioso se refiere a la vestimenta con la que sale la dueña. Para saber más de las ropas de éstas, consultar La virgen de luto, obra ya citada.

¹⁴ corcova: “Corvadura anómala de la columna vertebral, o del pecho, o de ambos a la vez.” (RAE.).

¹⁵ Siendo tramoya en *Autoridades* “metafóricamente vale enredo hecho con ardid y maña o apariencia de bondad.” La analogía con dueña es clara.

¹⁶ Rodríguez Cuadros [2007: 71-106] nos habla de la aparición de Manuela con la doble máscara saliendo del fardo en el que la ha metido el carretero, intentado explicar cómo era necesario que el cuerpo de los actores se amoldase al personaje para remarcar todo lo grotesco que esta figura tenía.

MANUELA. (*cantando*) Yo soy una dueña honrada
que de fiestas antojada
vengo a ser su camarada
si para este oficio valgo
ay, Jesús, que de juicio salgo
si el alcalde no me da algo. 190

Repiten.

GRACIOSO. Yo soy un alcalde leño
que de dueñas no soy dueño,
ni en regalarlas me empeño,
que soy niño y ellas, coco¹⁷;
ay, Jesús, que me vuelvo loco,
si me pide mucho, ni poco. 195

MANUELA. Sea preso hasta que dé.

GRACIOSO. No es posible que lo esté.

MANUELA. Angelico, pues ¿por qué? 200

GRACIOSO. Diablito, por ser hidalgo.

MANUELA. Ay, Jesús, que de juicio salgo,
si el alcalde no me da algo;
digo que seré su esposa,
si me da cualquiera cosa. 205

ESCRIBANO. Dadle algo a aquesta hermosa,
si con su mano os provoco.

GRACIOSO. Ay, Jesús, que me vuelco loco,
si me piden mucho, ni poco¹⁸.

¹⁷ coco: "Figura espantosa y fea, o gesto semejante al de la mona, que se hace para espantar, y contener a los niños." (Aut.).

¹⁸ Este final de mojiganga, con alguna variante, es el mismo que aparece en *El alcalde de Mairena* de Fernando de Zárate, representado, según Buezo [2005: 157-169], en el Retiro ante su Majestad en 1639.

JUANA. Yo soy una moza honrada
que de fiestas antojada
vengo a ser su camarada
si para este oficio valgo
ay, Jesús, que de juicio salgo
si el alcalde no me da algo.

ALCALDE. Yo soy un alcalde leño
que de dueñas no soy dueño,
ni en regalarlas me empeño,
que soy niño y ellas, coco ;
ay, Jesús, que me vuelvo loco,
si me pide mucho, ni poco.

Bailan y cantan

Repiten

FIN

| | |
|----------|---|
| JUANA. | Sea preso hasta que dé. |
| ALCALDE. | No es posible que lo esté. |
| JUANA. | Angelito, pues ¿por qué? |
| ALCALDE. | Diablito, por ser hidalgo. |
| JUANA. | Ay, Jesús, que de juicio salgo, si el alcalde no me da algo; |
| ALCALDE. | Ay, Jesús, que me vuelco loco, si me piden mucho, ni poco |

Según Buezo [2005: 169], este baile final sería semejante a la danza de labradoras incluida en Almoneda.

V. f. Fin de fiesta

V. f. 1. FIN DE FIESTA PARA FAETÓN, EL HIJO DEL SOL

La pieza que nos ocupa transcurre en el parque del Retiro y está dividido en dos partes claramente diferenciadas. En la primera asistimos a la presentación de Manuela de Escamilla que ha sido citada por un hermano “que no sabía que tenía” para batirse en duelo. Cuando éste llega, interpretado por Francisca Bezón, Escamilla le confiesa que no sabe pelear, así que Bezón lo adiestra y le enseña todas sus artes con la espada. Llegado el momento de la pelea, y dado que Escamilla conoce todas las técnicas que le ha enseñado Bezón, deciden no hacerlo y la obra se convierte entonces en un desfile de diversos personajes con los que se van encontrando nuestros protagonistas, asemejándose a lo que sería una estructura más de mojiganga¹. Ambos sugieren buscar sujetos y de esta manera aparecen críticas a la vida en la corte por oposición a la del campo. Escuchan tres cartas que lee Olmedo, una de un vasco a su hijo, que sirve en la corte, otra de una mujer a su amante y una última de una señora que sirve en un convento. Después, antes sus ojos, un grupo de campesinas van preparando una pequeña comida en el campo, mostrando un sinfín de productos. También asisten a los ensayos que un conjunto de actores amateurs están realizando de una comedia sobre Júpiter. Finalmente, Escamilla pronunciará un conjuro que les llevará en presencia del Rey ante el que desfilarán estos sujetos de mojiganga y al que le desearán una pronta restitución.

Es el único fin de fiesta que conservamos de Monteser, incluido en la obra de Pedro Calderón de la Barca, *El hijo del Sol: Faetón*. Esta comedia mitológica ha acarreado mucha controversia acerca de la fecha de su estreno. El primero que dio una fecha fue Hartzenbusch, quien la estableció para 1639. Más tarde, Cotarelo [1924] la fijó para el uno de marzo de 1661, con motivo de la mejoría de salud del infante Felipe Próspero, y a él le siguieron, entre muchos otros, Lobato [2002], Cienfuegos [2006] o David Verdú Herrero. Pero creemos que el debate ha quedado cerrado por el excelente trabajo de Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo [2010: 173-198], que analizan todos los problemas existentes para la datación de la escritura y del estreno de la obra y demuestran que “el 20 de febrero [de 1662] se puso en escena *El Faetonte* en el Salón (...) y la nunciatura escribió a Roma el 22: «Si rappresent l'altra - 563 -ald nella Sala del Ritiro la Commedia della Caduta di Faetonte con molte macchine»”, siendo las

¹ Buezo [1993: 24] “el fin de fiesta comparte con la mojiganga el carácter de cierre, y es un nombre que se combina con el de `mojiganga´ a partir del último tercio del siglo XVII. Presupone un tipo de espectáculo menos chocarrero y vulgar, más refinado y palaciego”.

fechas propuestas anteriormente —1639 y 1661— desestimadas, la primera, entre otras cosas por la métrica utilizada y su temprana composición, y la segunda porque no habría sido más que un error transmitido por “una ingeniosa conjetura” de Cotarelo y Mori.

Aunque se suelen citar dos manuscritos existentes en la BNE —el 16.539 y el 16.339—, sólo uno de ellos, el 16.539, contiene la fiesta al completo. Ésta se compone de una *loa* de Pedro Calderón de la Barca (f. 1r-8v), la primera jornada de *Faetón* (f. 9r-37v), el entremés de *El hidalgo de la membrilla*, de Francisco de Avellaneda (f. 38r-43r), la segunda jornada (f. 44r-71v), el *Baile de la fiesta del ángel*, de Cifuentes (f. 72r-76v), la tercera jornada (f. 77r-103v) y *el fin de fiesta para la comedia de Faetón*, de Francisco Antonio de Monteser (f. 104r-114v). Todas las piezas fueron escritas para la ocasión, como bien queda claro por las continuas alusiones textuales a una enfermedad pasajera de Felipe IV, de la que ya estaba recuperado, así como al deseo de una mejor salud para el heredero y futuro Carlos II. Ya en la loa, como bien nos recuerdan Feijoo y Ulla [2010: 185]:

[que] tuvo que ser escrita a fines del año 1661 o comienzos del siguiente, lo mismo que la comedia. En ella se hace referencia a la enfermedad del nuevo heredero, que desde los primeros días dio muestras de muy endeble salud. Su comienzo cantado alude a la protección que «el austro» va a proporcionar a una «flor»: «A la sombra del laurel, / no temas, vasalla flor, / del cierzo el soplo cruel, / que presto vendrá el favor / del austro que inspira en él».

En *El hidalgo de la Membrilla*, editado por Cienfuegos [2006: 148-161], podemos encontrar la mención al recién nacido y a la convalecencia del Rey:

| | | |
|--------|--|-----|
| MARÍA. | “A Carlos en Palacio solo le dejan, y queda sin sus padres cual digan dueñas” . | |
| TODOS. | “Quedetí, quedetí, quedetico. ¡Oigan, miren! ¿Que qué? Que ya se arrulla mi principito” | 180 |
| MARÍA. | “Porque el rey convalezca, con lindo aliento le hace el niño a sus padres bellos pucheros”. | 185 |

Igual que en *el Baile del Ángel* de Antonio de Cifuentes:

«¿Y el principito?
Está en casa
¿Cómo no sale?
Porque
no le dio licencia su ama»
(...)
«Al sol Carlos le vean
con dicha grande
que sea de las lunas
cuarto menguante.
Vaya de fiesta y baile,
que con nacer el niño
se ha visto el ángel»

Y lo mismo sucede en el *Fin de fiesta* de nuestro autor, cuando al final de la pieza:

| | | |
|------------|--|-----|
| MICAELA. | Los jardines del Retiro a daros el parabién de la salud han salido, pues tienen plantas y pies. | |
| ESCAMILLA. | Mejor decían que estabais, y el mundo con buena ley, ya está bueno el rey decía, que mejor no puede ser . | 390 |

Por éstas y muchas otras razones, Feijoo y Ulla Lorenzo [2010: 190]:

De todo lo expuesto se deduce una nítida conclusión: el texto del manuscrito de que tratamos reproduce la puesta en escena de *El Faetonte* que se llevó a cabo el 20 de febrero de 1662. Muchos de los actores que se citan en él continuaron actuando los años siguientes (...) La copia pudo ser escrita poco después y posee, por lo tanto, una autoridad que hasta ahora no le ha sido reconocida (...) Pero los festejos de Carnaval debieron de ser más amplios aquel 20 de febrero. En 1663 publicó Vicente Suárez de Deza y Ávila *la Parte primera de los Donayres de Tersicore*, que lleva aprobaciones del mes de marzo. En él se incluye un *Sainete para el Coliseo del Buen Retiro. De los títeres, en la comedia de Faetón* (fols. 35r-40v). Es muy difícil que solo un año más tarde el autor hubiera equivocado el dato, lo que lleva a suponer que hubo otros entremeses y piezas breves antes o después de la obra de Calderón; ello no resultaba insólito: por ejemplo, en 1680 se representaron en Carnaval dos comedias y nueve entremeses.

Esta representación del 20 de febrero de 1662 fue encargada a las compañías de Sebastián de Prado, Antonio de Escamilla y José Carrillo y fue representada en el Retiro

el 20 de febrero de 1662. Los actores que figuran en el entremés de Monteser son: Manuela Escamilla, Francisca Bezón, Francisca de Verdugo, Jerónimo de Morales, Juan de la Calle, María de Quiñones, Antonio de Castro, María de los Santos, Mariana de Borja, Alonso de Olmedo, María Anaya, Carlos Vallejo, Miguel de Orozco, Bernarda Manuela, Micaela de Andrade, María de Prado, María Salinas y Luis de Mendoza. En el manuscrito aparece también el nombre de Francisca Cuerda, que es la única actriz de la que no tenemos ningún dato, con lo que pensamos que se debe a una errata, sobre todo porque a continuación interviene por primera vez Francisca de Verdugo y la similitud de nombres es obvia.

El Faetón se siguió representando durante el siglo XVII. Se conocen en Madrid, la puesta en escena del 22 de diciembre de 1675, con música de Juan Hidalgo, la del 1 de febrero de 1676 y la del mes de diciembre de 1679; y el DICAT recoge la que se dio en Valencia, del 3 al 7 de diciembre de 1681 y en Valladolid el 7 de mayo de 1690. También nos habla de otra que hubo el 22 de diciembre de 1697 pero sin especificar ni lugar ni compañía. De lo que no ha quedado constancia es si *El fin de fiesta* continuó siendo el de Monteser, aunque suponemos que no.

32 – FIN DE FIESTA PARA LA COMEDIA DE FAETON

PERSONAJES

[MANUELA DE ESCAMILLA]
[FRANCISCA DE BEZÓN]
[JERÓNIMO DE MORALES]
[JUAN DE LA CALLE]
[MARÍA DE QUIÑONES]
[CARLOS VALLEJO]
[MARÍA DE LOS SANTOS]
[ALONSO DE OLMEDO]
[FRANCISCA DE VERDUGO]
[BERNARDA MANUELA]
[MICAELA DE ANDRADE]
[MARÍA DE PRADO]
[MARÍA SALINAS]
[LUIS DE MENDOZA]
[MIGUEL DE OROZCO]
[MARÍA ANAYA]
[ANTONIO DE CASTRO]
[MARIANA DE BORJA]

MANUELA DE ESCAMILLA

ESCAMILLA.

Éste es el sitio en que un hermano mío
me llama por papel a desafío.
Nunca he sabido yo que tengo hermano,
pero que éste lo es es caso llano,
pues, aunque no le he visto se confirma 5
en lo que se parece a mí en la firma.
No [a]parece, sin duda se ha olvidado
de que a reñir me tiene convidado.
Volverme sin pelear es caso impropio,
pues yo riño, y perdone el amor propio, 10
gran pulso, gran valor no haga. Entremos,
pienso que estoy cansado. Descansemos,
dirá el otro, por Dios que es alentado.
Sí lo dirá, que él o no es muy honrado
y diré yo “volver a la batalla”, 15
y dirá el otro hermano “riñe y calla”.
Que calle yo como a mayor se entabla,
pues sin morir quiere quitarme el habla.
Él dirá “así castigo el desacierto”,
y yo caigo diciendo “ay, que me ha muerto”. 20
Esto nos hiciera a estar en su presencia,
mas yo soy honrador. En él ausencia
ya para dejar bien a mi enemigo
sólo falta aquí cargar conmigo
y llevarme a curar, pero qué veo, 25

| | | |
|------------|---|----|
| | ya soy el muerto al vivo. | |
| BEZÓN. | <i>Laus deo</i> ¹ , ¿sabe usted si es usted aquí un hermano que está desafiado de mi mano? | |
| ESCAMILLA. | ¿Qué señas tiene? | |
| BEZÓN. | Así un hermano mío con cara de salir a desafío. | 30 |
| ESCAMILLA. | Ésa era yo y ha poco que aquí estaba, pero usted, herido, en hombros me llevaba. | |
| BEZÓN. | ¡Ay! ¡Mi hermano! | |
| ESCAMILLA. | ¿De qué se ha enternecido? | |
| BEZÓN. | La fuerza de la sangre me ha movido. | |
| ESCAMILLA. | ¡Ay!, ¡hermano de mi alma, que ya estamos juntos! | 35 |
| BEZÓN. | Es cierto. | |
| ESCAMILLA. | Cierto es. | |
| BEZÓN. | Pues riñamos. | |
| ESCAMILLA. | ¿Tan presto de la sangre apagó el fuego? | |
| BEZÓN. | La fuerza de la sangre pasa luego, yo he tardado por causa suficiente, que estuve enfermo y así estaba ausente. | 40 |
| ESCAMILLA. | Pues yo, señor, en estas soledades, sus ausencias reñí, y enfermedades... | |
| BEZÓN. | Riña, pues. | |
| ESCAMILLA. | Es gastarme lo valiente, si peleo dos veces en un día. | |
| BEZÓN. | Ha de reñir de buena malagana. | |
| ESCAMILLA. | Yo he de pensar en que hay mañana. | 45 |

¹ Expresión latina que significa “Alabado sea Dios” y que se solía poner al final de las obras. El efecto cómico es claro, dada la conversación que se ha marcado Escamilla a solas, sirve como saludo y como remate cómico.

| | | |
|------------|--|----|
| BEZÓN. | ¿Qué armas trae? | |
| ESCAMILLA. | Pues que su hermano he sido, traeré su misma arma y apellido, mas si he de reñir, váyase. | |
| BEZÓN. | ¿En qué ha dado? | |
| ESCAMILLA. | No han de decir que riño acompañado. | |
| BEZÓN. | Óigame antes que pruebe mi fiereza, dígame usted si sabe la destreza ² . | 50 |
| ESCAMILLA. | No, mi señor. | |
| BEZÓN. | Pues de ella soy maestro, y es ventaja reñir con quien no es diestro, y toda la destreza he de enseñarle menos la herida con que he de matarle. | 55 |
| ESCAMILLA. | Vaya pues. | |
| BEZÓN. | Forme entre sí un atajo ³ y ahora haga un gesto, uñas abajo ⁴ , haga un compás ⁵ , levante así la espada, y, aunque le den, tenerla levantada. | |
| ESCAMILLA. | Si me dan, ¿para qué me lo aconseja? | 60 |
| BEZÓN. | Por si a este tiempo cae alguna teja, y mire, si se siente enamorado riña usted siempre muy disimulado, que si el contrario sabe la destreza | |

² destreza: “Se llama por antonomasia el arte del juego de armas o de esgrima”. (Aut.). A partir de este momento, Bezón le va a abrumar con un sinnúmero de palabras teóricas de la jerga de la esgrima, dándosela de entendido y promoviendo movimientos ridículos. Son muchos los que criticaban a los teóricos de la esgrima, quienes luego, puestos en una lucha real, no sabían desarrollar su arte en una lucha real (Cervantes, Pacheco, Quevedo, Úbeda...). Como bien explica Leguina [1904: 2021] “en el siglo XVII, llegó a su colmo la exageración de los tratadistas del arte de esgrimir, que, pretendiendo reducir los golpes y quites a reglas geométricas, consignaban en sus obras prolijas explicaciones, acompañadas de láminas tan poco artísticas como inútiles, consiguiendo solo introducir la mayor confusión en las reglas de un ejercicio que, por su esencia, difícilmente acomoda a demostraciones escritas”.

³ atajo: “En la esgrima es la postura de la espada, de modo que unida o libre corte la línea del diámetro, para que la espada del contrario no pueda pasar a herir sin encontrar con ella. Y también poner el atajo es poner la espada sobre la otra cortándola.”. (Aut.).

⁴ uñas abajo: “En la esgrima es una estocada que se da volviendo la mano, y los gavilanes de la espada hacia el suelo.”. (Aut.), siendo los gavilanes “los dos hierros que salen de la guarnición de la espada, y forman la cruz, y sirven para librar la mano y la cabeza de los golpes del contrario.”. (Aut.).

⁵ compás: “En la esgrima es cierto movimiento que se hace con los pies, de varias figuras y modos, que unos se llaman dobles, otros sencillos, o por la línea infinita, sin los cuales no hay herida que se ejecute, se difiera o impida, por ser uno de los principales fundamentos de la destreza, y mediante los cuales tienen ser las tretas, y el diestro ofende a su contrario, y se defiende de él.”. (Aut.).

| | | |
|------------|---|------------------------------|
| | será fácil cogerle la flaqueza ⁶ . | 65 |
| ESCAMILLA. | Yo fuera diestro a ser tan solo un día dama en palacio ⁷ . | |
| BEZÓN. | Linda bobería, pues la destreza aprenden. | |
| ESCAMILLA. | Inocente, sin aprenderla matan diestramente, y las heridas que de luz reparte sin arte son, pero con lindo arte ⁸ , y al más herido tan gustoso deja que no se ve la herida en la queja, y lo que en su destreza es más raro, es ver que se defienden sin reparo. | 70 75 |
| BEZÓN. | Deje eso y recibíéndose esa herida aprenda. | |
| ESCAMILLA. | Ya la doy por recibida. | |
| BEZÓN. | Así ha de encaminar a su enemigo y estando cerca, hacer esta acción. | |
| ESCAMILLA. | Digo. Usted enseña a volar en la pendencia, que si enseña a volar, no hay mejor ciencia. | 80 |
| BEZÓN. | ¿Cómo se siente ya? | |
| ESCAMILLA. | Más enseñado de lo que es menester. | |
| BEZÓN. | ¡Ay, desdichado!, que arrebatado de la ciencia mía te enseñé más de lo que yo sabía. | 85 |
| ESCAMILLA. | Pues con ventaja yo no he de matarle. | |
| BEZÓN. | ¿Pues no ve que no puedo yo, en conciencia, que me enseñe las sombras de mi ciencia? | |

⁶ Lo deja todo en manos de la teoría.

⁷ dama: “Se llama en palacio, y en las casas de las grandes señoras, la criada de estimación que nunca sirve en oficios bajos, ni se ocupa en haciendas de la casa: siendo solo de su obligación asistir inmediatamente a la Persona real, o a su Señora.” (Aut.). Se refiere al arte del amor y sus destrezas.

⁸ La polisemia de la palabra permite jugar con el concepto de arte en el amor y oponerlo al de la esgrima. Arte, para *Autoridades* es “La facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas.”, y también “Se llama también la maña, destreza, sagacidad y astucia de alguna persona, y la habilidad con que dispone las cosas.”. Ahí estaría el arte sin arte.

| | | |
|------------|--|-----|
| ESCAMILLA. | ¿Qué remedio ha de haber? | |
| BEZÓN. | Que despedirnos y cada uno, por fin, de su parte irnos. | 90 |
| ESCAMILLA. | Yo a este lado me voy. | |
| BEZÓN. | Yo a este otro lado. | |
| ESCAMILLA. | ¡Qué discreto! | |
| BEZÓN. | ¡Qué atento! | |
| ESCAMILLA. | ¡Qué avisado! | |
| BEZÓN. | Ya lloro que te vas. | |
| ESCAMILLA. | Al llanto apelo. | |
| BEZÓN. | Guárdese el cielo, en fin. | |
| ESCAMILLA. | Guárdese el cielo. | |
| BEZÓN. | Pero así que decir se me olvidaba la razón porque yo le desafiaba. | 95 |
| ESCAMILLA. | Díla ya, que cesaron las contiendas. | |
| BEZÓN. | ¡Ya sabe cómo son carnestolendas ⁹ !, y que a los dos nos toca es cosa llana, como hijos de la gracia de Juan Rana ¹⁰ en el Retiro hacer de todo alarde, y, como soy valiente, Dios me guarde, determiné porque me toque solo matarle desde el uno al otro polo. | 100 |
| ESCAMILLA. | Pues ya que usted <i>in totum</i> no me ha muerto según ha dicha, hagamos un concierto ¹¹ : cada uno por su parte cuantos festejos hay de parte a parte busquemos en Madrid. | 105 |
| BEZÓN. | Pues yo he pensado que el Retiro está fuera de poblado y serán los festejos más seguros: | 110 |

⁹ Comenzaría otro tema dentro del fin de fiesta, muy entroncado con la mojiganga y su carácter carnavalesco. Después del combate absurdo y divertido, llega el momento de montar fiesta.

¹⁰ Uno de los mejores actores cómicos del siglo de Oro, hasta el punto de conseguir la metonimia ansiada de nombre por máscara. Juan Rana era el gracioso por antonomasia.

¹¹ concierto: "Ajuste o convenio entre dos o más personas o entidades sobre algo." (RAE).

| | | |
|-------------------------|---|-----|
| | vea la propiedad, los extramuros. | |
| ESCAMILLA. | Decís muy bien. Los prados y jardines, y huertas que hay en todos los confines visitemos. | |
| BEZÓN. | Y aún eso que habéis dicho, también pienso llevar si me encapricho con un conjuro que yo sé. | 115 |
| ESCAMILLA. | Eso pasa, ¿y es seguro el conjuro? | |
| BEZÓN. | Sí, hecho en casa. Ea, hermano, a prender todo este prado. | |
| ESCAMILLA. | La hermandad siempre prende en despoblado ¹² . | 120 |
| CALLE. | Sentados junto a esta fuente, amigo, nos holgaremos esta tarde. | |
| MORALES. | No hay más fiesta que juntarse en este tiempo dos amigos en el campo y holgarse si son discretos. | 125 |
| CALLE. | Ya me siento hacia esta parte | |
| MORALES. | Yo a esta otra parte me siento. | |
| BEZÓN. | Sentáronse divididos, y a holgarse juntos vinieron. | 130 |
| ESCAMILLA. | Tendrá poderes la fuente para murmurar por ello. | |
| QUIÑONES. | ¡Ay!, amiga mía, al prado del lugar me salgo huyendo porque del agua que echan se engendran vapores, y éstos empañan la tez, de suerte que un mes no va de provecho. | 135 |
| VERDUGO ¹³ . | Yo con mirar al Retiro | |

¹² Un juego de palabras con la santa Hermandad y su jurisdicción que son los campos y caminos.

¹³ Se refiere a Francisca de Verdugo. Aunque en el manuscrito viene escrito lo que parece ser Francisca Cuerda, es un nombre que no está recogido en ninguno de los múltiples catálogos de actrices de la época. Teniendo en cuenta que, además, después de esta intervención, tiene lugar la primera aparición de Francisca de Verdugo y que sigue la conversación abierta por la supuesta Francisca Cuerda, que no

| | | |
|------------|---|-----|
| | desde esta parte me alegro. | 140 |
| ESCAMILLA. | ¿Por qué, señora? | |
| VERDUGO. | Las cosas de palacio son mi centro. | |
| QUIÑONES. | Ella es de esa suerte y yo, señores, las aborrezco ¹⁴ . | |
| BEZÓN. | ¿Por qué? | |
| QUIÑONES. | Yo se lo diré. | 145 |
| CALLE. | Muy bueno está el campo. | |
| MORALES. | ¿Bueno? | |
| QUIÑONES. | Allí todo es reverencia, con que levantan del suelo polvo que pasa la tez. | |
| ESCAMILLA. | Traiga en la cara un colete ¹⁵ . | 150 |
| VERDUGO. | La hechicé el polvo en palacio: es pasado por monteros ¹⁶ . | |
| VALLEJO. | ¿A qué fiestas me decís que me convidáis? | |
| OLMEDO. | Vereislo, yo tenía cuatro ducados y pasé por el correo y de cartas los compré. | 155 |
| BEZÓN. | No puede ser malo esto. | |
| ESCAMILLA. | Buenas tardes, mis señores. | |
| OLMEDO. | Y acérquense, caballeros, | 160 |

vuelve a aparecer más, es lógico llegar a la conclusión de que se debe a un error de copia y que es la primera aparición de la actriz.

¹⁴ Martínez López [1997: 26-46] establece perfectamente las diferencias existentes entre la corte y la aldea en los espacios de ficción. Ante Escamilla y Bezón van a ir apareciendo multitud de personajes que ahondan en este tipo de vida cortesana, tan dada al engaño ya la apariencia.

¹⁵ colete: "Vestidura como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo o de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas, y sirven a los soldados, para adorno y defensa, y los que son de hechura de jubón se usan también para la defensa y abrigo." (Aut.).

¹⁶ montero: "Montero de cámara: Criado distinguido de la casa real de Castilla, que guardaba por las noches la cámara de los reyes. Debía ser hidalgo y natural u originario de la villa de Espinosa." (RAE.). Critica las apariencias y cómo pretender hacerse pasar por lo que no son.

oirán.

BEZÓN. Ya lo hemos oído.

CALLE. Pues tendrán bravo festejo.

OLMEDO. Cada uno tome su carta.

BEZÓN. Éstos serán palaciegos.

ESCAMILLA. Vengan.

OLMEDO. Ésta es de un corito¹⁷ 165
que tiene un hijo sirviendo:

Hijo mío, tú estás allá y yo estoy acá, pues en esa ciudad de la corte eres lacayo. Procura servir mal porque te manden poco. Si te hallares sin dinero, serás desvergonzado, con eso te descalabrarán, y querellándote te valdrá muy bien lo que pudieras que quien adelante no mira atrás se queda, y si esto hiciese tendrá mi bendición: Tu menor padre.

QUIÑONES. La tinta de aquella carta
me está la tez ofendiendo.

BEZÓN. Ésta es de una mujer,
que, al parecer, pide celos 170
a un agente de negocios

CALLE. ¡Qué bueno está el campo!

MORALES. Bueno.

BEZÓN. Agente de mi corazón, maldita sea tu alma, quién te la comiera a bocados. Ya lo sé todo. Dios ve las trampas¹⁸. En fin, me has dado unos celos como para mí, por tuyos los estimo. ¡Ay!, quién fuera esclava de la dichosa para verte a todas horas; pero trátala bien que no todas son tan deferidas como este agentico de mi alma. Quién pudiera ofenderte para vengarse. Permítalo Dios, y a ti te guarde en vida de esa mi señora, cuya mano beso: Tu mínima celosa.

QUIÑONES. Linda humildad, de limosna
parece que pide celos.

ESCAMILLA. Ésta es de una criada 175
que sirve en algún convento:

¹⁷ corito: Nombre que se daba antiguamente a los montañeses y vizcaínos (Aut.).

¹⁸ Dios ve las trampas: "Frase del estilo familiar, con que se explica la esperanza de que las cosas, o lance, en que se presume haberse ejecutado engaño contra alguno, ha de volver a suceder a su favor, por disposición divina, como amante de la razón y la justicia." (Aut.).

El crédito de la noticia de su salud es desvanecimiento del logro de mi voluntad. Sabrá vuestra merced cómo murió san José ya entrado en el oficio de tener a la atención de que está muy sentida san Juan Bautista, que tenía ofrecidas dos docenas de bizcochos a las ánimas de purgatorio.

| | | |
|------------|---|-----|
| BEZÓN. | ¿Hay más cartas? | |
| OLMEDO. | No, señor, lo que he de gastar en huevos en cartas voy a emplear. | |
| QUIÑONES. | Vamos, que me está ofendiendo la tez. Mirad esos sayos de esos mozos. | 180 |
| VERDUGO. | No lo entiendo. | |
| QUIÑONES. | Pues ¿no ves que es el patio pardo? Hace muy toscos reflejos. | |
| VERDUGO. | Dices bien, ven al Retiro. | 185 |
| BEZÓN. | ¿O qué? Vamos, sujetos. | |
| MORALES. | Es hora. | |
| CALLE. | Sí, aunque su buena conversación dejar siento. | |
| MORALES. | Quédense con Dios, señores. | |
| CALLE. | Bueno ha estado el campo. | |
| MORALES. | Bueno. | 190 |
| ESCAMILLA. | Estos majaderos solo huyendo de otros majaderos. | |
| OROZCO. | Daos prisa, que en la gueseta ¹⁹ está ya la del maestro de coches, la pescadera, M ^a del Sastre. | |
| ANAYA. | Por cierto, y en buenas fue las doradas que toda sudando vengo, porque ésas, señoras mías, no esperen, mas no podemos | 195 |

¹⁹ Rasgo de habla. Es un personaje muy vulgar, como bien se podrá comprobar a lo largo de todas sus intervenciones. Mantenemos los vulgarismos.

| | | |
|------------|--|-----|
| | andar más las obligadas del tocino ²⁰ . | 200 |
| OROZCO. | ¿Y habéis hechos los fiambres ²¹ ? | |
| ANAYA. | ¿Qué preguntas? ¿No sabéis mis cumplimientos? | |
| OROZCO. | ¿Qué traís? | |
| ANAYA. | Traigo cabrito, y, de güevos y torreznos, una tortilla, fiambre y un hasjaldre ²² de los cielos. | 205 |
| BEZÓN. | Bueno, quedan los primores, si éstas engordan con esto. | |
| ANAYA. | Mientras corremos el gallo ²³ metíos vos en el seno mis perlas y este pedazo de mazapán que me dieron. | 210 |
| OROZCO. | Vamos, que están aguardando. | |
| ANAYA. | Los pies sudan que es un contento. | 215 |
| ESCAMILLA. | Éstas, obligadas son, garrapatas ²⁴ de festejo. | |
| MARÍA | Éste es el jardín donde la comedia ensayaremos. | |
| CASTRO. | Señora doña Tomasa, mire, <i>vuarced</i> , que le entrego estas criadas de casa del conde, mi señor. | 220 |

²⁰ Para no despertar sospechas de ser judaizante o morisco, había que mostrar públicamente la ingesta continua de cerdo. Por otro lado, comer pescado en Madrid no estaba al alcance de todos, era una comida muy cara por los problemas logísticos del traslado. Para saber más sobre la alimentación durante el Siglo de Oro, véase Bernardos Sans [2001].

²¹ fiambre: “Se suele usar en estilo familiar y jocoso por lo que se toma fiado: y así se dice, Fulano come de fiambre.”. (Aut.).

²² güevos, hasjaldre: huevos y hojaldre.

²³ correr el gallo: “Divertimiento de Carnestolendas, que se ejecuta ordinariamente enterrando un gallo, dejando solamente fuera la cabeza, y pescuezo, y vendándole a uno los ojos, parte desde alguna distancia a buscarle con la espada en la mano, y el lance consiste en herirle, o cortarle la cabeza con ella. Otros le corren continuamente hasta que le alcanzan, o le cansan, hiriéndole del mismo modo.”. (Aut.).

²⁴ garrapatas: “También llama así el vulgo a los Alguaciles, porque se asen y agarran fuertemente de los que prenden.”. (Aut.). Entendemos que aparecería entre tantas personas una pareja de alguaciles.

| | | |
|------------|--|------------------------------------|
| MARÍA. | Eso viene a mi cuenta y la suya, señor Teodoro de Arguello, ellas vienen a ensayar esta comedia que hacemos para el conde, mi señor, que es toda cantada, y quiero que sepas que, por guardarlas de ver hombres y maestros, hago la barba y a ellas la música las enseño. | 225 230 |
| CASTRO. | Comedia cantada quiere oír un señor, y yo pierdo el juicio con estas cosas. ¡Qué poco salió a su güelo ²⁵ ! | 235 |
| BEZÓN. | Señores, podré mover este ensayo. | |
| CASTRO. | Sí. Por cierto, los señores son muy llanos y sus fiestas es lo mismo. | 240 |
| ESCAMILLA. | Guarde Dios a usted. | |
| BEZÓN. | ¿Y de qué es la comedia? | |
| MARÍA. | Yo entiendo que allá trata de la historia de una fábula de Oviedo ²⁶ . | 245 |
| ESCAMILLA. | ¿Y qué es? | |
| MARÍA. | La vida y muerte de Júpiter, toda en verso. | |
| CASTRO. | Fue Júpiter muy pariente de esta casa, yo me acuerdo que lo sentaba a su mesa el cuarto conde don Pedro ²⁷ . | 250 |
| BERNARDA. | ¿Sabes bien tu papel? | |
| BORJA. | No, mas tengo un tocado nuevo | |

²⁵ güelo: abuelo.

²⁶ Se refiere a Ovidio, el autor de *Las metamorfosis*, que recogió el mito de Faetón.

²⁷ Remarca, una vez más, el afán de aparentar. Queda en ridículo por no saber quién es Júpiter.

| | | |
|------------|---|-----|
| | que estrenar. | |
| BERNARDA. | ¿Sabes los tonos? | |
| BORJA. | Son por patilla ²⁸ y no puedo errarlo. | 255 |
| BERNARDA. | Oye usted, señora, cuando Júpiter va al cielo ¿ha de salir de camino? | |
| MARÍA. | Eso claro está. | |
| CASTRO. | Yo ofrezco prestarlo unas botas de agua que fueron del cuarto agüelo del conde y no han de calzarse aunque se rasguen los cielos. | 260 |
| ESCAMILLA. | Si vuela con usted de agua será de camino el vuelo. | 265 |
| MARÍA. | ¡Alto! ¡A empezar la comedia! | |
| BEZÓN. | Pues no tienen instrumentos. | |
| MARÍA. | Todas traen sin almuadillas, que en las doncellas no es bueno cantar más de al almuadilla con los ojos en el suelo. | 270 |
| CASTRO. | Cuenta con no hacer reír al conde, mi señor, que eso se queda para un truhan. El conde, que esté en el cielo, no se riera mal año. Fue norma de caballero, tan vano fue que jamás al rey le quitó el sombrero. | 275 |
| MARÍA. | Ya tengo puesta la jarcia ²⁹ . | 280 |
| BORJA. | Niña, tú empieza. | |
| BERNARDA. | Ya empiezo: “Yo soy Júpiter, aquel que es por otro nombre un dios, a quien los rayos del fuego | |

²⁸ patilla: “Cierta postura de la mano izquierda en los trastes de la vihuela.”. (RAE.).

²⁹ jarcia: “Carga de muchas cosas distintas.”. (RAE.).

| | | |
|-------------------|--|-----|
| | se le han vuelto del dolor. yo vengo en busca de vida | 285 |
| LOCURA | pues dime por qué no. Yo te adoro. Aguarda, eres falsa. Soy tu amigo, ya mi vida se acabó. | |
| BEZÓN. ESCAMILLA. | ¡Vítor! | |
| BORJA. | ¿Entra mi papel? | 290 |
| MARÍA. | Déjela acabar primero todo el suyo, que después tiene de hablar harto tiempo. | |
| BERNARDA. | Ahora entra tu papel. | |
| CASTRO. | No me hago capaz del verso. | 295 |
| BORJA. | Diga usted. | |
| MARÍA. | A usted le toca. | |
| BORJA. | Si más de cortés me precio con la dueña. | |
| ESCAMILLA. | Bien parece en comedia el cumplimiento. | |
| MARÍA. | Diga pues... “Yo soy Saturno, tu padre, Júpiter, soy. ¿Por qué con una mujer pierdes la gracia de Dios?”. | 300 |
| CASTRO. | Se halla con una mujer, ése es el caso. | |
| BEZÓN. | Ya entiendo. | 305 |
| MARÍA. | “Así estas canas se afrentan, mal haya quien te engendró, hijo, la pena me gafa. Almendras ³⁰ , turbado estoy, | |

³⁰ Covarrubias recoge “del almendro hay algunos símbolos y jeroglíficos (...) por la blancura de que se cubre con sus flores, antes de que eche ninguna hoja, tiene alguna similitud con la cabeza del hombre anciano, que está toda blanca cubierta de canas y de esta semejanza usa el Eclesiastés, cap.12, anunciando la vejez”.

| | | |
|-------------------|--|----------------------------|
| | estas lágrimas te obliguen. ¡Ay, hijo mío!, airado, enojado y fiero, con estas canas que son volcán de nieve te cito para delante, por Dios”. | 310 315 |
| BEZÓN. ESCAMILLA. | ¡Vítor! ¡La dueña mil veces! | |
| MARÍA. | Prosigo pues. | |
| CASTRO. | Tenga | |
| MARÍA. | Tengo. | |
| CASTRO. | Mire a hijos de señores, sea de reñir en secreto y el dicho será más propio recitando desde adentro. | 320 |
| LAS TRES. | Pues vamos adentro todas. | |
| MARÍA. | Miren que les encomiendo que representen muy frías y no digan bien los versos, y para los comediantes lo dejen, que viven de eso. | 325 |
| CASTRO. | Ah, qué razón tan honrada, si lo viera el conde viejo, le hiciera miel de dueña para sus hijos y nietos. | 330 |
| BEZÓN. | Aquí ya no hay que aguardar, todo lo visto llevemos al Retiro. | |
| ESCAMILLA. | ¿De qué suerte será fácil recogerlo? | 335 |
| BEZÓN. | Con el conjuro que he dicho. | |
| ESCAMILLA. | Sí, ¿mas cómo dispondremos mojiganga si no hay trajes ³¹ ? | |

³¹ A lo largo del siglo XVII, los géneros breves se van mezclando y refundiéndose. La mojiganga, que tiene su eclosión entre los años 30 y 60, va adaptándose y otros géneros, como el fin de fiesta, va tomando elementos de la mojiganga como son estas pantomimas. Dentro de la evolución de la mojiganga queda clara la respuesta de Bezón hacia su petición de trajes para la mojiganga. La respuesta sobre que es estilo viejo también nos muestra cómo ha ido evolucionando el género que ya no necesita de estos trajes disparatados para la mojiganga, que, poco a poco, se ha ido estilizando.

| | | |
|------------|---|-----|
| BEZÓN. | Eso ya es estilo viejo. ¿No hay árboles en el prado? ¿Y no hay fuentes? | 340 |
| ESCAMILLA. | Es muy cierto. | |
| BEZÓN. | ¿No hay en las huertas legumbres y en el jardín, flores? | |
| ESCAMILLA. | ¿Eso quién lo duda? | |
| BEZÓN. | Pues de todo hemos de hacer un compuesto, saliéndonos de los sitios y dejándolos sujetos. | 345 |
| ESCAMILLA. | Sí, ¿mas cómo han de bailar? | |
| BEZÓN. | En las fábulas es cierto que árboles, flores y fuentes son ninfas y tienen cuerpos, y al contento vendrán todas. | 350 |
| ESCAMILLA. | Vaya que el capricho es bueno. | |
| BEZÓN. | Va el conjuro, y, para que os sirva, iréis como yo diciendo lo que estáis conjurando: “Por el triquis troquis trueno. Venid volando, volando. Venid corriendo, corriendo, hacia aquí y allí saltando ³² ”. | 355 |
| ESCAMILLA. | Dejaldos ya, que dos gallos cuando riñen parecemos. | |
| BEZÓN. | Ahora, llamemos cantando, veréis cómo van viniendo. | |
| ESCAMILLA. | ¡Flores! | |
| BEZÓN. | ¡Árboles! | |
| ESCAMILLA. | ¡Y fuentes! | 365 |

³² En *Los títeres*, la hechicera dice un conjuro muy parecido a éste: “Tú, que estás en pururando / por el triqui traque estruendo / ven ya volando volando, / ven ya corriendo corriendo / hacia aquí y hacia allí saltando” (vv-87-91).

| | | |
|---------------|---|-----|
| BEZÓN. | ¡Legumbres! | |
| TODAS DENTRO. | Ya obedecemos. | |
| LA SANTOS. | Los árboles del prado. | |
| SALINAS. | ¡Valientes! | |
| | <i>Salen.</i> | |
| ESCAMILLA. | No es valiente, no, quien tiembla del aire. | |
| ANAYA. | Aquí tienes las fuentes. | 370 |
| BEZÓN. | Criados buenos, porque cuando las llamo vienen corriendo. | |
| LUIS. | Aquí tienes las flores. | |
| ESCAMILLA. | Tente, perdida, pues todo cuanto tienen dan en un día. | 375 |
| MICAELA. | Aquí están las legumbres. | |
| BEZÓN. | En tales días, siempre salen las flores con su familia. | 380 |
| ESCAMILLA. | Fresco es para el tiempo lo que has juntado. | |
| BEZÓN. | Es que a tomar liciones se viene el mayo | 385 |
| MICAELA. | Los jardines del Retiro a daros el parabién de la salud han salido, pues tienen plantas y pies. | |
| ESCAMILLA. | Mejor decían que estabais, y el mundo con buena ley, ya está bueno el Rey decía, que mejor no puede ser. | 390 |
| BEZÓN. | Dios os dé salud. Del alma, no estaréis enfermo aunque comáis sobre chocolate, | 395 |

leche, limas y pastel.

ESCAMILLA.

Y, pues dejáis el Retiro,
pedimos, en nombre de él
que no vais muy enojados
a los palacios del Rey.

400

FIN

VI. REGISTRO DE VARIANTES

▪ 1. Loa humana del árbol florido.

-**FE**: *Floresta* (1676).-**BT**: Ms. 46.597 de la BITB.

Impreso único, con pocas variantes. La copia, doble, es del siglo XIX. No aporta nada nuevo.

Título **FE**: Loa humana del árbol florido, de Monteser y Diamante.
 v.149 **FE** y **BT**: No queda muy claro quién es. Todos leen AVIL. No sabemos a quién se refiere.

▪ 2. La hidalguía.

M0: manuscrito VIT-175/03 de la BITB**M1**: manuscrito 14.515/32 de la BNE.**M2**: manuscrito 14.515/33 de la BNE.**M3**: manuscrito 15.663 de la BNE.**M4**: manuscrito 17.281 de la BNE.**LE**: *Laurel* (1660).**FE**: *Floresta* (1691).**ME**: *Manojito* (1700).**EV**: *Entremeses* (s.a.).**IM**: Imprenta de Santa Cruz.

Editamos el texto cogiendo como base el impreso que es el primero en el tiempo, **LE**, de 1660, ya que es el más completo. Tras consultar el resto de impresiones y las copias manuscritas, que no aportan gran cosa ni nada nuevo o interesante, a excepción de un par de detalles de mejor comprensión por parte del público del XVII, mantenemos íntegra esa versión y aportamos las pequeñas variantes que nos parecen curiosas, anotándolas. Parece que el texto circuló a través de dos versiones: **LE**, del que copiaría **M2** (hay suficientes elementos de similitud en los textos que lo confirman) y luego de éste copiaría **M3**. Por otro lado, de **M0** saldrían el resto de impresos —**FE**, **ME**, **EV** e **IM**— y lo copiarían **M1** y **M4**.

Título **LE, M1, M2, M3, M4**: La hidalga.
M0: no tiene título.

Elenco **LE**: un vejete, Lorenzo, tres hidalgos y una mujer.
M0: no tiene elenco.
M1, M4, FE, ME, EV, IM: vejete, Lorenzo, Graciosa, Dos hombres, un criado y músicos.
M2: Gracioso Lorenzo, vejete, la hidalga graciosa, un criado, tres villanas, hidalgo 1º, hidalgo 2º, músicos.
M3: vejete, hidalgo 2º, hidalga, gracioso, un criado, músicos.

Acot.v.1 **M0, M1**: sale Vejete y Gracioso de villano.
M2.M3: Sale el gracioso y el vejete.
M4, FE, EV, IM, ME: Sale el vejete y Lorenzo de villanos.

v.4 **M0, M1, M4, EV, IM, FE**: nuestra aldea.
 v.9 **M0, M1, M4, EV, IM, FE**: y hoy sin duda ha de ser
 v.19 **M0, M1, M4, EV, IM, FE**: Probetísima, probetísima, probetísima.
 v.27-8 **M0, M1, M4, EV, IM, FE**: Si es rico y ella es pobre / ha de hacer cuenta el rico que la mata.

Acot.v.31 **M0, EV, IM, FE**: no viene.
M1, M4: dentro hombre.
M2: Dentro hidalgo primero que saldrá de obilllas ridículo.

- v.41 **M3:** Sale hidalgo 1º ridículamente vestido y llama.
M0, M1, M4, EV, IM, FE: suprime.
- v.53-167 **M0:** no los tiene.
- v.60 **M2, M3:** sobrinillo.
- v.75 **M1, M3, M4:** Añade HIDALGO: Hombre sois de pensamiento / GRACIOSO: Y vos hombre de palabra”.
EV, IM, FE: Añade HIDALGO: Hombre sos de pensamiento / GRACIOSO: Y vos hombre de palabra”.
- v.78 **M1, M4, EV, IM, FE, ME:** ceremonias.
- v.98-99 **M1, M4, EV, IM, FE, ME:** suprime.
- v.115 Todos leen: andarse por las damas.
- Acot.v.144 **M1:** Sale un criado haciendo cortesías.
M2, M3: Sale el criado haciendo muchas cortesías y patanatas.
M4, EV, IM, ME, FE: Sale el criado haciendo muchas cortesías.
- v.155 **M1, M2, M3, M4, EV, IM, FE, ME:** con mi esposa.
- Acot.v.158 **M4, EV, IM, FE, ME :** sale la mujer muy ridícula de novia y los hidalgos con ella también ridículos.
M1: sale la graciosa ridícula y los hidalgos ridículos y acompañamiento.
M2: saldrá la hidalga ridícula y los hidalgos con ella.
M3: sale la novia vestida muy ridículamente con mucho acompañamiento y todos los hidalgos.
- v.166 **LE:** con Adrián.
- v.171 **M0:** a tocar la guitarra.
- v.179 **M0:** aquí termina el manuscrito.
- v.176-189 **M1:** HIDALGA. Yo contenta. LORENZO. Yo pagado, / (*cantando*) y pues que ya no me casan / aquí de los hidalgos /aquí de las hidalgas. / LOS DOS. Andar, andar, / cada cual se vaya con su cada cual.
M2: HIDALGA. Y pues ya no me caso / GRACIOSO. Y pues ya no me casan. / HIDALGA. Aquí de los hidalgos, / GRACIOSO. Aquí de las villanas. / Los dos cantando. Andar, andar, andar, / cada cual se vaya con su cada cual. / HIDALGA. Dueña quiero y escaparate. GRACIOSO cantando. Tate, ¡ay, mi Reina no me lo mande! HIDALGA cantando. Ande. / Repiten todos. ¡Ay, mi Reina no me lo mande, ande! Dase fin echando por de fuera y dase fin.
M3: HIDALGA. Y pues ya no me caso / GRACIOSO. Y pues ya no me casan. / HIDALGA. Aquí de los hidalgos, / GRACIOSO. Aquí de las villanas. / Los dos cantando. Andar, andar, andar, / cada cual se vaya con su cada cual. / HIDALGA. Dueña quiero y escaparate. Gracioso cantando. Tate, ¡ay, mi Reina no me lo mande! HIDALGA cantando. Ande. / Repiten todos. ¡Ay, mi Reina no me lo mande, ande! Se da fin esta muestra echando por de fuera y se da fin al entremés como es costumbre.
M4: Cantado. MUJER. Y pues que ya no me casan / aquí de los hidalgos, / GRACIOSO. Aquí de las villanas. / MÚSICOS. Andar, andar, andar, / cada cual se vaya con su cada cual.
EV, IM: Y pues que no me casan Canta MUJER. Aquí de los hidalgos, / LORENZO. Aquí de las villanas. / MUJER. Andar, andar, / cada cual se vaya con su cada cual.
FE: Y pues que no me casan Canta MUJER. Aquí de los hidalgos, / LORENZO. Aquí de las villanas. / MUJER. Andar, andar, / cada cual se vaya con su cada cual.
ME: Y pues que no me casan Canta MUJER. Aquí de los hidalgos, / LORENZO. Aquí de las villanas. / MUJER. Andar, andar, andar/ cada cual se vaya con su cada cual.

▪ **3. Descúidese en el rascar.**

-**OE:** *Ociosidad* (1668).

Impreso único, pero desarrollamos estribillo allí donde marcamos.

- v.152 **OE:** Etcétera. Desarrollamos el estribillo.
v.159 **OE:** Etcétera. Desarrollamos el estribillo

▪ **4. Los locos.**

- M:** Manuscrito 16.845 de la BNE.
-**B:** Manuscrito 61.559 de la BITB.
-**OE:** *Ociosidad* (1668).
-**HC:** *Stultifera et novis* (1985-86).

Nos guiamos por **M** y **B**, y anotamos todas las variantes que se producen entre ellos y el impreso. **HC** lee prácticamente igual que **OE**, así que sólo marcamos **OE**. El único cambio considerable que introducimos es el de sustituir a la actriz Manuela por su personaje, Madre, como bien recoge **OE**.

- Elenco **OE:** No viene el nombre de los actores y sí el de los personajes.
v.9 **OE:** agradecen tarde.
v.9/10 **B:** estos que prometen tanto / dan más y prometen menos.
v.25 **OE:** falten.
v.44 **M** y **B:** miro.
OE: de dentro.
v.45 **M** y **B:** hallo.
v.49-50 **OE:** seguir en esta jornada / al Rey, no diré mi intento. El impreso no necesita esa acotación espacial de Francia, puesto que no es importante para el devenir de la pieza.
Acot.v.63 **OE:** Cantan dentro las locas y los locos. Triste.
V.70 **OE:** declaran.
Acot.v.73 **OE:** entranse y sale la madre de los locos.
v.73 **OE:** viene el nombre del personaje, Madre, y no el de Manuela, que es el que interpretó el personaje. Nosotros sustituimos Madre por Manuela, ya que lo que importa es el personaje y no la persona. Además, el resto de personajes aparecen por ellos mismos y no por los actores que lo interpretaron.
v.77 **OE:** entristecerlos.
v.81 **M** y **B:** desarrollamos el estribillo que viene con etcétera.
v.88 **OE:** hay un loco más que habla en los personajes.
M y **OE:** Tiene “aprehensión”, al igual que **OE**. Pensamos que es más lógico que los locos se quejen de que les reprendan continuamente que, al fin y al cabo, es lo que se les hace a los locos, corregirles la conducta.
v.99 **OE:** de música.
v.110 **OE:** el que habla es el loco 2. Ya hemos comentado que varía el número de locos en el impreso.
v.115 **OE:** presentasen.
v.117 **M:** costame.
v.120 **OE:** chorizos.
v.152 **M** y **B:** en nota al margen, pone montañés y una criada. Entendemos que dependería de la broma que continuase, dirían uno u otro. Lo mismo sucederá en el verso 165.
v.156 **M**, **B** y **OE:** no gusten de mi enana. Lo corrige **HC** y nosotros.
v.170 **B:** este verso está añadido, con otra letra y con otra tinta entre los versos 169 y 171.
v.171 **OE:** con decir.
v.181 **OE:** los que “les”.
v.189 **OE:** serlo.
v.228 **OE:** burlaba.

- v.242 **M y B:** no repiten la estructura de baile. Pensamos que es un error que rompería el ritmo del resto de bailes, que sí se han repetido. **OE** sí lo señala. Nosotros introducimos esa repetición como acotación.
- v.260 **B:** escribe lana, pero la misma mano que ya ha añadido otras cosas, tacha la /n/ y pone una /m/ encima.
- v.289-294 **OE:** no vienen. Es lógico, ya que es información que se ajusta al lugar donde fue representado y como deferencia al auditorio.
- v.297 **OE:** no viene la acotación. Y todo el fragmento que es cantado por Micaela es repartido por varias voces. Una canta (300- 304), dos (305-309), tres (310-314) y cuatro (315-319).
M y B: En los manuscritos, a pesar de no venir estas acotaciones, sí que nos precisa que salen tres personas “a lo antiguo”, por ello, y apoyándonos en las quintillas, introducimos las voces de los hombres, que serían Juan Antonio Ayala y Godoy, como bien aparece en el elenco.
- v.298 **OE:** Filipo.
- v.313 **OE:** buen balcón.
- v.314-15 **OE:** poniendo en el corazón / del Rey una vidriera.
- Acot.v.319 **OE:** Una, otra y uno.
- v.321 **OE:** fiestas.
- v.322 **OE:** Francias.
- v.323 **OE:** Lindas. Parece una errata obvia, la reina es sólo una y no concordaría el número.
- v.328 **OE:** en este verso aparece la misma loca que estaba preguntado cantando estos cuatro versos: ¡Alo, “Monsiures”! / ¡Ale, “Madama” / María Teresa, / reina de Francia.
- v.333 **OE:** entre los versos 333 y 334, se encuentran estos cuatro versos: “estas naciones, / las izquierdas le sobran / para dos orbes / si están dadas las manos”.
- v.337-40 **OE:** el impreso acaba en el verso 336.

▪ **5. Los porfiados.**

-**VP:** *Verdores* (1668).

-**BC:** *Verdores del Parnaso* (1969).

Impreso único, hay una lectura complicada en el verso 204 que nosotros resolvemos con lógica.

v.64 **VP y BC:** no queda claro lo que pone, escribimos “anda”.

v.204 **BC:** Pedro, salir.

▪ **6. El doctor Borrego.**

-**VP:** *Verdores* (1668).

-**M:** Manuscrito de la BNE: Mss.15.403-30, a nombre de Francisco de Rojas.

Tomamos como base **VP** y lo cotejamos con **M**. Éste aporta versos que no están en el impreso, pero podemos ver que han sido escritos a posteriori, con otra letra y al margen.

Acot. v1 **M:** *Sale el vejete tras Lorenzo y Zaranda*. Es, además, la única acotación que viene en el manuscrito.

v.8 **VP:** mos.

v.10 **M:** mil plopejías.

v.14 **VP:** plituita.

v.15 **M:** Aparecen los siguientes versos: ZARANDAJA: ¿Y ese es todo el / delito? Vejete: Cari exenta. / Es poco que me falten por mi cuenta / contados por mi manos / de la

- mostaza diecisiete gramos. / LORENZO: La mostaza que dices / quizá se te ha subido a las narices.
- v.20 **M:** Al margen, y de manera apaisada, se reproduce un diálogo escrito por otra mano y que se encuentra tachado. Según Ruiz Urbón [2008], podría ser la letra de Francisco de Rojas. El texto dice así: VEJETE. Con asco bien está. / Traed el sombrero / Y capa de color. / GRACIOSO. Y trae el braguero. / VEJETE. ¿El braguero? Mentís. / GRACIOSO. Ay, tal historia, / como soy algo flaco de memoria.
- v.24 **M:** a este primero lugarcillo.
- v.30 **M:** queda de comer.
- v.38 **M:** de un sabañón un tabardillo.
- v.52 **M:** Bercebú si sabré hacerlo.
- v.54 **M:** y a los que.
- v.62 **M:** so contento.
- v.66-67 **M:** cambia el orden de la frase: ponte esta montera y estos / antojos y aquesta ropa.
- v.75 **M y VP:** “Ha de casa.”, lo hemos corregido porque la expresión para llamar a casa ajena era “Ah de la casa”, como bien recoge el diccionario de Autoridades
- v.81 **M:** digo que tengo una hija.
- v.94 **M:** no vienen.
- v.95 **M:** sángrenla luego al instante.
- v.113 **M:** En lugar del verso, aparece el siguiente diálogo: HOMBRE 1. Harelo, pues lo mandáis / qué extraño medicamento. / Tomad. LORENZO. No he de recibillo. / HOMBRE 1. No andemos en cumplimientos. / LORENZO. Venga, que no he de tomallo.
- v.115-116 **M:** No están.
- v.124 **M:** rico entendimiento.
- v.132 **M:** se introducen estos versos y se mezclan con los que más adelante aparecen en el impreso: ZARANDAJA. Calla, necio. MUJER. Digo, pues / que está malo de gran riesgo / de que el estómago nada, / no le cuece. LORENZO. Buen remedio / cocérselo en otra parte, / pues hay carbón en el pueblo.
- v.143-147 **M:** la comida recetada es la siguiente: “siete arrobas / de tocino y de carnero / otras tantas, y de vaca / ocho o nueve y así mesmo / diez o doce de cecina / con tres gansos de buen peso / seis pollas, ocho palomas”.
- v.152 **M:** El texto del manuscrito acaba aquí.

▪ **7. El boticario tahúr.**

-**VP:** *Verdores* (1668).

-**BC:** *Verdores del Parnaso* (1969).

Impreso único. No hay variantes

▪ **8. La cortesía.**

-**VP:** *Verdores* (1668).

-**BC:** *Verdores del Parnaso* (1969).

Impreso único, ya que **BC** se limita a copiar, pero hay una errata.

v.38 **BC:** cortés.

v.306 **VP:** poco, poco importa en el impreso. Es una errata que corregimos para intentar cuadrar la métrica. Queda un verso de nueve sílabas.

v.317 **VP:** yo señora. Suprimimos el pronombre.

▪ **9. El capitán Gorreta.**

- VP**: *Verdores* (1668).
- BC**: *Verdores del Parnaso* (1969).
- HC**: *Antología del teatro breve* (1985).

Las tres ediciones impresas que conservamos del entremés mantienen en el elenco el mismo error. Aparecen cinco personajes: Capitán, Gorreta, Lorenzo, Lobazo, una Mujer, aunque sólo actúan cuatro. Obviamente se ha reproducido Capitán y Gorreta cuando en el fondo es el mismo. No hay más errores.

▪ **10. El maulero de su majestad.**

- M**: *El maulero de su majestad*. Mss. 14.851 de la BNE.
- PN**: *Parnaso* (1670).
- FB**: *Antología del entremés* (1965).

En líneas generales seguimos **M**, ya que no hay muchas diferencias, y siempre que hay alguna, anotamos el porqué de nuestra decisión, explicando las razones que nos han movido a elegir uno u otro. Los cambios más sustanciales se deben a las intervenciones de los personajes, ya que mientras en **PN** aparecen gracioso / graciosa con la misma abreviatura, en **M** quedan claras de quién son las intervenciones, que aparecen por el nombre del personaje —mundo / verdad— y no por el tipo, algo que facilita la lectura. Unificamos gracioso y mundo en Mundo, y graciosas y verdad en Verdad. Hay dos diferencias más entre ambos y que sólo recoge **M**: la segunda aparición de personajes, con la maula de la vellera, y el final con las palabras dirigidas al príncipe Carlos y a la Reina, que nos permite situar el texto. **FB** se limita a transcribir **PN**, así que no lo destacamos.

| | |
|-----------|--|
| Título | M : Baile famoso del maulero de su majestad y no viene la autoría. |
| Acot.v.1 | M : Tócase por 1, y no viene la entrada del gracioso. PN : sale el gracioso. |
| Acot.v.5 | M : no viene. |
| v.5 | PN : no viene el personaje. |
| Acot.v.9 | M : no viene. |
| v.9 | PN : no viene el personaje. |
| v.10 | PN : no viene la conjunción “y”. |
| v.14 | M : mulas. |
| v.22 | M : y a. Lo omitimos por métrica. |
| v.37 | M : servirle. |
| v.41 | M : “en las tabernas es pura la verdad estando en cueros”. La diferencia entre ambos es la negación de la desnudez o no y la pregunta, nada más. Se supone que la verdad no debe llevar ningún ropaje que la silencie, pero ante la provocación del Tiempo, la Verdad le llama necio. |
| v.48 | M : le. |
| v.51 | M : salen dos. |
| v.54 | M : le quiero. |
| Pers.v.65 | PN : gracioso. |
| v.72 | M : viejos de. |
| v.74 | M : y por celos. |
| v.80 | M : ella es la más. |
| Acot.v.81 | PN : no viene. |
| Pers.v.85 | PN : no aparece esta intervención. |
| Acot.v.87 | PN : no aparece. |
| v.88-116 | PN : no aparece toda esta escena. En el manuscrito vienen algunos errores de copia que hemos intentado resolver. Aparece el nombre de Luis, suponemos que sería el actor que interpretaría a este hombre en esta escena, pero no podemos saber mucho más. |

- Acot.v.110 **M:** por seguir con la estructura en la que cada vez que aparece un personaje al que se le somete al interrogatorio se hace el resumen de su engaño cantando, lo mantenemos, a pesar de que no venga en el manuscrito.
- Acot.v.117 **PN:** salen dos.
- v.124 **M:** antes este hombre es insigne.
- Acot.v.136 **PN:** no viene.
- Acot.v.143 **M:** salen dos damas y otro.
- Pers.v144 **PN:** no viene.
- v.146 **PN:** omite la preposición y es necesaria para comprender quién asiste a quién.
- v.151 **M:** le quiero.
- v.152 **M:** mas lo.
- v.153 **M:** acusa.
- v.155-8 **M:** este pequeño diálogo queda encajado de otra manera con la intervención del TIEMPO: El mundo de la apariencia se paga / yo lo veré. VERDAD: Con el tiempo / esa va muy larga.
- v.161 **M:** omite la preposición.
- v.163: **PN:** le movió.
- v.165-8 **M:** no están.
- Acot.v.176 **M:** salen dos hombres.
PN: salen 3y 4 hombres.
- v.186-7 **PN:** esta intervención la hace el mundo.
- v.189 **PN:** a mí engaña.
- v.205 **PN:** Esta intervención la hace el mundo. Siguiendo la estructura que hemos reconstruido, la lógica está en que la haga la verdad y que lo remate el mundo con su frase de “vaya al cesto...”.
- v.219 **M:** ¿tienesme por rana? Autoridades recoge “No ser rana”: frase que se dice del que es hábil y apto en alguna materia, cuando se duda de su destreza.
- v.218-25 **PN:** cambia el orden de las preguntas y hay menos gitanos hablando, pero dicen lo mismo al final.
- v.232 **PN:** aquí.
- v.235 **M:** a Palacio a sernos rajás.
- v.238 **PN:** en los fines de los bailes.
- v.239 **M:** ruidos.
- Pers.v.245 **PN:** el personaje que dice esto es la graciosa/verdad.
- v.245 **PN:** a dónde.
- v.246 **M:** en ellas se ve el mundo.
- v.250 **PN:** la canción final la canta el gracioso/mundo. Gitanitos.
- v.251 **PN:** que es fiesta de los gitanos.
- v.252 **PN:** el texto acaba aquí.
- v.253 **M:** se ofrece otra alternativa con otra tinta: “al príncipe hablamos”. Está claro que es un texto reaprovechado para otra ocasión.
- v.257 **M:** Se ofrece otra alternativa con otra tinta: “perdone, señor mío”.
- v.261 **M:** Se ofrece otra alternativa con tinta diferente: “Gran princesa, el mundo”, y otra previa encima que está tachada: “niña, todo el mundo”.
- v.271 **M:** También se ofrece una alternativa a estos versos finales que serían: “Y si es real el baile / no os ha de admirar / puesto que celebra /a madama real.”, siendo madama según *Autoridades* “Voz Francesa y título de honor, que vale lo mismo que Señora, y se da a las mujeres nobles puestas en estado, la cual se ha usado en España en el mismo sentido, para nombrar a las señoras extranjeras. Hoy lo usan algunos en el trato cortesano con las mujeres”.

▪ **11. Las manos negras.**

-**PN:** *Parnaso* (1670).

-**FB:** Antología del entremés (1965).

Impreso único, pero desarrollamos estribillo allí donde marcamos y otras erratas que recogemos.

| | |
|--------|--|
| Elenco | PN: Aparece dos veces Músicos. |
| v.81 | PN: Añadimos la acotación cantan. |
| v.105 | PN: Desarrollamos estribillo. |
| v.116 | PN: Preito. |
| v.125 | PN: Desarrollamos estribillo. |

▪ **12. Los registros.**

-**M1:** Manuscrito 15.147(3) de la BNE.

-**M2:** Manuscrito 14.516/34 de la BNE.

-**PN:** *Parnaso* (1670).

Combinamos los dos manuscritos en busca de la elección más adecuada. Lo cotejamos también con el impreso y anotamos las variantes. Vemos que **M1** se separa de **M2** y **PN**.

| | |
|-------------|---|
| Elenco. | M2: lo titula <i>Entremés de los registros de Cano</i> . PN: Los músicos sólo aparecen aquí. |
| v.2 | M1: no recoge “no puedo más conmigo”. |
| v.3 | M1: mirad que es gran menester. |
| v.4 | M1: descuidado. |
| v.6 | Los tres leen “que antes los registros”. Al hacer la edición, vemos que es decasílabo y que no rima. Basta con provocar un hipébaton para que sea endecasílabo y con rima. |
| v.11 | PN: veldos. |
| v.17 | M1: mil. |
| v.21 | M1: y no os haya. |
| Acot.v.29 | M2: canta la mujer. |
| v.31 | M2: plegue. |
| Acot.v.33 | M2: sale la mujer y un hombre. |
| v.35-36 | PN: no aparece el personaje que dice estos versos. |
| v.40-43 | M1 y PN: no desarrolla la seguidilla y ponen etcétera. |
| v.44 | M2: no aparece la preposición “en”. |
| v.45 | M1: “enojo”. Es una clara errata, ya que repite la última palabra del anterior verso. Tal y como veremos a continuación por lo que cuenta el hombre, su mujer tiene un antojo. |
| v.46 | PN: decildo. |
| Acot.v.59 | M2: cantan en una voz. |
| v.67 | PN: guardeos. |
| v.90 | PN: veldos. |
| v.99 | PN: miraldos. |
| v.101 | M2: usté. Arriero aparece con hache y sin hache, ambas están permitidas por la RAE. |
| v.120 | M1: yo le pago. |
| v.136 | PN: fraco. |
| v.151 | M1 y PN: sólo recogen un “vitor”. Para el octosílabo son necesarios los dos. |
| v.154 y 160 | PN: leeldos. |
| v.160 | M1 y M2: grande. La métrica lo hace inviable. |
| v.168 | M2: entrepardos. |
| v.186 | M2 y PN: leen fee. Autoridades recoge la posibilidad de escribir <i>fee</i> . “Aseveración de que alguna cosa es cierta: y en este sentido es muy usado en lo forense diciendo que el Escribano da fe, y suelen escribir Fee; pero es abuso.” |
| acot.v.201 | M2: no recoge la acotación. |

- v.208 **PN:** salen todos y cantan.
M2: después de terminar el texto, recoge “soy de Domingo Cano, gracioso”.

▪ **13. La tía.**

- MI:** *Migajas* (1670).
-**EV:** *Entremeses* (s.d.). edición de BF.
-**CO:** *Migajas del ingenio* (1908). Edición de Cotarelo y Mori.
-**PE:** *La tía* (1995). Edición de Escudero y Pinillos.

Seguimos el texto base de 1670, **MI**, pero lo cotejamos con el resto de ediciones y anotamos todas las variantes existentes.

- v.9 **EV:** seas quien seas.
Carta **EV:** “engaño” y “habilencia” en vez de engeño y habitencia.
v.27 **MI:** en siendo.
v.40 **EV:** tener.
v.48 **EV:** visitaros.
v.58 **MI** y **EV:** “usted” pero, dado todos los errores fonéticos que los personajes dicen lo mantenemos por el endecasílabo.
v.101 **EV:** qué necio que eres.
v.108 **MI:** s Juan Fernández.
v.115 **EV:** sazónada.
v.119 **EV:** gato perro.
 MI: gatoperio. Pensamos que es una errata, y por eso corregimos.
v.127 **EV:** Aspacia.
v.131 **EV:** todos son.
Acot.v.139 **EV:** Azpitia por Azcotia. Error que se subsanará cuando luego aparezca verdaderamente Azpitia. Todas las intervenciones siguientes siguen el error.
v.141 **EV:** no viene la preposición “de”.
v.153 **EV:** jactara.
v.155 **EV:** hasta.
v.175-6 **EV:** amor que me cobrado / en cuatro veces solas que la he hablado.
Acot.v.196 **EV:** al igual que **MI:** lee desde adentro digan.
v.251 **EV:** hacen.
Acot.v.259 **EV:** desde.
v.268 **MI:** no la han parido.

▪ **14. Las perdices.**

-**M:** Manuscrito 17.378 de la BNE.

Manuscrito único, aunque con alguna tachadura.

- v.53 **M:** tachado “Juana”.
v.162 **M:** tachado “mujer”.
Acot.v.210 **M:** tachado “sacan las perdices”.

▪ **15. Los majaderos.**

-**M:** Mss- 0119/01 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia.

Manuscrito único que es el que seguimos.

| | |
|--------|---|
| Elenco | M: No viene el elenco de los actores. Lo deducimos por la entrada de los personajes y por el DICAT. Los personajes también son reconstruidos por nosotros, atendiendo al desarrollo de la pieza. |
| v.11 | M: discrisión. |
| v.65 | M: El manuscrito continúa con las palabras “es pregunta”. Creemos que se trata de un error, se rompe el octosílabo y tampoco tiene sentido lo que dice. |
| v.78 | M: No está muy clara la letra en esta parte, podría ser ora por ahora. |
| v.91 | M: Ha de alabar a el. |
| v.94 | M: La foliación en el manuscrito es errónea en este punto, ya que se repite el folio dos cuando tendría que ser el tres. |
| v.126 | M: adción. |
| v.208 | M: adtos. |
| v.224 | M: tiera. |

▪ **16. Los extravagantes.**

-OE: *Ociosidad* (1668).

-M: Baile de los extravagantes. Mss. 4.123 de la BNE.

Seguimos el manuscrito y lo complementamos con el impreso.

| | |
|-----------|--|
| Elenco | M: no viene. OE: aparecen 4 damas. Como la graciosa es asignada como la 3 dama en OE, simplificamos y ponemos el personaje que se individualiza con respecto a las otras tres mujeres. |
| Acot.v.1 | OE: sale 3ª dama y no aparece la acotación al baile. |
| v.15 | OE: yo quiero. |
| v.19 | OE: no anota la intervención del hombre. Errata. |
| v.25 | OE: “al seguirle”. Es más lógico el determinante y no la preposición que denotaría acción, puesto que parece ser que lo que se penaliza, lo que le llevará al hombre a la cárcel es el hecho en sí. |
| v.27 | OE: pues damas en silla quiere. |
| Acot.v.28 | OE: no viene. |
| v.29 | OE: quiero una cortesana, sin la preposición. Y no es lo mismo querer a alguien que querer algo. Y como de amor a personas estamos hablando, entendemos que la preposición es necesaria. |
| Acot.v.36 | OE: no anota la acotación de movimiento. |
| v.36 | OE: el personaje es Dama 2. Seguimos las anotaciones de M. |
| v.43 | OE: halla buen metal de voz. |
| v.55 | OE: del gusto de los otros. |
| v.74 | OE: mas quiera a un presumido. |
| v.87-88 | OE: a lo menos en los brindis / es mujer que hará razón. |
| v.91 | OE: busca a quien tiene humos. |
| v.96-97 | OE: yo estoy muy enamorada / de un hombre que se azotó. |
| v.128 | OE: presunción. |
| v.136 | OE: en la acotación coreográfica recoge “vueltas”. |
| v.138 | OE: “por”. Y aquí sí que habría un cambio de significado. No es lo mismo cambiar de opinión que cambiar a la chica. |
| v.142 | OE: al presumido llevó. |
| v.144 | OE: en la acotación coreográfica recoge “vueltas encontradas”. |
| v.152 | OE: “continua” su pasión. El adjetivo, al cambiar de género, nos dice que la pasión es la continua y no el penitente. Parece más lógico. En la acotación coreográfica, “bandas”. |
| v.154 | OE: bien, porque me gozo yo. |
| v.155 | OE: añade los versos: GRACIOSA. Pues diga, ¿a quién quiere? / GRACIOSO. A mí. |

▪ **17. Baile del gusto loco.**

-**OE**: *Ociosidad* (1668).

Seguimos el único impreso que tiene alguna que otra añadidura a mano.

- v.10 **OE**: sates en el impreso. Es una errata, no existe esa palabra. La sustituimos por satos, que significa sembrados.
 v.21 **OE**: escrito a mano al final del verso “+ casca”.
 v.23 **OE**: escrito a mano al final del verso “que venga a nosotros”.

▪ **18. El loco de amor.**

-**OE**: *Ociosidad* (1668).

-**M1**: Baile para Francisco Ponce y Ana Correas. Mss. 14.851 de la BNE.

Para nuestra edición hemos cotejado ambos textos, anotando las diferencias que dejan bastante claro que **M** es previo a **OE**. Esto se ve muy bien en tachones de tiradas de versos completas que no reproduce **OE**, y aunque hay otros ejemplos, se ve muy bien en los que se dan después del verso 47, donde Feliciano canta un nuevo fragmento de *Celos, aun del aire, matan* y está tachado el último verso y los siguientes cinco versos de la intervención del gracioso, retomando ambos, manuscrito e impreso, en el verso 48: GRACIOSO. Para que vuele mi amor. / GALÁN. ¡Hay tan raro desatino! / GRACIOSO. Él mismo me dé sus plumas.”. En **M** vienen muchos símbolos y anotaciones con respecto al baile, algo que no recoge **OE**, y que no sabemos interpretar. Los anotamos en estas variantes para ver el baile en su grandeza y con sus cuatro integrantes: el hablado, el cantado, el musical y el bailado.

- Título **M**: baile para Francisco Ponce y las Anas Correas.
OE: en el índice, “el loco de amor”, en el baile “para Francisco Ponce”.
 Elenco **M**: no viene.
 Acot.v.1 **M**: sale el gracioso y otro. Cada vez que hable el galán, en **M** viene como 1º. Unificamos en galán.
 v.3 **M**: omite la preposición “en”.
 v.16 **OE**: la ha dado, un laísmo.
 v.23 **OE**: mismo.
 v.27 **OE**: se da.
 v.28 **M**: Símbolos manuscritos que se refieren a la coreografía: algo parecido a dos gaviotas gigantes.
 v.31 **OE**: para quimera.
 Acot.v.37 **M**: omite acotación.
 v.39 **M** y **OE**: esta entrada la haría Feliciano. El manuscrito lo corrige y tacha el nombre de Feliciano y pone el del gracioso. Y aunque es mucho más lógico, puesto que el parlamento corresponde más a lo que le dice el gracioso a Ana Correa sobre sus sentimientos, es un fragmento de *La púrpura de la rosa* y las que lo representan son ellas.
 v.46 **OE**: esta intervención la hace el gracioso.
 Acot.v.49 **M**: la referencia viene con un dibujo: una cruz gigante con el símbolo de ° encima.
 v.50 **M**: que hay que has aquí escondido.
 Acot.v.56 **M**: anotación coreográfica, “-G”.
 v.59 **M**: “verás que digo” y el siguiente verso está tachado.
 Acot.v.63 **M**: anotación coreográfica, “-S”.
 v.70 **M**: le ejecutas. Leísmo.
 Acot.v.73 **M**: anotación coreográfica “-L^o”.
 v.78 **OE**: óyeme.

- Acot.v.86 **M:** anotación coreográfica “-1^o”.
v.92 **OE:** tirano.
Acot.v.93 **M:** anotación coreográfica “+”.
v.95-96 **OE:** baldón es de tus montes / y oprobio de tus selvas.
Acot.v.99 **M:** anotación coreográfica “-2^o” o tal vez “-L^o”.
v.101 **OE:** pecado.
Acot.v.105 **M:** anotación coreográfica “-1^o”.
v.129 **OE:** pa el Retiro.

▪ **19. Los esdrújulos.**

- OE:** *Ociosidad* (1668).
-VP: *Verdores* (1668).
-BC: *Verdores del Parnaso* (1969).
-M: Baile de los esdrújulos entremesado. Mss. 4.123 de la BNE.

Seguimos el manuscrito por ser más completo y venir mejor acotado. Lo complementamos con las ediciones.

- Título **VP:** Baile entremesado de los esdrújulos.
M: Baile de los esdrújulos entremesado.
- Elenco **OE:** solo aparecen cinco personajes: Junípero, Mónica, Iñípero, Hipólito y El portero, y hay más en escena.
VP: aparecen siete: Junípero, Mónica, Íñigo, Hipólita, Fílida, un escribano y un portero.
M: aparecen ocho: Mónica, Hipólita, Junípero, Íñigo, Fílida, el carcelero, un vejete y los músicos.
- Acot.v.1 **OE:** sale Junípero y Mónica.
VP: sale Mónica y Junípero, de guapos.
- v.2 **VP** y **OE:** párparos.
- v.11 **VP:** quebrantándote.
- v.14 **OE** y **M:** ortográfico.
- v.18 **VP:** sus picos.
- v.24 **OE** y **VP:** punticas.
- v.26 **OE** y **VP:** calla, amiga, que es un sátiro.
- v.29 **VP:** trae aquí la acotación de “Salen Íñigo e Hipólita” y no salen hasta más adelante.
- v.31 **OE:** iré cantando.
- v.32 **VP:** el párrafo.
- v.34 **OE** y **VP:** cada vez que uno de los personajes canta, solo aparecen las dos primeras palabras y continúa con un etcétera, dando a entender que era canciones populares que no hacía falta reproducir. Sin embargo, en el manuscrito aparecen los dos primeros versos y después puntos suspensivos. En este caso, “Al prado de san Jerónimo” es un villancico muy popular.
- Acot.v.35 **OE:** no viene.
- v.40 **OE:** cántigo.
- v.41 **VP:** triste lloraba.
- v.50 **OE** y **VP:** ¿cómo se dice?
- v.54 **M:** ¿hubo costa?
- v.63 **VP:** omite la “o”.
- v.66 **VP:** yo voy, amigo, algún ático.
- Acot.v.70 **OE** y **VP:** omiten.
- Acot.v.74 **OE** y **VP:** omiten.
- v.81-82 **OE:** sólo reproduce “salgo a quejarme de ti...” dejando etcétera en la cancioncilla.
- v.86 **VP:** amanezca.

- v.87 **M:** y irse.
 Acot.v.89 **OE:** no viene la acotación, ni el estribillo ay, ay, ay, ay.
 v.94 **OE:** demóclitos y erácticos. Y
M: tachada la frase “que se hayan en este ámbito” y sustituida por “esta vez con los heráclitos”.
VP: omite este verso.
 Acot.v.99 **VP:** siéntase.
OE: omite la acotación.
 v.99 **OE:** tiéndome.
 v.101 **OE:** término.
 Acot.v.103 **OE y VP:** no acotan la canción.
 v.104 **VP:** saldrás, entra de cándido.
 v.106-127 **OE:** omite las exclamaciones de Junípero “ay, ay, ay, ay”.
 v.115 **VP:** sobre el rocino.
 v.119 **VP:** tirará un verdugo, tire.
 v.123 **OE:** al tin, tin, tin...
 v.127 **OE y VP:** omiten.
 Acot.v.128 **OE:** no viene.
 v.128 **OE:** ¿quién es aquel, seor Junípero?
 v.136 **VP:** vengan, pues.
 v.136-138 **M:** lee diferente los siguientes versos:
 PORTERO: ¡Venga, pues el seor Junípero / conmigo. MÓNICA: ¿Dónde, seo gámbaro? / PORTERO: Han de prensalle...”.
 v.144 **OE:** adiós, amigos.
 Acot.v.144 **OE y VP:** omiten.
 v.145 **VP:** ya yo me acerco.
 Acot.v.146 **VP:** sale Fílida. En el resto sale después.
 v.148 **OE y VP:** no sale el personaje de Vejete. Sus intervenciones vienen acotadas con un *Dentro*.
 v.151 **OE:** dar resplandor al ámbito.
 v.154 **OE:** la intervención la hace una mujer.
VP: la intervención la hace Íñigo.
 v.155 **OE:** la intervención la hace un Todos.
 Acot.v.156 **OE:** omite.
 v.156 **OE:** contómelo Juana un miércoles.
 v.158 **VP:** tiene una acotación que dice: arriba, un ESCRIBANO lee un libro.
 v.154 **OE y VP:** la intervención la hace Íñigo.
 v.171-187 **OE y VP:** omiten la acotación de canta y los ay, ay, ay, ay, como remate. Las siguientes intervenciones de Hipólita, Fílida y Junípero no vienen anotadas como cantadas, pero nos parece coherente mantener la canción, sobre todo porque también viene anotado el baile en M, algo que tampoco recoge ninguno de los impresos.
 v.184 **VP:** látigo.
 v.185 **VP:** trague más simpatía.

▪ **20. El mudo.**

-**OE:** *Ociosidad* (1668).

-**M:** Baile de el mudo. Mss. 14.851 de la BNE.

Tomamos como texto base el manuscrito y lo complementamos con la información del impreso.

Elenco **M:** no viene.

Acot.v.1 **M:** no viene.

v.4 **OE:** sus frialdades me quemán.

- v.6 **OE** y **M**: María y Olmedo, aparecen en **M** y no en **OE**, que deja un hueco extraño para el nombre de ella, que veremos que se va a repetir cada vez que hagan referencia a ella en la edición, y acaba con el nombre de Ponce en vez de Olmedo. Dice así: “por no cansarte, / Ponce de ti no se acuerda”. Parece lógico que falta un nombre de tres sílabas para que la versificación sea la correcta y siga siendo octosílabo. Afectaría también al siguiente verso, pero quedaría octosílabo. María sería la actriz que interpretó este baile junto a Olmedo según **M** y, según **OE**, Ponce.
- v.10 **OE**: las causas.
- v.12 **OE**: omite.
M: lo dice la graciosa y en vez de “fierezas”, “finezas”.
- v.16 **M**: omite “me”.
- v.17-20 **M**: omite. Deja más clara la actitud caprichosa de la protagonista, que es sí porque sí y es no porque no.
- v.23 **M**: omite “es que”.
- v.29 **OE**: vuelve a aparecer un hueco extraño y el nombre de Ponce.
- v.30 **OE**: graciosa tema.
- v.38 **OE**: esta frase la dice Mujer2.
- v.55 **OE** y **M**: no acaban los versos cantados y ponen etcétera, nosotros reponemos.
- v.63 **OE** y **M**: no acaban los versos cantados y ponen etcétera, nosotros reponemos.
- v.69 **OE**: omite “mi”.
- v.77-8 **OE**: lo dice el gracioso, pero no tiene sentido. Que lo diga la graciosa es lo lógico, ya que es el momento en el que se van a cambiar las tornas y ella va a ser la que deje de hablar y se comunique a través de los músicos. Ese vosotros se refiere a ellos y detrás se va a colocar nuestra actriz.
- v.79 **M**: el nombre de la actriz aparece en el manuscrito. En este caso, además, viene tachado “para” antes de María y el nombre de “Julio, aquesto” debajo también tachado.
- v.87 **OE** y **M**: no acaban los versos cantados y ponen etcétera, nosotros reponemos.
- v.96 y 98 **M**: aparece la acotación “= oro”. En ambos casos la omitimos, ya que no aporta significado y rompe la seguidilla.
- v.101 **OE**: chanzas.
- v.101-2 **M**: dice: “no se venga con flores / que aún es muy mozo”. Apareciendo, además, tachadas las palabras “no” y “bobo” y en su lugar escritas “aún” y mozo”.
- Acot.v.103 **OE**: omite.
M: está encima de “cruzados a tres hojas” que también está tachado.
- v.104 **OE**: aparece “oro”. Eliminamos la palabra porque es innecesaria y la seguidilla quedaría rota.

▪ **21. El letrado de amor.**

-**OE**: *Ociosidad* (1668).

-**M1**: Baile del letrado de amor. Mss. 4.123 de la BNE.

-**M2**: Baile de los consejos de amor. Mss. 14.851 de la BNE.

Para nuestra edición, hemos seguido **M1**, complementándolo con las múltiples acotaciones que se dan en **OE** y **M2**, que ofrecen algunas variantes y nos proporcionan más información acerca del baile y de cómo ejecutarlo. También hemos añadido los versos de más que vienen en **M1**, anotándolo en el aparato crítico. Sobre el elenco, en **OE** aparecen cuatro mujeres, tres hombres y un gracioso frente al manuscrito en que sabemos quiénes actúan por el desarrollo posterior del baile. En **M1**, salen ocho personajes: tres mujeres, tres hombres, una graciosa haciendo de hombre y un gracioso, con lo que, a efectos participativos, no hay gran diferencia. Parece que **M1** va por un lado y **M2** y **OE** por otro, ya que entre estos dos hay muchas similitudes. Lo que queda claro es que la copia para la imprenta de **OE** no viene de **M1**, sobre todo por las ausencias de tiradas de versos o los tercetos finales después de cada intervención del gracioso.

Podemos concluir que no podemos concluir de quién es la pieza originalmente, lo que sí podemos afirmar es que **M1** es mucho más completo y, por tanto, no tendría lógica que los otros dos hubieran copiado de él omitiendo toda esa información que, sin duda, le da más plenitud y perfección a la obra.

- Elenco **M1** y **M2**: no viene.
OE: gracioso, 4 mujeres y 3 hombres. Añadimos graciosa por una de las mujeres ya que ambos tienen protagonismo más allá del resto.
- V1. **M1**: recoge una anotación musical que dice “por: L:B”, que no sabemos interpretar.
M2: introduce al gracioso cantando.
- v.2 **OE**: no recoge la conjunción disyuntiva.
M1: lee “o”. Mantenemos la “y” porque nos parece más concluyente que no sólo pueda aconsejar, sino que también juzgar.
- v.8 **M2**: acotación coreográfica: repetir.
- v.9-24 **OE** y **M2**: no están, así como la acotación salen todos.
- Acot.v.24 **OE** y **M2**: acotación, “sale una mujer”.
- v.24 **M2**: sería “mujer” la que habla.
- v.30 **M2**: a esos hombres.
- Acot.v.33 **M1** y **OE**: omiten.
- v.33-35 **OE** y **M2**: omiten.
- v.36 **OE** y **M2**: el que habla es el galán 1. Todos serán galanes. Sustituimos por hombre, tal y como explicamos al principio.
- v.36 **M1**: “Yo quiero una pescadera”, y no es lo mismo querer a una en concreto que una pescadera cualquiera.
- Acot.v.44 **M1** y **OE**: omiten.
- v.44-46 **OE** y **M2**: omiten.
- v.49 **OE**: por punto.
- v.49-50 **M2**: que él me regala por puntos / y le quiero por los cabos.
- v.52 **OE** y **M2**: “de que le quieras”, y una vez más, la forma verbal es importante. De que le quieras tú o de que le quiera alguien.
- Acot.v.55 **M1** y **OE**: omiten.
- v.55-57 **OE** y **M2**: omiten.
- Acot.v.66 **M1** y **OE**: omiten.
- v.66-68 **OE** y **M2**: omiten.
- Acot.v.77 **M1** y **OE**: omiten.
- v.77-79 **OE** y **M2**: omiten.
- Acot.v.88 **M1** y **OE**: omiten.
- v.88-90 **OE** y **M2**: omiten.
- v.94 **M2**: instrumento.
- Acot.v.99 **M1** y **OE**: omiten.
- v.99-101 **OE** y **M2**: omiten.
- v.102-final **OE** y **M2**: El final, si bien es muy similar en los tres, es más parecido, como ha quedado ya claro en el resto de notas, en **OE** y **M2**, aunque entre ellos, esta vez, sí hay alguna variante. **OE** quedan así: TODOS: Tome, por satisfacción / de los consejos que ha dado. / GRACIOSO: Jurara yo que esa paga / la tenían en la mano [**M2** añade acotación de baile “gran”]. / TODAS: Acabemos el [este en **M2**] baile. / GRACIOSO: [**M2** añade “pues sea”] Con menos voces. / TODAS: Acabémosle [**M2** añade “y sea”] luego. / GRACIOSO: Pues acábase [**M2** “pues acabose, acabose”].
- v.112 El final es diferente aunque similar. En los tres, todos se quejan de que nada de lo que ha dicho estos consejos de amor les aporta nada.

▪ **22. Los ecos.**

-PN: Parnaso nuevo (1670).

Seguimos el único impreso del que no extraemos ninguna errata.

▪ **23. Dos áspides trae Jacinta.**

-**PN**: *Parnaso* (1670).

-**VE**: Vergel de entremeses (1675).

-**LA**: Los áspides (1799).

Aunque también está el cancionero-musical de Verdú y el manuscrito 3.884 de la BNE con las coplas de Jacinta, los obviamos porque no son más que la canción que hilvana, en mayor o menor medida, la pieza. Nos guiamos por **PN** y marcamos las diferencias con **VE**. También anotamos, a pesar de ser de finales del XVIII, el final alternativo de **LA**, que tiene que ver más con conseguir aplauso.

| | |
|------------|---|
| Elenco | VE : mujeres en vez de zagalas. |
| Acot.v.1 | VE : salen Pascual y los zagales. |
| v.3 | VE : ¿De qué? |
| v.12 | VE : no la esperamos. |
| v.16-17 | VE : entre desmayos por ojos / si las flores no os engañan. |
| v.24 | VE : os pide. Añade estos dos versos: que a ser fea sin que yo / lo pidiera huyerais vosotros. PN : huyas. |
| v.45 | PN : al fin desde que supe |
| v.48 | VE : omite la conjunción “que”. |
| v.54 | PN : omite “el Soto”. |
| v.57 | VE : ignorante. |
| v.70 | VE : lee del mismo modo que recoge el manuscrito 3884: “arden también los arroyos”, siendo ésta una hipérbole y una contradicción muy barrocas. |
| Acot.v.101 | VE : omite. |
| v.101 | VE : canta Jacinta la copla. |
| v.102 | VE : amosos. |
| Acot.v.112 | VE : salen las zagalas cantando y bailando. |
| v.113 | VE : no desarrolla el estribillo, cierra el verso con un etcétera. |
| v.130 | VE : omite la preposición “de”. |
| v.133 | VE : tiene unos ojuelos. |
| v.135 | VE : lo dice gilote, siendo un error, porque es una llamada de atención. |
| v.140 | PN : vengas a ser asombro. |
| v.148 | VE : pues yo tampoco. |
| v.184 | PN : “esto es lo que yo respondo”. Mucho más intenso con el pronombre personal. |
| v.191 | PN : zagal. |
| Acot.v.203 | VE : omite. |
| v.203 | PN y VE : no desarrollan la canción. Nosotros, sí. |
| v.223 | PN y VE : no desarrollan la canción. Nosotros, sí. |
| Acot.v.227 | VE : omite. |
| v.234 | VE : ¿Estás sin juicio? |
| v.244 | VE : tu decoro. Y hay una diferencia entre que mengue el honor de Pascual o el de Jacinta. |
| v.246 | LA : terminaría sus versos de la siguiente manera: Ya, Pascual, que yo conozco / es verdadero tu amor, / premiarle he determinado / con mi mano y con mi amor. TODOS : Y así unidos suplicamos, / con afecto y sumisión, / al auditorio benigno /de las faltas el perdón. |
| v.254 | VE : repiten vengan. |
| v.262 | PN : Por propio le tuve. Lo cambiamos por la rima, que recomponemos |

v.264 **VE:** tiene los siguientes versos de más: JACINTA: Pues nuestro gozo logra, / Pascual, su colmo, / no las prolijidades / le hagan penoso. / PASCUAL: Mira. JACINTA: ¿Qué? PASCUAL: ¿Cómo / de Madrid, que nos suple, no dices / debidos aplausos y dignos elogios? / JACINTA: Oye. PASCUAL: ¿Qué? / JACINTA: Como / yo en su abono, ¿qué puedo decirle, / que todos no sepan que tiene en su abono?

▪ **24. El zapatero y el valiente.**

-**FE:** *Floresta* (1676).

-**PV:** *Poesía varía* (1653).

El texto de **FE** no deja de ser la fusión de un romance y una copla que se encuentran en **PV**. Editamos **FE**, pero anotamos las diferencias con **PV**, que sobre todo tiene que ver con la alteración de algunas coplas.

v.31 **PV:** Desde este verso, se recoge el romance titulado “Pendencia de un zapatero con un valiente porque se llevaba unos zapatos sin pagar”. Es muy similar en casi todo, pero hay variantes, tanto de texto como de posición, que anotaremos.

v.37 **PV:** porque acostumbro a tener.

v.39-42 **PV:** estos versos no estarían colocados aquí, vienen más tarde.

v.45 **PV:** si yo soy el que los sube.

v.48 **FE:** algún pobre maniaco. Rompe el octosílabo.

v.51-54 **PV:** estos versos no estarían colocados aquí, vienen más tarde.

v.59 **FE:** hacía leña. Rompe el octosílabo.

v.61 **PV:** hallará.

v.63-66 **PV:** aparecen aquí los versos 67-70.

v.73 **PV:** y si quisiera negociar

v.75 **PV:** se incluye la siguiente copla “démonos todos por buenos, / ya que el lance salió malo, / que yo soy de los guardones / si usted viene de los francos”. Y a continuación los versos 39-42 con alguna variante “dijo el temerón, espere / darele unos cuantos palos, / que para los ponlebis / le han de valer muchos cuartos”. Continúa con lo que serían los versos 63-66 con alguna variante “¿no sabe, no se lo han dicho? / que soy jaque jubilado, / y que después de mis pruebas / siempre de golondro Campo”. Y quedan tres coplas más para la finalización del romance que sí se separan un poco del texto de Monteser. Los versos finales dicen así: “De todas sus arrogancias / fuera bueno el hacer caso / lo que dice y lo que hace / entre los pies me lo traigo. / Cada cual echaba chinias / con mil hipérboles bravos / y siendo roncadas sus voces / las oía todo el barrio. / Pusieronse de por medio / los que más presto llegaron, / que si no hubiera trinchete / y en respuesta hubiera tanto”.

v.82 **PV:** aquí termina el romance titulado “Pendencia de un zapatero con un valiente porque se llevaba unos zapatos sin pagar”.

v.92 **FE:** tamaydo. Es una errata.

v.123 **PV:** aquí empieza la copla. Aunque la cantan los cuatro, realmente va dirigido a una persona que tiene la nariz pequeña y de la que se burlan continuamente por eso y por el uso del tabaco.

v.134 **FE:** es en blanco.

v.146 **PV:** añadírtelas de barro.

v.162 **FE:** no se acerca a ellas cristiano.

v.170 **PV:** el sacarte por el rastro

v.175 **PV:** añade: Si a esta nariz vizcaína / la hubieras acomodado / para pie fuera mejor metida dentro un zapato”.

v.181 **PV:** las desancharás a dedos / cuando les pongas las manos.

v.186 **FE:** desacredita lo bajo.

▪ **25. La ballena.**

- M**: manuscrito 15.153 de la BNE.
 -**BU**: Mojigangas dramáticas (2005).

Editamos el texto único que conservamos, pero lo cotejamos con la edición que hizo Catalina Buezo en el año 2005, anotando las diferencias de criterio cuando las hubiere.

- Previo **M**: En la primera página aparece texto a dos columnas con las cosas que van a ser necesarias para la representación, así como el elenco y una suma. En el lado izquierdo leemos: “B39 Mojiganga de la Ballena. Trastos y figuras de la mojiganga: Una ballena, por donde han de salir las figuras de la mojiganga por la boca, como que las arroja o vomita. Tres monillas que salen dentro de un que es cofre mundo en el tablado y hacen los matachines. Una de medio abajo sirena, de medio arriba cisne, otra de medio abajo tigre, de medio arriba sierpe. Cuatro osos, un papagayo, la una en una tortuga y la otra sobre un pavo real. Barba de vejete”. En el lado derecho tenemos: “ESCAMILLA, ESCAMILLA, GODOY, OLMEDO, una BEATA, BERNARDO, un DO[C]TOR, 10 MUJERES, un VEJETE”. Debajo, una suma de varios dígitos: “3+1+1+1+4=10”, entendiendo que serían las mujeres que está solicitando para la representación. No coincide con lo que luego sucede en la mojiganga. Así que en el elenco, reordenamos los personajes por orden de aparición e intentamos localizar quiénes fueron los actores que lo llevaron a cabo. En el reverso de la primera página encontramos dos endecasílabos pareados: “Para que os quieran todos en la villa / mirad si halláis la hierba doradilla”, y una copla: “Si acaso se resistieren / a obedecer esta vara / llamad los que hacen justillos / y rapelarán las barbas”.
- Título **M**: podemos leer: Mojiganga para fiesta de *Endimión* y *la Luna*, de don Juan Vélez, a V.M.
- v.21 **M**: tachado “será” y encima “ha de ser”. Todo el manuscrito está lleno de estos tachones.
- v.27 **BU**: lee “montonadas”. Es una palabra dudosa, leemos el nombre del río, sitúa espacialmente la acción.
- v.28-29 **M**: estos dos versos están en el margen derecho y escritos de manera apaisada. Se enlazan con un asterisco. Es un añadido posterior para la segunda representación que se hizo en el Pardo.
- v.30-31 **M**: estos últimos dos versos están anotados al margen izquierdo de manera apaisada, enlazado con un signo +. Son añadidos que sirven para terminar de situar la acción y el desarrollo espacial de la misma. Se combina el Pardo y el Retiro, con lo que queda claro que Montoser tuvo este manuscrito en sus manos para ambas representaciones
- acot.v.38 **BU**: lee “y bailando sonos y voces”. Dos mujeres intervienen inmediatamente, los dos hombres serían sus compañeros de baile. Confirma esta lectura la aparición en el verso 128 de un hombre 3.
- v.39 **BU**: asigna esta entrada a Godoy.
M: tachado “en el Pardo”. Una vez más, se muestran las dos representaciones y los dos estados. La misma tachadura aparecerá cada vez que se diga el Pardo y será sustituido por Palacio.
- v.42 **M**: tachado “El Pardo”.
- v.47 **M**: tachado “eso es mojiganga”.
- v.48 **M**: tachada la intervención de Mujer1 que decía “canta y toca”.
- v.49 **M**: tachado “al cepo vayan”.
- v.72 **BU**: a pelarse.
- v.80 **BU**: lee “fiesta”.
- v.83 **BU**: lee “qué tentación”, y le atribuye la siguiente frase a Bernardo.
- v.87 **BU**: atribuye esta intervención al galán.

- v.107 **BU**: “me niegan las que me engañan”. Obviamente el significado cambia. No es lo mismo decir que no, que pedir perdón. Se confirma el ruego con la petición a continuación de la mujer².
- v.109 **BU**: buscarle.
- v.113 **BU**. esguinas.
- v.142 **BU**: llamen los que hacen las sillas.
M: aparece tachado “las sillas” y al lado escrito, “cotillas”.
- Acot.v.147 **BU**: lee “estuario”.
- v.161-2 **M**: tachado “¿cómo queréis que lo diga si no habla? / qué ha de decir si no habla / que lo diga por la mano”.
- v.177 **M**: Un asterisco y, al margen, escribe: “es, métase muy bien los dedos / no es nada y lo que va echando.”
- Acot.v.178 **BU**: omite toda esta información y atribuye ese parlamento al PAVO. Esta última parte del manuscrito está muy sucia y caótica, con continuos tachones, asteriscos y anotaciones al margen, lo que hace más difícil su comprensión. Pero hay anotaciones muy obvias como esta aparición por la boca de la ballena que, además, justifica la presencia de BERNARDA MANUELA.
- v.186 **M**: tachado “parezco” y escrito encima, “seré, no”. **BU** lee “parezco”. En el margen derecho de **M**, también aparece tachado “repita la música y bailen todos y salga por la boca de la ballena sobre un borrico, Manuela Escamilla de medio abajo tigre, de medio arriba sierpe”. Veremos que luego saldrá Escamilla con un disfraz diferente, por lo que entendemos que son tachaduras y añadidos hechos para la segunda representación y los cambios que hubo.
- v.189 **M**: tachada una palabra ilegible y escrito “trueco”.
- v.190-3 **M**: tachados estos cuatro versos que reponemos.
- v.194 **M**: la intervención la diría “la música”, pero está tachado y pone sólo Gaspar. Ésta es la única vez en la que aparece como Olmedo, las dos intervenciones que tiene aparece con su nombre de pila, Gaspar. En nuestra edición siempre pondremos Olmedo
- v.198-201 **BU**: omite estos cuatro versos que van dirigidos directamente al último de los Austrias (1661-1700). Obviamente, estos versos se dirían en la segunda representación, la acaecida, en 1667.
- v.204-5 **M**: señalados entre corchetes y con un no en el lateral.
- v.206 **M**: Hay una acotación al margen que dice “oxo”; **BU** lo interpreta como si fuera parte de la representación y como tal lo transcribe.
- v.208-211 **M**: estos cuatro versos están encuadrados y pone un no en el lateral.
- v.212-217 **M**: no matiza quién dice cada verso. Seguimos la indicación de la acotación previa.
- Acot.v.218 **M**: tachado elefante y escrito encima borrico. Mantenemos la palabra elefante por cuestiones métricas en el siguiente verso, donde ESCAMILLA hace referencia al elefante. Teniendo en cuenta que el manuscrito fue reutilizado, podemos suponer que hubo elefante la primera vez y borrico la segunda.
- v.220 **M**: el verso original recoge elefante, pero escrito encima viene borrico.
- v.220-223 **BU**: La lectura en estos versos es muy distinta a la nuestra. Se debe a que **M** está tachado y escrito encima otras palabras. Nosotros recogemos la voluntad del escritor y respetamos lo que no está tachado. No aporta grandes cambios argumentales, realmente son detalles que tienen que ver con dónde fueron representadas cada una de ellas. **BU** restituye todo lo tachado y sería: “Señor don Diego, mi amo, / yo sobre un elefante / voy de la fama buscando, / para dar desdenes, / con una trompa, otra trompa / muchas luces en el Pardo. / Para lograr más aplauso”.
- v.227 **BU**: omite la acotación.
- v.246 **BU**: recoge VDA y reconoce que no ha podido identificar el actor o el personaje al que se hace referencia con esta abreviatura. No la reconoce porque se omitió su entrada en la acotación del verso 178.

v.251 **BU:** restituye la frase tachada: “nuestra ama es divina”. Como en el resto de tachones y correcciones, todo dependería de ante quien se representara.

▪ **26. Los títeres.**

-**M:** manuscrito 21.815 de la BNE.

Texto único, que es el que seguimos y que no ofrece ninguna variante ni ningún error de copia.

▪ **27. El martinete de Manzanares.**

-**M:** manuscrito 61.561 de la BITB.

Manuscrito único, lleno de tachones y correcciones que marcaremos. Algunas palabras son ilegibles.

- Título **M:** Antes del título, nos encontramos la frase: Jesús, María y Joseph.
 Elenco **M:** no viene. Lo reconstruimos a partir del texto.
 v.29 **M:** muy mala letra, después de “hoy” está tachado “por holgazán”.
 v.46 **M:** “le quería”. Un caso claro de leísmo.
 v.71-79 **M:** versos muy ilegibles en esta copla. No estamos seguros de la lectura, pero le hemos dado sentido.
 v.102-106 **M:** En el margen hay muchas anotaciones en vertical. Se puede leer: “hable despacio / que no sabe con quién habla/ diga usted”.
 v.129 **M:** nota manuscrita y muy ilegible al margen y en forma apaisada. Una vez más aparece en el manuscrito que está rehecho y corregido: “Con flema me parió mi madre, cuando me daba siempre (ilegible) y con flema me curaban, y con gran flema (ilegible) y con flema es mi (ilegible). De los flemones mayores parientes de las quejadas. ALCALDE. Valga el diablo tanta flema. Vamos apriesa, ¿a qué aguarda?”
 v.139-143 **M:** vuelve a haber tachones e indicaciones. Al final de este verso hay una advertencia “ojo al fin” y están rodeados con un círculo, como si pudieran quitarse. Optamos por mantenerlos porque nos parece una situación cómica la que se produce entre el alcalde y el borracho, sobre todo con la imitación que del alcohólico se hace.
 v.164 **M:** al margen, tachado: “salen una negra y un negro acechando al esportillero”.
 v.166 **M:** a continuación, aparece tachada una intervención del personaje de la negra que dice: “Ay, Antonillo, ellos son”, y dado que este personaje todavía no ha salido, creemos que es señal de que el manuscrito está siendo copiado por alguien y que se le ha saltado un folio.
 v.176 **M:** no estamos seguros de que ponga eso.
 v.182 **M:** en forma apaisada, el manuscrito al margen: aunque en Angola nacemos / toda las negra habemo / porque es alegre mi plimo / de las estas de (NS) / Tan zulú, tan zulú, zambambú./ Los negros y blancos le hagamos el bú / aunque neglas non pligamo / saber un nuestro dios vano / que es lo que más deseamo, / como sabe vuesarcé, / tranquilu, tranquilu, zulume, / si esto enamorada, bien saber por qué.
 v.226 **M:** no desarrolla el estribillo, pone etcétera.
 v.235 **M:** no viene quién habla.
 v.248 **M:** después del final, dice: Candetur sacro sancti et venerabile quehar (NS) / sacramenty et purissima at que immaculata / dei pare virginis Maria Conseptio. Y luego hay una hoja más aparte donde encontramos el siguiente diálogo: BORRACHO. Ecce quem amas. / Yo soy, vaya usted conmigo. /Soy perreón y pendanga, / porque yo, entiéndeme usted, / lo hago todo y no hago nada, /y en siendo laus tibi christe, / el hombre es pobre, deo grazias. ALCALDE. La explicación por mi vida / que es una prosa rodada. BORRACHO. Padre mío de mi

vida / que me has vuelto al cuerpo el alma, /adiós, ¿cuándo nos veremos?
 ALCALDE. Eso luego. BORRACHO. Santas Pascuas. VEJETE. Graciosos están
 los dos. BORRACHO. Tú lo eres, /que soy un hombre de bien. / Quiere embestir
 con el vejete. ALCALDE. Vaya, vaya / a mecer aquesse poro.

▪ **28. El sitio del buen Retiro.**

-M: manuscrito 14.519-7 de la BNE

Copia única que seguimos.

- Elenco: M: a lo largo de la mojiganga se combina el nombre de viejo y vejete. Aunamos ambas en vejete.
- v.18-19 M: “pues si discurre algo es a pie quedo / pues yo ni entro ni salgo”. La modificación viene exigida por la rima.
- v.24 M: aparece tachado “prenderle quiere”.
- v.38 M: cambia la letra en el manuscrito.
- v.54 M: viene tachada la palabra “sujetos” y encima de ella “figuras”.
- Acot.v.70 M: A lo largo de estas primeras intervenciones viene escrito mujer en los manuscritos, siendo solo al final cuando aparece el vocablo dueña con respecto a ella. Es más lógico —y queda remarcado cuando al final el autor así lo escribe— que fuera una dueña la que saliera con el valiente, personaje prototípico de los géneros breves, por eso lo cambiamos.
- v.71 M: tachado “tonta”.
- v.72 M: viene esta primera intervención como hombre. Dado que es obvio que el que habla es el valiente, tal y como queda claro por la acotación y por las siguientes intervenciones, decidimos unificarlo.
- v.73 M: “y que si le hallara fuera”. Cambiamos el orden por la rima.
- v.75 M: “le cortará las orejas”. Cambiamos el orden por la rima.
- Acot.v.92 M: es la primera vez que sí aparece el nombre de dueña en los manuscritos.
- v.98 M: en el margen escrito “Jesús, María”.
- v.99 M: tachado “portero” y escrito encima “Aparicio”.
- v.100 M: tachado “hasta los tuétanos” antes de “el sentido”.
- v.147 M: nuevo cambio de letra. El tercero.

▪ **29. La manzana.**

-M: Manuscrito 61.560 de la BITB.

-FE: *Floresta* (1691).

-EV: *Entremeses* (s.d.)

-ME: *Manojito* (1700).

-OP: Obras poéticas póstumas (17??).

-BU: La mojiganga dramática (2005).

Editamos M, marcando las variantes que ofrezcan los impresos, que marcaremos todos como uno FE, ya que le siguen de manera casi exacta. También registraremos las variantes que nos ofrezca BU en su edición moderna.

- Elenco FE: del maestro León: Alcalde, que es Paris. Venus. Regidor. Palas. Dança de Gallegas. Juno. Dança de Portuguesas. Cupido. Dança de Gitanas. Ama y Músicos.
 M: con letra distinta al resto, de Manuel de Mosquera, y en hoja aparte aparece el elenco.
- Título M: Antes de comenzar el texto en sí, hay anotaciones tachadas e ilegibles, y alguna aclaración sobre los personajes. Se vuelve a citar el elenco, que no matiza los actores, por lo que probablemente fuera el original: Alcalde, que es Paris / Regidor

- / Danza de gallegas / Danza de portuguesas / Danza de gitanas / Venus / Palas / Juno / Cupido / Ama.
- v.6 **FE:** subido.
- v.32 **FE:** diosas.
- v.47 **M:** hay una palabra tachada y al lado, con otro tipo de letra y de color, pone “cetrina”.
FE: esclavina.
- v.49 **M:** está tachado el final del verso, y con la misma letra y color que “cetrina” aparece “a mujer os cita”.
FE: a mujer os hita.
BU: a mujer imita.
- v.74 **M:** todo este verso está escrito con la misma letra y color que “cetrina” y “a mujer os cita”.
FE: omite este verso.
- v.81 **M y FE:** no desarrollan el estribillo y ponen etcétera.
- v.97 **BU:** aplica.
- v.116 **OP:** dice estos versos el ama “desde dentro”.
- v.121 **OP:** omite.
- v.122 **OP:** acota con un “en voz alta”.
- v.123 **OP:** omite.
- v.139 **OP:** aquí termina este impreso.
- v.198 **M y OP:** no desarrolla en estribillo.
- v.227-234 **M:** están trazados estos versos y la palabra “no” con el mismo color y la misma letra que las de antes. Debemos entender que es la letra del autor o de alguien que ha montado la mojiganga. En negrita y en el lateral también dice quiénes tienen que bailar: Mosquera, Fuentes y Cárdenas.
- v.230 **M y FE:** no desarrollan el estribillo.
- v.238 **M y FE:** no desarrollan el estribillo.
- v.249-51 **M:** rodeadas estas tres líneas y la palabra “no” al margen.
- v.251 **M y FE:** no desarrollan el estribillo.
- v.257 **M y FE:** no desarrollan el estribillo.
- v.263-4 **M:** rodeadas con “no” al margen.
- v.270 **M:** En negrita y al margen, aparece el nombre de Manuela, María Garcés y Górriz
- v.285-86 **M:** rodeadas con “no” al margen.

▪ **30. Las naciones.**

-**M:** manuscrito 61.562 de la BITB.

-**Q:** manuscrito 14.516/47 de la BNE.

-**A:** manuscrito 14.516-60 de la BNE

Como modelo para nuestra edición, usamos **M** y lo cotejamos con **Q** y **A** para comprobar las diferencias existentes, que son muchas y que muestran que ambos dependen de él. Sin embargo, queda clara la relación entre **Q** y **A**. **M** está lleno de tachones y de comentarios al margen, mientras que **Q** y **A** muestran un texto limpio y puro de correcciones, siendo éstas las que quedaban en **M**.

elenco **Q y A:** citan personajes que no van a aparecer en **M**. Por ejemplo, sí aparecen el negro y la negra, y también un embajador y los músicos. Sin embargo, no viene ni el galán —aunque sí un hombre en **A**— ni las damas.

M: no viene negro, negra y uno.

Acot.v.1 **M:** “salen Manuela y Escamilla”.

Q: “salen el alcalde y Manuela”.

M: unas veces aparece Escamilla y otras, alcalde. Unificamos en el personaje, alcalde.

- Q:** los nombres de los personajes siempre son Escamilla y Manuela.
A: los nombre de los personajes siempre son alcalde y graciosa.
- v.2 **Q y A:** vuestra mucha tristeza.
- v.3 **A:** decidle con cuidado.
- v.14 **A:** estad.
- v.19 **Q y A:** dos horas.
- v.22 **A:** de hablar claro.
M: después de esta frase, una línea tachada, ilegible.
- v.28 **M y Q:** omiten “pues”. Lo recomponemos por cuestiones métricas.
- v.29 **A:** omite “de mí”.
- v.30 **Q:** sustituye la preposición “de” por “por”.
- v.33-34 **Q y A:** tienen versos diferentes: MANUELA: ¡A mí! Rabio de enojo. / ESCAMILLA: ¿Os da disgusto? / Perdonad que este amor no es de mi gusto.
- v.35 **Q:** Cierta engaño alcanzo.
A: Cierta engaño entablo.
- v.45 **Q:** esto a mi honra le plugo.
- v.48 **Q:** el primero es.
- v.51 **A:** la villa enterásima.
- v.52 **A:** grande.
- v.54 **Q:** omite “en” y queda decasílabo.
- v.56 **Q:** ¿Y es malo tener una dama diablo?
- v.61 **Q y A:** el miedo aplaco.
- v.66-70 **M:** muchos tachones. Escribimos lo que hay encima.
Q y A: leen de manera distinta: “sí, con sólo tocaros a usted / ALCALDE. Gustaría. Yo seré vuestro marido, / que me hechicéis humildemente os pido, / y puesto que en tocar os halláis diestra / tocad de mí como de cosa vuestra.”
- v.71 **Q y A:** omiten “ea”.
- v.76 **Q:** si no das la mano luego.
- v.77 **Q y A:** leen infragante.
M: en fraguante.
- v.78 **Q y A:** dar la mano.
- v.81 **Q y A:** que ya veis que vale un reino.
- v.90 **Q y A:** mire, usted, que es muy brava.
- v.94 **A:** A lo largo del manuscrito, tiene anotaciones a lápiz con tinta diferente al resto de la pieza. En este caso tiene una acotación a lápiz “Rita y Estrada S”, pudiendo ser actores.
- v.95 **Q y A:** aqieste.
- Acot.v.99 **A y M:** omiten.
- v.100 **Q y A:** Aquí se separan de **M**. En esencia leen lo mismo pero los personajes hacen el viaje de distinta manera: Galicia, Francia, Turquía y Guinea, mientras **M** va a Francia, Turquía, Guinea y Galicia. El contenido de los viajes es muy similar, solo cambia el orden y las acotaciones.
- v.108-128 **M:** en el margen hay una llamada de atención con “ojos +”. Teniendo en cuenta que todas estas intervenciones también las tendrán **Q** y **A**, suponemos que eran intercambiables las jornadas del viaje, dependiendo de quién lo hiciera y quizá por cuestiones de tiempo para que unos u otros actores pudieran interpretarlos, seguían el orden que mejor les viniera. Además, los versos están rodeados con tinta, como si se pudiera mover en bloque. Durante estos versos sucede el episodio en Francia.
- Acot.v.110 **A:** “sale el francés y la francesa con una copa en la mano y él con una botella y cantan”. Después, a lápiz, “H^a y Górriz”. Podrían ser los actores que los interpretarían.
- v.111 **Q y A:** muy frío.
- v.112 **M:** vendría una intervención de Manuela pero vuelve a haber un par de frases tachadas. El contenido de las mismas parece ser que es lo que dirá ella después de que hablen los franceses.

- v.114-119 **Q y A:** “Mossiur de Zabaleta, / ¿por qué me mata vu / siendo tan buen soldadi / en la guerra como fu? / Santururu santururu / Santururu santururu”.
- v.120 **Q:** antes de entroncar de la misma manera que M, tiene tres versos más: MANUELA: Que estáis hechizado, quedo / ALCALDE: Qué cosa es tan delicada / un hechizado moderno / MANUELA: volvamos a caminar...
- acot.v.126 **A y M:** omiten.
- v.127 **A:** septeno.
- v.128-129 **A:** omite estos versos.
- v.129 **M:** una vez más, una acotación para que la interpreten los actores. “ojo aquí +”.
- Acot.v.134 **Q:** “Sale moro y mora contando”.
A: “salen el moro y la mora bailando y cantando con pañuelos”. También, a lápiz, “Ruano y María Antonia”, una vez más, el nombre de los actores.
- v.136 **A:** querer beber.
- v.137 **Q:** y tocino no comer.
- v.142 **M:** lo reproducimos tomando en cuenta uno de los que se repite después.
Q y A: Zalay, Zalema, la moriscá.
- v.143 **Q y A:** omiten este verso.
- v.145 **Q:** lee “De natibitate”, un latinismo que ya mezcla la voz culta y la patrimonial al estilo de “grosso modo” = a grandes rasgos y su vulgarismo actual “a grosso modo”.
- Acot.v.149 **A y M:** omiten acotación.
- v.149 **M:** El manuscrito comete aquí muchas incorrecciones y rarezas explicadas, creemos, desde el descuido, el dejar para más adelante una escena o vete tú a saber qué. En concreto, después de Guinea, tenemos toda una hoja sin ninguna palabra y a continuación, en la siguiente página, se repite el diálogo tenido por nuestros protagonistas con respecto a los moros. También aparece “las voces del negro y de la negra” tachado, frases que se repiten de nuevo luego, cuando ambos personajes aparezcan. Todo esto puede ser debido o a un error de copia, dada la estructura repetitiva de viaje, o a un error de creación, donde el autor deja huecos para ir contando lo que va a suceder en cada país.
- v.152-153 **A:** omite estos versos.
- v.156 **A:** al margen y a lápiz: “Fuentes”. Uno de los actores que lo interpretaría.
- v.158 y 160 **M:** las dos intervenciones de la negra están sobre unos tachones que hacen ilegible lo que pone debajo.
- Acot.v.169 **Q y A:** salen gallegos cantando y bailando.
- v.169 **A:** a lápiz, al margen, “Vicente y Blanco”.
- v.174 **M:** omite la acotación.
- v.175 **Q, M y A:** después de viajar de forma diferente desde el verso 100, aquí vuelven a encontrarse y ya leen de la misma manera.
- Acot.v.177 **M:** omite.
- v.178 **Q:** lee “la tendré yo en invierno”.
- v.182-186 **A:** no están estos versos.
- Acot.v.187 **Q:** sale el embajador.
- v.188 **A:** al margen y a lápiz “voces”.
- v.189-198 **Q y A:** estos versos no están. Es una escena donde vemos la capacidad que tiene la hechicera, que domina al alcalde por completo. Parece como si estuviera alargada la escena, ya que no aporta nada nuevo a la trama y parece que está concebido para introducir dos momentos graciosos: el sentirse intimidado por ellas y el mirarlas bizco.
- v.194 **M:** texto tachado que aparecerá luego, en concreto cuando salga el embajador.
- v.202 **Q y A:** omiten “ya”.
- v.203 **M:** todo un folio en el que se repite la escena previa a la llegada a Galicia y anotaciones inconexas, como si el autor estuviera pensando si colocar ahí esa escena. Quizá cuando está copiando se le salta y vuelvo a repetirlo si darse cuenta.
- v.211 **Q y A:** se puede leer esta frase que vendría de dentro: “Guarda el león”.

- v.214 **Q y A:** esta réplica la dice el embajador y el hombre respectivamente.
- v.216 **A:** introduce una intervención: “Pues para que no os reciban / voy avisarles primero”.
- v.217 **A:** pues como seáis mi marido.
- v.219 **M:** En esta última página del manuscrito, viene anotada al margen una indicación que dice lo siguiente: “en con la gauta me uno / venga a Palacio la gauta conmigo”. Muy ilegible.
- v.220 **A:** y de miedo.
- v.222 **Q:** termina aquí su texto de la siguiente manera: MANUELA. Pues yo de nuevo la acepto / *Canta*. ¿qué os parece el viaje / Reino y hechizo? / ALCALDE. (*canta*) Disparate que lleva mucho camino.
- v.226 **A:** termina aquí su texto de la siguiente manera: HECHICERA. Y mezclados en sus bailes / daremos fin al intento. *Salen todos y se incorporan con que se forma una contrabanda y se da fin*.

▪ **31. Las dueñas.**

-VP: *Verdores* (1668).

-BC: *Verdores del Parnaso* (1969).

Impreso único, ya que la versión modernizada de Rafael Benítez Claros no deja de ser una edición paleográfica.

- Título **VP:** entremés de las dueñas del Retiro.
- Elenco **VP:** numera las profesiones. Un escribano, un carretero, un regidor. El gracioso será el alcalde, el escribano será mari cuacos, el regidor, Gil Carpetta, y Manuela, suponemos que Escamilla, la dueña.
- v.46 **VP:** el regidor dice “si erráis vos, no sois más bestia” y el gracioso repite no sois más bestia. Tenemos dudas sobre si es una errata o no del impreso, sobre todo porque vamos a entrar en una dinámica donde el alcalde remeda continuamente y repite lo que los demás hacen o dicen. En este caso, decidimos que es una errata, y como tal, no la reproducimos, sobre todo porque rompe con la rima y el octosílabo.
- v.154 **VP:** “toda la música” es lo que pone en vez de “músicos”, que es lo que anotamos.
- v.168 **VP:** se repite dos veces la palabra “traigo”.

▪ **32. Fin de fiesta para *Faetón*.**

-M: Mss. 16.559 de la BNE.

Manuscrito único, con muchas correcciones y una letra compleja. Contiene la fiesta íntegra, con la loa, entremeses y el fin de fiesta que nos ocupa.

- v.1 **M:** a veces viene como Escamilla y otras como Manuela. Aunamos todo en Escamilla.
- v.6 **M:** Este verso se lee al margen como si hubiera sido añadido después.
- v.90 **M:** bastante ilegible el verso. No estamos seguros de lo que pone.
- v.281-289 **M:** Bernarda va a comenzar a ensayar su parte. A lo largo de este pequeño parlamento hay acotaciones de baile “pie”, “pie, zapato”, “pie”, “pie” que hace referencias a determinados pasos que no podemos identificar. La métrica también se rompe, suponemos que porque iría bailado y eso haría que se alargasen o se acortasen las sílabas.
- v.290 **M:** en el manuscrito aparece una grafía extraña “maj” que no se ha podido identificar con ninguno de los actores. Parece lógico pensar en una errata. Dado que Mariana de Borja tendrá luego su pequeña parte en el ensayo, está intervención

tiene que ser suya. Probablemente iba a escribir primero Mar, como sigla, pero al ver que llevaría a error con el de María lo corrigió y ahí quedó.

v.309-315 **M**: Vuelven a aparecer referencias al baile, como en los versos 281-289.

VII. ÍNDICE DE NOTAS

Nº de obra – nº de verso.

- A más moros más ganancias, 25-59.
A natibitate, 30-145.
A palmos, 24-50.
A pie quedo, 27-20, 28-16.
A trochemoche, 11-64, 25-7.
Aba, 22-52.
Abella, 25-212.
Abonar a alguien, 15-243.
Ábrego, 19-42, 19-135.
Abrenuncio, 23-22.
Afeites, 13-40.
Agárico, 19-44.
Agnaticia, 3-88.
Agua cruda, 13-38.
Agüero, 26-30.
Ahíta, 6-83.
Al estricote, 7-107.
Al sereno, 30-127.
Albayalde, 13-42.
Alcorza, 27-213, 29-252.
Alda, 2-39.
Aldea, 26-6.
Alfeñique, 29-186.
Algalia, 4-200.
Algazara, 27-247.
Alicantina, 7-137.
Allanarse, 1-80, 5-34.
Almadraba, 3-80.
Almendro, 32-309.
Amartelado, 13-224.
Ambrones, 2-19.
Amostazarse, 12-118.
Andar en celo, 12-93.
Antojo, 12-45, 12-157.
Aperrear, 6-39.
Apoplejía, 6-10.
Araña, 28-80.
Argüello, 4-28.
Arracadas, 13-240.
Arrempujar, 4-270.
Arrimar la vara, 28-145.
Arroba, 2-119, 6-101.
Arte, 32-71.
Arte liberal, 4-37.
Asentar, 8-193.
Áspid, 23-0.
Atajo, 32-56.
Ayo, 15-207.
Ayuda, 7-86.
Azul, 1-117.
Azuzar, 22-115
bailar el agua delante, 29-222.
Baldar, 4-228.
Bambolla, 5-19.
Baratos, 4-222, 7-135.
- 611 -alder, 27-129, 28-101.
Basilisco, 16-17.
Bayo, 4-131.
Bergante, 9-17.
Bodigo, 9-11.
Bondar, 13-17.
Bonete, 15-3, 23-151, 26-51.
Borrar la plaza, 15-78.
Braca, 24-135.
Bujería, 13-242.
Cabe, 12-124.
Cabos, 21-50.
Calzo, 24-34.

- Camuesa, 29-26.
 Cañas, 4-228, 31-167.
 Carillo, 13-17.
 Carníface, 19-25.
 Casa, 2-7.
 Castañeta, 10-252.
 Caudal, 21-70.
 Celar, 10-71, 24-171.
 Cepos quedos, 11-132.
 Cerote, 7-156, 24-77.
 Cetrino, 29-47.
 Chacona, 13-189.
 Chambergo, 25-84.
 Chapín, 21-69.
 Chato, 24-136.
 Chispa, 24-5.
 Cinchar la polla, 5-116.
 Cismático, 19-133.
 Citar, 29-49.
 Clara de huevo, 13-192.
 Coco, 31-192.
 Codicilio, 3-112.
 Coleto, 32-150.
 Colodrillo, 3-111.
 Color, 3-42.
 Columpiarse, 1-3.
 Comezón, 3-111.
 Como tres en un zapato, 11-55.
 Como una plata, 10-233.
 Compás, 32-58.
 Con la mujer y el pescado, cuidado, 21-41.
 Concierto, 32-106.
 Confesar de plano, 25-173.
 Conglutinar, 3-82.
 Corcova, 31-169.
 Corcovo, 26-56.
 Cordobán, 12-116, 21-57, 24-36.
 Corito, 27-196, 32-165.
 Correr el gallo, 32-210.
 Correrse, 6-193.
 Corrimiento, 6-175.
 Cortesana, 16-29.
 Costa, 21-93.
 Cotilla, 25-141.
 Cuaco, 31-22.
 Cuarta, 7-78.
 Cubrir, 8-203.
 Cuerda, 21-101.
 Cuitado, 24-76.
 Curiosa, 26-32.
 Dama, 32-67.
 Danza de espadas, 27-238, 28-159.
 Daca, 29-55.
 Dar a Dios, 13-135.
 Dar a alguien con la entretenida, 21-27.
 Dar de mano, 21-29.
 De más de marca, 27-119.
 De puro, 28-10.
 De todo hay como en botica, 7-72.
 Demócrito, 19-93.
 Derrengar, 9-140.
 Desafuero, 13-220.
 Destreza, 32-51.
 Día de besamanos, 14-94.
 Diablo, 13-8.
 Dios ve las trampas, 32-173.
 Discreto, 15-1.
 Dijes, 13-7.
 Doncella, 26-107.
 Dormir los ojos, 16-68.
 Dueñas, 27-156.
 Echar el fallo, 14-144.
 Echar el ojo, 13-124.
 Echar las habas, 10-221.

- Echar la soga tras el caldero, 7-68.
Echar tierra a alguna cosa, 13-236.
Embarazo, 12-172.
Empeñado, 1-94, 26-3.
Empeño, 1-50.
Emperejilarse, 12-119.
En plata, 10-78.
Eneas, 22-12.
Engaitar, 28-167.
Engeño, 13-17.
Enguizgar, 19-8.
Enhoramala, 15-62.
Entablar, 26-111.
Entrar en la estacada, 11-109.
Escotillón, 26-145.
Escotofia, 14-15.
Escribano, 10-145, 12-94, 26-42.
Esguinces, 25-113.
Espadilla, 4-230.
Estero, 30-178.
Estético, 19-142.
Estrados, 2-164.
Etiam, 14-53.
Excusabarajas, 27-164.
Fanega, 2-81.
Farfulla, 3-1.
Fee de oficio, 10-133.
Feriar, 20-12.
Fiambre, 9-31, 32-202.
Fiereza, 20-12.
Fina, 20-84.
Fino, 16-60, 20-52.
Flema, 1-33, 5-8, 11-20, 27-86, 28-88.
Florín, 20-70.
Folia, 13-89.
Fragua, 27-70.
Fueros, 23-38.
Fundar, 26-7.
Gala, 20-27.
Galeno de Pérgamo, 6-13.
Garabato, 10-17.
Garduña, 22-106.
Garrapata, 32-217.
Garzón, 23-147.
Gatuperio, 6-41, 13-119.
Gitanos, 10-212.
Grillos, 25-152.
Guardapiés, 8-17, 22-13.
Guarnecer, 21-32.
Guedeja, 10-32.
Guita, 9-6.
Habitencia, 13-16.
Hablar de mano, 8-240.
Hablar por la mano, 16-38, 25-162.
Hacer a dos manos, 3-44.
Hacer de manga, 29-126.
Hacer donaire, 14-114.
Hacer tiro, 11-59.
Hacerse raja, 10-235.
Hallar la horma de su zapato, 21-48, 24-62.
Harto, 8-297.
Hechicera, 26-16.
Hechizos de amor, 1-125.
Heráclito, 19-94.
Hernán Cortés, 8-16.
Higa, 16-70.
Hocico, 13-16.
Hola, 14-21.
Holgar, 1-96, 24-44.
Hollar, 4-142.
Hombre blanco, 14-54.
Hombre de chapa, 27-72.
Honrar, 7-44.
Humor, 6-12.

- Incontinencia, 13-230
 industria, 3-3.
 Ir a espacio, 1-88, 28-98.
 Jamuga, 25-35.
 Jaque, 16-44, 21-69, 24-64.
 Jarcia, 32-280.
 Jeringa, 7-92.
 Jícara, 19-123.
 Jugar a las bonicas, 29-98.
 Juncia, 15-197.
 Lama, 4-260.
 Lamparón, 4-306, 30-122.
 Lampión, 16-16.
 Lana, 15-90.
 Laus deo, 32-26.
 Lego, 28-4.
 Leonado, 1-124.
 Liarte, 13-14.
 Librea, 31-32.
 Lío, 31-122.
 Lisonja, 10-38.
 Liviano, 29-20.
 Lobo, 9-18, 13-129.
 Loriga, 2-151.
 Llانة, 5-112.
 Llevar a las ancas, 15-56.
 Llorar los kiries, 19-31.
 Machín, 25-234.
 Majadero, 15-1.
 Majar, 27-74.
 Mal francés, 30-110.
 Mandinga, 30-156.
 Mandria, 10-219.
 Manos blancas no ofenden, 11-155.
 Manzanares, 23-49, 25-28, 27-0.
 Marfuz, 9-58.
 Martinete, 27-0.
 Másculo, 19-131.
 Matapecados, 6-218.
 Matachín, 25-232.
 Maula, 10-14, 14-7, 22-104.
 Maulero, 10-4.
 Maya, 28-149.
 Mayordomo, 1-34.
 Mayos, 23-16.
 Mecer, 27-158.
 Mohína, 12-149.
 Mojicón, 21-68.
 Moler, 29-26.
 Monillo, 2-166.
 Monjil, 22-29.
 Montera, 6-67, 12-123.
 Montero, 32-152.
 Moro, 30-133.
 Moro Muza, 31-166.
 Morrión, 2-151.
 Mosca, 17-75.
 Mudanza, 22-24.
 Naguas, 8-18.
 Nata, 12-23.
 Názula, 19-150.
 Ni por pienso, 8-261.
 Niños de la doctrina, 31-53.
 No ha un credo, 8-272.
 No tener blanca, 15-57.
 Noramala, 2-87, 6-105, 8-37, 27-168.
 Obligación, 10-154.
 Obrar, 7-90.
 Ocasionado, 24-94.
 Ochavo, 6-171.
 Oste, 17-67.
 Pajarero, 13-138.
 Pajizo, 1-119.
 Pandorga, 26-59, 29-8.

- Páparo, 19-116.
 Parecer, 8-285, 27-155.
 Patán, 2-124, 5-2.
 Patarata, 6-112, 10-127, 25-47.
 Patente, 4-290.
 Patilla, 32-255.
 Pavés, 2-151.
 Pedro Crespo, 4-26.
 Pella, 22-115.
 Pentesilea, 11-165.
 Peregrina, 29-45.
 Perlesía, 19-126.
 Pescar, 21-72.
 Pesia, 12-47.
 Picador, 4-135.
 Picaño, 14-130.
 Pífano, 19-35.
 Pimpollo, 23-120.
 Piñata, 5-90.
 Pituita, 6-14.
 Plegue a Dios, 12-31.
 Pluviese, 11-187.
 Poner lengua en alguno, 13-169.
 Poner los cuernos, 11-43.
 Poner una pica en Flandes, 9-3.
 Ponleví, 24-41.
 Por la posta, 15-53.
 Porro, 27-148.
 Postigo, 9-12.
 Potosí, 21-46.
 Potro, 22-74.
 Pragmática, 2-105.
 Prebendado, 12-104.
 Pretina, 11-15.
 Primor, 13-115.
 Pullas, 1-26.
 Puntos, 21-49, 24-43.
 Quedo, 8-265.
 Quietar, 18-84.
 Recoleta, 22-96.
 Recua, 12-74.
 Rejón, 9-68.
 Remedio, 12-35.
 Retintín, 19-123.
 Rejalgar, 12-56.
 Romo, 24-123.
 Rufa, 24-5.
 Sacar el ascua con la mano del gato, 10-172.
 Saetín, 26-49.
 Sato, 17-10.
 Sátrapa, 19-185.
 Sazonado, 1-122.
 Seráfico, 19-98.
 Serón, 1-7.
 Solimán, 13-43.
 Soltura, 26-44.
 Soplamocos, 27-62.
 Sorbona, 13-116.
 Soto, 23-52.
 Tabaco, 24-124.
 Tabardillo, 6-23, 7-138.
 Tahúr, 7-0.
 Taita, 29-118.
 Tantear, 7-73.
 Tarasca, 25-137.
 Tártago, 19-14.
 Tártaro, 19-153.
 Tema, 4-244, 5-4.
 Tembleque, 4-13.
 Temerón, 24-31.
 Tener humos en la cabeza, 16-92.
 Tentar el vado, 24-68.
 Terciana, 6-38.

Terneza, 11-90.

Tirar la barra, 4-39, 26-99.

Toca, 8-30.

Tocador, 2-170.

Torva, 23-61.

Tramoya, 26-144.

Trapovana, 30-63.

Tras, 27-176.

Traste, 21-98.

Tratar blanda la mano, 14-68.

Treta, 24-85.

Uñas abajo, 32-57.

Urbana, 8-12.

Usier de Saleta, 4-187.

Vaco, 30-62.

Valla, 26-150.

Valona, 11-14, 13-187.

Vara alta, 25-10.

Vaya, 28-90.

Vate, 14-63.

Vellera, 10-108.

Verbum caro, 14-56.

Vergantón, 5-45.

Viejo verde, 14-54.

Vitor, 14-189.

Volatín, 26-71.

Voto, 11-60.

Xambra, 13-33.

Zaino, 24-14.

Zambarrambao, 24-18.

Zámbigo, 19-118.

Zangamanga, 27-33, 28-30.

Zape, 27-55.

Zaragüelles, 19-139.

Zurra, 17-63.

VIII. ANEXO: POESÍA VARIA

Los poemas que ahora presentamos son sólo una muestra de los que tuvo que componer en vida, sobre todo por la referencia que de él nos hace *Genealogía* [II, 245] “don Francisco Monteser (muy conocido en la Corte y estimado por sus poesías y grande discreción)”. Como siempre en estos casos y ante la ingente producción conservada en verso de manera anónima en volúmenes recopilatorios, no sabemos a ciencia cierta cuáles son suyos. Si tenemos problemas para confirmar la autoría de las comedias o de los entremeses, éstos se multiplican cuando se trata de versos. Se encuentran recogidos en los manuscritos de la BNE 3.886, 3.889 y 17.550. Nos limitamos a transcribirlos.

El manuscrito 3.886 tiene anotado en su primera página: *Poesías varias castellanas. Tomo tercero*. Tiene 297 folios y el primer poema con el que nos encontramos es uno de don Manuel García de Bustamante llamado “Oración académica”. En los folios 210 y siguientes tenemos:

Habiendo ajustado con el marqués de Palacios que en paga de cierta deuda diese una libranza en su mercader para un vestido en presencia del Príncipe de Astillano [y] el Conde Duque de Abrantes, y no habiendo en muchos días podido cobrar la libranza, se hizo este romance:

| | |
|---|----|
| Su Majestad, Dios le guarde, ha mandado por decreto de tantos que el licenciado condestable junte luego al licenciado Astillano, | 5 |
| licenciado Abrantes, y éstos, con un quídam [en] secreto, vean en justicia el pleito que entre el marqués de Palacios y Monteser está puesto, | 10 |
| y sentencien y ejecuten según conciencia y derecho | |

Petición Monteser:

| | |
|---|---|
| Digo, señores, que hablando con el debido respeto del Marqués Pedro Palacios criminalmente querello; | |
| porque el tal, por cierta deuda, | 5 |

| | |
|--|----|
| sin interponerse al ruego, de su espontánea mentira me ofreció un tal libramiento, | |
| y el dicho Pedro, Marqués, no le ha dado cumplimiento, pues si Marqués lo ofreció lo ha negado como Pedro; | 10 |
| y así por lo general con que miente, lo primero, y por ser manda honorosa a una deuda sin remedio, | 15 |
| en crimen lese [sic] de trampa ha incurrido; así, por esto, se le ha de privar que use gargajos y escopeteros, | 20 |
| que no use de las palabras «bergante» en fiestas de pueblo, ni al oficial maestrillo ni al lacayo esportillero. | |

No habiéndose hecho justicia por el primer romance, se escribió el siguiente:

| | |
|--|----|
| Marqués mío, marqués mío, ya ésta es mucha desvergüenza, que hacéis grava mi justicia y no hay burlas con las veras. | |
| Yo os quiero bien, y os suplico que mintáis con menos fuerza, que con la mucha que hacéis todas las mandas se quiebra. | 5 |
| Liberal de tempestad sois, que ofrecéis con tormenta, y ésta sólo apaga el polvo pero no moja la tierra. | 10 |
| Plata de máscara quitan, buen marqués, las mandas vuestras que da el brillantón corriendo y antes de una hora está negra. | 15 |
| Yo sé que, si vuestras mandas fueran a Roma, sirvieran, mucho más que las estopas, a los Papas de advertencia. | 20 |
| Decís que por ver mis versos no me pagáis, pero ésa es, con sonido ducal, periquita stratagema. | |

| | |
|---|----|
| Confirmar cortesanía, la civilidad es treta de los que quedan mejor cuando con el real se quedan. | 25 |
| ¡Bien haya el mentir resuelto, no como otros que se quedan cuartanarios del mentir, temblando de lo que cuentan! | 30 |
| Mentiras de capa y gorra con las esperanzas luengas, es de hombres que mienten claro, bravones de la quimera. | 35 |
| Y los por vidas del Rey dele a las simientes nuevos y la flor de un San Blas fuere de puertas adentro. | 40 |
| Y cuentos de contrabando no traigan los escuderos y sólo para recados de dueñas sirva el portero. | |
| Que se abstenga de las trampas legales del vuelvan luego, saldré en cenando mi prima y a la noche nos veremos. | 45 |
| Que las noticas que adquiere las dejase sin misterio y hable por boca de tíos sólo con los forasteros. | 50 |
| Otro sí que hoy ha llegado a mí noticia que ha hecho una gran fuerza en su casa a todos sus parentescos. | 55 |
| De mirar dos halcones dicen que tuvo rellenos que cantaron villancicos VERSO CORTADO | 60 |
| En otro balcón ocultos sus pretendientes diversos, dos italianos delante de los otros por el riego. | |
| Dos que en la cámara anhelan perenes corre si miento Y dos que en el recabarte parecían peruleros. | 65 |

| | |
|---|----|
| En tu balcón como nido seis toreadores que a un tiempo granaban a mi caballo, marqués, a mí que lo cuento. | 70 |
| En éstos y otros delitos con sangre de mi dinero, el otro, poderoso marqués, está insofacto incurriendo. | 75 |
| Pido vuestra justicia y lo demás. Para ello y en tanto que se demande darme para Litis versos. | 80 |
| Pero las buenas son prontas aquello que al punto vuelvan y para el punto que vuelven hay mensura de otra vuelta. | |
| Lo que siento es que con otra me engañéis veces diversas y es que vos mentís con tales detrás es en una mesma. | 85 |
| No os acreditéis conmigo de que miréis por la hacienda para que los perendengues a mi costa lo agradezcan. | 90 |
| En la desesperación de ver cobrada mi deuda escribí estas coplas claras con estas verdades yermas. | 95 |

De este romance se sintió el Marqués pero no se enmendó. Hízose otro romance, “caballo blanco...”, en que se le volvió su honra por las calles. Éste no se sabe de él.

El manuscrito 3.889 tiene anotado en su primera página: poesías varias. Tomo seis. Letra del s. XVII, 227 x 165 mm. Nos encontramos con la siguiente nota:

Las poesías contenidas en este volumen son en gran parte del marqués de Velada, que lo formó, y de doña Antonia de Mendoza, después condesa de Benavente.

A continuación, en la primera página, podemos leer el motivo de los primeros versos contenidos en este libro:

La noche de san Pedro echan las damas unos barcos de cera con sus nombres y echan otros con los de los galanes, y moviendo el agua, el que se junta con otro quedan por un año con nombre de marido y mujer. El barco de la señora doña Luisa Osorio no se halló. Y a este asunto y a instancia del duque de Uceda, que la sirve, escribió don Luis de Ulloa este romance:

Y después de ese romance, uno de Monteser con el mismo tema:

Divina armada de luces
sobre el líquido elemento
se descubre, y en las olas
se ve fluctuar el cielo.

De no menos numerosa
armada, el margen opuesto
se adorna más que a la vid
prevenida al rendimiento. 5

Con miedo se acercan ambas,
pero con distinto miedo,
la divina del favor
y la humana del respecto. 10

Aquella luciente armada
hace del triunfo desprecio,
es otra aun por obediencia
recela el atrevimiento. 15

Pero ¿qué nave es aquella
que sin zozobra ni riesgo
las esperanzas fingidas
burlas desapareciendo? 20

Sin duda lo material
del bajel consumió el fuego
de los rayos y la luz
cegando robó el objeto.

Si la ofendió de las olas
su inconstante movimiento
por no imitar su dureza
trocando el cristal en hielo. 25

Si el centro la oculta, no
quede su sol el incendio,
por entre en cristal mostrara
más activos los reflejos. 30

Otro centro más decente
ocupa, que si el intento

fue de negarse a favor,
sin duda estará en su centro. 35

Sabiendo que es la Fortuna
árbitro injusto del premio,
suyo cederle aún fingida
la potestad de su imperio. 40

Que aun en permitidas burlas
no deja el favor de serlo
y en la deidad fuera injusto
darle sin merecimiento.

Y de imaginadas dichas 45
se componen los groseros
que a vista de la esperanza
peligra el conocimiento.

Pues la permisión de esotras
deidades, será atendiendo 50
a que es fingido el favor,
circunstancia del tormento.

Pero cómo examinar
oso motivos supremos
por la senda de la duda 55
pisando el atrevimiento.

Yo no sé que a las deidades
quien les apura el secreto
cae al centro de la dicha 60
de la cumbre del intento.

Pues quédese entre la duda,
la admiración sin el riesgo,
de pasar con el cuidado
los límites del respeto.

Basta saber que el bajel 65
no pudo verse sujeto
a la borrasca de amor
ni a la calma del intento.

Motivo fue soberano
donde es preciso el acierto 70
y que no es por dicha humana
dice la razón y el dueño.

En el folio 107r, “don Francisco de Monteser al señor don Juan de Austria pidiéndole un maestro para su litera por habérsele despedido uno cerca de Consuegra”:

Pensaréis que por mil modos
quiero en versos con primor

| | |
|---|----|
| alabaros. No, señor, que no dejo lo que todos. | |
| Y aunque con seguridad, no lisonja, verdad fuera y ésta os agrada, ofendiera la modestia, esta verdad. | 5 |
| Para contar vuestras glorias heroicas, plumas tenéis, y de la mía diréis que quien la mete en historias. | 10 |
| Por caminos más estrechos y mecánicos caprichos en lo liberal mis dichos van a buscar vuestros hechos. | 15 |
| Por llegar con agonía a veros se mancó ayer un macho y echó a perder un pie solo en que venía. | 20 |
| Y, si acaso no son chanzas el decir que la vejez volver suele a la niñez, era macho de esperanzas. | |
| Uno de pediros trato sin ser de vuestra persona que con visos de tahona esté al desecho inmediato. | 25 |
| Y puesto que, en mi aflicción, le he de alquilar, si queréis alquiládmeme y no echéis a perder esta ocasión. | 30 |
| Que no pierda en mi servicio ofrezco sus pundonores, pues dejan los honores y llevaré el ejercicio. | 35 |
| Y si no hay macho varón, mula no queda excluida, que no caminé en mi vida en litera de has nación. | 40 |
| Mandadme restituir el macho pues es constante que es mío desde el instante que yo os lo pensé pedir. | |

Por último, en el manuscrito 17.550, a nombre de Luis de Góngora y Argote, y entre poemas de Solís, Lope de Vega y Antonio Hurtado de Mendoza entre otros, encontramos en las páginas 21 y 21r dos sonetos de nuestro autor que son, en opinión de Serralta [1985: 393], “los de mayor mérito”:

De don Francisco de Montesper a un leño de quién se entalló una estatua de la muerte, como de una dama.

Partido un leño con diversa suerte
la vida y muerte me ofreció esculpida;
una zona de mí también creída
que aquélla desengaña, ésta divierte.

La muerte me da vida, pues me advierte, 5
la vida, pues me mata, es mi homicida,
pero es dulce la muerte de la vida,
y es amarga la vida de la muerte.

O[h], cincel, ya que hiciste misterioso 10
de lo mismo el aviso que el engaño
¿cómo tu mismo acierto es peligroso?

Temo el remedio y aparece el daño,
¡no hicieras el engaño tan hermoso
ya que hiciste tan feo el desengaño!

Del mismo a una dama sentada en traje de penitente

En esta unión de unas apariencias
hoy el arte del arte se ha valido
porque en copia y adorno halle advertido
de la divinidad dos evidencias.

Si al sacrificio busco congruencias 5
de afecto religioso persuadido,
el lisonjero halago del sentido
induce, mueve, arrastra las potencias.

No superior adoración ofendo 10
si, arrebatado de rendido, ignoro
cuánto no es la razón de mi cuidado;

con disculpa a la duda me suspendo,
que el albedrío a la deidad que adoro
no está violento: vive violentado.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- ABRÉU Y BERTODANO, José Antonio [1989]: *Colección de los tratados de paz, alianza, neutralidad: garantía, protección, tregua, mediación, accesión, reglamento de límites, comercio, etc. hecho por los pueblos y reyes y príncipes de España*, Oviedo, Pentalfa.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes [1995]: *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- ALBERT-LLORCA, Marlène y GONZÁLEZ ALCANTUD; José Antonio [2003]: *Moros y Cristianos: Representaciones del otro en las fiestas del mediterráneo occidental*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ALMOGUERA, Rosa y REGAN, Kate [2004]: “La orquestación de realidades: Las manos blancas no ofenden, de Calderón de la Barca”, en *Memoria de la palabra: AISO, Actas VI*, Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (coords.), pp. 211-218.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis [1977]: *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- [1977] *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- [1992]: “Los lenguajes de industria (Función y descripción de algunos)”, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Manuel Ariza Viguera (coord.), Vol. 1, pp. 931-940.
- , y HUERTA CALVO, Javier [2000]: *Historia de mil y un juanes (onomástica, literatura y folklore)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo [1876]: *Ensayo histórico-crítico del Teatro Español*, Cádiz, La Mercantil.
- ÁLVAREZ MURÓ, Alejandra [2007]: “Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación”, en *Estudios de Lingüística del Español (EliEs)*, vol. 25. <http://elies.rediris.es/elies25/index.htm>
- AMORES, Monserrat [2001]: “La ballena del Manzanares o el barbo de Utero [i. é Utebo]: testimonios del cuento tradicional en el siglo XIX”. *Estudios do Literatura Oral*, 7-8 (2001-2), pp.7-24.

- ARTIGAS, Miguel [1926]: “Comedia nueva en chanza. El Comendador de Ocaña”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, VII, pp. 59-83.
- ASENSIO, Eugenio [1970]: ed. Miguel de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Madrid, Castalia.
- [1971]: *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- [1973]: “Entremeses”, en *Suma cervantina*, J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley (eds.), Londres, Tamesis, pp. 171-197.
- BAJTIN, Mijail [1990]: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la [1860]: *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de [1968]: *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.
- BASTÚS Y CARRERA, Joaquín [1862]: *La sabiduría de las naciones o los evangelios abreviados: probable origen, etimología y razón histórica de muchos proverbios, refranes y modismos usados en España*, en Barcelona, Librería de Salvador Manero.
- BENANSAR PERILLIER, Bartolomé [2003]: “Los hidalgos en la España del siglo XVI y XVII. Una categoría social clave”, en *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp.49-62.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael [1969]: *Verdores del parnaso en veinte y seis entremeses, bailes y sainetes*. Edición moderna. Madrid, CSIC.
- BERGMAN, Hannah E. [1965]: *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid, Castalia.
- [1970]: *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia.

- BERNARDOS SANZ, José Ubaldo [2001]: “El abastecimiento y consumo de pescado en Madrid durante el Antiguo Régimen”, en *VII Congreso de la Asociación de Historia Económica*, Aehe, Zaragoza, pp.1-21.
- BOIX, Ignacio [1841]: *Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias, mandadas imprimir y publicar por la Majestad Católica del rey Carlos II*, en Madrid, Boix.
- BOLAÑOS, Piedad [2012]: “Francisco Antonio de Monteser”, en el *Diccionario filológico de literatura española*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, pp. 1036-1048.
- BONIÈRES D’AUCHY, Carlos [1644]: *Arte militar deducida de sus principios fundamentales*, Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther [2000]: *El teatro breve de Vicente Suárez de Deza: estudio y edición crítica*, Madrid, Kassel, Reichenberger.
- [2003^a]: “De dueñas, celestinas y entremeses”, en *Enlaces*, número 0 (2003), 11 pp. Disponible en www.cesfelipesecondo.com/revista/Articulos2003/Articulo9.pdf.
- [2003^b]: “Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, M^a Luisa Lobato y Bernardo J. García (eds.), Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 79-115.
- y BUEZO, Catalina [2009]: *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, J.M. Díez Borque (dir.), Madrid, Visor.
- BUENDÍA, Felicidad [1965]: *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora). Siglos XVI-XVII*, Madrid, Aguilar.
- BUEZO, Catalina [1989]: “Del entremés burlesco a la mojiganga”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (dirs.), Amsterdam, Rodopi, II, pp. 553-568.
- [1992]: “El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva”, *Criticón*, (56), pp. 161-178.
- [1992^b]: “El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII”, en *Studia Area. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I. Arellano et alii (eds.), Barcelona, P.P.U., pp. 97-107.
- [1993]: *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I*, Estudio, Kassel, Caja de Madrid-Edition Reichenberger.

- [1997^a]: “Mojigangas dramáticas calderonianas: síntesis y parodia de un género”, *Anthropos*, pp. 131-135.
- [1997b]: “Empleo paródico de paremias en la mojiganga dramática (II): hacia una clasificación temática”, *Paremia*, 6, Madrid, pp. 135-140.
- [1998]: “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y “autora” de comedias”, *VII Jornadas de teatro. Teatro y gobernante*, Aurelia Ruiz Sola (coord.), Burgos, Universidad de Burgos, pp. 107-120.
- [2004]: *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel: Reichenberger.
- [2005^a]: *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro II*, Edición. Kassel, Caja de Madrid-Edition Reichenberger.
- [2005b]: *Mojigangas dramáticas: (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Cátedra.
- [2008]: “Tipología de las formas breves”, en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Vervuert, pp. 63-119.
- [2009]: “Madrid en la mojiganga dramática del siglo XVII: Corpus y motivos temáticos”, en *Literatura, política y fiestas en el Madrid de los Siglos de Oro*, J.M. Díez Borque (dir.), Madrid, Visor, pp. 268-287.
- [2011]: “Los gitanos en la mojiganga dramática del siglo XVII: comicidad, erotismo y propósito laudatorio”, en *Compostela Aurea. Actas del VIII congreso de la AISO*, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), pp.39-51.
- CACHO PALOMAR, María Teresa [2006]: *Manuscritos hispánicos en la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, en Madrid, Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [2014]: *Psiquis y Cupido*, ed. de Enrique Rull y Ana Suárez, Pamplona, Kassel, Reichenberger.
- CAÑEDO FERNÁNDEZ, Jesús [1970]: *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*. Madrid, CSIC.
- CARO BAROJA, Julio [1996]: *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CARREIRA, Antonio [2011]: “La guerra en algunos poetas líricos del siglo XVII”, en *Lectura y signo*, 6, pp. 11-30.

- CARTAYA BAÑOS, Juan [2011]: “Que no concurran las calidades de limpieza: algunos expedientes sevillanos para las órdenes militares españolas en los siglos XVI-XVII”, en *Tiempos modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 7, nº 23, pp. 1-24.
- [2012]: *Para ejercitar la maestría de los caballos. La nobleza sevillana y la fundación de la Real Maestranza de Caballería en 1670*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- CASTELLANO CASTELLANO, Juan Luis [2003]: “Fiestas reales y toros”, en *Fiestas de toros y sociedad: actas del Congreso Internacional, celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001*, Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís (coords.), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp.195-209.
- CASTILLEJO, David [2011]: *Spanish classical drama: a Classified Survey and Study of 1000 Plays*, Londres, Oberon.
- CERVANTES, Miguel de [1970]: *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Madrid, Castalia.
- [1996]: *La gitanilla. El amante liberal*, Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Alianza.
- [1996]: *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Alianza.
- [1996]: *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Alianza.
- [1998]: *La gran Sultana. El laberinto de amor*, Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Alianza.
- [1998]: *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Alianza.
- [2005]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. del IV Centenario, Madrid, Alfaguara.
- CHASCA, Edmund de [1946]: “The phonology of the Speech of the negroes in the Early Spanish Drama”, *Hispanic Review*, XIV, pp.322-339.
- CHAVES MONTROYA, M.T. [2004]: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes.
- CHEVALIER, Maxime [1976]: “Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo”, *NRFH*, 25, pp. 17-44.
- [1983]: *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

- CIENFUEGOS ANTELO, Gema [2006]: *El teatro breve de Francisco de Avellaneda: edición y estudio*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CONTRERAS, Jaime [2003]: *Carlos II el hechizado: poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, Temas de hoy.
- CONTRERAS, Alonso de [1988]: *Discurso de mi vida*, Henry Ettinghausen (ed.), Madrid, Austral.
- CORNEJO, Francisco J. [2012]: “Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”, en *XXVII-XXVIII jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de estudios almerienses, pp. 11-36.
- COROMINAS, Joan, y PASCUAL, José A. [1985]: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- CORREAS, Gonzalo [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Louis Combet (ed.), Madrid, Castalia.
- COSSIO, José María de [1952]: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1908]: *Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, RAE, pp. 52-71.
- [1997]: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, J.L. Suárez García (estudio preliminar e índices), Granada, Archivum.
- [2000]: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, José Luis Suárez y Abraham Madroñal (ed. facsímil con estudio preliminar e índices), Granada, Universidad de Granada.
- COVARRUBIAS, Sebastián [1993]: *Tesoro de la lengua castellana*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador [1979]: *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de “Los amantes de Teruel”, comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- CRUSO, John [2007]: *Militarie Instructions for the Cavallrie*, Londres, Greenhill Books/Lionel Leventhal.
- DELEITO Y PIÑUELA, José [1988^a]: *El rey se divierte*, Madrid, Alianza.
— [1988^b]: *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza.
- DEPAULIS, Thierry [2003]: *Enciclopedia de los juegos*, Barcelona, Paidotribo.
- DÍAGO, M. V. Y FERRER VALLS, Teresa [1991]: *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal [2005]: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España: manuscrito "Guatemala"*, J.A. Barbón Rodríguez (ed.), D.F., UNAM.
- DÍAZ DE NORIEGA, J.L. [1975]: *La blanca de la carne en Sevilla*, Madrid, Hidalguía.
- DÍEZ BORQUE, José María [1976]: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
— [1978]: *Sociedad y teatro en la España de Lope*, Barcelona, Antoni Bosch.
— [1988]: "El teatro en el siglo XVII", *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus.
— [1996]: ed. Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, Madrid, Castalia.
- DÍEZ I FONCALDA, Alberto [1653]: *Poesías varias de don Alberto Díez i Foncalda. Primera parte, dedicada al excelentísimo señor don Antonio Pimentel*, Zaragoza, Juan de Ybar.
- DONOSO ANES, Rafael [1996]: *Una contribución a la historia de la contabilidad: análisis de las prácticas contables desarrolladas por la tesorería de la Casa de la Contratación de las Indias de Sevilla (1503-1717)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ERASMUS, Desiderius [1995]: *Elogio de la locura*, Barcelona, RBA.
- ESCUADERO, J.M. y PINILLOS, M. Carmen [1995]: "El entremés *La tía* de F. Monteser", en *RILCE*, 11-1, Pamplona, Facultad de Filosofía, pp. 139-168.

- ESPINOSA, Pedro [2006]: *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, Pepe Sarno, Inoria y Reyes Cano, J.M., Madrid (eds.), Cátedra.
- ESQUIVEL, Juan de [1947]: *Discurso sobre el arte del danzado*, Madrid, Patronato del Instituto Nacional del Libro Español.
- ESTEPA, Luis [1994]: *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII. (Estudios sobre los géneros dramáticos del baile y la folla)*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- FARRÉ VIDAL, Judith [2003^a]: *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger, 2 vols.
- [2003^b]: “Consideraciones generales acerca de la dramaturgia y el espectáculo del elogio en el teatro cortesano del Siglo de Oro”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, M^a Luisa Lobato y Bernardo J. García (eds.), Valladolid, Junta de Castilla León, pp. 251-271.
- [2013]: “Dramaturgia y cultura nobiliaria en la segunda mitad del siglo XVII. El caso de Antonio de Solís.”, en *Librosdelacorte.es*, nº6, año 5, primavera –verano, pp. 91-94.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María de los Ángeles [1986-7]: “Hechicería e inquisición en el reino de Granada en el siglo XVII”, en *Chronica Nova* 15, pp. 149-172.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F. [1993]: *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII.
- FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo [2013]: *La virgen de luto*. Madrid, Visión libros.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago [2011]: “Disfraz, voz y teatro en *Las manos blancas* de Calderón”, en *Calderón: del manuscrito a la escena*. Madrid, Iberoamericana, pp. 137-161.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo [1992]: *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- FERRER VALLS, Teresa [2008^a]: *Diccionario biográfico del teatro clásico español*, (DICAT) Kassel, Reichenberger, Universitat de València. [Edición digital].

- [2008b]: *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), Valencia, Universitat de València.
- , et alii [2012]: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, CATCOM. Publicación en web: <<http://catcom.uv.es>>.
- FLECKNIAKOSCA, Jean-Louis [1975]: *La loa*, Madrid, Sgel,
- FLORES ASENSIO, María Asunción [2007]: “La tarasca del Corpus madrileño”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 47, Madrid, pp. 19-42.
- FRÍAS, Duque de [1749]: *Deleyte de la discreción y fácil escuela de la agudeza*, Madrid, Gabriel Ramírez.
- GALLARDO, Bartolomé José [1863-1869]: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra.
- GARCÍA BERNAL, Manuela Cristina [1978]: *Yucatán: población y encomienda bajo los Austrias*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo [1999]: *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal.
- GARCÍA LORENZO, Luciano [1987]: “La comedia burlesca: El caballero de Olmedo, de Francisco Antonio de Monteser”, en *Actas sobre la jornada del teatro popular en España*, Madrid, CSIC, pp. 191-214.
- [2007]: *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen [1991]: *De la tragicomedia a la comedia burlesca: “El caballero de Olmedo” de Lope de Vega y F. Monteser*, Pamplona, EUNSA.
- [1994]: “El caballero de Olmedo: tragedia y parodia”, en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), Kassel, Reichenberger, pp. 137-160.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2006]: “Rojas Zorrilla ante el entremés”, en *Edad de oro cantabrigense : actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Anthony J. Close, Sandra María Fernández Vales (coords.), Madrid, AISO, pp. 311-317.

- GRANJA, Agustín de la [1984]: “Cinco obras cortas atribuibles a Calderón”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, pp. 355-378.
- , y LOBATO, María Luisa [1999]: *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- [2002]: “De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 27, pp. 217-239.
- GUIJARRO DONADIÓS, Antonio [2013]: “Autoridad burlesca y modernidad en el teatro breve barroco”, en *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. 1.1, pp. 201-210.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino [1992]: *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia, librerías Maragat.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio [1850]: *Obras de Calderón*, tomo IV. Madrid, Imprenta de la publicidad.
- HERAS SANTOS, José Luis de las [1991]: *La justicia penal de los Austrias en la Corona de Castilla*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan y MOLINA PUCHE, Sebastián [2005]: “La hidalguía murciana ante la guerra franco-española de 1635: ¿historia de una deserción?”, en *Amica verbum in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 361-378.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo [1993]: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII.*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HERRERA PUGA, Pedro [1974]: *Sociedad y delincuencia en el siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- HORMIGÓN, Juan Antonio y AGUADO, Fátima [2003]: *Directoras en la historia del teatro español, 1550-2002*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

- HUERTA CALVO, Javier [1983^a]: “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, CSIC, pp. 23-66.
- [1983b]: “Cómico y femenino bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro”, en *Criticón*, 24, pp. 5-68.
- [1984]: “Arlequín español (entremés y commedia dell’arte)”, *Crotalón*, 1, pp. 785-797.
- [1985]: *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus.
- [1985-86]: “Stultifera et Festiva Navis (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 2, pp. 691-722.
- [1995]: *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, Olañeta Editor, 1995.
- [1999^a]: *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- [1999b]: “El teatro de Juan Rana”, *Acotaciones*, 2, pp. 9-37.
- [2001]: *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto.
- [2003]: dir. *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- [2008]: dir. *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Vervuert.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, ULLA LORENZO, Alejandra [2010]: “Las fechas de *El Faetonte*, de Calderón”, en *Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 3, pp 173-198.
- JAMMES, Robert [1980]: “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, pp.3-12.
- JAURALDE POU, Pablo [1998]: *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, Vol. II, pp. 912-939.
- JIMÉNEZ-ALFARO DE LA TORRE, Marta [1985]: *Teatro menor del siglo XVII: Francisco Antonio Monteser*. [Memoria de licenciatura dirigida por Francisco López Estrada]. Madrid, UCM.
- JOSA FERNÁNDEZ, Lola y LAMBEA CASTRO, Mariano [2010]: *Manojuelo poético-musical de Verdú* [Música impresa], Madrid, CSIC.
- LARIOS MARTÍN, Jesús [1956-7]: *Nobiliario de Segovia*. Segovia, Instituto Diego de Colmenares.

- LEGUINA Y VIDAL, Enrique [1812]: *Glosario de voces de armería*, Madrid, Felipe Rodríguez.
- [2012]: *Bibliografía e historia de la esgrima española*, Valladolid, Maxtor.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa [1958]: “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”, en *Romance Philology*, 11:3, pp. 268-291
- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio [2005]: *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, Enrique Suárez Figaredo (ed. digital a partir de los manuscritos R.172.171 de la UCM, y R.16.323 de la BNE).
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa [1989]: *Calderón. Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger.
- [1990]: “La edición de textos teatrales breves”, en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Pablo Jauralde Pou (ed.), Londres, Tamesis Books, pp. 287-294.
- [1991]: “Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto”, en *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart, F. Steiner, pp. 113-154.
- [1999]: “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, monográfico V, pp. 79-111.
- [2000]: “La mojiganga”, *Ínsula*, 639-640, pp. 15 y 18-20.
- [2001]: “Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir para palacio”, *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, F. Pedraza, R. González y E. Marcello (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 187-224.
- [2002]: “Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) y edición del baile Los Juan Ranas (XI-1658)”, *Scriptura*, 17, 227-261.
- [2002^a]: “Espacio y conflicto o el conflicto del espacio en la puesta en escena de *El hijo del sol, Faetón*, de Calderón”, en *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 337-358.
- [2003]: “El teatro cortesano y las fiestas reales”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla León, pp. 251-271.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo [1968] : *Les Espinosa, une famille d'hommes d'affaires en Espagne et aux Indes à l'époque de la colonisation*, París, SEVPEN.

- LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro [2006]: “Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: Evolución de la legislación”, en *Hispania*, vol. LXVI, nº 224, septiembre-diciembre, pp.883-908.
- [2007]: *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid, ediciones Polifemo.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano [2012]: *Portentos y prodigios del siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Nowtilus.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael [2012]: “Las colecciones de entremeses en el barroco español”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, pp.1-17.
- MADROÑAL, Abraham [2000^a]: “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, pp. 229-301.
- [2000b]: “Moralidad e ideario en los entremeses del XVII. Las obras de censura moral”, en *El escritor y la escena VIII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. El espectador y el crítico: problemas de recepción*, Ysla Campbell (ed.), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 149-158.
- [2000c]: “El baile dramático”, *Ínsula*, 639-640, pp. 13-15.
- [2003] “Quiñones de Benavente y el teatro breve”, *Historia del Teatro Español. I: Edad Media-Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, pp. 1025-1068.
- [2004]: “La lengua de Juan Rana y los recursos lingüísticos del gracioso en el entremés”, *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Olivia Navarro y Antonio Serrano Agulló (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp.73-99.
- [2007]: “Obras «menores» de Rojas Zorrilla”, en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXIX, nº 137, pp. 333-369.
- [2008]: “Un baile de Lope de Vega”, en *Cuadernos del Lazarillo*, 35, julio-diciembre.
- [2009]: “Entremés y fiesta pública en el Madrid del XVII (a propósito de la *Mojiganga de la boda* en la Academia del Buen Retiro en 1638): Corpus y motivos temáticos”, en *Literatura, política y fiestas en el Madrid de los Siglos de Oro*, J.M. Díez Borque (dir.), Madrid, Visor, pp. 289-334.
- [2011]: “Disidentes andaluces en el entremés barroco”, en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de teatro del siglo de Oro*, Elisa García Lara y Antonio Serrano (coords), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 69-82.

MAGDALENO REDONDO, Ricardo [1954]: *Títulos de Indias*, Valladolid, Casa Martín.

MARAVALL, José Antonio [2002]: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.

MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael [2005]: *Teatro breve de Antonio de Zamora*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

MARTÍN ORTEGA, Alejandro, [1989]: *Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, con índices de César Augusto Palomino Tossas*, Tomos I-VI, Madrid, AHPM, Comunidad de Madrid.

MARTÍNEZ, Ramón [2007]: “Figurones afeminados en el teatro breve del Barroco. Estudio y edición de la mojiganga anónima *El mundo al revés*”, en *El Figurón. Texto y puesta en escena*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Fundamentos, pp. 293-319.

—— [2011]: “Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco”, en *Anagnorisis*, n. 3, pp. 9-37.

MARTÍNEZ LÓPEZ, María José [1997]: *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

—— [2000]: “Esta locura que veis: el entremés del siglo XVII”, *Ínsula* 636-640, pp. 5-7.

—— [2014]: “Calderón y Monteser: de la comedia palatina al entremés”, en *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid, Iberoamericana, pp. 309-322.

MATILLA TASCÓN, Antonio [s.d.]: *Índice de testamentos*, Madrid, AHPM, Comunidad de Madrid.

MAURA GAMAZO, Gabriel [1990]: *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Aguilar.

MERINO QUIJANO, Gaspar [1981]: *Los bailes dramáticos del s. XVII*, [Tesis doctoral]. Madrid, UCM.

—— [1984]: “El baile dramático: los cuatro integrantes”, *Segismundo*, 39-40, pp. 51-71.

MICÓ, José María [1990]: “Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la canción esdrújula”, en *Criticón*, 49, pp.21-30.

- MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de [1993]: “Balance de la actividad teatral en Burgos en el Siglo XVII”, en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), Volumen 2, pp. 257-268.
- [1994]: *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*. Burgos, Ayuntamiento de Burgos.
- MIRATS-BABA-MOUSSA, Christine [1988]: “Cinco bailes teatrales: edición y notas” en *Criticón* (Toulouse), 41, pp. 103-137
- MORENO HERNÁNDEZ, Antonio [2007]: “Tras la estirpe de los figurones: en torno al *miles gloriosus* de Plauto”, en *El figurón. Texto y puesta en escena*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, editorial Fundamentos, pp. 23-68.
- MORENO MUÑOZ, María José [2010]: *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- MOUNE, Robert [1980]: “*El caballero de Olmedo*, de F.A. de Monteser: comedia burlesca y parodia”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, pp. 83-94.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás [1983]: *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- OEHRLEIN, Josef [1993]: *El actor en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- OJEDA CALVO, María de Valle [1995]: “Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia del arte* en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga”, *Criticón*, 63, pp. 119-138.
- OLIVA BERNAL, César [2005]: *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Editum.
- OLMEDO BERNAL, Francisco [2013]: *El teatro breve de Alonso de Olmedo: estudio y edición*, [Tesis Doctoral], Madrid, UCM.
- OROZCO DÍAZ, Emilio [1969]: *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.
- PASCUAL BONIS, Maite [1996]: “Puesta en escena y recepción de la comedia burlesca: El caballero de Olmedo, de F.A. de Monteser”, en *AISO, actas IV*, pp. 1145-1157.

- PASTOR COMÍN, Juan José [2007]: “Psiquis y Cupido: Músicas desde un auto sacramental”, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, número 022*, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, pp. 77-121.
- PAZ Y MELIA, Antonio [1934]: *Catálogo de las piezas de teatro que se encuentran en el Departamento de Piezas Manuscritas de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal [1975]: *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos*, Michael Cavillac (ed.), Madrid, Espasa.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal [1901]: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.
- PLAZA CARRERO, Nuria [2002]: “La catalogación bibliográfica de las loas del siglo XVII: problemática general”, en *AISO*, Actas VI, pp. 1453-1463.
- PROFETI, María Grazia [1980]: “Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, pp. 13-24.
- PROPP, Vladimir [2000]: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de [1980]: *La vida del Buscón llamado Pablos*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra.
- [2003]: *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia.
- QUILIS, Antonio [1984]: *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>>
- REBOLLAR BARRO, Manuel [2008]: “Monteser”, en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 399-409.

- REDONDO ÁLAMO, María Ángeles [1982: 152-160]: “La figura del hidalgo en la sociedad española”, en *Revista de Folclore*, 17. Valladolid, Caja de ahorros popular, pp-152-160.
- RECOULES, HENRI [1973]: “Les intermédés des collections imprimées”, en *Vision caricaturale de la société espagnole au xvii siècle*, Lille, Université de Lille III, t. I, p.356–371.
- [1976]: ed. *Los rábanos y la fiesta de toros*, en “Los rábanos y la fiesta de toros”. En torno al tema del retablo de las maravillas de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, 15, pp. 294-302.
- REICHENBERGER, Kurt [1991]: “Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Pamplona, Castalia, pp. 417-429.
- REY HAZAS, Antonio [1996]: “El Quijote y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna”, en *Edad de Oro*, XV, pp. 141-160.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina [1998]: *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- [2007]: “Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco”, en *El figurón: texto y puesta en escena*, Luciano García (ed.), Madrid, Fundamentos, pp. 71-106.
- [2009]: “La mujer en la escena del poder en el siglo de oro: Naturaleza y tejné”, en *Vivir al margen: Mujer, poder e institución literaria*, Segovia, Fundación Instituto castellano leonés de la Lengua, pp. 193-211.
- [2012]: *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- , y TORDERA, Antonio [1983]: *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books Limited.
- [1990]: ed. Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ PARDO, José Manuel [2008]: *El alma de los brutos en el entorno del padre Feijoo*, Oviedo, Pentalfa ediciones.
- RODRÍGUEZ RÍPODAS, Alberto [2004]: “Los autores de comedias burlescas”, en *Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del siglo de Oro*, Barcelona, Antropós editorial, pp. 29-38.

- ROJAS, AGUSTÍN DE [1945]: *El viaje entretenido*, Justo García Morales(ed.), Madrid, Aguilar.
- RUANO DE LA HAZA, José María [1991]: “La edición crítica de un texto dramático del Siglo XVII: el método ecléctico”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), Madrid, Castalia, pp. 493-517.
- , y ALLEN, John [1994]: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- [2000]: *La puesta en escena de los teatros comerciales de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUIZ MAYORDOMO, María José [1999]: “Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII”, en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y J.M. Díez Borque (coords.), Castalia, Madrid, pp. 275-290.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [2011]: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.
- RUIZ URBÓN, Cristina [2008]: “Rojas Zorrilla: autor de entremeses. El doctor como tema de larga herencia dramática”, en *Rojas Zorrilla en su cuarto centenario: congreso internacional*, Almagro, 4-7 de octubre de 2007, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena F. Marcello (eds.), [Cuenca], ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp.753-768.
- RULL, Enrique [s.d.]: *Psiquis y Cupido: tradición y creación en Calderón*, http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/rull.htm.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco [2005]: *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- [2007]: “Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro cómico breve del Siglo de Oro”, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro*, actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, (julio 2005, Almagro), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 441-453.
- [2011]: “Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad”, *Teatro de palabras*, 5, pp. 29-56.

- SÁEZ, Ricardo [1989]: “Hidalguía : essai de définition”, en VV.AA., *Hidalgos & hidalguía dans l'Espagne des xvie-xviii siècles*, París, Centre National de Recherche Scientifique, pp. 23-45.
- SALVO, Mimma de [2002]: *Apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión*, Valencia, Universidad de Valencia.
- [2008]: *Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro*, Valencia, Universidad de València.
- SCHIPANI, Sandro [2010]: “Los códigos de Justiniano como modelos de búsqueda de la consonancia en las transformaciones y reformas del derecho y de la sociedad, y los códigos modernos”, *Revista Chilena de Historia del Derecho*, 0(22), pp. 137-148.
- SERRALTA, Frédéric [1970]: *La renegada de Valladolid: trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université de Toulouse.
- [1980]: “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, pp. 99-114.
- [1984]: “La representación”, *Historia del teatro en España I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, J.M. Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, pp. 646-682.
- [1990]: “Juan Rana homosexual”, *Criticón*, 50, pp. 81-92.
- [1994]: “La risa y el actor: el caso de Juan Rana”, en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos*, Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt, Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), Kassel, Reichenberger, pp. 287-302.
- [2005]: “Sobre el teatro del absurdo, (de Juan del Encina a Juan Mateu)”, en *Revista de literatura*, LXVII, Madrid, CSIC, pp. 181-190.
- SHERGOLD, NORMAN D. [1973]: *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1973.
- [1975]: *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.
- [1979]: *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.
- , y VAREY, John E. [1982]: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books.
- , y VAREY, John E. [1985]: *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books.

- [1989]: *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis Books.
- SILERI, Manuela [2004-5]: “Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta”, en *Etiópicas*, I, pp. 243-270.
- SLYWA, Krzysztof [2011]: *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, Fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española*, Valencia, Universidad de Valencia.
- SIMÓN DÍAZ, José [1960-1984]: *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, vols. IV y VI.
- [1983]: “Censo de escritores al servicio de los Austrias”, en *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios biobibliográficos*, Madrid, CSIC, pp. 7-32.
- SIMÓN PALMER, M^a del Carmen [1977]: *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC.
- SIMSON, Ingrid [2000]: “Calderón como libretista: representaciones musicales del siglo de Oro”, en *Calderón, protagonista inminente del barroco europeo*, Madrid, Editorial Reichenberger, pp. 217-243.
- SORIA MESA, Enrique [2010]: “Los linajudos. Honor y conflicto en la Granada del Siglo de Oro”, en *Violencia y conflictividad en el universo barroco*, Granada, Comares, pp. 402-427.
- STEIN, K. Louise [1999]: ‘*La púrpura de la rosa*’, *fiesta cantada, ópera en un acto, de Tomás Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo, con texto de Pedro Calderón de la Barca (Con Loa de autor anónimo para Lima, 1701)*, publicado como volumen 25 de la serie ‘Música lírica. Ópera’ de la colección Música Hispana, Madrid: Ediciones Iberautor.
- STROSETSKI, Christop [1996]: “Ocio, trabajo y juego. Aspectos de su valoración en algunos tratados del siglo de Oro”, en *AISO*, María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), pp. 1547-1554.
- SUBIRÁ, José: [1960]: *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC.

- SUBIRATS, Rosita [1977]: “Contribución a l’établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II”, en *Bulletin hispanique*, LXXIX, pp. 401-479.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel [1996]: “Galicia y los gallegos en la literatura española del Siglo de Oro”, en N° 11, *Bulletin Hispanique*, 79, pp. 401-479.
- TERRÓN GONZÁLEZ, Jesús [1990]: *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Extremadura, Universidad.
- TORDERA, Antonio [1987]: “Historia y mojiganga del teatro”, en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (eds.), Madrid, CSIC, pp.249-287.
- TRIGO CHACÓN, Manuel: [1993-94]: “Relaciones internacionales de España con la República de Guinea Ecuatorial”, en *Boletín de la Facultad de Derecho*, núm. 5, pp. 183-209.
- URI MARTÍN, Manuel [1998]: “Crisis y arbitrisimo: Quevedo y el pensamiento económico español del Siglo de Oro”, en *La perinola*, nº2, pp. 263-302.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor [2001]: “La imagen de las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro”, en *Teatro* (15), pp. 199-223.
- [2002]: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- VALCÁRCEL, Carmen [1988]: “Palabras en movimiento: indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales del siglo XVII (ms. 4.123, ms. 16.291 y ms. 16.292) de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Manuscrt. Cao*, 5, pp. 67-101.
- [1991]: “Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), Madrid, Castalia, pp. 493-517.
- VARELA MERINO, Elena [2009]: *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC.

- VAREY, J. E. [1954]: “Representación de títeres en teatros públicos y palaciegos: 1211-1760”, en *Revista de Filología española*, vol. XXXVIII, nº ¼, pp. 170-211.
- [1957]: *Historia de los títeres en España: (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- [1987]: “La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro”, en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), Londres, Tamesis, pp. 99-109.
- [1990]: *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Castalia.
- [1991]: “La minoría de Carlos II y la prohibición de comedias de 1665-1667” en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, III, pp.351-357.
- y DAVIS, Charles [1997]: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1615-1849*, Londres, Tamesis Book.
- VEGA, Germán [2014]: “El teatro breve en la imprenta del siglo XVII: piezas publicadas en Partes de comedias y autos”, en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid, Iberoamericana, pp. 517-533.
- VERDÚ HERRERO, David [1661]: “Reconstrucción de la puesta en escena del estreno de *El Faetonte*”, *Aproximación a la escena cortesana de finales del Siglo de Oro*, (www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon).
- VILA VILAR, Enriqueta [2004]: “El tesorero Andrés Munibe: entre la casa y el Consulado”, en *La casa de la contratación y navegación entre España y las Indias*, Sevilla, CSIC, pp. 433-447.
- , LOHMANN VILLENA, G. [2003]: *Familia, linaje y negocios entre Sevilla y las Indias. Los Almonte*, en Madrid, Fundación Mapfre Tavera.
- VILLALBA, Enrique [2006]: “La sala de Alcaldes y la jurisdicción militar: perfiles de un conflicto (siglos XVI-XVII)”. En *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa Moderna, 1500-1700*, Volumen 1, Madrid, Editorial CSIC, pp. 33-72.
- VITSE, Marc [1983]: “El teatro en el siglo XVII”, en *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, J.M. Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, pp. 475-611 y 688-696.

IX. BIBLIOGRAFÍA

— [1988]: “Burla e ideología en los entremeses”, en *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 163-176.

— [2003]: “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en *Historia del teatro español, I*, Madrid, Gredos, pp. 717-755.

WARDROPPER, Bruce W. [1975]: *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.

YETANO LAGUNA, Isabel [2009]: *Relaciones entre España y Francia desde la paz de los Pirineos (1659) hasta la guerra de devolución (1667). La embajada del marqués de la Fuente*, Madrid, Editorial Fundación.

ZALAZAR Y CASTRO, Luis [1949-1979]: *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro. Obras genealógicas y heráldicas*, Madrid, RAH.

ZAYAS, María de [1983]: *Desengaños amorosos. Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra.

Último día de consulta de las referencias en Internet: 01 / 05 / 2015.

X. SUMMARY

Francisco Antonio de Monteser's short theatre: study and edition

Backgrounds, abstract and methodology

During the 17th century theatre in Spain became the entertainment par excellence because of its popular acclaim: thus, not only common people enjoyed it, but even nobles and kings espoused it. One hundred years before, theatre underwent an important renovation thanks to Lope de Rueda and Bartolomé Torres Naharo, but after them Lope de Vega developed this art, so it could reach undoubtedly its highest point. All this is shown in Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (*New art form of writing plays in this time*) and it is also revealed by other playwrights as Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina and Francisco Rojas Zorrilla. These elements gave rise to the Baroque Fiesta, made up of short plays which were performed as a complement between the three acts of the big classics: *loas* (preludes), *entremeses* (interludes), *bailes* (balls), *mojigangas* and *jácaras* (different farces or comic ballads of low social level), etc. Thanks to this relevant demand of short pieces, new specialized dramatists appeared, so as Antonio de Zamora, Cristóbal Suárez de Figueroa, Francisco de Avellaneda and Alonso de Olmedo, among others. In the last 30 years, Spanish Golden Age Theatre's critics have been very interested in these authors and, consequently, short theatre's edition has been carried out.

Therefore, this PhD Thesis contributes the recovery of another playwright, Francisco Antonio de Monteser. In this sense, we have read up on Monteser's hectic biography and we have also investigated and compared 34 short plays that have been attributed to him in the past. As a result, we have intended to encounter similarities between these plays according to their subjects, characters, language, style and some elements which influenced the performance. Likewise, we have undertaken the study of metrical structures and a critical approach by virtue of the comparison of all the versions and manuscripts that have been preserved. Finally, we have edited the pieces considering a critical analysis and a prefatory study.

In order to elucidate biographical, social and philological aspects, we have done our research in parochial and public archives. Public and private libraries have also been significant with the aim of examining Monteser's manuscripts and printouts.

Taking into account that we have critically analyzed 32 from the 34 pieces which have been originally attributed to Monteser, we can assure that our work has thrown up the expected result. Those 32 pieces comprehend one *loa*, fourteen *entremeses*, nine *bailes*, seven *mojigangas* and a *fin de fiesta* (“end of *fiesta*”). We must point out that a lot of them have been unpublished until now. Additionally, we have sorted out in an appendix Monteser’s manuscript poems, recently discovered during our research.

Conclusions

We can notice in Francisco Antonio de Monteser’s biography numerous facets which were representative of the 17th century. On the one hand, he descended from a converted family. His father, Gaspar de Monteser, was a treasurer and a judge at the *Casa de la Contratación de Indias* (the House of Trade, Seville) and his son, Francisco Gaspar de Monteser, was one of the founders of the *Real Casa de la Maestranza* in Seville. On the other hand, Monteser embodied the well-known (but outdated) Renaissance prototype by being a writer and a soldier at the same time. This nobleman took part in the Spanish fleet *Armada de Indias*, was a cuirassier and was also honored with the knighthood of Santiago. As for the theatre, in the 1650 (approximately) he composed three *comedias burlescas* and a decade later he wrote many short pieces which made him very popular. As well, his insolent, mocking and provocative attitude caused his death in 1668.

Monteser’s life and work gave him fame and this is why his name appears in many short theatre repertoires which proliferated between 1640 and 1700 in Spain. 22 pieces from the 34 that were attributed to him were printed in books published between 1668 and 1670. Definitely, this is his most successful moment and his name was a selling point.

We present Monteser’s short plays in chronological order in this data table:

| Year | Title | Collection | Manuscript / Printout |
|------|---|------------|--|
| 1660 | La hidalguía | Laurel | printout |
| 1664 | Los rábanos o la fiesta de toros | Rasgos | printout |
| 1668 | Los extravagantes Descuídese en el rascar La castañera Los locos | Ociosidad | printout printout printout printout |

| | | | |
|---------|--|------------|--|
| | El gusto loco El loco de amor Los esdrújulos El mudo El letrado de amor | | printout printout printout printout |
| 1668 | Las dueñas del Retiro Los porfiados El doctor Borrego El boticario tahúr La cortesía El capitán Gorreta | Verdore | printout printout printout printout printout printout |
| 1670 | Los ecos El maulero de su Majestad Dos áspides trae Jacinta Las manos negras Los registros | Parnaso | printout printout printout printout printout |
| 1670 | La tía | Migajas | printout |
| 1676 | Loa humana del árbol florido El zapatero y el valiente | Flor | printout printout |
| unknown | La ballena Las perdices Los títeres El sitio del buen Retiro Fin de fiesta para el Faetón | BNE | manuscript manuscript manuscript manuscript manuscript |
| unknown | Las naciones La manzana El martinete del Manzanares | BITB | manuscript manuscript manuscript |
| unknown | Los majaderos | BUValencia | manuscript |

We have edited neither *La castañera* nor *Los rábanos o la fiesta de toros* because we have already demonstrated that these pieces were not composed by Monteser.

The study of the short plays has shown that these works were especially made for palatial parties and were mainly written in the sixties. In the next table we summarize the possible authorships according to five different elements:

- 1) The date of the composition or performance
- 2) The type of piece (*loa* –L–, *entremés* –E–, *baile* –B–, *mojiganga* –M–, *fin de fiesta* –F–, *comedia* –C–)
- 3) The prevailing poetic meter (with a percentage of verses belonging to that meter)
- 4) Our deduction touching the authorship
- 5) Other playwrights whose authorship concerns the same play

Having in mind that between 1644 and 1650 theatre performance could not be regular because of multiple reasons (for example, the military disasters, the death of queen Isabel and heir Baltasar Carlos, the Jesuit attacks...) and that this situation continued from Felipe IV's death (17th September 1665) until May 1667, we can conclude that Monteser wrote his works in the following years:

| Date | Play | Meter (%) | Author | Other authors |
|---------|---|---|--|--|
| unknown | E- Descuídese en rascar E- El boticario tahúr E- Las perdices E- El capitán Gorreta E- Los registros M- Las dueñas B- Dos áspides E- El doctor Borrego | Silva (57) Silva (94) Romance (80) Silva (61) Romance (68) Romance (76) Romance (88) Romance (78) | ? Yes ? Yes Yes Yes ? ? | León Marchante Juan de Monteser? Olmedo Benavente / Rojas |
| 1651 | B- Zapatero y el valiente C- Caballero de Olmedo | Romance (100) Redondilla (58) | No Yes | Díez i Foncalda |
| 1655 | C- La renegada de Valladolid | Romance | Yes | With Solís y Silva |
| 1656 | M- La ballena | Romance (37) | Yes | |
| 1657-0 | E- Las manos negras | Romance (61) | Yes | |
| 1658-9 | E- La hidalguía | Romance (77) | Yes | Matías de Castro |
| 1659 | C- Hipómenes y Atalanta | | Yes | |
| 1660 | E- Los locos B- El gusto loco E- La tía | Romance (82) Romance (51) Endecasílabos (100) | Yes Yes ? | |
| 1661 | B- El mudo B- Los esdrújulos | Romance (74) Romance (91) | Yes Yes | Diamante / López del Campo |
| 1662 | F- Fin de fiesta <i>Faetón</i> | Romance (63) | Yes | |
| 1661-5 | B- Los ecos B- El loco de amor B- El letrado de amor B- Los extravagantes M- Martinete M- Sitio del Buen Retiro E- Los porfiados E- Los majaderos | Romance (68) Romance/otros (30) Copla/seguidilla (32) Romance (71) Romance (56) Silva (40) Silva (47) Romance (98) | Yes Yes ? ? Yes Yes Yes Yes | M. de las Casas López del Campo López del Campo |
| 1665 | M- Los títeres | Endecasílabos (50) | Yes | |
| 1667-8 | M- Las naciones M- La manzana E- La cortesía E- El maulero | Romance (54) Silva (38) Romance (62) Romance (80) | ? ? Yes Yes | Quesada / Escamilla León Marchante |
| 1687 | L- El árbol florido | Romance (99) | Yes | With Diamante |

To sum up, we have reclaimed the image of Francisco Antonio de Monteser y Espinosa and maintained that he could be one of the precursors of absurdist humor in Spanish theatre. He needed neither erotic elements nor escathological to make the audience laugh. Thanks to this humor, Monteser found a way to explain a derisory and apparent world, showing how he understood it by depicting everyday life situations and creating ludicrous dialogues. All this is revealed in *El caballero de Olmedo*, *La cortesía*, *Los registros*, *El fin de fiesta* or *La ballena*: even though the audience bursted into laughter, we can also glimpse in Monteser's plays a bitter irony which reflects that, beyond society's efforts, our world is as comical and ridicule as its theatre.