

*Edición anotada y estudio de dos
entremeses y un baile dramático del
siglo XVIII:
el Entremés famoso de la
melancolía, el Baile de la comedia y
El ensayo*

Gema Cienfuegos Antelo. 1152905

M. A. THESIS (SPANISH)

Director: José Ruano de la Haza

Modern Languages and Literatures

University of Ottawa

June, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-16409-8

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

ABSTRACT

This M. A. thesis offers a critical edition of three short dramatic pieces from the seventeenth century: *Entremés famoso de la melancolía*, by Calderón, *Baile de la comedia*, anonymous, and *El ensayo*, by Gil Enríquez. The thesis consists of:

- 1) An introductory study, composed of the following sections:
 - a) general survey of the dramatic genre known as the *teatro cómico breve*;
 - b) a critical analysis of the plays based on the characteristics of the genre and with special emphasis on the play within the play aspect;
 - c) a Bibliography.
- 2) The spelling and punctuation of the edited texts have been modernized and regularized, except where alterations would have affected the pronunciation. All abbreviations have been silently resolved.
- 3) The critical apparatus, consisting of two groups of Notes:
 - a) Textual Notes, where every substantial departure from the copy texts has been recorded and discussed;
 - b) Philological Notes, where any passage where the sense or the syntax might present difficulties, all internal references and literary and other allusions have been explained.

A mi familia y a mis amigos, en especial a Joaquín, por su cálido apoyo
desde el otro lado del Atlántico.

Y a Héctor, por supuesto.

RECONOCIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a la beca de investigación que me fue concedida por la Universidad de Ottawa a través de su Escuela Superior de Estudios Graduados, durante el año académico 95-96.

A la Escuela y a todos los profesores del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas debo mi más sincera gratitud, especialmente por su acogida personal a Nigel Dennis, Fernando de Diego y Juana Muñoz-Liceras, de quienes conservaré siempre un grato recuerdo.

Un reconocimiento especial merecen la labor profesional y la ayuda recibida de mi director de tesis, José Ruano de la Haza.

No puedo dejar de mencionar aquí a mis maestros de Madrid, Javier Huerta Calvo y Ángel Gómez Moreno, sin cuyo estímulo y afecto habría sido mucho más difícil mi estancia en Canadá.

Y, cómo no, deseo dejar constancia de la espléndida experiencia personal que ha supuesto compartir los trabajos y los días con el grupo de estudiantes graduados, familia querida durante todo este año.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

Nota preliminar.....	6
1. El teatro cómico breve como género literario.....	9
1.1 Orígenes y poética del entremés.....	9
1.2 Clasificación del entremés.....	13
1.3 Subgéneros del teatro breve.....	16
2. Elenco de máscaras y temas.....	22
3. Lenguaje y estilo. El verso.....	30
4. Elementos de la representación.....	34
5. Corpus de obras: manuscritos y colecciones impresas. Noticia bibliográfica de los textos de esta edición.....	38
6. El costumbrismo y el "teatro dentro del teatro": El <i>Entremés famoso de la melancolía</i> , el <i>Baile de la comedia</i> y <i>El ensayo</i>	41
7. La edición de textos áureos. Criterios de esta edición.....	47

BIBLIOGRAFÍA.....	52
-------------------	----

ABREVIATURAS.....	57
-------------------	----

TEXTOS

<i>Entremés famoso de la melancolía</i>	58
<i>Baile de la comedia</i>	78
<i>El ensayo</i>	87

Nota preliminar

Durante mucho tiempo, el teatro cómico breve fue considerado como una producción marginal respecto al gran teatro del Siglo de Oro. La literatura festiva, en su forma teatral, no fue atendida por la crítica como se merecía; incluso se hablaba de "teatro menor" con una actitud de menosprecio. Hasta 1981 hubo que remitirse, para el estudio del entremés, a la espléndida *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, de Emilio Cotarelo y Mori (1911), y al ya clásico *Itinerario del entremés*, de Eugenio Asensio (1965), en el que se dedica un estudio monográfico a la primera etapa de la historia del género, primeras muestras de este interés por el teatro breve.

Desde el año 1982, en que se celebró en Madrid el *Coloquio sobre el teatro menor en España a partir del siglo XVI* (véase Bibliografía), se han venido realizando diversos esfuerzos por recuperar este género. Poco a poco han ido apareciendo ediciones de las obras dramáticas breves de autores consagrados como Calderón (una a cargo de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera —que dedicaron también una monografía al género—, y otra, más reciente, de María Luisa Lobato), y del entremesista por excelencia del siglo XVII, Quiñones de Benavente, a cargo de Hannah Bergman. Se han publicado también en los últimos años diversas antologías de piezas teatrales cortas, como las llevadas a cabo por la propia Bergman, Javier Huerta Calvo o Celsa Carmen García Valdés.

Con posterioridad al *Coloquio* de 1982, se han venido sucediendo simposios, ediciones y estudios que han incrementado el nivel de

conocimiento de este teatro que, enraizado en la baja Edad Media, ha llegado a nuestros días con plena vigencia. En 1986 fueron organizadas por el CSIC unas *Jornadas sobre teatro popular en España*, bajo la coordinación de Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez; y en la edición de 1987 del festival anual de teatro de Almagro, también fueron tratados *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, por estudiosos de la talla de Ricardo Senabre, Maxime Chevalier y María Gracia Profeti, entre otros. La monografía más reciente sobre el género es la publicada por el profesor Huerta Calvo bajo el título *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro* (1995).

Pero aún queda mucha labor por hacer en este campo, máxime si tenemos en cuenta las fuentes manuscritas e impresas de teatro breve que quedan por expurgar en diversas bibliotecas. Como ya señaló Eugenio Asensio en su *Itinerario*, está todavía por sacar a la luz buena parte de la producción posterior a 1640.

Esta tesis de Maestría pretende ser una contribución, aunque modesta, a esta revitalización del estudio de los géneros teatrales breves del Siglo de Oro, aportando la edición de un pequeño corpus de obras cuya temática, el propio teatro, aún no ha sido atendida con amplitud por la crítica.

Tratóse también quién fue el primero que en España las sacó de mantillas [las comedias] y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación [...] En el tiempo deste célebre español [...] las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; 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 hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. (Cervantes, Ocho comedias, 7-8)

1. El teatro cómico breve como género literario.

En este capítulo haré un repaso general de los distintos aspectos descriptivos del teatro breve (orígenes, poética, clasificación, lenguaje, etc). Planteo este repaso como una síntesis de los estudios más importantes en este campo, principalmente los realizados por Eugenio Asensio, Hannah Bergman y Javier Huerta Calvo. Ilustraré estos aspectos teóricos con algunos ejemplos tomados de las piezas de esta edición.

1.1 Orígenes y poética del entremés.

Hasta la primera mitad del siglo XV, el término "entremés" designaba manjares y platos variados. También se llamaba entremés a cualquier intermedio festivo intercalado en celebraciones públicas, como danzas, torneos, momos, etc. Antes de que la palabra tuviera un referente teatral en castellano, designaba una especie de espectáculo parateatral en Cataluña (*entremesos*). El término pasa a significar, algo más tarde, una especie de pasos procesionales del Corpus (documentado en la *Crónica de don Álvaro de Luna*, en 1423). López Morales, en su estudio sobre los orígenes del teatro en Castilla (véase Bibliografía), considera el *Auto del repelón*, de Encina, la "célula entremesil" (salvando, por supuesto, las distancias que median entre el *Auto* y las características formales y funcionales del género en el siglo XVII). Del *Auto* destacan la naturaleza rústica de los personajes; el diseño de la acción (que recuerda, sin duda, a la de los entremeses posteriores: unos estudiantes gastan una broma pesada a unos campesinos de paso por la ciudad, y estos a su vez se vengan de ellos), y el lenguaje: los insultos, los juramentos y otras

expresiones populares, que forman parte del paradigma del lenguaje del teatro breve posterior.

Pero indudablemente son los pasos de Lope de Rueda¹ el referente inmediatamente anterior a los entremeses del siglo XVII, como bien señalara Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*. La poética del paso o entremés, según la concepción de Rueda, se configura en la utilización de la prosa (hasta 1620 aproximadamente, los entremesistas prefieren el discurso en prosa casi exclusivamente); la burla como desencadenante de la acción; unos personajes activos y otros pasivos (elenco sencillo constituido por el criado listo, el bobo, el doctor y el estudiante) y tres secuencias en el desarrollo de la acción: preparación, ejecución y desenlace, con el habitual aporreamiento del final.

Pero dentro de la etiqueta "teatro cómico breve" entran géneros muy diversos: sainete, jácara, loa, mojiganga, baile, letrilla dialogada, coloquio, entremés, etc. Si nos limitamos al siglo XVII, el género del que parten el resto de las categorías es el entremés, definido, por primera vez en sus rasgos esenciales de género por el *Tesoro* de Covarrubias (1611): "una representación de risa y graciosa que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar al auditorio." Un siglo después la definición de *Autoridades* sólo agrega a estas características la de la brevedad. Todavía habría que añadir una cualidad más a las señaladas por los lexicógrafos clásicos: la introducción, en algún momento de su

¹ Lope de Rueda fue dramaturgo y representante nacido en Sevilla sobre 1510 y muerto hacia 1565 en Córdoba. Sus pasos (*Las aceitunas, Cornudo y contento*, etc.) representan el triunfo de la influencia italiana en el teatro español. Fue Timoneda, dramaturgo y librero valenciano, quien publicó su obra entre 1567 y 1570 (*El deleitoso y Repertorio de representantes*, respectivamente).

desarrollo, de un apartado musical o bailable, siempre mínimo en relación a la parte representada.

Los tratadistas y preceptistas del Siglo de Oro (Horacio, Pinciano, el Brocense) no llegaron a ocuparse de la forma dramática del entremés en sí mismo; lo que encontramos son algunas consideraciones al hilo de las reflexiones sobre la comedia; también en el *Arte nuevo*, de Lope de Vega:¹

siendo una acción y entre plebeya gente
 porque entremés de rey jamás se ha visto,
 y aquí se ve que el arte, por bajeza
 de estilo, vino a estar en tal desprecio,
 y el rey en la comedia para el necio. (*Arte nuevo*, vv. 72-76)

Así pues, podemos desglosar ya cinco características del entremés:

1. Su comicidad.

2. Su situación formal en el conjunto del espectáculo: según Huerta Calvo, el esquema general de una representación quedaba aproximadamente así:

—Preliminares: golpes en el tablado, música, etc.

—LOA

Comedia: Jornada Primera

—ENTREMÉS

Comedia: Jornada Segunda

—BAILE

Comedia: Jornada Tercera

—MOJIGANGA, FIN DE FIESTA, etc.

3. Su función respecto al público.

¹ Véase Huerta Calvo, "Teoría poética de los géneros teatrales menores," en *El nuevo mundo de la risa*, 17-48.

4. Su brevedad (entre 175 y 225 versos aproximadamente).

5. El elenco de *dramatis personae*, que engloba todas las capas sociales exceptuando la monarquía y la alta nobleza.

De acuerdo con estas características (sintetizando el artículo "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro," de Huerta Calvo), los paradigmas poéticos y las fuentes de que se nutre el entremés serían:

1. El drama satírico, género paródico y burlesco, cuya función era también servir de descanso y alivio de la tensión que provocarían las representaciones mayores.

2. La "comedia antigua," término empleado como equivalente de entremés en *La polilla de Madrid*, de Quevedo;¹ en cuatro piezas de Salas Barbadillo y en el *Arte nuevo* de Lope de Vega, según el cual el entremés sería el tipo de comedia española más sujeto al canon clásico: "de donde se ha quedado la costumbre / de llamar entremeses las comedias / antiguas donde está en su fuerza el arte," (vv. 77-79). Según Olson, los rasgos distintivos de la comedia antigua que el entremés compartiría en mayor medida son:

una acción intrascendente, arropada en un lenguaje, cuya especificidad vendría dada por el recurso del contraste, [y que] produciría unos efectos catásticos o despreocupates en su recepción por parte del espectador. (Cito de Huerta, *El nuevo mundo de la risa*, 28)

3. El "episodio" de la fábula: tanto el episodio como el entremés están ligados a la obra mayor que les contiene o incluye a modo de intermedio.

¹ Editada por Asensio en su *Itinerario*, 307-337.

4. La farsa, de extensión menor también, cuyas raíces ahondan en la vieja tradición carnavalesca que, al trascender de su celebración temporal,

irradió sus tópicos e imágenes a todas las manifestaciones culturales, entre ellas la literatura y, por supuesto, el teatro. Fundamentábanse esas ideas, ante todo, en la exaltación de la risa, frente a la seriedad y solemnidad de la cultura oficial, así como en la reivindicación del placer frente al rigor trascendente de aquélla. (Huerta, *Teatro breve*, 13)

1.2 Clasificación del entremés.

Según Huerta Calvo, se puede hablar de cuatro o cinco variantes estructurales, según el elemento predominante en cada una de ellas: estructuras de acción, situación, debate y personaje, con la variedad de la estructura de desfile o revista de personajes, (*Teatro breve*, 22-30).

La estructura de acción. Representa una intriga sencilla, normalmente una burla o engaño. Ésta es quizá la forma más característica del género, y su desarrollo implica a unos personajes activos (listos) que preparan la burla, contra otros personajes pasivos caracterizados por su simpleza. Es el caso, por ejemplo, de los entremeses cuya acción es una burla "erótica," en donde se pone en juego el triángulo de personajes: mujer-amante-marido / padre (casi siempre representado por la máscara del Vejete). Tras la ejecución de la burla, estos entremeses suelen acabar con algún tipo de moraleja, o un final "a palos" o, ya en otra etapa más avanzada de su evolución, con algún baile o seguidilla conciliadora.

La estructura de debate. Su antecedente son los poemas de debate medievales (*Disputa de Elena y María, Los desnudos del agua y el vino*, etc.). El entremés con esta estructura consiste en la disputa entre dos

personajes o grupos de personajes enfrentados: marido / mujer; sacristán / soldado; galán / vejete, etc. Se hicieron célebres (hasta el punto de constituir series) los debates mantenidos por dos alcaldes, uno de origen villano, pero seguro y orgulloso de su linaje, otro de ciudad, sospechoso de descender de conversos (véase el entremés de *Los dos alcaldes encontrados* —del que hay hasta seis partes—, *Teatro breve*, 190-198).

Entremeses de figuras (o figurón). El entremés, fiel a su intención satírica, no muestra nunca la interioridad del personaje: lo observa siempre desde fuera. Los entremeses de figuras son las piezas que se caracterizan por presentar un tipo humano estereotipado, definido desde la perspectiva de un vicio o defecto particular: el simple, la pidona o tomajona, el celoso, el tacaño, el valentón, etc.

Estructura de desfile o revista. Se trata de una variedad de la estructura de figuras: una serie de tipos, caracterizados también por un vicio o defecto, van desfilando ante un personaje central en función de juez que les va examinando y, generalmente, condenando (este esquema tiene, por ejemplo, el famoso entremés *El juez de los divorcios*, de Cervantes).

Entremés de situación. Esta estructura subordina el argumento a la presentación de un cuadro costumbrista, del Madrid de la época o de cualquier otra ciudad. El autor pinta un determinado momento de la vida cotidiana, unas costumbres, unas formas peculiares de comportamiento y, también un lenguaje de época. Según Huerta Calvo,

cabría decir que nos encontramos ante piezas de carácter intrahistórico con capacidad para evidenciar aspectos menudos de la vida cotidiana. Los ambientes principales —calles, plazas, mercados, mentideros, [teatros]—

quedan así plasmados en estos entremeses, con la comedia costumbrista revivirá en los sainetes de Ramón de la Cruz o algunas obras del género chico. (*Teatro breve*, 26)

Sin embargo, como también matiza Huerta Calvo, no podemos pretender ver en el teatro breve una representación literal de la vida de la época, ya que la visión de la realidad que se nos ofrece se encuentra deformada por la intención satírica y por la caricatura. Así pues, teniendo en cuenta esa deformación y apartándola de alguna manera, podemos apreciar en el entremés esos "aspectos menudos de la vida cotidiana" que refería Huerta Calvo.

El *Entremés de la melancolía* cuenta con una acción principal que se atiene a la estructura de situación que venimos describiendo: la enojosa melancolía de Manuela, que trata de calmar con los entretenimientos de las calles de Madrid. El motivo de la melancolía se repite en otras piezas de situación como en *La malcontenta*, de Quiñones de Benavente (Huerta, *Teatro breve*, 185), en el que la protagonista se pone melancólica por la ruptura de un espejo y también busca varios remedios que consuelen su malestar: "Cántame, Juana, alguna cosa alegre, / que el espejo me tiene melancólica" (vv. 18-19).

Hay entremeses de costumbres dedicados a las fiestas de San Juan y del Corpus, a las corridas de toros, al carnaval, o enfocados a algún aspecto de la vida diaria; en algunos se llega a personificar calles, plazas, casas y ríos: el *Bailes de las calles de Madrid*, atribuido a Moreto, *El casamiento de la calle Mayor con el Prado Viejo*, de Quiñones de Benavente, etc. (véase *Madrid en el teatro*, de Herrero García). Otras piezas retratan buhoneros y

vendedoras ambulantes, una tertulia de mujeres en un portal, el Prado atestado de coches, etc.

El teatro mismo sirve de tema a todo un conjunto de entremeses costumbristas, tal es el caso de *El ensayo*, de Gil Enríquez. La denominación de este grupo como entremeses de costumbres teatrales se aplica más bien a piezas tardías del siglo XVII (Gil Enríquez, Lanini, etc.) y sobre todo del XVIII.

1.3 Subgéneros del teatro cómico breve

Los géneros aledaños al entremés (baile, loa, jácara, mojiganga y fin de fiesta) aunque en su mayoría parten como formas festivas independientes de las tablas, fueron arraigándose a la estructura del espectáculo teatral y evolucionando a raíz de su influencia. La delimitación de algunas formas no siempre está clara, y así, se habla de entremés cantado, baile entremesado, la mojiganga puede confundirse con el baile, etc. En este apartado haré un resumen de las características principales de algunos de estos subgéneros (me limitaré a mencionar aquellos que aparecen en las obras de esta edición).

El baile. Una de las piezas de esta edición es un baile dramático. Según Hannah Bergman, la estudiosa del género por excelencia, los orígenes de esta modalidad se remontan a las danzas de la Edad Media, incorporadas después al teatro de Encina, Fernández y Gil Vicente. Al principio, el baile teatral era independiente del entremés; se trataba de una breve composición lírica cuya letra indicaba los movimientos coreográficos. Tras unos versos en los que se indicaba que había llegado la hora de bailar, se ejecutaba la pieza suelta o al final del entremés. Una variante de lo anterior era un baile con un pequeño argumento,

preferentemente una metáfora que se prestaba a la aplicación satírica, pasando del monólogo cantado al diálogo. También se podía ligar una pieza a otra haciendo alusión en el baile al tema del entremés. Éste parece ser el asunto del *Baile de la comedia*, ya que todas las composiciones que en él se insertan comparten el mismo tema: el de la mujer pedigüeña, tan común en el teatro breve. Por otro lado también parece referirse a una comedia, a la que probablemente acompañara.

Fue Quiñones de Benavente quien fijó el género, y si al principio era el entremés el que introducía el baile, con Quiñones de Benavente será al revés, creando "una forma en que confluyen palabra, música y movimiento rítmico," (Bergman, *Ramillete*, 23). Esta forma híbrida fue bautizada por el propio Quiñones de Benavente como "entremés cantado" (o "baile entremesado," según Asensio). Aunque a veces no se señale en las acotaciones y tampoco nos haya llegado la música, casi todo el diálogo de estas piezas era cantado, insertando romances, cancioncillas y bailes populares. La métrica del baile es mucho más rica y variada que la del entremés.

Mientras que el entremés se especializa en el costumbrismo, el baile derivará en temas de una línea fantástica y abstracta siempre sin abandonar la sátira. El desgaste temático, la aparición de los primeros sainetes de costumbres del siglo XVIII, junto a la influencia francesa que introduce contradanzas y minués, contribuyeron a la decadencia del género (Huerta, *Teatro breve*, 54-55).

La loa. En el *Baile de la comedia* se representa una loa. Según Flecniakoska,¹ el antecedente de este subgénero en el teatro español es el *introito* de las comedias de Torres Naharro (monólogo recitado por un

¹ Flecniakoska, J.L. *La loa*. Madrid: SGEL, 1975.

actor o actriz al comienzo de la función para llamar de atención del auditorio; incluye, además, un resumen o extracto de la comedia que precedía). Más tarde, debido a la influencia del entremés, su estructura se hace más compleja: diálogo (loa entremesada), polimetría, música y vestimenta de capricho; su función también evoluciona. Según García Berrio:

Sirve para preparar los ánimos de los oyentes a que tengan atención y silencio, y miren con buenos ojos la comedia, y para defender al autor de alguna calumnia, faltas y descuidos que le murmuran, o para explicar algunas cosas intrincadas, que podrían impedir la noticia de la fábula. (Cito de Huerta, *Teatro breve*, 50)

Huerta Calvo, siguiendo a Cotarelo, distingue cinco tipos de loas (*Teatro breve*, 50-51):

—Loa sacramental. Se representaba antes de los autos. De contenido alegórico y teológico.

—Loa religiosa.

—Loa para fiestas reales. Encabezaba las representaciones ante el rey. Tras una breve trama, finalizaba con un canto de alabanza a los monarcas.

—Loa para casas particulares. Para fiestas de carácter familiar, como bodas o bautizos; por este motivo terminaron por constituirse en un patrón fijo en el que se podían variar los datos.

—Loa de presentación de compañías. Son las que más se ajustan a la estructura del género. Al no haber programas impresos, se hacía una pieza de este tipo para que el público conociera a los actores de temporada de la compañía. Los primeros versos de la loa que abre el *Baile de la comedia* pertenecen a este tipo de loas ("brava comedia, señores, / hoy mi autor os

representa, / que, si a comedia rezada, / cantada comedia es ésta..."); pero después la loa pasa a ocupar la función del baile, introduciendo —muy probablemente— un resumen del argumento de la comedia a que acompañaba.

Los actores ejecutaban conscientemente el recurso del teatro dentro del teatro y se dirigen abiertamente al público para fomentar su interés.

La *jácara*. También este subgénero aparece representado en otra de las obras de nuestra edición. La *jácara* conoció dos etapas en su historia (Huerta, *Teatro breve*, 55-58): la primera, como romance recitado por un sólo actor; la segunda, como composición dialogada: la *jácara entremesada*.¹ La palabra "*jácara*" proviene de "*jaque*," término que en germanías se aplicaba a los sujetos del hampa, matones y rufianes. Las dos formas de la *jácara* (monologada o dramatizada) se caracterizan por incorporar una temática relativa a las gentes del hampa e incorporar su vocabulario. Los temas y los protagonistas (a veces históricos) se repiten y pasan de unas composiciones a otras: se trata de pendencias entre dos jaques o dos "*marcas*" (sus mujeres); los castigos con los que termina la carrera de éstos (azotes, galeras, horca), etc. Algunas de las *jácaras* más famosas fueron escritas por Quevedo y por Jerónimo de Cáncer. También Calderón incorporó una en *El alcalde de Zalamea*, y las hay también en su teatro breve, como la incluida en el *Entremés de la melancolía* (vv. 49-64), no dramatizada sino cantada.

En un entreacto o al acabar la función salía un actor o una actriz a cantar el romance que narraba la fechoría de un criminal; el público se

¹ Véase E. Rodríguez y A. Tordera. "Ligaduras y retórica de la libertad: la *jácara*." *El teatro menor en España*, Madrid: CSIC, 1983.

aficionó tanto a la jácara que si al acabar el espectáculo no se había recitado ninguna, la pedía eufóricamente:

Como la turba mosqueteril no se cansaba jamás de ver a los representantes sobre el tablado, ideó un recurso para prolongar la fiesta, y fue que, cuando terminaba la comedia e iba a comenzar el baile, salían del patio estentóreas voces gritando: "¡jácara! ¡jácara!" Y como no se podía desobedecer al terrible senado, ante quien temblaba toda la grey farandulera, era forzoso representar alguna jácara antes del baile. (*Deleito, También se divierte el pueblo, 209*)

Compárese este texto con la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero* (vv. 9-18). Quiñones de Benavente busca aquí la mejor manera de adaptar la jácara a las tablas, fingiendo una disputa entre comediantes y público sobre si ha de haber jácara o no:

JULIANA ¡Jácara!

TOMÁS Moñi-cazuela,
no alborotes el corral.
Cántala tú, si la quieres,
o calla con Barrabás.

JULIANA ¡Jácara!

TOMÁS ¿Oyen vustedes?
Cantalla yo es por demás;
cántela quien la pidió
o juro a Dios que han de aullar!

(*Quiñones de Benavente, Entremeses, 138*)

Otras veces la disputa era sobre quién había de cantarla, o se introducían los mismos rufianes como personajes para escenificar los episodios antes narrados.

2. Elenco de máscaras y temas

Al hablar de la temática y máscaras (tipos o figurones) del teatro cómico breve, hay que tener en cuenta que nos hallamos ante una forma de literatura poco "original," debido a su carácter estereotipado, ya que los paradigmas por los que se rige son escasamente flexibles, y por otro lado, el teatro breve está condicionado por los gustos y exigencias del público de los corrales. Así pues, los temas y personajes que analizamos a continuación son los típicos del repertorio entremesil. En cualquier caso, el concepto de originalidad debe ser puesto en tela de juicio cuando se trata del teatro barroco, incluso de las grandes comedias de los dramaturgos más ilustres, quienes frecuentemente se copiaban entre sí temas, argumentos y títulos sin que ello supusiera, al parecer, ningún problema; ¿qué límites podrían ponerse entonces a estas prácticas intertextuales cuando se trataba de entremeses? De entrada, gran parte de la materia entremesil (personajes, nombres, argumentos, situaciones) tiene una clara procedencia folklórica, atestiguada en muchos casos desde la cuentística medieval (así lo demuestran los estudios de Maxime Chevalier, María Rosa Lida de Malkiel, entre otros). Todo eso, unido a las aportaciones que fueron haciendo autores como Lope de Rueda o el propio Cervantes, fue creando un repertorio común del que se nutrían todos los autores.

Así pues, existe tanto un repertorio temático y argumental, como un elenco de personajes y tipos comunes a todo el corpus de obras teatrales cortas. Haremos un breve recorrido refiriéndonos a los personajes más habituales, que llegaron a convertirse en estereotipos.

Todos los estamentos de la sociedad española revestidos con la máscara deformadora del entremés (hidalgos, taberneros, venteros, boticarios, arrieros, barberos, sastres, escribanos, médicos, etc), a excepción de la monarquía y la nobleza, intervienen en el mundo del entremés, pero hay una galería representativa formada por las máscaras más frecuentes. Ya los primitivos pasos del siglo XVI habían mostrado esa tendencia a reducir los elencos de personajes a una serie de tipos con una funcionalidad dramática muy bien definida: el rufián, el bobo, el vizcaíno y el negro (tipos que ya señalara Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*).

En el siglo XVII este cuadro primario sufrió una transformación: unos tipos prácticamente desaparecen, otros desdoblan sus funciones y otros se especializan, pero en general su número se amplía. Hannah Bergman, que estudió este asunto tanto en su panorámica general, como en su aplicación al caso de Quiñones de Benavente (véase Bibliografía), distinguía cuatro tipos fundamentales: el Vejete (generalmente vinculado con ciertos oficios: sastres, barberos, boticarios, etc), el Sacristán, el Alcalde villano (especialización del Bobo), el Estudiante o capigorrón, y el Rufián (tipo que englobaba a valentones, soldados rotos, portugueses, etc.). A éstos habría que añadir el de la Mujer que, si bien presenta determinadas variantes, casi siempre se atiene a unas funciones dramáticas muy específicas.

Comencemos, pues, por el personaje de la Mujer. Es bien conocida la tradición misógina de la literatura del Siglo de Oro, a la que en general no es ajeno el mundo del entremés, si bien con particularidades según los autores: no se puede hablar igual en el caso de Quevedo que en el de Quiñones de Benavente, en cuyo tratamiento de la mujer observó la

profesora Bergman cierto "feminismo" entre tanta crítica misógina, aun contando con la inevitable carga satírica (*Quiñones de Benavente*, 150-157). Comparemos unos versos de *La Malcontenta* (126-128), de Quiñones de Benavente, con otro pasaje del *Entremés de la melancolía* (vv. 39-42); en ellos se puede apreciar dicha crítica femenina de los hombres, que apuntaba Bergman:

LA MALCONTENTA Que son falsos, sagaces,
 taimados, bellacos
 todos los hombres. (*Huerta, Teatro breve*, 189)

MANUELA que los hombres que se usan
 son, Luisa, de tal manera
 que gusto de que se maten,
 o de que por mí se mueran.
 (*Entremés de la melancolía*)

En líneas generales, las variedades de tipos femeninos más habituales en el teatro breve son las adúlteras y las embusteras. Los engaños y enredos eróticos son temas inspiradores de una gran parte de las piezas (así. en la jornada que se inserta en el *Entremés de la melancolía*). Como ha estudiado Claude Chauchadis, es muy frecuente el tipo de la mujer malmaridada (personaje de honda raigambre folklórica) que engaña a su marido viejo con algún otro personaje, más joven y fogoso amante ("Risa y honra conyugal en los entremeses"). En general, se dibuja un personaje femenino rebelde, impaciente, un tipo de Mujer decidida e ingeniosa, que suele ejercer en el entremés una considerable autoridad

sobre los personajes masculinos, muchas veces auténticos peleles en sus manos.

Los ejemplos de la mujer adúltera como motivo principal del entremés se multiplican (Huerta, "Cómico y femenino bureo"). Así, por ejemplo, en el entremés *Los refranes del viejo celoso* (vv. 78-89), atribuido a Quevedo, la Mujer, Justa, declara descaradamente su pasión por Rincón sin que el Vejete (su marido) se percate de ello aun siendo él su interlocutor:

JUSTA Tanto os quiero por ser de vos querida,
que a un *rincón* me estaré toda mi vida;
y pues gustáis de verme retirada
os prometo estar siempre *arrinconada*,
que es mi gusto, mi amor y mi fineza
tener a un *rincón* vuelta la cabeza,
y no hago nada en estas ocasiones,
que so yo muy amiga de *rincones*.

VEJETE Mucho rinconeáis, y no querría
que andéis en ellos tanto, mujer mía,
que los rincones, fuera de otras tachas,
sirven de echar basura y matar hachas.

(García Valdés, *Teatro breve*, 64-65; la cursiva es mía)

A veces la que engaña al Vejete no es su mujer sino su hija, quien sintiendo las urgencias amorosas se deja cortejar por su galán, a veces a escondidas (así en el *Entremés de la melancolía*), a veces sin ningún recato y hasta con insolencia, mostrándose rebelde a los dictados del padre:

VEJETE Hija mía, las doncellas,
quebrada la pierna en casa.

HIJA Eso es lo que yo no haré,
aunque me quiebren entrambas.

(Quiñones de Benavente, *El borracho*; en Huerta, *Teatro breve*, 34)

Otras veces la sátira misógina es mucho más aguda, presentando mujeres avariciosas, vanidosas y embusteras, cuyas motivaciones tienen más que ver con la ostentación y el afán de riqueza. El tipo más frecuente es el de la Pidona o Tomajona que aparece en el *Baile de la comedia* en diferentes versiones: la que pide al galán que pague por ella a la puerta del corral, la Nise de la función teatral, la Celia de la cancioncilla primera y las pidonas que se generalizan en las canciones del final.

Como principal oponente de la Mujer suele aparecer la máscara del Vejete, ya sea en su papel de marido celoso o de padre vigilante, aunque a veces también es pretendiente de mujeres casaderas, en cuyo cortejo parte con la ventaja de ser rico (lo cual muchas veces conlleva tacañería y judaísmo), pero con el pesado lastre de su decrepitud física, circunstancia que suele provocar las pullas más hirientes: se le asocia invariablemente con la enfermedad, la impotencia sexual y las taras físicas (Huerta, *Teatro breve*, 37-38). Así en el anónimo entremés *El cuero* (vv. 74-78):

CATALINA ¡Válgate Bercebú, viejo enfadoso,
bubático, quebrado y gargajoso!
Es un viejo mohatra y se hace mozo,
que más de la mitad en él se pierde:

¡Máteme Dios con un marido verde!

(Bergman, *Ramillete*, 204)

El Vejete es un tipo de presencia inexcusable, sobre todo en los entremeses de burlas amorosas, donde hace de cornudo (a veces consentidor), de amante frustrado o de marido celoso. Víctima de las bromas de estudiantes y soldados, y rival amoroso del Sacristán, casi siempre sale mal parado en los entremeses. Además de estas características, el Vejete, igual que el Pantalón de la *commedia dell'arte*,¹ es avaro hasta las últimas consecuencias.

El Sacristán es el personaje más característico del teatro cómico breve, dada la frecuencia con que aparece. Es la única representación del clero en los entremeses, pero su función dramática no suele estar, por lo general, asociada a su dimensión religioso-moral, sino a otras actividades más mundanas: su afición a las mujeres (tiene fama de amante fogoso), el vino y la poesía. A menudo demuestra una soberbia impropia de su rango (el más bajo escalafón eclesiástico), hablando en latín macarrónico y burlándose de los personajes bobos del entremés, Vejetes y Alcaldes villanos sobre todo. También se le relacionaba, por su negra indumentaria y sus funciones en la iglesia, con los entierros, las misas de difuntos, la muerte, el luto, etc. (Huerta, *Teatro breve*, 35-37).

Muy vinculado con el Sacristán, hasta el punto de confundirse a veces con él, estaba el Estudiante, personaje con gran arraigo en nuestra tradición folklórica y eje de un mundo escolar y universitario frecuentemente recreado en la literatura española, como ha estudiado

¹ Véase Huerta Calvo, "La influencia italiana en el entremés," en *El nuevo mundo de la risa*, 124-134.

Maxime Chevalier ("Un personaje folklórico: el estudiante"). En su vertiente entremesil, el capigorrón, que así se le llamaba por su típico atuendo de capa y gorra (de ahí su similitud con el Sacristán), es un personaje apicarado: pobre, astuto, burlón, mujeriego y pendenciero. Su máscara está más cerca de representar a un delincuente que a un letrado.

Otro personaje de talante apicarado es el Soldado, habitual también de los entremeses barrocos. El "soldado roto" entremesil se caracteriza por su pobreza y hambre, que combate con el "gorroneo" y los pequeños hurtos, mientras se dedica a recorrer despachos oficiales con sus memoriales de guerra, reclamando sin éxito la recompensa a sus servicios (García Lorenzo, "De reyes y soldados, entre burlas y veras").

El soldado del entremés se caracteriza también por aproximarse al Valentón, aunque sus fanfarronadas suelen basarse más en glorias pasadas que se dedica a contar con insistencia y exageración. Según Lida de Malkiel, remeda cómicamente el tipo del *miles gloriosus* ("El fanfarrón en el teatro," 273). Es también un personaje mujeriego, que normalmente rivaliza con el Sacristán en el cortejo de las damas.

Estos son los tipos principales que aparecen en los entremeses, junto a alguaciles, cobradores, actores y actrices de los entremeses de costumbres teatrales. Los contenidos argumentales en que participan estos personajes giran en torno a las burlas, engaños y pendencias que eran habituales en este tipo de obras, en las que se reflejaban situaciones de la vida cotidiana protagonizadas por personajes vulgares. La parodia como motivo argumental es una de las constantes de los entremeses: parodia de las mujeres, de las modas, de los oficios populares, del propio teatro.

Frente a los nobles protagonistas, los temas elevados y el mundo idealizado de la comedia, el teatro cómico breve recoge todo tipo de actos

más o menos inmorales, dentro de una actitud estética que sitúa al espectador en un plano de superioridad con respecto a los personajes y la acción representada.

3. Lenguaje y estilo

Según observa Asensio en el estudio introductorio a su edición de los *Entremeses* de Cervantes, el gusto literario seiscentista fue haciendo evolucionar el lenguaje entremesil hacia una ampulosidad y un recargamiento en las piezas del pleno Barroco muy distantes de aquella espontaneidad y realismo en las pullas y los insultos de los pasos de Lope de Rueda y los primeros maestros del entremés aurisecular.

El entremés presenta una notable diversidad léxica (lo que Huerta Calvo llamó “el lenguaje polifónico del teatro breve”) y una gran fuerza expresiva, conseguida por medio de las pullas e insultos, los juramentos, las exclamaciones, etc. En *El ensayo* se encuentran múltiples ejemplos de este tipo de expresiones, debidas, en este caso, al enfado de los personajes que van llegando al ensayo y encuentran que la mayoría de los actores no han acudido todavía: “¡Válgate el diablo el ensayo!” (v. 15); “¡Amén Jesús! ¡Ah, reniego / de la compañía y de / mi linaje, Padre nuestro!” (vv. 32-34); “¡Y por esto / estás tan flaca! Di, ¿cómo / engordas tanto?” (vv. 46-48).

Otras de las vetas lingüísticas empleadas con más profusión en el teatro cómico breve es la de las hablas dialectales y marginales. El lenguaje se utiliza como un elemento caracterizador de los personajes, desde la elección de sus nombres que no suele ser casual —como en *La burla más sazónada*, de Luis Vélez de Guevara, cuyos principales personajes son Tabaco, Lechuga, Garullo y Merluza—, hasta el uso del latín macarrónico normalmente en boca del Sacristán —así en el *Entremés famoso de los putos*, de Jerónimo de Cáncer: “*nichis nochis, / california cataplasmis;*” vv. 89-90; en *El ensayo* también se usan latinismos en las fórmulas de

saludo y despedida de los personajes que van entrando y saliendo del ensayo, y en el *Entremés de la melancolía* cuando aparece el Padre y sorprende a la Dama con los dos galanes (vv. 43-44). El latinismo más curioso que aparece en nuestra edición es el *pecora campi* de una de las composiciones cantadas del *Baile de la comedia* (v. 102).

También se remedan el habla rústica, los diferentes dialectos hispánicos, la lengua de germanías o el habla de las minorías étnicas peninsulares. En las piezas de nuestra edición no aparecen personajes marginales; sin embargo, se canta una jácara en el *Entremés de la melancolía* (vv. 49-64) en la que se pueden leer varios términos del lenguaje de germanías: “afufar,” “marrajo,” “trena,” etc. También se ejemplifica en esta obra el uso común del habla popular en refranes y dichos: “¡Y otro que bien baila!” (v. 179); “Todos los días olla, / amarga el caldo” (vv. 193-194).

El verso. La generalización del verso (hacia 1620, aproximadamente) marcó la evolución del entremés barroco, como ya hemos dicho. A medida que se fue estilizando el teatro breve comenzó a abandonar la prosa en favor del verso.

La versificación en el teatro breve no es, en todo caso, ni muy rigurosa ni excesivamente compleja. Se usan, sobre todo, octosílabos en romance y endecasílabos, sueltos o en silva combinada con heptasílabos, además de seguidillas, redondillas, coplas y otras estrofas sueltas de la lírica popular.

También ha destacado Huerta Calvo, con respecto al uso del verso en el entremés, la función lúdica que tenía la rima: se trata de un uso más burlesco que poético, buscando el efecto cómico de las reiteraciones

fónicas, las rimas forzadas y los ripios. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en un pasaje de *El ensayo* (vv. 169-172):

MARIANA El solfista que se ensolfa
 allí espera echando tacos.

MALAGUITA No hay que andar con arrumacos,
 que yo no entiendo de solfa.

[...] Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, [...] [quien] mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música [...] quitó las barbas de los farsantes [...] inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está agora. (Cervantes, Ocho comedias y ocho entremeses, 8-9)

4. Elementos de la representación.

Ya hemos aludido antes a la importancia que el teatro tuvo en el siglo XVII como gran espectáculo festivo. La consideración que hoy podamos hacer de una comedia de Lope de Vega o Tirso de Molina estaría mermada si la viéramos sólo como un simple texto literario, y no como una parte, aunque principal, del ritual que suponía una fiesta teatral barroca, en la que los elementos paraverbales eran tan importantes como las cualidades artísticas o específicamente literarias de la obra representada.

Estos factores son los que tienen que ver con la caracterización de los personajes, las acotaciones, la función de los actores, la ambientación de la acción representada, etc. Parte de estos elementos se han podido ir reconstruyendo gracias a la labor, casi arqueológica, de los especialistas en teatro áureo, pero nuestros conocimientos sobre el particular están muy limitados por los pocos datos de que disponemos. Generalmente, los propios dramaturgos prestaban escasa atención a estos elementos de la representación, confiados en el criterio de los empresarios teatrales (autores) que les encargaban sus comedias.

Y si esto era así para los dramas y comedias, en el caso de los entremeses y bailes el problema es aún mayor, ya que solían aparecer en ediciones colectivas baratas, con innumerables errores de imprenta, saltos de línea, olvido de versos, pérdida de acotaciones, intercambio de parlamentos, inserciones apócrifas (del impresor o del autor que hubiera comprado el entremés), frecuente anonimato y falsas atribuciones. Si a esto le añadimos que algunos dramaturgos eran especialmente perezosos a la hora de completar sus textos con indicaciones escénicas, el resultado

normal es el de una tremenda dificultad en la labor de recuperar estas piezas, no sólo en su integridad textual, sino también en su pleno sentido dramático.

Es una característica del entremés que las descripciones ambientales no sean nada clarificadoras. Sólo el grupo de las piezas llamadas "de costumbres" aportan más detalles sobre su localización espacial, ya que sus escenas costumbristas suelen ir asociadas a lugares muy característicos de las grandes ciudades (sobre todo Madrid y su Paseo del Prado, el Rastro, los mentideros o el Puente de Segovia, sitios que aparecen con mucha frecuencia en los entremeses). Así, en el caso del *Entremés de la melancolía* sabemos que la acción se sitúa en Madrid por varios versos en los que se menciona, de una u otra forma, a la ciudad: el autor de la comedia que se va a representar es de "Vallecas;" un afluente del "Guadarrama" (posiblemente el Manzanares) aparece en la copla que abre la representación; el galán, tras ser regado con un chaparrón de inmundicias, dice (v. 107): "aun en esto es Madrid tierra engañosa," etc. En la acción principal de este entremés Luisa y Manuela hacen un recorrido por las "calles" y van a parar a una "taberna" y más tarde al "corral de comedias;" la información sobre el movimiento de los personajes se infiere de las acotaciones implícitas, como en los versos 93-94: "en el tablado te sienta / que te coja mejor" (véase la nota a estos versos). También del texto se extrae que en el tablado en el que se representa ha de haber dos puertas o algo que indique la separación entre la escena principal y los dos cuartos donde se esconden sendos galanes.

En *El ensayo* la ambientación es el propio tablado, sin más adorno ni utilaje. Contamos con algunas acotaciones que indican varios objetos usados en la representación (unas "silletas," una "almohada de hacer

puntas," un "rosario," la "vihuela" de Gaspar, etc), y al especificarse la entrada de Juan y Navarro como "*salen dos mirones*," hemos de suponer que el escenario estaría dividido al menos en dos secciones: una donde ensayan los actores, y otra representando la parte donde estaría sentado el público, es decir, desde donde miran Juan y Navarro.

En el *Baile de la comedia* no hay ninguna acotación. La loa nos señala una primera localización a la puerta del corral donde se sitúa el primer cobrador, y la entrada al teatro, por separado, del personaje masculino y el femenino. Una vez dentro, la mujer dice: [al salir] "yo mudaré de basquiña / arriba" (vv. 33-34), refiriéndose a la cazuela. Hay dos escenas paralelas: la del Cobrador que continúa en la entrada del corral, la de las mujeres que se disputan el sitio en la cazuela y la de la representación que se está viendo; es decir, que el tablado estaría dividido en tres secciones.

Otro aspecto interesante es la caracterización y vestimenta de los personajes, que sí tenía mucha importancia en los entremeses, ya que muchas veces los personajes y su funcionalidad dramática se asociaban con ciertos rasgos indumentarios típicos, que permitían al espectador reconocerlos nada más salir a escena: el Sacristán, todo de negro, con bonete, sotana y, generalmente, hisopo; el Estudiante, vestido a lo pobre con gorra y capa raída; el Soldado, con uniforme ridículo y el cartapacio lleno de memoriales de guerra. Pocos detalles de este tipo ofrecen, en cambio, nuestras piezas, al tratarse de obras de costumbres teatrales y no estar incluidos en ellas los personajes típicos del entremés de burlas o acción, salvo el caso de los galanes en la jornada inserta en el *Entremés de la melancolía*, en el que la capa y el sombrero, además de ser elementos caracterizadores de la figura del galán, juegan un papel tan importante en

la trama. Sí hay también alguna alusión al atuendo de varios personajes de esta pieza: Juana y Manuela se hacen pasar por "poetas de medio ojo," haciendo mención a la mantilla que llevan colocada de forma que les cubría la mitad de la cara. En *Ei ensayo* se caracteriza al músico Gaspar con una vihuela; a Carmona, beato, con un rosario; a las mujeres con distintos objetos de hacer labor, etc, pero en las acotaciones no se indica más, respecto al vestuario, que la salida de los personajes "*como van al ensayo.*" Las acotaciones son escuetas o inexistentes en el manuscrito del *Entremés de la melancolía* y en el *Baile de la comedia*, se reducen a la indicación de algunos apartes y a la salida o entrada de personajes. El funcionamiento escénico de estas obras hay que deducirlo de las alusiones internas del propio texto, que acostumbra a desgranar las claves situacionales, los gestos de los protagonistas, el tono de voz que deben emplear los actores, los acompañamientos musicales, etc.

En el caso de las piezas del manuscrito las deficiencias interpretativas llegan incluso a la falta del elenco de *dramatis personae*, que hay que deducir de las menciones del propio texto, dado que están puestos en abreviatura. También se echan de menos datos sobre la música y los bailes que acompañan las representaciones de estas obras.

5. Corpus de obras: manuscritos y colecciones impresas. Noticia bibliográfica sobre los textos de esta edición.

En cuanto a las fuentes manuscritas del teatro breve, es la Biblioteca Nacional de Madrid la que posee el filón más abundante (Paz y Meliá, 1899). También hay un espléndido fondo en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. La mayor parte de los manuscritos de Barcelona son copias posteriores al siglo XVII. El *Entremés de la melancolía* y el *Baile de la comedia* proceden del Manuscrito 16.292 de la Biblioteca Nacional (folios 248-258 y 140-145, respectivamente).¹ Se trata del segundo de dos volúmenes que contienen una colección de entremeses y bailes recopilados por algún aficionado durante el primer tercio del siglo XVIII. En su portada reza la siguiente leyenda:

Estos Sainetes son de los dos mejores Yngenios de España, Dn. Pedro Calderón y Dn. Agustín Moreto, los quales no se han impreso porque lo rehusaron sus Autores.

Si bien la mayoría de las obritas figuran como anónimas, dos de ellas se atribuyen expresamente a un tercer personaje: Alonso de Olmedo, lo cual

¹ Lo menciona Paz y Meliá en su *Catálogo de las piezas de teatro*, I, 352. Las piezas nunca llegaron a figurar en impresiones antiguas. No las señala Cayetano Alberto de la Barrera, quien manejó muchas de estas ediciones para la elaboración de su *Catálogo bibliográfico y biográfico*, ni tampoco están recogidas en las colecciones modernas. Cotarelo fecha el *Entremés de la melancolía* en la primera mitad del siglo XVII, y hace el siguiente comentario: "Es sumamente curioso porque se habla mucho de la representación de las comedias; se copia un cartel, las voces de los vendedores, se parodia una escena de comedia y hasta un poco de entremés" (*Colección*, 130).

hace pensar que el recopilador no fuera tan riguroso en este sentido como indica la portada.

Se puede concretar algo más la fecha que da Cotarelo para el *Entremés de la melancolía*, teniendo en cuenta la alusión a la comedia *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de 1629. Agustín de la Granja realizó un espléndido estudio de atribución de este entremés (véase Bibliografía), en el que establecía una serie de criterios por los que la pieza podría fácilmente ser obra de Calderón. Resumo sucintamente esos criterios:

—Las citas de sus propias comedias (una constante en Calderón, aunque también en otros autores): *Los empeños de un acaso* (v. 132) y *Antes que todo es mi dama* (v. 164) y *Casa con dos puertas* (v. 71).

—Los paralelismos entre pasajes del *Entremés* y otros pertenecientes al teatro mayor y menor de Calderón. Granja menciona como ejemplo los versos 139-140 del *Entremés* ("DAMA —¡Mi bien, mi señor, mi dueño! / TORIBIO —¡Mi mal, mi muerte, mi rabia!"), que coinciden básicamente con las palabras de los personajes en una situación análoga de *Los empeños de un acaso*, y de otros dos personajes de *Casa con dos puertas* —comedia representada desde el *Entremés*—.

—El modo de provocar la intriga (por ejemplo, la repetición de lances dificultosos).

—Burla y autoparodia (por ejemplo en la cita de *La puerta con dos casas*).

—La ironía como defensa de acusaciones tales como la de repetirse al refundir o ampliar las mismas intrigas; así en los versos 184-186: "LUIZA —Bravo lance el de la capa. / MANUELA —Sí, pero muy parecido / al guante de doña Blanca" (*El guante de doña Blanca*, de Lope de Vega).

La tendencia a la anonimidad es una de las características de un género popular como es el entremés. Son pocos los autores que se ocupan de publicar de forma agrupada su producción entremesil. De los grandes autores, el primero en hacerlo es Quiñones de Benavente, quien por medio de su amigo Manuel Antonio de Vargas recopila su obra en *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos* (1645). Un poco anterior es la impresión de un autor secundario, Navarrete y Ribera: *Flor de sainetes* (1640).

Durante el Siglo de Oro la mayor parte de las piezas de teatro breve aparecen agrupadas en colecciones monográficas, en misceláneas dramáticas, formando parte de novelas similares, sueltos o en pliegos de cordel y también en obras que incluyen entremeses entre otros escritos.

El entremés *El ensayo*, de Gil Enríquez, está tomado de la única edición conocida: *Ociosidad entretenida* (1668). De este autor sólo se conocen otros tres entremeses, dos loas, y cuatro comedias escritas en colaboración. Teniendo en cuenta la lista de actores que representan *El ensayo* y la inclusión en ésta de Antonia de Santiago como *autora*, o esposa de Rosa (segundo matrimonio, entre 1650 y 1657), podemos aproximar la fecha de este entremés entre 1657 y 1600 (año en que Rosa es enviado a Francia para divertir a la reina María Teresa).

Existe una edición moderna de *El ensayo*, a cargo de la especialista Hannah Bergman (véase Bibliografía). Al no haber podido consultar la edición de 1668, me baso para la mía en el texto que publica Bergman.

6. El costumbrismo y el teatro "dentro del teatro": el *Entremés famoso de la melancolía*, el *Baile de la comedia* y *El ensayo*.

El teatro breve del siglo XVII cuenta con los problemas de recopilación y anonimia (entre otros) de los que ya hemos hablado. Aún así, siguen apareciendo antologías y ediciones de diversos autores. Se echa en falta, sin embargo, una recopilación que reúna textos en torno a una temática común, por ejemplo, aquellos que giran en torno al propio teatro. La edición de nuestras tres piezas pretende ser el inicio de una labor crítica en este sentido, ya que, aparte de su valor como piezas costumbristas, constituyen una aportación a lo que se ha dado en llamar el "teatro dentro del teatro," campo apenas indagado en las fuentes del teatro breve.

El entremés "de costumbres teatrales" es una categoría que corresponde, más que al Siglo de Oro, al siglo XVIII. Este aspecto ha podido ser estudiado en torno a la figura y obra del sainetero por excelencia, Ramón de la Cruz,¹ llegando a ciertas conclusiones teóricas aplicables al entremés de costumbres teatrales del Siglo de Oro:²

—En el sainete de costumbres teatrales los cómicos salen como tales, representando, pues, su propio papel: en *El ensayo*, aparece Simón Aguado ensayando su papel de gracioso (Torrezno), el músico Gaspar Real, con su vihuela, dando el tono a la famosa actriz y cantante conocida como La Borja, etc.

¹ Los estudios más recientes figuran en el número monográfico de la revista *Ínsula* 574 (octubre, 1994) en el que participan estudiosos de la talla de Josep María Sala Valdaura, Mireille Coulon, John Dowling, Emilio Palacios, Javier Huerta Calvo, etc.

² Mireille Coulon. "El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz." *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983. 235-247.

—Muchos de estos sainetes se escribían para presentar al público las compañías; de esta forma, cumplían una función similar a la de ciertos tipos de las loas, según vimos antes. Como hace notar Hannah Bergman:

Las piezas menores, aún más que las comedias, a menudo se escribían para el uso inmediato de determinado grupo de actores [...] Puesto que la nómina variaba de año en año [...] el poeta necesitaba datos muy exactos sobre la composición de la compañía en el momento. Procura hacer hablar a cada interlocutor por boca propia, y los cita, así en el texto como en reparto y acotaciones, por sus nombres verdaderos. (*Ramillete*, 42-43)

—El propósito era captar la adhesión del auditorio, creando una complicidad entre actores y espectadores, función propia también de las loas. A captar la benevolencia y complicidad del público parecen estar dirigidos los versos 169-172 de *El ensayo*: “MALAGUITA —¡Esto va tundido a silbos! / [...] BORJA —Lo que aquí parece malo / suele en el corral ser bueno.”

—Uno de los motivos que aparecen con más frecuencia es el de la reposición de obras *versus* las piezas de estreno.

—El sainete de costumbres teatrales sirvió también de vehículo para la polémica entre los detractores y los defensores de este género popular. Detractores y moralistas proliferaron debido al carácter atrevido y, en algunos casos, hasta obscenos; así, podemos leer en el *Tratado de las comedias*, de J. Ferrer:

si alguna comedia se representa de cosa buena, los entremeses que llaman han de ser de cosas de amores, enbustes de rameras, enredos de terceras,

riñas de rufianes, hurtos y engaños de criados a sus amos, y cosas semejantes, y la comedia que no tuviese desto ya no hay arrostrar a ella, ni hay quién le vaya a oír. (Cito de Huerta, *Teatro breve*, 69)

A excepción de la última, todas estas características se pueden aplicar perfectamente al entremés de Gil Enríquez: en él aparece un grupo de actores reales que probablemente formaron parte de la compañía de Pedro de la Rosa en algún momento (así se desprende de la marcada caracterización de todo el grupo); *El ensayo*, bien podría haber tenido la función de presentar a estos actores al que iba a ser su público durante una temporada. Sería imposible saber si los rasgos atribuidos a estos personajes reales del mundo de la farándula son ciertos o no (si Rosa tenía mal carácter, si Mariana Romero era exageradamente risueña o Carmona beato, etc.), pero estos versos son un cuadro vivo de la información que nos ha llegado respecto a las mujeres de teatro; éstas tenían fama de ser frágiles al galanteo, circunstancia llevada al extremo por la comidilla de los celos, las rivalidades profesionales, etc. Los escándalos llegaron a tal punto, que podemos leer en los *Avisos* de Pellicer algunas de las leyes impuestas por el Consejo de Castilla y Cámara:

Que no pueda representar soltera, viuda ni doncella, sino que todas sean casadas. [...] Que los señores no puedan visitar comedianta ninguna arriba de dos veces; [...] y que los representantes no reciban en sus compañías otras actoras que aquellas que tengan acreditada su honestidad y buen proceder. (Tomo la cita de Deleito, *También se divierte el pueblo*, 236).

Respecto a las polémicas entre el público sobre la reposición de comedias y a la falta de estrenos, hay multitud de referencias en nuestros textos: ya mencionamos la ironía (véase el citado artículo de Agustín de la Granja) como recurso de Calderón en su propia defensa ante este tipo de acusaciones. En el *Baile de la comedia* también se encuentran algunas cómicas alusiones al tema: “Leer quiero ese cartel / por ver si es comedia nueva, / que comedias y mujeres / no las veo, en siendo viejas” (vv. 9-12); “¿Qué parecen las viejas? / A la comedia, / que, en mudándola el nombre, / pasan por nuevas” (vv. 96-99).

A esto hay que añadir las continuas rupturas de la ficción: el caso más llamativo es, sin duda, el del *Entremés de la melancolía*, en el que se inserta en la acción principal todo un remedo paródico de una jornada de comedia de capa y espada. Hay ruptura de la ficción, por un lado, y costumbrismo, por otro: la salida de Manuela a la calle para “vencer” su atípica melancolía da pie a un muestrario de motivos costumbristas típicos del entremés: desde una pendencia callejera, hasta la entrada en un corral de comedias madrileño. Como ya hemos dicho, estas piezas ofrecen toda una diversidad de aspectos de la vida urbana de la época que no se encuentra, por lo general, en obras mayores (remito a las notas de la edición en las que todo este tipo de referencias son comentadas).

Pero, además, respecto a la ruptura de la ficción, hay todo un muestrario de ejemplos en entremeses que aluden al entremés mismo o a la comedia, con un afán de “distinción entre vida y arte,” según Bergman: “el entremés nos recuerda constantemente que lo que vemos en el tablado no es vida sino teatro” (*Ramillete*, 41). Así, en *Los condes*, de Quiñones de Benavente (vv. 39-40): “JUANA —¡Plegue a Dios que no pare esto en

tragedia! / MARIANA —Haz cuenta que es un *paso* de comedia!”
(*Ramillete*, 244).

En este tipo de piezas, además, se recogen toda una serie de detalles costumbristas en torno a la cotidianeidad de la fiesta teatral: los actores, la música, el público, los corrales, etc. Al igual que en el *Entremés de la melancolía* y en el *Baile de la comedia*, en el entremés de *La entrada de la comedia*, de Lanini (vv. 16-25), se pintan los preliminares de una representación en el espacio de la "taquilla," fijándose en los célebres frescos o espectadores que pretendían entrar de balde:

HOMBRE 1 Como en la farsa de amor
 unos salen y otros entran,
 para divertirme vengo
 a ver *Casa con dos puertas*.

COBRADOR ¿Quién paga? [...]

HOMBRE 1 ¡Buena es esa!
 ¿Pues no me ve?

COBRADOR ¿Qué he de ver?

HOMBRE 1 La postura y la presencia.

COBRADOR La postura son tres cuartos. (*Teatro breve*, 324-325)

Bajo mi punto de vista, lo más interesante de todas estas manifestaciones de teatro dentro del teatro, es, sin duda, la parodia del gran teatro áureo. En el *Entremés de la melancolía* hallamos un ejemplo concreto de parodia de uno de los temas fundamentales del teatro del Siglo de Oro: el honor. Y el remedo burlesco abarca desde el tono afectado del *Galán en busca de amores* ("¡Ah noche! ¡A un desdichado / cúbrele con

tu manto remendado! / ¡Ay, honor! ¡Ay, amor!” de los vv. 101-103), hasta la situación de la Dama que se juega su honra —sin ser inocente— al poder quedar bajo sospecha de tener no uno, sino dos amantes, además, de la evidencia de su *falta de discreción* ante el Padre vigilante. Así, podemos concluir con las elocuentes palabras de Huerta Calvo a este respecto:

Sin duda es el tema de la honra el que más claramente opone el entremés a la *comedia nueva*. El honor es una norma de comportamiento ético o teatral, pero su tratamiento en la comedia siempre resulta serio, lo que dentro de las convenciones vitales del entremés no cabe. Se trata, por el contrario, de un motivo que induce de modo escandaloso a la risa, a cuyo fin se supedita su presentación. (*El nuevo mundo de la risa*, 74-75)

7. La edición de textos áureos. Criterios de esta edición.

La lectura actual de los textos clásicos precisa unas adaptaciones editoriales previas, dada la distancia —en todos los sentidos— que media entre la obra literaria clásica y el receptor de hoy. El editor es el intermediario que hace accesible el texto al lector moderno, y que debe guardar, a la vez, la máxima fidelidad a la labor del autor clásico procurando no modificar en lo esencial su obra. Esta tarea requiere seguir, pues, tres preceptos:

1. El cálculo de variantes, el método ecléctico y la fijación textual, en caso de que hubiera más de tres testimonios distintos de un mismo texto.
2. La modernización de las grafías, el uso de las mayúsculas, la puntuación y la acentuación.
3. La anotación filológica: explicación de referencias bíblicas, mitológicas, históricas, paremiológicas, léxico, etc.

De los textos que presento sólo se conserva un testimonio, así pues, no requieren mayor fijación textual, aparte de la enmienda de varios errores cometidos por el copista, en el caso de las dos primeras obras. El *Entremés famoso de la melancolía* y el *Baile de la comedia* se encuentran en el Manuscrito 16.292 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El *Baile* estaba hasta hoy inédito; sin embargo, del *Entremés* hay dos ediciones modernas: la realizada por Agustín de la Granja (1981) y la de María Luisa Lobato (1989). He procurado corregir en lo textual estas dos ediciones, ya que Granja comete errores de transcripción tan graves como la omisión de versos, o la atribución equivocada de algunos parlamentos de unos personajes a otros. Lobato restituye los versos omitidos por la edición de

Granja; sin embargo, no corrige la atribución errónea de dichos parlamentos.

Entre los especialistas existen dos posturas respecto a la modernización del texto áureo:

a) El mantenimiento de manera ultraconservadora de la forma externa del texto (Jauralde).

b) La conservación de todo lo sustancial (también las grafías en los casos aislados de autores que, como Herrera, Alemán o Correas, manejan una ortografía propia) y la renovación de lo accesorio o accidental (Iglesias Feijoo, Arellano, etc).

Aun considerando que el editor es un intermediario y que debe un respeto total al texto, éste tiene la responsabilidad y la potestad de la manipulación crítica del mismo. Comparto la opinión de aquellos especialistas que postulan desechar la actitud conservadora de los editores que no modernizan el texto para hacerlo accesible ni corrigen las deturpaciones provocadas por la transmisión.

Siguiendo a Arellano, opino que hay cosas que el editor no debe respetar: los errores por mal entendimiento del copista o impresor, o sus frecuentes olvidos, como la cedilla de la *ç*, que da origen a erróneas interpretaciones ("retocándome" por "retoçándome," por ejemplo), la confusión de la *s* larga y la *f*, tan común, la puntuación —previa adopción de un criterio de adecuado—, la acentuación, debido a la cual no se dan pocos casos de falseamiento del sentido ("de" por "dé," por ejemplo), etc. Si no hay evidencias textuales en otros testimonios, hay que hacer un estudio filológico de interpretación. Respecto a las grafías, lo aceptado, más o menos por todos aquellos estudiosos que optan por la modernización, es fijar el límite de los cambios a que el texto base puede ser sometido en la

fonética, es decir, mientras conservemos la fonética original no provocaremos modificaciones que lo alteren esencialmente.

En su edición del *Entremés de la melancolía*, Granja opta, sin advertirlo específicamente, por la conservación de todas las grafías originales del manuscrito, aun las que no tienen relevancia fonética en la época; desarrolla abreviaturas; y sólo moderniza la puntuación, la acentuación y el uso de las mayúsculas. Lobato, por el contrario, sí moderniza el texto; también procede de esta forma Hannah Berman en su edición del *Ramillete*. Mis criterios de edición de estas obras de teatro breve son los siguientes:

— Desarrollo de las abreviaturas sin aviso tipográfico alguno (como los corchetes, que dificultan de forma innecesaria la lectura).

— Modernización de las grafías que no revelan rasgos fonológicos distintivos (como el uso indiscriminado de u / v / b; ss / s; ç / c / z, etc.).

— Modernización de los acentos y la puntuación.

— Conservación de formas compuestas que tenían valor de palabra ("dello," "norabuena," "aqueste," etc).

— Regularización tipográfica de los versos, dado que en el manuscrito se fragmentan o unen caprichosamente.

— Todas las acotaciones son transcritas en cursiva. He añadido sólo las que me parecían estrictamente necesarias, y éstas van señaladas entre corchetes.

También existen dos corrientes de opinión respecto a la cantidad y la calidad de las notas filológicas: una defiende el menor número de notas posibles para "no coartar al lector la fruición estética de unos textos que él debe descifrar"¹ (postulada por Pablo Jauralde y Víctor García Ruiz); la otra

¹ I. Arellano, *Edición crítica y anotación filológica*, 576.

postura es la de una anotación exhaustiva del texto, adoptada y teorizada pormenorizadamente por Arellano. Un primer problema se plantea ya en esta cuestión: ¿cuáles son los límites de esa anotación necesaria y exhaustiva? A esta cuestión responde Arellano de la siguiente manera:

dejaremos fuera las valoraciones y ponderaciones y los análisis propiamente literarios, pero anotaremos tópicos, frases hechas, alusiones, fondo de motivos tradicionales sobre los que se reconstruye un pasaje, léxico, etc. *El objetivo ideal sería el de reconstruir el horizonte de recepción que podría tener un lector o un espectador, igualmente ideales, del siglo XVII.* ("Edición crítica y anotación filológica," 579; la cursiva es mía)

El hecho es que, tratándose de literatura barroca, nos encontramos ante una dificultad añadida que hace más arduo el trabajo: la estética vigente de la "agudeza y arte de ingenio" (dificultad que no disminuye en absoluto por tratarse en este caso de literatura popular, ya que ésta también es producto de nuestros autores cultos). Esto quiere decir que las "notas literales" que aclaran, más o menos como pueda hacerlo un diccionario, lo que significan unos vocablos, son necesarias, pero casi siempre insuficientes, sobre todo en el caso del rico lenguaje popular de los entremeses.

La edición de Granja del *Entremés de la melancólica* no tiene ningún tipo de anotación (sólo advierte cuándo un verso es defectuoso); la de Lobato se reduce a unas cuantas notas explicativas absolutamente insuficientes para un texto tan rico como el del *Entremés*. Apenas está anotado tampoco *El ensayo* en la edición de Hannah Bergman del *Ramillete*. Por ello, en mi edición, he procurado seguir las pautas para

una anotación correcta y exhaustiva (“exhaustiva” no quiere decir “sin límites”), de estos textos y del baile inédito. Estas pautas son:

- a) No dar cabida a las divagaciones ociosas (atención rigurosa al contexto).
- b) Aclaración no sólo del uso literal sino del uso literario o connotativo.
- c) Interpretación que amplíe un conocimiento del trasfondo literario, social, cultural o histórico.
- d) Anotar por exceso más que por defecto: cualquier tipo de lector siempre podrá prescindir de lo que le resulte innecesario.
- f) Aportación de testimonios paralelos, del mismo o de diferentes autores, que autoricen el uso anotado.

En lo que se refiere a la presentación de la edición, la mayoría de los estudiosos optan por una disposición del texto en la parte superior de la página y las notas de las variantes al pie junto a las notas filológicas. John Varey, sin embargo, cree en la posibilidad de que estas últimas formen un apartado al final del texto. Robert James propone la colocación del texto en la página derecha y las notas en la izquierda (lo que, a mi modo de ver, sería tarea complicada si pensamos en la adaptación de la proporción de notas al texto de cada página). Para la edición de estas piezas de teatro breve me ha parecido innecesario separar las notas textuales de las filológicas, dada la escasez de las primeras. Así pues, ambas van introducidas a pie de página.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España.* Madrid: CSIC, 1986.
- Alonso Hernández, J.L. *El léxico del marginalismo del Siglo de Oro.* Salamanca: Universidad, 1976.
- Arellano, I. y J. Cañedo. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro.* Pamplona: EUNSA, 1987.
- . "El Entremés de las visiones, de Bances Candamo." *Criticón*, 37 (1987): 11-35.
- . *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro.* Madrid: Castalia, 1991.
- Asensio, E. *Itinerario del entremés.* Madrid: Gredos, 1965.
- Bergman, H. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses.* Madrid: Castalia, 1965.
- . Ed. Quiñones de Benavente. *Entremeses.* Salamanca: Anaya, 1968.
- . *Ramillote de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII.* Madrid: Castalia, 1970.
- Blecua, A. *Manual de crítica textual.* Madrid: Castalia, 1983.
- Buendía, F. *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora). Siglos XVI y XVII.* Madrid: Aguilar, 1965.
- Calderón de la Barca, P. *Entremeses, jácaras y mojigangas.* Ed. A. Tordera y E. Rodríguez. Madrid: Castalia, 1982.
- . *Obras completas.* Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1991.
- . *La vida es sueño.* Ed. J.M. Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 1994.
- Cervantes, M. de. *Entremeses.* Ed. E. Asensio. Madrid: Castalia, 1970.

- . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. M. de Riquer. Barcelona: Planeta, 1980.
- Correas, G. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: RAE, 1924.
- Cotarelo y Mori, E. *Colección de entremeses, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: NBAE, 1911.
- Coulon, M. "El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz." *El teatro menor*. Madrid: CSIC, 1983. 235-247.
- Covarrubias, S. de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner, 1977.
- Chauchadis, C. "Risa y honra conyugal en los entremeses." *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. VV.AA.: París, 1980. 165-185.
- Chevalier, M. "Un personaje folklórico en la literatura del Siglo de Oro: el estudiante." *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981.
- Deleito y Piñuela, J. *El rey se divierte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- . *Sólo Madrid es Corte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- . *La mujer, la casa y la moda*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- . *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza, 1988.
- Diccionario de Autoridades*. Real Academia Española. Madrid: Gredos, 1979.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: RAE, 1992.
- Díez Borque, J.M. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- . Ed. Calderón de la Barca. *Una fiesta sacramental barroca*. Madrid: Taurus, 1988.

- El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid.* Madrid: CSIC, 1983.
- Frenk, M. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII).* Madrid: Castalia, 1987.
- García Lorenzo, L. "De reyes y soldados, entre burlas y veras." *Risa y sociedad.* 153-164.
- García Valdés, C.C. *Antología del entremés.* Barcelona: Plaza & Janés, 1985.
- . Ed. *Prosa festiva completa.* Francisco de Quevedo. Madrid: Cátedra, 1993.
- Garrido Gallardo, M.A. "Notas sobre el sainete como género literario." *El teatro menor en España.* Madrid: CSIC, 1983. 13-22.
- Granja, Agustín de la. "Calderón de la Barca y el entremés de *La melancólica.*" *Ascuá de veras. Estudios sobre la obra de Calderón.* Granada: Universidad, 1981. 57-85.
- Herrero García, M. *Madrid en el teatro.* Madrid: CSIC, 1963.
- . *Ideas de los españoles.* Madrid: Gredos, 1966.
- . *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega.* Madrid: Castalia, 1977.
- Huerta Calvo, J. "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación." *El teatro menor.* Madrid: CSIC, 1983. 23-62.
- . "Cómico y femenino bureo. Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro." *Criticón* 24 (1983): 5-68.
- . *Teatro breve.* Madrid: Taurus, 1985.
- . *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro.* Palma de Mallorca: Olañeta, 1995.

- Jauralde, P. Ed. Francisco de Quevedo. *Obras festivas*. Madrid: Castalia, 1981.
- . *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. London: Tamesis Books, 1990.
- La Barrera, C.A. de. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Ribadeneyra, 1860.
- Lida de Malkiel, M.R. "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento." *Romance Philology* 11 (1958): 268-291.
- Lobato, M.L. Ed. *Teatro cómico breve de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 1989.
- . "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto." *Criticón* 46 (1989): 125-134.
- López Morales, H. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Universidad de Alcalá, 1968.
- López, P. A. *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*. Madrid: Artes gráficas de la G. C., 1958.
- Martínez Kleiser, L. *Refranero general ideológico español*. Madrid: Hernando, 1978.
- Merino Quijano, G. "Los bailes dramáticos del siglo VXII." Diss. Universidad Complutense, 1981.
- Mirats, C. "Cinco bailes teatrales: edición y notas." *Criticón* 41 (1988): 103-137.
- Navarro Tomás, T. *Métrica española*. New York: Las Américas, 1966.
- Paz y Meliá, A. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid, RAE, 1899.

- Rennert, H. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: Dover Publications, 1963.
- Rodríguez, E. y Tordera, A. *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. London: Tamesis, 1983.
- . "Del teatro tosco al melodrama: la jácara." *Actas de las Jornadas*. Madrid: CSIC, 1986. 227-247.
- Rull, E. "El entremés *Los degollados* y su posible atribución a Calderón." *El teatro menor*. Madrid: CSIC, 1983. 203-210.
- Sentaurens, J. "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?" *El teatro menor*. Madrid: CSIC, 1983. 67-87.
- Shergold, N.D. *A History of Spanish Stage*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- . Ed. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis, 1985.
- Tordera, A. "Historia y mojiganga del teatro." *Actas de las Jornadas*. Madrid: CSIC, 1986. 249-287.
- Vega, Félix Lope de. *Obras escogidas*. Ed. Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1964.
- Yndurain, F. "Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII." *Relección de clásicos*. Madrid: Prensa Española, 1969. 209-231.

ABREVIATURAS

- Aut.* *Diccionario de Autoridades.*
- Correas* *Gonzalo Correas. Vocabulario de refranes y frases
proverbiales.*
- Cov.* *Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua
castellana o española.*
- DRAE* *Diccionario de la Real Academia Española.*

ENTREMÉS FAMOSO DE LA MELANCOLÍA¹**PERSONAS²**

LUISA MANUELA JUANA COBRADOR
 GALÁN MUJER TORIBIO PADRE
 SIMÓN BORJA VOCES

[Salen Luisa y Manuela]

LUISA	Manuela, ¿qué es lo que tienes?	<i>[romance é-a]</i>
MANUELA	Un mal que matarme intenta.	
LUISA	¿Mal?	
MANUELA	Y grande.	
LUISA	No lo dice en tu cara, ni aun por señas, el semblante. ³	
MANUELA	Amiga, es muy callada mi belleza.	5
LUISA	Pues, ¿qué es tu mal, que con tantas demostraciones te quejas?	
MANUELA	Tengo una melancolía tan profunda, tan perversa,	10

¹ En la edición de Agustín de la Granja (Granada, 1981), se omite la palabra "famoso" del título y se cambia "melancolía" por "melancólica" sin ofrecer ninguna explicación. El adjetivo "famoso / a" frecuentemente aparecía en el título de comedias y entremeses; significaba que la pieza había sido representada.

² Incluyo por mi cuenta el elenco de *dramatis personae*, ausente en el manuscrito.

³ Es decir: "el semblante no lo dice, ni aun por señas, en tu cara."

- que no me deja alegrar
tanto como yo quisiera.¹
- LUISA Si acaso, es hipocondría,²
que es achaque de discretas.³
- MANUELA Yo no sé lo que es.
- LUISA Pues eso 15
te lo curará cualquiera.
- MANUELA Cuando me pongo a comer,
nada me para en la mesa.
- LUISA ¿Pues qué? ¿lo arrojas?
- MANUELA No, amiga,

¹ *melancolía*: "enfermedad conocida y pasión muy ordinaria, donde hay muy poco contento y gusto" (Cov.).

² *hipocondría*: "Afección caracterizada por una gran sensibilidad del sistema nervioso con tristeza habitual y preocupación constante y angustiosa por la salud" (DRAE). Comp. *Entremés de las visiones*, de Bances Candamo (vv. 95-101): "VEJETE —Ésta es una manía / nacida de una gran hipocondría. / BARTOLO —¿Maniqué y poqué? Perderé el seso. / VEJETE —Es manía hipocóndrica. BARTOLO —¿Y qué es eso? / VEJETE —Unos flatos que suben inflamados / de estar los hipocondrios alterados / del humor pituito que reciben" (Arellano, "El Entremés de las visiones, 21).

³ "Discreto" en el Siglo de Oro se opone a "necio" (en el sentido de "ignorante"). Compárese lo que don Quijote le dice a Sancho: "Para que veas cuán necio eres tú, y cuán discreto soy yo, quisiera que me oigas un breve cuento" (Cervantes, *Don Quijote*, I, XXV). La discreción es, además, la perfección moral, el decoro, la medida, etc. La mujer *discreta* es uno de los tópicos del teatro barroco frecuentemente parodiado en los entremeses en conexión con la vertiente misógina de la literatura festiva de la época. No hay que olvidar toda la tipología femenina (alcahuetas, malmaridadas, adúlteras, etc) que aparece en el teatro breve como oposición a la mujer *discreta* y recatada de la literatura y el drama áureos. En esta pieza dicha parodia se plasma a través de la actitud de Manuela (desviada de la discreción) y los irónicos comentarios de Luisa en la acción principal, y en la trama de la jornada que estos personajes van a ver en el corral de comedias.

- que me lo como de pena.¹ 20
- LUISA [Aparte] (No es muy mal modo de hastío
hartarse como una bestia).
¿Duermes?
- MANUELA No, mas, de rendida
de luchar con mi tristeza,
en echándome en la cama, 25
me quedo como una piedra.
- LUISA Pues andas tan desvelada,
toma unas adormideras.²
- MANUELA Todo esto es melancolía.
- LUISA ¿Y adónde vas?
- MANUELA A vencerla, 30
si puedo, por esas calles
con las cosas que se encuentran,

¹ A Manuela "nada le para en la mesa," no porque desdeñe la comida, o la "arroje" o vomite (como sería lógico, dada su *enfermedad*), sino porque se lo come todo aunque le cueste trabajo o "pena."

² *adormideras*: "Planta bien conocida, que produce las hojas largas hendidas alrededor, y asidas a los tallos sin pezones. Sus flores son muy parecidas a la rosa, muy vestosas y de varios colores. Su simiente es negra y útil para muchos remedios, y particularmente, para causar sueño, por cuya razón se le llamó adormidera o dormidera" (*Aut.*). En *La vida es sueño*, de Calderón (vv. 2016-2024), dice Clotaldo: "Dejando aparte el dudar / si es posible que suceda, pues que ya queda probado / con razones y evidencias, / con la bebida, en efeto, / que el opio, la adormidera / y el beleño compusieron, / bajé a la cárcel estrecha de Segismundo." Según *Autoridades*, de la adormidera "conócense tres diferentes especies [...] las dos especies primeras son nocivas y hacen enloquecer y causan sueños muy pesados." En nuestro texto, "adormidera" está tomada en sentido genérico.

pues todo es cosa de risa.¹

[Se oyen cuchilladas]

LUISA

¡Cuchilladas!²

MANUELA

Voy a verlas,

porque para mí no hay cosa

35

como ver una pendencia.

LUISA

Ya la Virgen de la Paz

de por medio entró.

MANUELA

Me pesa

que los hombres que se usan

son, Luisa, de tal manera

40

que gusto de que se maten,

o de que por mí se mueran.³

[Voces]

[VOZ 1]

¡Juanilla! Aquí lo has de echar,

porque en aquesta taberna

¹ En su recorrido por las calles Manuela irá encontrando varios *remedios* para su dolencia: una riña callejera, una jácara cantada y, finalmente, llegará al corral de comedias en el que verá una representación teatral (véase el apartado sobre costumbrismo en el teatro breve en la Introducción).

² ¡Cuchilladas!: "se llama la pendencia o riña que se arma en la calle o dentro de alguna casa" (Aut.). En *Bien vengas mal*, de Calderón: "¡Cuchilladas! ¡Ay de mí! / ¿A estas horas y en mi casa?" (*Obras completas*, 603).

³ En un género en el que la mujer es blanco de la sátira, he aquí unos versos de corte feminista. Algunos autores, como Calderón y Quiñones hicieron frecuentes concesiones de este tipo en sus entremeses. Compárense los versos que Quiñones pone en boca de la Malcontenta en el entremés de idéntico título (vv. 126-128): "Que son falsos, sagaces, / taimados, bellacos / todos los hombres" (cito de Huerta, *Teatro breve*, 189).

	lo venden bueno. ¹	
JUANA	¡Estoy ronca!	45
[VOZ 1]	¡Vaya de jácara! ²	
[VOZ 2]	¡Venga!	
MANUELA	¡Jácara dijo!, yo voy a escucharla, no hay más fiesta.	
[Se asoma y canta Juana]		
	Afufolas ³ el marrajo ⁴	[romance i-o]
	de la trena ⁵ porque quiso,	50
	primero que le ahorcasen, ponerse en los caminos.	
	Gateando una pared diz que escapó del peligro; por gatear le prendieron,	55

¹ El vino, se sobreentiende. En la literatura de la época aparece frecuentemente el motivo del vino de mala calidad que se vendía en las tabernas. Los taberneros eran acusados de "bautizar el vino," es decir, de rebajarlo con agua, de ahí que el tabernero se convirtiera en uno de los oficios populares más denostado por la literatura festiva aurisecular.

² *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 jaques, de donde pudo tomar el nombre" (*Aut.*). La jácara formó parte del espectáculo teatral y fue género que gozó de la afición del público, de manera que si no se incorporaba alguna en la misma representación —autores como Calderón, Benavente, Cervantes, etc, supieron adaptarlas en algunas de sus obras—, el público exigía que se cantara una antes de que terminase la función (H. Bergman, *Ramillete*, 24-26).

³ *Afufolas*: "Es voz vulgar y jocosa. Afufolas o afufelas, lo mismo que escapóse o escapéme. Es voz de la germanía" (*Aut.*). En una jácara de Antonio de Solís leemos: "Y como no tenía gana / de dar de comer al diablo, / quiso afufarse, mas'ella / se le agarró de los brazos" (*Varias poesías*, 229).

⁴ *marrajo*: en lenguaje germanesco "rufián."

⁵ *trena*: "cárcel."

y él celebra por lo mismo.¹

La vida le dio una sogá

que, mudando de designio,

hoy fue su San Blas y fuera,

mañana, su garrotillo.²

60

Fuese a casa de la Chaves,

que irse primero ha querido

a comer con el demonio

que a cenar con Jesucristo.³

MANUELA

¡Bien canta la picarilla!

65

[VOZ 1]

¡Vítor,⁴ Juana!, y venga media.⁵

[romance é-a]

¹ Juego de palabras sobre la dilogía de "gatear:" "andar a gatas" y "hurtar," en el lenguaje germanesco.

² Es decir, la sogá fue su salvación, su San Blas, que es el santo protector de las enfermedades de garganta; y hubiese sido su muerte o "garrotillo," que, según *Autoridades*, es "enfermedad de la garganta por la hinchazón de las fauces, que embaraza el tránsito del alimento o la respiración." San Blas era santo de devoción popular y romería en Madrid, tradición que perdura en la actualidad. Compárense estos versos de Rojas Zorrilla y Francisco Lanini respectivamente: "San Blas defienda tu gola / de garrotillo de esparto / y lamparones de sogá;" "cuando se da a Barrabás / nuestro gaznate, después / le sana el Santo; verás / que nuestra garganta es / el callejón de San Blas" (tomo la cita de M. Herrero, *Madrid en el teatro*, 371-372).

³ La Chaves es daifa que aparece frecuentemente en romances y, sobre todo, en jácaras: "La Chaves, Dios la dé gloria, / me parece que la mirc / pasar parches por lunares / y gomas por sarpullidos" (Quevedo, "Jácaras," 1.237); "Para ahorcar está el Mellado / por cobrar de otros la renta, / y la Chaves le lloraba, / que su mal la desconsuela" (Calderón, *Entremeses, jácaras*, 332). Quizás se podría interpretar en este último verso de la jácara una alusión a la última cena de Jesucristo para reforzar, mediante la antítesis "comer con el diablo / cenar con Jesucristo," el efecto de la comparación de la Chaves con el demonio.

⁴ *Vítor*: exclamación de júbilo equivalente a los actuales "¡viva! ¡bravo!"

⁵ *media*: "Se toma privativamente entre la gente ordinaria por media azumbre de vino, y así dicen, vamos a echar media" (*Aut.*).

LUISA Poco a poco hemos llegado
 al corral de las comedias.¹

MANUELA ¡Ay, lee el cartel, por tu vida!²

LUISA «Aquí Rosa³ representa 70
 hoy *La puerta con dos casas*,
 de un ingenio de Vallecas,⁴

¹ *corral de las comedias*: fueron los primeros sitios fijos para el espectáculo teatral. Datan de la segunda mitad del siglo XVI y sustituyeron a los tablados portátiles que se armaban en las plazas públicas en tiempos de Lope de Rueda. En Madrid había dos corrales, en las calles del Príncipe y de la Cruz respectivamente (el Corral del Príncipe se llamó primero Corral de la Pacheca, así se le cita en multitud de documentos y obras literarias de la época). El corral era un local descubierto cuyos costados estaban formados con las paredes de las casas inmediatas. Consta esencialmente de un escenario hecho a partir de un *tablado* adosado al muro y cubierto por una cortina. Frente a él estaba la *cazuela*, una especie de anfiteatro destinado a las mujeres; a uno y otro lado se alzaban las gradas, localidades para el público masculino. Había en los corrales otros compartimentos, como los *desvanes* o *tertulias*, *apostentos*, *alojeros*, etc (véase Deleito, *También se divierte el pueblo*, 165-172).

² En estos carteles se anunciaban los títulos de las piezas que iban a representarse y sus principales representantes, pero se omitía al autor, al que se escudaba bajo pseudónimos, como "un ingenio de..." por temor a los silbidos de la mosquetería y al fracaso de la representación.

³ Pedro de la Rosa, famoso empresario o autor de comedias. Este Pedro de la Rosa es el mismo que aparece en el entremés *El ensayo*; sin embargo, *Casa con dos puertas* es de 1629, fecha en la que Rosa todavía era actor en la compañía de Tomás Fernández (no fundó la suya propia hasta 1636). Me inclino a pensar, pues, que este entremés podría fecharse entre 1629 y 1636, si tomamos de *representar*, el sentido preciso de "actuar," que es lo que hacía un *representante* (actor, cómico) de la época.

⁴ Alusión paródica a la comedia *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (publicada por primera vez en 1632, por el hermano de Calderón) y, también posiblemente, al mismo Calderón, que no vivía en Vallecas, barrio marginal de Madrid, sino en el centro de la ciudad. La autoparodia y las citas de otras comedias suyas son recursos frecuentes en

	con grada para mujeres.» ¹	
MANUELA	Mi Luisa, entremos a verla, pues dan grada, que me agrada	75
	no guisarme en la cazuela, ² por si me divierto un rato.	
LUISA	Haz por holgarte, Manuela.	
COBRADOR	¿Quién paga, señoras mías? ³	
MANUELA	Este guante queda en prendas. ⁴	80

Calderón, y constituyen dos de las razones fundamentales en las que Granja se basa para atribuir este entremés al autor de *La vida es sueño* (véase introducción).

¹ *Con grada*: "modo adverbial usado entre los autores de comedias cuando se permite o destina una de las gradas del corral a que la ocupen mujeres para mayor desahogo y comodidad" (*Aut.*). La grada era asiento reservado, normalmente, para los hombres, como la cazuela para las mujeres. Había incluso un acceso diferenciado hacia ambas partes del teatro, siempre con el fin de preservar la moralidad en un lugar propicio para los desórdenes. En 1608 se ordenó: "ninguna persona de ningún estado, calidad y condición que sea de hoy en adelante no asistan ni acudan en los corrales de las comedias a las puertas ni partes por donde entran las mujeres a los dichos corrales, ni se pa: en en los dichos lugares al entrar ni salir dellas las dichas mujeres, para que puedan salir libremente y se excusan los daños y vejaciones que las dichas mujeres reciben" (tomo la cita de *Los teatros comerciales*, 79).

² *cazuela*: "Por semejanza [con el recipiente en el que se guisa y con el guisado que toma su nombre] se llama en los corrales de las comedias el sitio que está enfrente del tablado donde se representa, en el cual ven las mujeres la comedia. Debióse llamar así porque entran en él todo género de mujeres y están mezcladas unas con otras" (*Aut.*).

³ Para entrar a ver el espectáculo había que pagar dos veces: una a la puerta del corral, y otra al ocupar el sitio en el que se presenciaba el espectáculo. El cobrador que aparece en nuestra obra sería el que cobraba a la puerta del corral.

⁴ *queda en prendas*: la prenda es "la alhaja que se da o entrega para la seguridad de alguna deuda o contrato" (*Aut.*). Se hallaba muy difundido el deseo de entrar a los corrales sin pagar; en la jerga teatral se llamaba *tifus* a esta costumbre, que se refleja frecuentemente en obras de la época (también en el *Baile de la comedia*).

COBRADOR ¿Qué he de hacer yo con su guante?

MANUELA ¿Así el franchipán¹ desprecia?

COBRADOR ¡El dinero!

LUISA ¿Es chasco?²

[*Voces dentro*]

[VOZ 1] ¡Limas!

[VOZ 2] ¡Aloja!

[VOZ 3] ¡Agua de canela!³

MANUELA Este hombre no nos conoce.

85

COBRADOR ¿Pues, quién son?

LUISA Somos poetas
de medio ojo.⁴

¹ *franchipán*: "Confección olorosa muy exquisita, con que se adobaban las pieles para hacer guantes y otras cosas" (*Aut.*).

² *chasco*: "burla, chanza, cantaleta o engaño jocoso y de pasatiempo de hecho o dicho que se hace a otro" (*Aut.*).

³ Anuncio de bebidas que se vendían al público: *Limas*; lima dulce, una especie de confitura que se hacía con este cítrico, y se vendía en puestos callejeros de comida y bebida. *Aloja*: "Bebida que se compone de agua, miel y especias" (Corominas); en los corrales de comedias había unas localidades llamadas "alojeros," quizás por estar situados en el lugar donde habitualmente tenían sus puestecillos los vendedores de aloja. *Agua de canela*: "bebida que se hace cociendo la canela o echándola en infusión y después, el agua se incorpora con almíbar de azúcar con que queda hecha la bebida" (*Aut.*).

⁴ Alude a la costumbre de la mujer de taparse la cabeza con la mantilla, de manera que quedara cubierta la mitad de la cara. Por eso se llaman a sí mismas "poetas de medio ojo." Era costumbre que los poetas (dramaturgos) no pagaran la entrada al teatro. La respuesta del cobrador, sin embargo, se torna comentario satírico respecto a la proliferación de poetas en la época, centro de feroces invectivas de algunos autores consagrados, como Quevedo (véase "Premáticas del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes" en *Prosa festiva*, 184-191). Además, el poeta es uno de los figurones más frecuentes en el entremés, amenudo encarnado en el sacristán o en el estudiante. También *de medio ojo* era

COBRADOR	Así son muchos.	
TODOS	¡Atarden! ¹ ¡Échalas fuera!	
MÚSICA	<i>Del gigante Guadarrama</i>	[romance á-o]
	<i>pisaba una fuente el prado</i>	90
	<i>cuando a las puertas de abril</i>	
	<i>estaba llamando mayo.</i> ²	
LUISA	A lindo tiempo llegamos. ³	[romance é-a]
MANUELA	En el tablado te sienta	
	que te coja mejor. ⁴	
LUISA	¡Vaya,	95

locución adverbializada que significaba "no enteramente al descubierto" (*Aut.*) o "taimado."

¹ No he encontrado en ningún diccionario de la época el verbo "atardar" (en el sentido que podría dársele en el contexto de "retrasar la función"), pero en el *DRAE* sí se registra "tardecer," vulgarismo por "atardecer" y "tardar" como "retrasar;" no sería extraño, pues, que nos halláramos ante una deformación vulgar del verbo. Otra solución posible es que el copista hubiera equivocado la -a- por -u- y fuera "aturden" en lugar de "atarden," que también tendría sentido

² En todas las piezas de teatro breve se hallan intercaladas (o al final) breves trocitos de canto y baile. A menudo proceden de la lírica popular; se trata de citas directas, adaptaciones o parodias. Otras veces son composiciones hechas a propósito para la pieza teatral.

³ La música o el baile constituía el comienzo y el final del espectáculo en los corrales de comedia. Servía también para dar la bienvenida a los actores y para que el público se acomodara y guardara silencio; a veces también se intercalaba entre jornadas, como en nuestro texto, y siempre se incluía como final de fiesta.

⁴ El verbo *coger* hace que este verso sea algo confuso; se entiende que Luisa recomienda a Manuela sentarse en el *tablado*, desde el cual tendrá mejor vista del espectáculo. Luisa y Manuela se sientan, pues, en los bancos que había en los tablados laterales del corral de comedias, junto al tablado de la representación.

- tendrás achaque en tabletas!¹
- MÚSICA *Bajaban desde las cumbres* [romance á-o]
los arroyos despeñados
a guarnecer con aljófars²
las nuevas galas del campo. Vanse 100
 [Sale el GALÁN]
- GALÁN «¡Ah noche! ¡A un desdichado
 cúbrele con tu manto remendado!
 ¡Ay honor! ¡Ay amor! [pareados]
- MUJER ¡Agua va!³
- GALÁN ¡Aguarde!
- MUJER Perdone usted, que ya he avisado tarde.
- GALÁN ¿Hay maldad tan impía? 105
 Esta ventana cae al mediodía;⁴

¹ Las *tabletas* son las tablas pequeñas que forman el tablado, según *Autoridades*. También tiene el sentido de "pastillas," es decir, la medicina o el remedio para el achaque de melancolía de Manuela será el teatro.

² *aljófars*: "Los poetas [...] al Prado que con las gotas del rocío resplandece, le dan por epíteto aljofarado" (Cov.). Según *Autoridades*, se llamaba aljófars a las gotas de agua o rocío por su semejanza con las perlas. Comp. "La fresca *aurora*, que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas *perlas*, en cuyo suave licor bañándose las *yerbas*, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo *aljófars*" (*Don Quijote*, II, XIV, 679; la cursiva es mía).

³ ¡*Agua va!* era la exclamación con que se avisaba a los que pasaban por la calle de que se iban a arrojar aguas sucias e inmundicias por la ventana. En el teatro dio lugar a frecuentes escenas cómicas por lo escatológico del asunto; solían ser los galanes en busca de lances nocturnos los que recibían tan poco pulcro chaparrón. Sucedió a esta escena la de volverse a sus casas a mudarse de ropa.

⁴ *Esta ventana cae al mediodía*: quiere decir que por esa ventana se arrojan aguas (mayores y menores) a una hora poco apropiada; en un bando de los Alcaldes de Casa y

- aun en esto es Madrid tierra engañosa:
que agua...¹ y echan otra cosa.
Pagarán de esta casa los vecinos,
¡hacerme un pato tantos palominos!² 110
[Entra en la casa y sale la DAMA]
- DAMA ¿Quién se atreve?
GALÁN Yo soy el que me atrevo,
por pasarme por agua sin ser huevo.³
- DAMA ¿Hay tal bellaquería?
GALÁN ¡Esto echando de tu casa!
DAMA ¿De la mía?
No puede ser.
- GALÁN ¡La cólera me abrasa! 115
DAMA No huele así lo que se vacia en casa.⁴
GALÁN Pues, aunque yerro ha sido,

Corte de 1639 se lee: "que ninguna persona vacie por las ventanas y canalones agua, ni inmundicias, ni otras cosas, sino por las puertas de las calles; en verano las pueden vaciar a las once dadas de la noche, y en invierno, dadas las diez de ella" (tomo la cita de Deleito, *Sólo Madrid es Corte*, 128). Que se refiera al mediodía, es decir, hacia las doce de la mañana contradice la información que nos se nos da unos versos más arriba ("¡Ah, noche!").

¹ Elipsis del verbo. Se sobreentiende ["gritan"]. Según Granja, el verso es defectuoso; sin embargo, es octosílabo.

² Juego de palabras sobre la dilogía de *palomino*, "cría del palomo" en su acepción literal, y según *Autoridades*, en "estilo jocoso y festivo, se llaman aquellas manchas del excremento que suelen quedar en las camisas." Comp. Quevedo, en *Gracias y desgracias del ojo del culo*: "lo que se queda en el pañizuelo, de la boca, es gargajos; de las narices, mocos; de los ojos, lagañas; de los oídos, cera. Pero lo que se queda en la camisa, del ojo del culo, son palominos, nombre de ave regalada" (Quevedo, *Prosa festiva*, 369).

³ Cómica expresión que alude a la del lenguaje de cocina: "huevos pasados por agua."

⁴ No acentúo *vacía* intencionadamente, así el verso sí queda octosílabo.

me habéis de perdonar lo sacudido.

DAMA ¿Qué hacéis?

GALÁN Quitar la capa y el sombrero

que, aunque están de servicio, no los quiero. 120

DAMA [*Aparte*] (Sin don Toribio acaso ahora entrara,
bueno mi honor quedara).¹

No caigan sobre mí yerros ajenos.²

GALÁN Ya vos no la haréis limpia, por lo menos.

DAMA ¡No os hallen en mi sala! 125

GALÁN ¿Dónde he de ir de esta suerte?

DAMA Al rollo.³

Dentro don Toribio.

TORIBIO ¡A la...!⁴

¹ Una vez más el entremés sirve de vehículo a la parodia del código del honor del teatro áureo (véase la Introducción).

² *No caigan sobre mí...*: frase ambigua que alude, por un lado, a la imprudencia que alguna vecina ha cometido con el galán y que le está comprometiendo a la dama, y por otro, podría interpretarse como una alusión metafórica a "los yerros" (es decir, las inmundicias) que el galán está sacudiendo de su capa y que "caen" —físicamente—.

³ El *rollo* es "la picota u horca hecha de piedra en forma redonda;" *tener su piedra en el rollo*: es costumbre en las villas irse a sentar a las gradas del rollo a conversación, y los honrados tienen ya particular asiento." (Cov.) *Aut.: Enviar o irse al rollo* "es frase con que se despide a alguien o por desprecio o por no querer atender en lo que dice o pide."

⁴ Lobato, al modernizar la ortografía de este verso, interpreta "¡Hala!" que en el contexto no tiene mucho sentido, ya que Toribio no ha llegado hasta la sala, según la acotación, y la interjección de sorpresa está fuera de lugar. Según la lectura de Granja, que transcribe el manuscrito sin modernizar, "A la..." parece la respuesta airada de Toribio a la pregunta del verso anterior ("¿Dónde he de ir...?"), que habría podido ser escuchada por él mientras entraba en escena. Creo que la mejor solución para el sentido de estos versos sería "¡Hola!" como saludo y aviso de Toribio que está llegando, pero aún no ha descubierto la

- DAMA ¡Ay de mí!¹
- GALÁN ¿Qué hay?
- DAMA Mi dueño, que ha venido.
- GALÁN [*Aparte*] (También me caerá a cuestras el marido).²
 ¿Qué haremos?
- DAMA Retiraos a este aposento,
 que es de otro cuarto...³
- GALÁN Voy luego, al momento. 130
- DAMA ...que para echaros dél, al punto paso.
- GALÁN [*Aparte*] (Estos son los empeños de un acaso).⁴
- DAMA Entrar puedes, don Toribio.
- TORIBIO Buenas noches, doña Blasa. [*romance á-a*]
 Mas, ¿qué es esto?
- DAMA ¿Qué sé yo? 135

capa manchada, su verdadero indicio de que algo está ocurriendo; sin embargo, escoger esta lectura implicaría romper la rima de los pareados.

¹ Sin dar ninguna explicación, la edición de Granja omite este verso. Lobato lo restituye (aunque dice seguir a Granja).

² En este verso Lobato sí sigue a Granja, pues comete el mismo error de lectura: *olerá* por *caerá a cuestras* que sí tiene sentido: quiere decir que además de haber recibido encima (*a cuestras*) tan sucio obsequio, también tendrá que soportar la reacción del amante (que él supone marido, hasta que llega el padre y los echa a los dos) en una situación tan sospechosa.

³ A partir de este momento y hasta que es descubierto por el padre, interpreto los comentarios del galán como apartes, ya que está escondido y no puede ser escuchado por ninguno de los personajes.

⁴ Alusión a la comedia calderoniana *Los empeños de un acaso*, que fue publicada por primera vez bajo el título *Los empeños que se ofrecen en El mejor de los mejores libros que han salido de las comedias nuevas* (Alcalá, 1651).

GALÁN [*Aparte*] (A fe, que el hombre no es rana).¹

TORIBIO ¡Esto quería yo ver!

DAMA Oye...

TORIBIO ¿Qué he de oír, ingrata?

DAMAmi bien, mi señor, mi dueño...

TORIBIO ¡Mi mal, mi muerte, mi rabia! 140

DAMA ...advierte que estos despojos
son de un hombre.

Dentro, el padre.

PADRE ¡Abre aquí, Blasa!

DAMA ¡Ay, mi padre!

TORIBIO ¡Padre nuestro!

DAMA ¡Ave María!

PADRE ¡Deo Gracias!

TORIBIO Yo me voy a estotro cuarto. 145

DAMA Ya se alquiló esta mañana.

TORIBIO Entraréme a tu aposento.

DAMA Es de mi padre la estancia.

TORIBIO Pues, ¿qué he de hacer?

DAMA ¡Fuerte lance!²

¹ *Ser rana*: "ser hábil y apto en alguna materia, cuando se duda de su destreza" (*Aut.*). Podría hacer referencia también al famoso actor Juan Rana, querría decir entonces que Toribio no sería tan sagaz ni tan ingenioso como aquél, al hacer una pregunta sobre tan sucia obviedad.

² Esta escena parece parodiar no sólo otra muy similar de *Casa con dos puertas*, como advierte Granja (véase en la Introducción la síntesis de su estudio sobre la atribución de este entremés a Calderón), sino innumerables situaciones análogas que aparecen en las comedias de capa y espada.

- PADRE ¿Qué haces que no abres, muchacha? 150
- DAMA ¡Ya voy! [*Ofrécele la ropa*] Si mi honor estimas...
- TORIBIO ¡Oh, qué linda mermelada!¹
- DAMA ...como que sale de ti,
 ponte este sombrero y capa
 que es del hombre que decías 155
 y quítate el otro. ¡Acaba!²
- PADRE ¡Ah, muchacha!.....
 ³
- DAMA ¡Aprieta!
- TORIBIO Ya me le estoy
 poniendo. A fe que no es ámbar 160
 lo que respira el vestido.⁴
- GALÁN [*Aparte*] (A buena fe que no es mala
 la capa, si dura el truco).
- TORIBIO Antes que todo es mi dama.⁵

1 Alusión escatológica; se entiende *mermelada* como la suciedad de la capa.

2 Granja omite este verso. Lobato lo restituye.

3 Estos versos están incompletos: faltan cuatro sílabas del verso suelto y todo el verso par de la rima *á-a*.

4 *ámbar*: "una pasta de suavísimo olor, tan estimado como a todos es notorio, pues se vende por onzas, y la onza en buenos ducados" (Cov.). Para combatir los malos olores, en la época se llevaban pastillas de ámbar en los pañuelos e incluso en los vestidos. "Mas como don Quijote tenía buen sentido del olfato tan vivo como el de los oídos, y [...] casi por línea recta subían los vapores hasta arriba, no se pudo escusar de que algunos no llegasen a sus narices; [...] Con tono algo gangoso, dijo [a Sancho]: [...] ahora más que nunca hueles, y no a ámbar" (*Don Quijote*, I, XX, 201-202).

5 Alusión a la comedia de Calderón, *Antes que todo es mi dama*, impresa por primera vez en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de loa mejores ingenios de Europa*, en 1662.

[Abre la puerta]

- DAMA ¡Padre y señor!
- PADRE Hija mía, 165
¿qué hacías?
- DAMA Buscando estaba
un enjugador y lumbre...¹
- TORIBIO *Aparte* (Para ponerme a mí en ascuas).²
[Descubre el Padre a Toribio]
- PADRE ¿Qué hace aquí este caballero?³
[Mostrándole el enjugador]
- DAMA Para el señor lo buscaba, 170
que las vecinas de arriba
le han hecho una sopa de agua.
- TORIBIO Y me han echado a perder
el mejor castor de España.⁴
- DAMA Y aquí enjugarle quería. 175

¹ *enjugador*: "Por otro nombre azufrador, el medio globo de arcos o aros de cedazo, sobre el que se enjuga la ropa a la lumbre." *Enjugador*: "Resolver y secar la humedad incorporada en alguna cosa; como enjugar la ropa mojada" (Cov.).

² *Estar en ascuas o tener en ascuas a alguno*: "es estar molestando con sobresalto y cuidado de alguna esperanza o temor" (Aut.).

³ El padre vigilante de la honra de sus hijas es uno de los figurones más frecuentes en el teatro cómico breve.

⁴ *castor*: se refiere metonímicamente al sombrero (hecho de piel curtida de castor, acepción que da *Autoridades*). Granja ve, de forma algo rebuscada, a mi juicio, una posible alusión al auto *El primer blasón del Austria* y a la comedia con el mismo tema o título que no llegaría a componer al haberse adelantado Hoz y Mota con su obra *El mejor blasón de España*, por eso se explicaría "me han echado a perder" (véase Granja, "Calderón y el Entremés, 71).

PADRE	Vaya a enjugarse a su casa y vos, entraos allá dentro.	
DAMA	Ya yo me voy, noramala.	
GALÁN	¡Cogióme!.....	
[PADRE]¡Y otro que bien baila! ¹ ¡Cuál es la niña!	
TORIBIO	¡Ay, mi capa!	180
PADRE [A Blasa]	¿Qué aguardas?	
DAMA	Ya te obedezco.	
PADRE	¡Y vos también!	
TORIBIO	¡Santas Pascuas!»	
LUISA	Buena jornada.	
MANUELA	Famosa.	
LUISA	Bravo lance el de la capa.	
MANUELA	Sí, pero muy parecido al guante de doña Blanca. ²	185

¹ Este verso y el anterior están defectuosos. En el manuscrito, "¡Y otro que bien baila!" forma parte del parlamento del galán, pero no tiene sentido que esto lo diga él, sino el padre al sorprender al galán, que remata su expresión de disgusto en el verso siguiente "¡Cuál es la niña!" debe de ser error del copista. Tanto Granja como Lobato no corrigen la atribución del verso. El dicho "otro que bien baila" está recogido por Correas en su *Vocabulario*, junto a la variante "otro que bien danza." Según el *DRAE*, es una expresión figurada y familiar "con que se da a entender que una persona se parece a otra u otras en un vicio o en una cualidad no digna de encomio."

² *El guante de doña Blanca* es obra de Lope de Vega, impresa por primera vez en *La Vega del Parnaso* (Madrid, 1637). La comedia está basada en una leyenda no exclusivamente española, en la que el guante de una hermosa dama es arrojado entre leones y rescatado por un noble enamorado. En *El guante de doña Blanca* hay dos galanes enamorados que se disputan el atrevido rescate del guante. Establecer una comparación

- LUISA Ahí es el sainete.¹
- MANUELA ¿Y acaso será bueno?
- [Cantan]
- SIMÓN *Cúrame Pero García* [romance a-á]
 *y es Mari Hernández mi mal.*² 190
 La enfermedad es peligrosa,
 mas dulce y sabrosa más.
- BORJA³ *Mari Hernández soy, aquella*
 que con su hermosura da
 al amor en qué entender 195
 y a los celos qué pensar.
- MANUELA Yo estoy reventando, Luisa.
- LUISA ¿Y adónde vas?
- MANUELA A bailar,
 porque mi melancolía
 no me deja reposar. 200
- LUISA [Canta] *No hayan miedo, que hará* [seguidilla]

entre la jornada que acaban de ver Luisa y Manuela, a partir del comentario de ésta, y la trama de la obra de Lope puede parecer algo forzado; sin embargo, dentro de la parodia, la capa arrojada por el galán al suelo podría tener su equivalente en el guante, y el atrevimiento de ponérsela encima con semejante porquería (para demostrar su amor al proteger, así, a la dama de la ira de su padre —"antes que todo es su dama"—) equivaldría, a lo burlesco, a la valentía que Juan y Nuño demuestran al disputarse el rescate del guante de la jaula de los leones (Lope de Vega, *Obras escogidas*, 911-941).

1 "Sainete," en lugar de "entremés," no se generalizó hasta el siglo XVIII.

2 Tanto *Pero García*, como *Mari Hernández* son nombres que pertenecen a la literatura paremiológica de la época, aparecen en multitud de obras del Siglo de Oro. También la famosa comedia de Tirso, *Mari Hernández, la gallega*, se sirvió de este personaje popular. ✓

3 Puede ser éste el nombre de una conocida actriz y cantante de la época, Mariana de Borja.

*quien tenga pena,
en sabiendo estar tristes,
de esta manera.*

BAILE DE LA COMEDIA

GALÁN Brava comedia, señores,¹ [*romance é-a*]
 hoy mi autor os representa,
 que, si a comedia rezada,²
 cantada comedia es ésta.
 Fama tiene, por lo cual 5
 pongo una gran diligencia:
 cartelito atravesado,³
 para que la gente venga.

[HOMBRE] 2 Leer quiero ese cartel
 por ver si es comedia nueva, 10
 que comedias y mujeres
 no las veo, en siendo viejas.

¹ El baile comienza con una breve loa, especie de programa recitado del espectáculo que se va a presenciar; en este caso la loa, es recitada por el mismo galán de la representación. En puridad, la loa solía ponerse en boca del autor de comedias, quien hacía una presentación de los actores. lisonjaba al auditorio y se disculpaba por los errores. Otras veces eran los actores quienes salían a hacer la loa, pero no había diálogo, cada actor hablaba en nombre propio presentándose, fingiendo temor de actores rivales de otras compañías, etc, (véase la Introducción).

² *rezada*: según Covarrubias, rezar "vale lo mismo que recitar: dicese en opuesto de cantar."

³ En el Siglo de Oro, las funciones de los corrales de comedias se anunciaban por medio de carteles. Se colocaban en la Puerta de Guadalajara (cerca de la Plaza Mayor) y en las esquinas próximas al corral de la representación. La tarea de escribirlos con, "gran diligencia," estaba en manos de los mozos de la compañía. Se atribuía a Tirso y a Alarcón el haber generalizado el uso de carteles. De ahí el anónimo epigrama: "¡Vitor don Juan de Alarcón / y el fraile de la Merced, / por ensuciar la pared, / y no por otra cosa!" (tomo la cita de Deleito, *También se divierte el pueblo*, 214).

[MUJER] 1	Oye, galán.	
[HOMBRE] 2	¿Qué me quiere?	
[MUJER] 1	Que aquesse cartel me lea.	
	¿De qué la comedia trata?	15
[HOMBRE] 2	Es de la mayor fineza. ¹	
[MUJER] 1	Ya, ya sé lo que contiene la traza de esa comedia.	
[HOMBRE] 2	Pues, dígala, por su vida, para que vea si es buena.	20
[MUJER] 1	Será que un amante pobre enamora a Fabián, Celia; y ella, sin blanca, le admite; y ésta es la mayor fineza. ²	
[HOMBRE] 2	Dices bien, mas verla quiero; que la traza es muy moderna.	25
[MUJER] 1	Yo también a verla iré, si paga por mí a la puerta.	
[HOMBRE] 2	Yo por esta dama pago.	
COERADOR	Entre vusted, norabuena.	30
[HOMBRE] 2	Adiós, ¿cuándo nos veremos? ³ <i>Vase.</i>	
[MUJER] 1	Al salir de la comedia...	

¹ *fineza*: "Perfección, pureza y bondad de alguna cosa en su línea" (*Aut.*).

² Este puede ser el argumento tópico de algunas comedias de capa y espada; sin embargo, puede tratarse también del asunto de la comedia o del entremés de la función teatral en la que se insertara este baile dramatizado.

³ Los personajes, tras pagar a la puerta, se despiden ya que cada uno accede a sus localidades respectivas (a la grada el hombre, a la cazuela la mujer) por puertas distintas.

- [*Aparte*] (...yo mudaré de basquiña¹
 arriba, y, con esta treta,
 no me podrá conocer, 35
 aunque me aguarde a la puerta.) *Vase.*
- OTRO Déjeme entrar. [*seguidilla*]
- COBRADOR ¿Por qué causa no paga?
- OTRO ¡Qué linda flema!²
 Porque soy del Hospital.
- COBRADOR Diga cómo. [*romance é-a*]
- OTRO Soy poeta.³ 40
- [MUJER] 3 Llena la cazuela está.
- [MUJER] 2 Con gente está la cazuela.
- [MUJER] 3 Apártese usted a un lado.
- [MUJER] 2 Apártese a un lado ella.

¹ *basquiña*: saya, normalmente negra, que usaban las mujeres para salir a la calle (Deleito, *La mujer, la casa y la moda*, 169).

² Interjección que expresa disgusto: “¿Preguntas que qué te toca? / ¿Respondes con esa flema?” (Quiñones, *Entremeses*, 26).

³ Una escena parecida a ésta hemos visto en el *Entremés de la melancolía*. Aquí el personaje que intenta colarse arguye que es del Hospital —en cuyas manos estuvo la administración de los corrales hasta 1632, después pasó al Ayuntamiento de Madrid—, según esto, podría decirse que este baile es anterior a esta fecha. Los dramaturgos (“poetas”) tampoco pagaban la entrada al espectáculo, o mejor dicho, se excusaban de pagar la entrada y la localidad, no la limosna a los hospitales, como dice Cervantes en su *Viaje al Parnaso*: “que todo poeta cómico que felizmente hubiere sacado a luz tres comedias pueda entrar sin pagar en los teatros, si y no fuese la limosna de la segunda puerta; y aún ésta, si pudiese ser, la excuse” (Tomo la cita de Deleito, *También se divierte el pueblo*, 173). La comicidad de estos versos es doble: por un lado, está la acostumbrada sátira contra los poetas (alude a la locura haciendo declarar al personaje-poeta que *es del hospital*; por otro lado, en el cuadro costumbrista que presenta sobre los que intentaban pasar *de gorra* al teatro (véase Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo*, 172-175).

- [MUJER] 3 ¡No me enfade!
- [MUJER] 2 ¡No me atufe,¹ 45
- porque verán las molleras²
- batalla a uña y a moño!³
- [MUJER] 3 No será la vez primera,
- que en saliendo nos veremos,
- que ya empieza la comedia.⁴ 50
- MÚSICA. *Compitiendo con los sastres,⁵ [redondilla]*
-

1 *No me atufe:* "atufar es voz de valentones" (*Léxico*). Según Covarrubias, atufarse "vale enojarse, ponerse en cólera. Y dñose de tufo, que vale exhalación, humo espeso, vaho caliente y penetrativo que altera los sentidos y daña el cerebro, pues cuando uno se enoja súpitamente se le remueve en el pecho un rumor colérico y envía al cerebro ciertos humos que le alteran y ponen en furor, y estos, por cierta similitud, se llaman tufos."

2 *mollera:* "Aquella parte de la cabeza que toma desde las sienes y frente, hasta la coronilla" (Cov.). En germanías significa "cabeza."

3 *batalla a uña y a moño:* es decir, una pelea de mujeres.

4 Los incidentes en la cazuela eran algo cotidiano ya fuera a causa de los cobradores, ya por las mujeres que llegaban tarde, etc. En *El día de la fiesta por la tarde*, del coetáneo Zabaleta, leemos: "Ya la cazuela estaba cubierta, cuando he aquí al *apretador* (es un portero que desahueca allí mujeres para que quepan más) con cuatro mujeres tapadas y lucidas que, porque le han dado ocho cuartos, viene a acomodaras. Llégase a nuestras mujeres y dícelas que se embeban; ellas lo resisten; él porfía... Déjanse, en fin, caer sobre las que están sentadas, que por salir de debajo, les hacen lugar sin saber lo que se hacen. Refunfuñan las unas, responden las otras, y al fin que dan todas en calma" (tomo la cita de Deleito, *También se divierte el pueblo*, 180).

5 Alusión a la mala reputación de los sastres. La parodia de ciertos oficios populares era un tópico característico de la literatura festiva aurisecular. Los sastres —como los zapateros, por ejemplo— eran de los más atacados: se les acusaba de robar y engañar a sus clientes, y era oficio asociado a los judíos. Hay muchos ejemplos de sátiras contra los sastres; entre otros autores, recordemos que Vélez de Guevara los condena al infierno en *El diablo Cojuelo* (X, 235) y Quevedo les convierte en objeto de invectivas en diversas obras (los *Sueños*, la *Carta de Escaramán*, etc).

*donde las trampas madrugan,
las mujeres en las bolsas,¹
forman abriles de uñas.²*

UNO	¡Juguemos a la pelota!	55
OTRO	Muy bien dice, ¡jugar!	
UNO	¡Falta!	
OTRO	Esa no habrá en la comedia. ³	
MÚSICA	<i>Pide Celia una letrilla</i>	<i>[redondilla]</i>
	<i>a un galán que dijo "be,"</i>	
	<i>y de mi bolsa-cartilla</i>	60
	<i>sólo le pide la "de."⁴</i>	
GALÁN	«Es [N]ise tigre cruel. ⁵	<i>[romance é-a]</i>
UNO	Enfrena la furia, fiera,	

¹ *bolsas*: En la época, se llamaba así a la faltriquera o bolsillo.

² La expresión "abriles de uñas" equivale a "mujeres de uña;" éstas son equiparadas a los sastres por su condición de tramposas; "hincar o meter la uña" significa "exceder los precios o derechos debidos o defraudar algunas cantidades" (*Aut.*). No he podido encontrar el sentido exacto de "madrugar" para este contexto, pero en los cuatro versos de la redondilla subyace el tópico de la mujer obsesa por el dinero de la literatura festiva áurea. Quevedo hizo a estas "tomajonas" blanco de sus sátiras: "hembras tomajonas, mugeres de uña, como sortijas, y damas barberas que sirve de rapaz" (tomo la cita de Asensio, *Itinerario*, 259).

³ Versos defectuosos.

⁴ No está muy clara la sintaxis de estos versos. Se juega con la dilogia de "letrilla" ("canción de tipo popular" y "letra"); una posible explicación es la siguiente: el Galán únicamente entiende el sentido literal de "letrilla," por eso ofrece a Celia la letra "b," pero a Celia sólo le interesa la "d," es decir, que el Galán le "dé" dinero. Así, se compara la faltriquera ("bolsa") del galán con la "cartilla": "el cuadernito impreso en que están las letras y los primeros rudimentos para enseñar a leer" (*Cov.*).

⁵ Versos de difícil lectura en el manuscrito. Interpreto el nombre de la dama como "Nise" por ser éste muy común en el drama áureo.

	¿qué ha hecho?	
GALÁN	Pide.	
UNO	Es traidora.	65
	Pues, si pide, al punto muera.	
GALÁN	Dices bien, daréla muerte, que quien me pide, me afrenta.	
OTRO	Supongamos que murió.	
GALÁN	Y aquí acaba la comedia.»	70
UNO	Nadie se vaya, señores, porque hacer un baile es fuerza, que lo pide un caballero. Atención, que el baile empieze.	
TODAS	Comedia, música y loa, todo en dos horas y media, han visto vuestas mercedes. Y ahora, vaya la comedia y el entremés que la sigue, por azúcar y canela, que en todo el manjar de gusto, es el donaire pimienta. ¹	75
1	<i>La música, señores, soy, y tan nueva, que ninguno se ca[n]sa,</i>	<i>[seguidillas]</i> 85

¹ "Donaire" se le llamaba al entremés, es decir, se establece un símil entre la fiesta teatral con todos sus componentes, y algunos alimentos. El manjar de "gusto" sería la representación en general, y la "pimienta," es decir, lo más sabroso, sería el entremés por su carga de comicidad. También la palabra "sainete," en la época, se decía como piropo o halago de la gracia de una persona.

	<i>ni tengo puerta.¹</i>	
2	<i>Entremés soy gracioso</i> <i>pero en no dando...</i>	
GALÁN	<i>Enfadado y prolijo,²</i> <i>soy entre año.³</i> <i>Comedias y mujeres,</i> <i>¡qué gran desdicha</i> <i>si no son con tramoyas⁴</i> <i>para en un día!</i>	90 95
1	<i>¿Qué parecen las viejas?</i>	
GALÁN	<i>A la comedia,</i> <i>que, en mudándola el nombre,</i> <i>pasan por nuevas.⁵</i>	
1	<i>El más lindo, jarijo⁶ y discreto,⁷</i>	100

¹ Probablemente se refiera a la puerta del vestuario, tras la cual se ocultaban los músicos en la comedia.

² *prolijo*: "molesto, impertinente y pesado" (*Aut.*).

³ Juego de palabras con "entreaño" y "entremés."

⁴ Juego de palabras con los sentidos literal y metafórico de "tramoya"(según *Aut.* metafóricamente "vale enredo hecho con ardid y maña o apariencia de bondad"). Se refieren estos versos a la expresión "mujer tramoyera."

⁵ Estos versos se refieren a las protestas que suscitaban en el público la reposición de obras y la falta de estrenos (véase la Introducción); los versos "en mudándola el nombre, / pasan por nuevas," explican lo que sucedió, por ejemplo, con *El burlador de Sevilla*: al llamarla *Tan largo me lo fiáis* se representó como comedia nueva.

⁶ *jarijo*: "Rozagante, vistoso, bien compuesto o adornado" (*Aut.*).

⁷ A partir de este verso no hay un esquema métrico fijo; alternan los versos octosílabos con decasílabos y dodecasílabos. Tal y como ha estudiado Hannah Bergman: "los mejores poetas de bailes logran conjugar estos retacillos poéticos [silvas, romances, seguidillas] con maravillosa destreza, uniendo o destacando los elementos por medio de

- si es pobre, señores, téngase por bestia,
que nosotras, por *pecora campi*,¹
tenemos al hombre que no come carne.²
- 2 El mocito que pide favores,
y sólo pretende por lindo y galán, 105
no se fíe en que tenga fineza
la dama, pues usa tan poco en el dar.
- GALÁN La más fea, mi gusto, señores,
es; pera en almíbar y guinda en conserva, 110
mas, si tira no más que al dinero,
que carguen los diablos con todas las hembras.
- 1 ¿Por qué no las quiere?
- GALÁN Estoy mal con ellas.
- 2 Diga la ocasión.
- GALÁN Escuchen, mis reinas:
aunque dicen que fueron los pobres 115
en Milán de tigre y fieras

asonancias, ecos, estribillos, etc. Recuérdese que son obras cantadas cuyos textos acatan exigencias musicales hoy desconocidas" (*Ramillete*, 41).

¹ *pecora campi*: *pecora* es latinismo. Literalmente significa res o cabeza de ganado lanar. Pero junto a *campi*, genitivo latino de *campus* ("campo"), significa oveja o borrego de campo, que, popularmente, se usa en sentido despectivo para la persona que es poco avispada, sin iniciativa, etc, como en el refrán "ovejas bobas: donde va una, van todas." *Aut.* recoge el adjetivo *campio/a*, que "en lo literal significa cosa desmandada y suelta en el campo, de donde se formó la voz; y metafóricamente se dice de los que no están armados de las virtudes y viven con descuido y negligencia." La lectura del latinismo me parece adecuada, ya que el uso del latín macarrónico era común en la literatura festiva del Siglo de Oro.

² Se refiere al hombre tacaño.

yo sé bien que se hicieron de fiar
de madres, cuñados, de abuelas y suegras.¹

¹ Algunos miembros de la familia tampoco iban muy bien parados en el entremés. Compárese este pasaje similar en *La capeadora*, de Benavente (vv. 116-120): "Fembras, venid a porfía, / que a todas entrego el alma: / a las feas, por dinero; / a las hermosas, de gracia; / mas a las tías y suegras, / ni por oro ni por plata" (Quiñones, *Entremeses*, 68).

EL ENSAYO

PERSONAS

[PEDRO DE LA] ROSA LUISA [ROMERO] [MARIANA ROMERO]
 ANTONIA [AUTORA] [LUCIANA] SIMÓN MENDOZA
 CARMONA [LA] BORJA GASPAR JUAN NAVARRO

[Sale ROSA y su mujer haciendo media,¹y se sientan en unas silletas]

ROSA² ¡Deja eso con treinta diablos, [*romance é-o*]
 que ya es hora que ensayemos!

ANTONIA³ Pues aún no ha venido nadie,
 ¿por qué me mata?⁴

ROSA Por eso,
 que como ven que haces media, 5

¹ *media*: “La vestidura de la pierna desde la rodilla abajo. Llamose así por ser la mitad de la calza que cubre también el muslo” (*Aut.*). Es decir, la actriz sale tejiendo medias, como más adelante otras componentes de la compañía.

² *Pedro de la Rosa* es uno de los autores más famosos y de mayor éxito de la segunda mitad del siglo XVII. Hasta 1636, fue actor en la compañía de Tomás Fernández; en ese mismo año estableció la suya propia y pasó a ser “autor de comedias” durante cuarenta años. Según H. Bergman, el grupo de actores tan vivazmente retratado en el entremés constituyó la compañía de Rosa en algún momento (véanse las notas a cada actor).

³ *Antonia de Santiago*: “natural de Granada, y la hallamos en el libro de sainetes de Luis Quiñones de Benavente en el entremés del *Mago*, que se representó en el Retiro entre las compañías de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa, su marido” (*Genealogía*, 425; modernizo la ortografía y la puntuación).

⁴ *matar*: “Porfiar neciamente y con pesadéz, de suerte que el que lo escucha se mortifica y desazona mucho” (*Aut.*).

hacen al punto lo mismo.¹

[Sale MENDOZA]

MENDOZA² Muy buenos días, autor.
 ¿Aún no hay nadie? ¿Qué es aquesto?
 ¡Oh, pesie a la compañía!

ROSA ¿Adónde?

MENDOZA A echar un remiendo 10
 en este zapato, que
 lugar habrá para ello. [Vase]

[Salen LUCIANA y La BORJA como van al ensayo, con sus medias, y
 siéntanse a hacer labor]

BORJA³ Muy buenos días, autora.
 ¿No hay nadie? ¡Mas, que me vuelvo!
 ¡Válgate el diablo el ensayo! 15

[Toma una almohada de hacer puntas]

1 Juego de palabras sobre la dilogía de *punto* ("al momento" y "labor").

2 H. Bergman identifica a este personaje como Luis de Mendoza, que según la *Genealogía* (p. 223), "era portugués e hizo barbas;" sin embargo, en el texto se trata claramente de una actriz y no de un actor (vv. 16-20).

3 Podría tratarse de Mariana de Borja, célebre cantante. Se le menciona por primera vez en 1647.

MENDOZA Vayan mis puntas.¹

ANTONIA Con eso,
y con hacer medias tú,
os entretendréis.

MENDOZA Y luego,
que no somos las primeras,
nos dirán los majaderos. 20

[Sale SIMÓN]

SIMÓN² ¡Deo gracias! ¿No dije yo?
¿Cuánto va que están durmiendo?
¡Pues ya son más de las diez!
¡Que me mate yo por esto!

ROSA Simón, Simón, ¿Dónde vais? 25

ANTONIA No se vaya.

SIMÓN Aquí me llevo.

LAS MUJERES ¿No ha de haber medio Simón?

SIMÓN Sobre dos cuartos de queso
voy a echar medio cuartillo,³
que yo no le hallo otro medio, 30

¹ Las *puntas* es una "especie de encajes de hilo, seda u otra materia, que por el un lado van formando unas porciones de círculo;" y la "almohada" o "almohadilla" servía para hacer esta labor, prendiendo sobre ella "el lienzo de la ropa que cosen y labran" (Aut.).

² Simón Aguado, gracioso. Según Rennert, Simón Aguado nació en 1622.

³ *cuartillo*; moneda de la época. En el *Quijote* leemos: "—Pues por esta abertura de arriba abajo —prosiguió Maese Pedro, tomando en la mano al partido emperador Carlomagno—, no sería mucho que pidiese yo cinco reales y un cuartillo" (Cervantes, *Don Quijote*, II, XXVI, 786). En el verso se sobreentiende "medio cuartillo de vino." Nótese el chiste que hace Simón aprovechando el dilogismo de "medio."

y que aguarden las mujeres. [Vase]

[Sale CARMONA con un rosario]

- CARMONA Amén, Jesús. ¡Ah, reniego
de la compañía y de
mi linaje, Padre nuestro!
- MENDOZA ¡Oigan qué santo que viene! 35
- ANTONIA No se vaya.
- ROSA ¿Adónde bueno?
- CARMONA Huyendo esta compañía
a la soledad me vuelvo
a oír otra misa. Adiós,
que para todo habrá tiempo. [Vase] 40
- ANTONIA Tiene razón.
- ROSA ¿También tú
me pudres?¹
- ELLAS ¿Para qué es eso?

[Salen las ROMERAS² como van al ensayo; MARIANA riéndose]

LUISA³ ¡Buenos días!

¹ *Pudrir*: "Consumir, deshacer y molestar a otro haciéndole llevar con impaciencia y demasiado sentimiento alguna cosa" (Aut.).

² Las hermanas Luisa y Mariana Romero, hijas de Antonia Manuela y Bartolomé Romero, autor de comedias muy conocido por 1630.

³ Luisa Romero: "Hizo segundas damas en Madrid, y celebrada música por los recitativos que los cantó con primor; y yendo en un coche y viniendo de un particular, al pasar por el cementerio de San Sebastián le tiraron una piedra [...] y dijo a Marcos Garcés

MARIANA ¹	¡Buenos días!	
LUISA	¡Que siempre te estés riendo!	
MARIANA	No puedo más.	
BORJA	¡Voto a tristas ²	45
	que eso me pudre!	
MARIANA	¡Y por esto	
	estás tan flaca! Di, ¿Cómo	
	engordas tanto?	
BORJA	Comiendo.	
LUISA	Pues qué, ¿aún no ha venido nadie?	
MENDOZA	¿No lo miras?	
LUISA	Sí, por cierto,	50
	los barbados en la cama, ³	
	y las mujeres al hielo. ⁴	
ROSA	¿Todo ha de ser trabajar?	

que iba con ella: —Una piedra me han tirado, esto es que me llaman, yo me muero; y de allí a pocos días murió" (*Genealogía*, 470).

¹ Mariana Romero: "Hizo damas en Madrid con grande aplauso, y después se retiró a las monjas trinitarias descalzas, donde tomó el hábito; y no pudiendo su salud continuar en el trabajo de la religión, se volvió a su casa y casó con Manuel Ángel, mas no volvió ella a las tablas" (*Genealogía*, 472).

² ¡Voto a tristas..! Es una de las variantes de juramentos, pullas, etc. típicos del lenguaje popular de los entremeses (véase el epígrafe correspondiente de la Introducción).

³ *los barbados*: alusión metonímica a los hombres que todavía no han acudido al ensayo. Los *barbas* eran llamados a algunos de los figurones masculinos del entremés (el vejete, el sacristán, etc). Según el *Léxico*, también es voz de germanías que significa "cabrón;" el texto sí parece denotar cierta actitud despectiva y maliciosa hacia los componentes masculinos de la compañía.

⁴ *al hielo*: es decir, las mujeres han tenido que madrugar y soportar la helada mientras que los hombres se han quedado durmiendo.

LUISA A mi calderilla¹ apelo.

[Sale [GASPAR] con la vihuela debajo del brazo]

GASPAR² Dios sea loado.

TODAS ¿Es de día? 55

ROSA Gaspar, mientras van viniendo,
ensaye el tono.

GASPAR Y dirán
que no he sido yo el primero.

[Templando] Ea, niñas, vamos.

ANTONIA Ea.

[Salen dos mirones: Juan y Navarro]

NAVARRO ¿Hemos venido a buen tiempo? 60

JUAN Deseo ver un ensayo.³

MENDOZA *[Ap.]* (Raras figuras, por cierto.)

LUISA Esa tercera disuena.

GASPAR No es la prima de provecho.⁴

¹ *calderilla*: "Moneda de vellón resellada, que corre en España y ha tenido varios valores, según los tiempos y las urgencias. Es de cobre y hoy tiene el precio bajo" (*Aut.*).

² Gaspar Real fue músico de la compañía de Antonio de Escamilla, según la *Genealogía*; ninguna alusión le vincula concretamente a Pedro de la Rosa.

³ Juan y Navarro están en otro lado del escenario y actúan como espectadores del ensayo intercalando algunos comentarios entre el discurso de los actores que están representando.

⁴ *prima*: se refiere a una de las cuerdas de la vihuela.

¡Cuidado, Mariana!
 MARIANA [Riéndose] ¿A mí? 65
 GASPAR ¡Que siempre se esté riendo!
 BORJA ¡Ea, señores, que es tarde!
 NAVARRO El Gasparillo es muy diestro.

[Cantan esta copla, y al referir el último verso se ríe Mariana, y vase]

 Jilguero, pues lo que cantas [romance a-á]
 al aire entregando vas, 70
 canta mi pesar, a ver
 si me deja mi pesar.
 GASPAR ¡Señora Mariana, arriba! [romance é-o]
 [Entonando] Sol... ¿Cuánto va que lo dejo?
 ¡Oh, lleve el diablo la risa! 75
 Fa...
 MENDOZA Fa.
 GASPAR ¡Más arriba, presto!
 JUAN Serafines son sin duda,
 porque cantan de los cielos.¹
 NAVARRO Azúcar el de Gandía, la Borja.²

¹ *serafín*: "Ángel del primer coro de los nueve celestes de la superior jerarquía" (Aut.). Juan, uno de los mirones elogia las voces de Mendoza y Mariana. Quizás se trate de un elogio sarcástico: "será-fin."

² No he podido encontrar ninguna referencia al "azúcar de Gandía," que probablemente fuera famosa en la época por su calidad. En cualquier caso, de Gandía o de Canarias (cuya referencia sí he encontrado en varios textos), "azúcar" es un atributo elogioso para la voz de la Borja.

JUAN	Pues la Romero	80
	puede sahumar con su voz al más triste pensamiento. ¹	
LUISA	¿Qué dirán aquellos simples?	
NAVARRO [Ap.]	Es mucho lo que las debo. ²	
BORJA	El tono no hay que ensayarse, porque muy bien lo sabemos.	85
ANTONIA	¿Saben ya aquellas quintillas, que las tres, según entiendo, en la segunda jornada han de cantar?	
MENDOZA	Poco yerro.	90
ANTONIA	¿A qué son?	
ROSA	A una mujer muy fea, pero por eso muy tonta. ³	
JUAN [A NAVARRO]	El asunto es bravo.	
LUISA	Vengan, a ver si me acuerdo.	

[Cantan]

[quintillas]

¹ Literalmente "sahumar" significa "perfumar," es decir, "mejorar." En el Quijote leemos: "—No niego, hermano Andrés —respondió el labrador—; y hacedme placer de veniros conmigo, que yo juro por todas las órdenes que de caballerías hay en el otro mundo, de pagaros, como tengo dicho, un real sobre otro, y aun *sahumados*" (Cervantes, *Don Quijote*, I, IV, 58).

² Se refiere a los favores recibidos de las actrices. Más adelante insistirá en ello.

³ Es decir, "muy fea, a pesar de lo cual es tonta," parodia burlona del tópico de la mujeres feas, pero inteligentes, o guapas, pero tontas (motivo de *La dama boba*, de Lope de Vega).

- ¿Qué se ha hecho [de] tu cordura,* 95
y lo hermoso de tu aliento?
Mas mi ingenio conjetura
que se ha ido tu hermosura
a buscar tu entendimiento.
- BORJA *Como te falta la sal* 100
a nadie gustas; mas, ¿quién
hará admiración igual?
Porque, quien entiende mal,
¿cómo puede saber bien?
- MARIANA *Nadie en tu cara repare,* 105
pues según lo que en ti veo,
si alguno te deseare,
y por tu causa pecare,
hará un pecado muy feo.
- LUISA *Hecha siempre un Lucifer* 110
estás, y es cosa bien rara;
pues, sin poderte valer,
a cuantos te van a ver
recibes con mala cara.
- JUAN *De todo tienen las coplas. [romance é-o]* 115
 NAVARRO *¡Qué bien las cantan, por cierto!*
 JUAN *Así fueran las quintillas.*

[Salen dos, (Malaguilla y Simón), al querer proseguir cantando]

MALAGUILLA¹ Ea, señores, ensayemos
 la comedia, ya que importa,
 que eso ahora es lo de menos.² 120

SIMÓN Lo que me admira es que Rosa
 cosa tan mala haya puesto.

ROSA Señores, ello dirá.

TODOS Fuego de Dios...³

ANTONIA Empecemos.

MENDOZA El apuntador no viene. 125

ROSA Yo apuntaré. Caballeros,
 suplico a ustedes...

[Han de haber estado entremetidos los dos]

NAVARRO El Rosa
 es en ensayar maestro.

*[Ha de haber tomado Rosa un papel como que apunta, sentado en su
 silleta, y al otro lado las damas haciendo media, y en pie los que ensayan,
 como que lee a ellos]*

ROSA Sale el Duque Golondrino
 hablando en Turquía, y luego 130

¹ Juan de Malaguilla; todas las referencias a este personaje son como autor de comedias. La primera mención que se hace de él se debe a su asociación con Hernán Sánchez de Vargas en la dirección de una compañía el 14 de marzo de 1634 (véase Bergman, *Benavente*, 501).

² Se refiere a que la música es lo que menos importa en ese momento.

³ *Fuego de Dios es el bien querer, amén, amén.* Lo registra Correas con el significado de "queja de su molestia."

- su mujer Mari Gutiérrez
con Berenguela y Torrezno.¹
- LOS 4 Ya estamos todos.
- ROSA El Duque.
Señores míos, silencio.
- MALAGUITA «Bellas damas, sin lisonjas, [redondilla] 135
hay en Turquía, de fama.
- ANTONIA Y ¿dónde vive tu dama?
- MALAGUILLA Junto al convento de monjas.»²
- NAVARRO ¡Qué bien dicho! ¡Bravo asunto! [romance é-o]
- [JUAN] ¡Qué lindo ha estado el soneto!³ 140
- MALAGUILLA «Yo he de torear con decoro [redondilla]
en la plaza, porque es bella.
- SIMÓN Y, ¿habéis de rodar en ella?

¹ Es importante atender al reparto de papeles para no perderse en esta escena de teatro dentro del teatro: Malaguilla hace el papel del Duque; Antonia, el de su mujer (Mari Gutiérrez); Simón hace del gracioso Torrezno y Luisa de Berenguela.

² Probablemente la referencia a un convento de monjas en Turquía provocaría la hilaridad del público. Pero, además, este verso encierra otra alusión que sería inmediatamente reconocida en el corral: los "galanes de monjas," una de las figuras más satirizadas en la literatura festiva del Siglo de Oro. En una *Premática* de Quevedo leemos: "Otrosí, consideramos en los galanes de monjas los antecristos pensamientos y que ellos y los judíos se parecen en esperar sin fruto, los mandamos desterrar de la república, y si reincidieren les condenamos a que coman en galeras los bizcochos que antes comían en los locutorios" (Quevedo, *Prosa festiva*, 163).

³ H. Bergman advierte en nota al verso v.140: "El texto añade *Malagui*, al parlamento de Juan; será errata de imprenta, ya que el parlamento siguiente le toca a Malaguilla" (Bergman, *Ramillete*, 343). Evidentemente no ha sido un "soneto" lo que acaban de recitar Malaguilla y Antonia, sino una redondilla. Probablemente Gil Enríquez haya querido caracterizar, de alguna manera, la impertinencia de algunos "mirones" que frecuentaban los ensayos teatrales.

MALAGUILLA	Con ese recado, ¿al toro?» ¹	
LUISA [Ap.]	(¿En un duque esta respuesta? ¿Y tiene de pasar esto?) ²	145
SIMÓN	«Juzgo que hay toros de fama en esta fiesta de Turquía, de donde, por vida mía, dicen que son de Jarama.» ³	150
MENDOZA	¡Mira cómo arquea las cejas!	[romance é-o]
JUAN	De vos hablan.	
NAVARRO	Ya lo veo.	
BORJA	Cierto es que es raro avechucho. ⁴	
NAVARRO	Es mucho lo que las debo. ⁵	

¹ *rodar*: literalmente "andar en pretensiones sin conseguir o ser atendido en alguna" (Aut.). Por proximidad con el "ruedo," es decir, la plaza de toros, formó parte del campo semántico del toreo, símil predilecto del teatro cómico y la literatura para aludir a otra realidad digna de encubrimiento eufemístico: la infidelidad o, menos eufemísticamente, los cuernos. Comp. "JACINTA —Marido mío, ¿qué es esto? / ¿Cómo estáis con tanta flema, / cuando espera todo el pueblo / para comenzar los toros? [...] VEJETE —Vamos, y quieran los cielos / que yo el rodado no sea. / Salga el toro" (Avellaneda, *Entremés de los rábanos y la fiesta de los toros*; cito de Huerta, *Teatro breve*, 214).

² Creo que el parlamento de Luisa hay que interpretarlo como un aparte, ya que rompe la métrica de las redondillas en que se está presentando y vuelve al romance é-o. Se aprecia en el comentario un tono malicioso e irónico sobre la falta de decoro del duque (parodia de los personajes de rango de la comedia).

³ Los toros de la comarca de Jarama (Madrid) eran muy conocidos por su fiereza. Comp: "A torear salí yo, / mas un fiero torillo de Jarama / me miró, / pretendiendo ganar fama" (Quirós, *El toreador Babilés*; tomo la cita de Ramillete, 216).

⁴ *Avechucho*: "sujeto despreciable por su figura o costumbres" (DRAE).

⁵ El diálogo cruzado entre Juan y Navarro y las actrices Borja y Mendoza (además del comentario que repite Navarro varias veces alusivo a los *favores* que les debe), revela un

ANTONIA	Pero, ¿qué ruido es éste?	155
MENDOZA	¿Quién sale?	
ROSA	Mariana, presto. ¡Ea, por Dios!	
MARIANA	¿Salgo yo?	
ROSA	¡Cierto que se está pudriendo! Que en gusto no se fatigue... ¹ ¡Ríase un poco!	
TODOS	¡Acabemos!	160
MARIANA	¿He errado alguna salida en el tablado?	
ROSA	No, cierto.	
MARIANA	Hasta que sepa el papel no es mucho.	
NAVARRO	¡Comedia es esto! ²	
LUISA	Di.	
MARIANA	«El solfista que se ensolfá [redondilla] allí espera echando tacos.» ³	165
MALAGUITA	No hay que andar con arrumacos, ⁴	

dato costumbrista más en torno al teatro y a la vida de los actores y actrices de la época (véase el epígrafe sobre el costumbrismo en la Introducción).

¹ Se refiere a su continua risa, reproche que ya se le ha hecho con anterioridad.

² Se infiere una alusión irónica al propio ensayo, como algo que no se toma en serio.

³ *Echar tacos*: "Entre los bebedores se llaman los tragos de vino que beben sobre lo que han comido" (*Aut.*). En germanías significa "erupto o regüeldo."

⁴ *Arrumacos*: "Desvío, gesto o caricia afectada que por lo regular suelen hacer las mujeres encogiendo y arrugando la nariz" (*Aut.*).

- que yo no entiendo de solfa.»¹
 ¡Esto va tundido a silbos!
- JUAN ¡Oh, bien haya tal ingenio! 170
- BORJA Lo que aquí parece malo
 suele en el corral ser bueno.
- ROSA Di, Antonia.
- ANTONIA «Al decir que está
 el sol fuera, quiero²
 con muda...,» digo, «con mucha...» 175

[Tírale la comedia]

- ROSA ¡Oh, pesie a tu alma!
- TODOS ¡Teneos!
- ROSA ¿Esto no sabes ahora?
- MARIANA ¿Pues es mucho errar un verso?
 Miren qué Rosa, señora[s].³
- ROSA ¡Váyase ucé a reír al infierno! 180
- ANTONIA ¡Jesús, y qué condición!

¹ *Solfa*: "arte que enseña a reducir conforme a unidad o consonancia las voces entre sí diversas (*Aut.*). Estos cuatro últimos versos algo confusos responden a la función lúdica de la rima en el entremés (véase Introducción). Se pueden explicar las palabras, pero el sentido del fragmento es una burla del propio ensayo de los actores, como demuestra el comentario final de Malaguita: "¡Esto va tundido a silbos!" refiriéndose al resultado final de la función.

² Según H. Bergman, este verso es defectuoso. Sin embargo, podría ser un error intencionado dentro de la propia ficción del ensayo, para ilustrar la mala dicción de Antonia, como le reprocha Rosa en el verso 177, y ella misma asume en el verso siguiente.

³ Enmiendo el singular para que concuerde con el verbo.

LUISA	Pues la comedia dejemos hasta mañana.	
SIMÓN	Jamás se hace ensayo con concierto.	
NAVARRO	¿Esto pasa en los ensayos? Admirado voy de verlos.	185
BORJA	Mira qué pies.	
JUAN	Mucho os miran.	[Vanse]
NAVARRO	Es mucho lo que las debo.	
GASPAR	Ensayemos el sainete.	
SIMÓN	Vaya el baile, y nos iremos.	190
	<i>Cantan</i>	
LUISA	<i>Si me hacéis el puchero,¹ [seguidillas] os iré amando.</i>	
SIMÓN	<i>Todos los días olla, amarga el caldo.²</i>	
	<i>Repiten</i>	
BORJA	<i>¿Cómo queréis que os quiera, sin darme mucho?</i>	195
SIMÓN	<i>Una cosa es el gasto, y otra el gusto.</i>	
MARIANA	<i>Si me diérais doblones, fuera amorosa.</i>	200

¹ Estas seguidillas son un ejemplo más de cómo se desarrolla el tema la mujer pedigüeña en el teatro breve (véase nota-- del *Baile de la comedia*).

² *Todos los días olla, amarga el caldo.* Refrán que registra el Marqués de Santillana en *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*; según el *Refranero general ideológico español*, es expresión de hastío (lo registra bajo la variante "Cada día olla, amargaría el caldo."

SIMÓN

*Niña, aquesa materia,
no tiene forma,
que a la dama más bella
con esas mañas,
yo la daré con algo,
si es que he de darla;
y ya de otra suerte,
lleve el diablo la vida
que verlas puede.*

205