

TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)



LA NOCHE DE SAN JUAN EN *EL MAGO*
DE QUIÑONES DE BENAVENTE

Graciela Balestrino
Universidad Nacional de Salta

La fusión teatro/fiesta alcanza grandiosas dimensiones en la España del Seiscientos por la importancia y trascendencia del teatro y la teatralidad en la vida social de la época barroca. Festejos populares profanos de tradición ancestral, conmemoraciones religiosas y fastuosos festejos de palacio quedan registrados en innumerables comedias y piezas breves de entidad cómica¹ en forma escueta e incidental². Pero a veces el suceso festivo es eje de la acción dramática de principio a fin, como se evidencia en *El mago*³, entremés cantado de Luis Quiñones de Benavente impreso en *Jocoseria* (1645), que el notable entremesista escribió para los festejos reales de la noche de San Juan en

¹ Este trabajo integra el Proyecto N° 1975 del Consejo de Investigación de la UNSa, *La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII. Parte II: El espejo invertido del metateatro breve*.

² Así, en el metateatral entremés *Las alforjas* de Benavente un alcalde villano que no puede costear las comedias para la fiesta del Corpus es engañado por un capigorrón. Con los pocos elementos que porta en unas alforjas y con el recurso de su voz despliega ante el crédulo alcalde y sus ayudantes algunos fragmentos de su comedia *La viuda rebelada*. La mención de la fiesta es un elemento más de la ficción, centrada en el consumado arte del improvisado actor/director.

³ Las citas del texto —en adelante mencionado EM— corresponden a la edición de García Valdés, 2005.

el Buen Retiro en 1637⁴. Sin embargo EM no es «obrita de ocasión»⁵ sino un texto complejo con notable coherencia formal y semántica que retoma uno de los aspectos más notorios de la célebre noche del 23 de junio: su carácter mágico.

La fiesta de San Juan, que recuerda el nacimiento de San Juan Bautista era una celebración en la que se mezclaban ritos mundanos y religiosos. Las ceremonias se relacionaban con la festividad del solsticio de verano que, en palabras de Frazer⁶ eran rituales que establecían la analogía del sol con el fuego⁷, cuyo origen se remontaban a tiempos inmemoriales y que aún perviven en determinados lugares de Europa e Hispanoamérica. También el fuego es sustancial en la festividad de San Juan Bautista, que se celebra desde el 23 de junio, durante la vigilia previa al día del santo hasta el fin de la jornada de la fiesta⁸, asociado con la alegría por el nacimiento y la conmemoración evangélica del nacimiento del Santo Precursor.

No se sabe con precisión en qué momento se superpusieron los actos mágicos y religiosos, pero lo cierto es que la celebración del medio verano solsticial o de San Juan se convierte en fiesta de amadores y de fuego, en la cual los enamorados saltaban hogueras tomados de las manos o se arrojaban flores a través de las llamas⁹. Los rituales también comprendían la recolección de hierbas y plantas para la curación de enfermedades y actos 'prodigiosos'¹⁰, que coexistían con el culto al Santo Precursor¹¹.

⁴ Bergman (1965, pp. 315-317) estableció que el estreno de la pieza integró los festejos regios de la noche de San Juan de 1637, principalmente a partir del examen de la nómina de «interlocutores», en la que figuran los nombres reales de los numerosos actores que intervinieron, de las compañías de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa.

⁵ García Valdés, en ed. Quiñones de Benavente, *El mago*, p. 212.

⁶ Frazer, 1969, pp. 684-727.

⁷ Para los defensores del origen solar los fuegos terrestres imitaban al gran manantial de luz y calor en el cielo. Según la hipótesis purificatoria los fuegos ceremoniales no se referían necesariamente al sol, porque su finalidad era destruir las influencias dañinas (Frazer, 1969, pp. 722-730).

⁸ En ocasiones, los festejos de San Juan se extendían hasta el 29 de junio, fecha en que el calendario litúrgico conmemora a los Apóstoles San Pedro y San Pablo.

⁹ Bachelard, 1953, p. 64.

¹⁰ El diario *Tiempo Argentino* del 26 de junio de 1986 testimonia la caminata de jóvenes y adultos sobre brasas ardientes en las provincias de Chaco, Formosa y Co-

Seis años antes de los festejos sanjuaneros del Buen Retiro donde se estrenó EM, el 24 de junio de 1631 se había presentado en los jardines de Monterrey, próximos al Prado, la admirable comedia *La noche de San Juan* de Lope de Vega¹², que contiene menciones explícitas a la fiesta en sí misma: conjunción astral benéfica para producir un día sorprendente¹³; una breve versión del relato evangélico de San Lucas sobre el nacimiento de San Juan¹⁴; promesas y juramentos de enamorados¹⁵ y oraciones de damas para casarse¹⁶. Pero la referencia más acabada es una poética invocación a la mágica noche, la más breve del año (para el hemisferio norte) y la «más pública de Europa», para que despierte y apresure su «negro coche», desplegando los diamantes de sus «alas perezosas»¹⁷. También en la misma comedia la noche produce «disparates locos»¹⁸, «desatinos»¹⁹ y «extrañas cosas»²⁰, efectos que sirven de gozne para trasladarnos al ámbito cómico pero a la vez mágico de la fiesta de San Juan en EM.

rrientes, durante la medianoche del 23 de junio mientras la gente exclama «San Juan dice que sí, San Juan dice que no».

¹¹ *Lc*, 1, 5-23.

¹² *La noche de San Juan* además de mencionar prácticas específicas de la fiesta de San Juan Bautista es central en el desarrollo de la intriga. Pero el título de la comedia, también refiere a la obra de idéntico título cuyo acto de escritura se tematiza en la comedia que están viendo los espectadores del festejo real. Por tal motivo, es una fascinante comedia absolutamente metateatral que se contiene a sí misma. Ver Bales-trino, 2009, pp. 123-133.

¹³ «[...] hoy está de gracia toda / la luz del zafir eterno; / alguna conjunción magna / de benévolos aspectos / influye fiestas [...] / paces, gustos, casamientos» (I, p. 1541). Todas las citas de la comedia corresponden a la ed. de Sáinz de Robles, 1964.

¹⁴ I, p. 1542.

¹⁵ I, p. 1545.

¹⁶ Unos jóvenes paseantes se burlan de una 'dama' «muy Baptista», por lo cual suponen que su oración no será para casarse (II, p. 1555).

¹⁷ II, p. 1548.

¹⁸ III, p. 1560.

¹⁹ III, p. 1567.

²⁰ III, p. 1558.

UN ENTREMÉS SORPRENDENTE

La precisa caracterización de los entremeses cantados realizada por Bergman²¹ es fundamental para la cabal comprensión de EM. La estudiosa señala que si bien no se ha conservado la música correspondiente a la extensa porción de diálogo cantado de esta clase de entremeses, es posible tener una idea parcial de su carácter a través del frecuente empleo de fragmentos de romances y cancioncillas populares, citas musicales parodizadas que quizá producirían el efecto de un *popurrí* musical. Además, también determina otro rasgo cardinal del subgénero: su impronta satírica y su efecto no realista con tendencia a la abstracción, alegoría y fantasía.

A partir de este encuadre genérico, en lo que sigue mostraremos que EM, además de mostrar una relación profunda con la celebración de la fiesta de San Juan, en la misma medida también responde a los rasgos constructivos y semánticos del entremés cantado.

El punto de inicio de EM es una canción entonada por varios personajes: «Despertad los del Retiro, / despertad... / que amanece el alba / del señor San Juan» (vv. 1-4), versión paródica de un cantarillo amatorio tradicional²². El cambio de «señora mía» por «los del Retiro» instaaura la entidad metateatral del texto, al producirse una autorreferencia al lugar donde efectivamente se realizó la puesta en escena del entremés. Después del estribillo el lirismo se quiebra abruptamente con la evocación de sonidos onomatopéyicos de trompetas y atabillos, que anticipan la incrustación de otra cancioncilla popular, también modificada: «Tápala, tapa, tápala, tapa. / Tan, tan, tan, / noche del señor San Juan»²³.

Ante tanto estruendo salen a escena Bezón y Juan Rana²⁴, de alcaldes villanos, sin verse uno al otro. Bezón trata de explicarse el «estopendo roido» (v. 17), que considera «portento» (v. 19), pero sus

²¹ Bergman, 1970, pp. 22-24.

²² «Despertad, señora mía / despertad, / porque viene el alba / del señor San Juan», nota a vv. 1-4.

²³ «Tapa, tapa, tan / a la guerra van», «Tápala, tapa, tápala, tapa / tápala tapa, tan, tan, ta, / a correr los gallos, / los muchachos van los muchachos van», nota a v. 12.

²⁴ Como el Arlequín de la *commedia dell' arte*, Juan Rana fue una máscara que Cosme Pérez configuró a partir de sus notables habilidades histriónicas y expresiva corporalidad. El público y aún los propios dramaturgos tendían a confundir la identidad del actor, con su identidad escénica de Juan Rana.

palabras son replicadas y deformadas por Juan Rana. Bezón, molesto, lo llama «espantajo» (v. 40) y Juan Rana replica con «herejo». Bezón, agraviado, «hace que se va», anunciando que se va a «retraer», es decir, a buscar asilo en algún lugar o iglesia. Cosme, seguramente afectado en su autoridad pide a Bezón que le bese la mano, pero aquel se espanta: «¿Sin ser de la Igreja? Esto / es causa de equis y unción»²⁵ (vv. 46-47). Un hombre no podía besar la mano a otro, salvo que tuviera dignidad eclesiástica y era pasible de ser denunciado a la Inquisición por cometer «pecado nefando» o sodomía, delito que implicaba sufrir tormento. Juan Rana pide que disculpe «su lengua», pero Bezón opina que por la «legía» —esto es, herejía— merece cárcel y fuego.

Después de diversas situaciones jocosas (prevaricaciones lingüísticas, malentendidos y mutuas provocaciones) que derivan en referencias explícitas y alusiones al castigo de prácticas que la Inquisición consideraban pecaminosas, Bezón y Cosme quedan ‘congelados’ con las varas levantadas, mientras sale a escena una pregonera ordenándoles llevar fiestas, danzas, bailes y juegos para alegrar al Buen Retiro en un plazo perentorio, so pena de ser paseados por el Prado «con las fiestas al pescuezo»²⁶ (v. 64). Cosme no entiende el significado de «so pena», que para Bezón es «bruja». Cosme está sorprendido: «¿Bailes y de aquí a mañana?» (v. 71) y Bezón protesta: «¿Pues somos acá hechiceros?» (v. 72). Inmediatamente sale Salvador «con muchas luces en la cabeza» diciendo «yo lo soy» (v. 73). Ofrece llevarlos a ver lo más nuevo y notable de las ciudades de España «Para que carguéis con ello / y lo llevéis al Retiro / en menos de cuarto y medio / de hora» (vv. 80-83). Quizá sugestionados, piensan que está borracho, pero Salvador replica: «Simples ¿no veis que soy mago?» (v. 85).

Toda la situación previa a la llegada del hechicero o mago conforma el primer nivel de ficción teatral, cruzado por referencias culturales con impronta satírica: «portento», «fuego», «hoguera», «San

²⁵ La homosexualidad y la herejía se castigaban con tormentos en la cruz de San Andrés, con forma de x (equis), que representa el martirio del apóstol crucificado en Grecia. En EM el resorte cómico es la velada alusión a la homosexualidad real y/o escénica de Cosme Pérez. A este respecto, ver Serralta, 1990 y Thompson, 2006.

²⁶ García Valdés especifica en nota que la frase se relaciona con «la costumbre de regalar cadenillas o cintas de seda el día del santo de una persona», n. al v. 64.

Telmo»²⁷, «Inquisición», «herejía», «retraído» «pecado nefando», «equis», «unción», «bruja», «hechicero». Salvador —recogiendo al vuelo la palabra mencionada en último término— afirma que él mismo lo es. En este punto el entremés pareciera alejarse de la fiesta de San Juan, pues las menciones y alusiones a hogueras anteriores a la llegada del mago no son precisamente las que se encienden en dicha fiesta. Pero el hecho es que EM se representó como parte de los festejos de San Juan, probablemente ante Felipe IV y que, además, la fiesta está mencionada en las cancioncillas interpretadas en el escenario y en el perentorio bando de la pregonera.

La llegada del mago Salvador hace honor a su nombre, que era el verdadero apellido del comediante que lo encarnó en la escena²⁸. Los autores Tomás Fernández y Pedro de la Rosa unieron sus respectivas compañías para el montaje del entremés, que requería veintitrés actores. Sea por puro azar o deliberada estrategia, Jaime Salvador, de la compañía de Fernández, hizo el papel del mago²⁹.

Salvador —como determina la acotación— aparece ante Bezón y Rana «con muchas luces en la cabeza», para sugerir que está iluminado por la luz del sol (equivalente a fuego) y que su magia es benéfica: «No quiero / sino llevaros a ver / lo más notable y nuevo / de las ciudades de España / para que carguéis con ello / y lo llevéis al Retiro» (vv. 76-81). En el teatro interno —que se conforma no bien el mago tomándolos de las manos, los hace correr por el tablado— la fantasía conduce el desfile de personajes disfrazados, signos icónicos de lo más notable y nuevo de España.

Los tres, volando por los aires en un instante se encuentran en «otro reino»:

COSME ¿Qué ciudad este aire goza?

²⁷ La frase «fuego de San Telmo» es la denominación popular de un meteoro ígneo que Bezón convierte en nombre de un supuesto santo.

²⁸ En algunos entremeses, mojíngas y otros textos del teatro breve la nómina de personajes en vez de los nombres ficticios de los personajes contiene los nombres verdaderos de los actores que los encarnaron.

²⁹ Bergman (1965, p. 307) nombra algunos de los actores que participaron en EM, entre ellos, Jaime Salvador. Por otra parte, Pérez Pastor (1911, p. 306) transcribe un Auto de 1636 ordenando que no salgan de Madrid las compañías de Antonio de Prado y Tomás Fernández, donde figura en primer lugar, después de autor, precisamente Jaime Salvador.

TODOS (dentro) Zaragoza, Zaragoza.
 BEZÓN Y ¿qué hay bueno que llevar?
 TODOS (dentro) Los locos del hospital.

No es casual que el periplo se inicie en una ciudad con aura mágica, la otrora musulmana Zaraqusta, llamada la Blanca, «por la luz que supuestamente irradiaba la ciudad tanto de día como de noche»³⁰. Por otra parte, desde el siglo XV Zaragoza era sede de una de las más conocidas «casa de locos» de España³¹. Seguramente ambas cuestiones fueron determinantes para que Benavente eligiera Zaragoza y no cualquier otra ciudad para el primer destino del mágico viaje de Salvador con Bezón y Cosme.

El mago se va y salen cuatro actores «de locos» que mientras cantan visten a los alcaldes con caperuzas. Cosme no entiende por qué le ponen la del «padre de locos», si él no está casado. El contrapunto entre cordura y locura festiva demuestra que en la casa de locos había cuerdos cuya conducta causaba inquietud o molestia, como muestra de uno de los supuestos locos, justificando su encierro: «yo quiero bien a mi suegra / locura que no ha hecho nadie» (vv. 117-118). El episodio, en definitiva, es un espejo cómico-satírico invertido de la locura real en la España del XVII.

Antes de desaparecer, los cuatro locos anuncian que han llegado a Segovia «donde cierta puente hay / que se hizo en una noche / sin yeso, arena ni cal» (vv. 125-128). Lo que no dicen es la parte más sustancial de la leyenda, según la cual el colosal acueducto era obra del demonio. Juan Rana, seguramente conocedor de la creencia popular siente miedo, pero Bezón no les cree. El mago reaparece, contestándole con la frase proverbial «Ahora lo veredes, dijo Agrajes», que desencadena un situación de extraordinaria comicidad:

BEZÓN ¡Hola! ¿Este es grajo?

³⁰ Tausiet, 2007, p. 2.

³¹ El hospital Nuestra Señora de la Gracia de Zaragoza se había fundado en 1425 dieciséis años después del Hospital de los Inocentes, de Valencia, la casa de locos más antigua de toda España. En ambas instituciones, los internos según su sexo estaban a cargo, respectivamente, de un «padre de locos» o de una «madre de locas» (Atienza, 2009, p. 46).

COSME

Es el magro:

son que para hernos rabiár
 sofato grajo se ha vuelto (vv. 131-134)

Salvador convoca a los demonios, quienes ponen ropa de diablo a cada uno de los asombrados mirantes. Mientras todos cantan cada uno va poniendo su piedra hasta que la puente queda acabada³², con el risible comentario de Cosme, sobre el infierno en la tierra: «yo soy tan moderno / que aún no he puesto mi pie en el infierno» (vv. 160-161). Desaparecen y sale Salvador, anunciándoles que están en la puente de Alcántara, en Toledo. Salen cantando tres hombres y tres mujeres, anunciando «que va saliendo / el artificio del agua» (vv. 174-175)³³. A Cosme le ponen el Alcázar de Toledo pintado en la cabeza y a Bezón, una de las ruedas que permitía subir el agua del Tajo, de allí que éste, como indica el texto, deba girar como rodezno alrededor de Cosme, situación que da pie para que Juan Rana declare a viva voz su identidad de género (v. 181), recurso que en forma reiterada también supieron explotar Jerónimo de Cáncer, Calderón y Lanini y Sagredo, entre otros, quienes escribieron piezas cómicas para el lucimiento personal del extraordinario actor.

Seguidamente tres mujeres «con una cazoleta de hoja de lata cada una» miman el movimiento ascendente del agua en sucesivos niveles, subiendo y bajando sus brazos. En este punto se crea un clima de mojiganga cuando arrojan agua a Juan Rana con una jeringa y la escenificación del artificio de Juanelo desaparece con ruido y exclamaciones de los despavoridos alcaldes.

El mago les comunica que están en Madrid, para mirar las fieras que se crían en el Sotillo, desde la fiesta de Santiago el Verde hasta San Juan³⁴.

³² Benavente había escrito el entremés cantado *La puente segoviana*, según Bergman (1970, p. 175) en torno a 1635. La primera acotación de dicha pieza indica que «sale Luisa de la Cruz cantando, con la puente segoviana puesta en la cabeza» (Quiñones de Benavente, *La puente segoviana*, p. 167).

³³ Aquí se menciona indirectamente al complejo mecanismo ideado y construido por Juanelo Turriano en 1565, mediante el cual se pudo llevar el agua del río a la parte más alta de la ciudad de Toledo.

³⁴ Una multitud acudía al Sotillo el 1 de mayo para la fiesta de Santiago el Verde, en conmemoración de los santos Felipe y Santiago, así denominada para no confundirla con la festividad de Santiago Apóstol.

Bezón propone cazar fieras para llevar al Retiro, pero Cosme propone «cazar hermosas» (v. 213).

	<i>Sale cantando Ana de Oro con una piel de tigre</i>
ANA	Yo soy fiera declarada, tigre en forma de cuñada, porque pego manotada al cuñado más sencillo.
COSME	Fiera es, pero del Sotillo (vv. 215-219)

Después un comediante se presenta con piel de gato montés, pues araña los bolsillos de los descuidados. Ante la repetición del estribillo sale una actriz con piel de onza y, luego, uno de lobo.

Después añade «¡Locos, locos!» (v. 240), especie de ‘abracadabra’ que desata en cascada el carnavalesco desfile de todos los actores que representaron lo más nuevo y lo más notable de las ciudades de España. De tal modo, reaparecen sucesivamente los locos, los diablos, el artificio de Juanelo y los disfrazados de fieras, tras lo cual les ordenan que vayan al Retiro.

El teatro interno presenta una estudiada estructuración. Lo ‘nuevo’, el presente que corresponde al aquí y ahora de la ficción, abre y también cierra el teatro interno, que en sus puntos extremos se conforma con la locura y el disparate colectivos. Cosme, en el episodio de la casa de locos, sorprendido, anticipa catafóricamente el desfile del Sotillo, al manifestar su sorpresa de que tuvieran que llevar cargando los locos hasta Madrid, porque era como llevar «rábanos a Olmedo».

Los locos del hospital de Zaragoza son más cuerdos que los disfrazados del Sotillo. Estos a su vez, producen contractivamente una *mise en abyme* que con-funde los planos de ficción. A los locos se les impone el uso de caperuzas pero no actúan, mientras que los del Sotillo llevan la máscara de la hipocresía y de la apariencia social como si fuera su verdadera piel. No puede soslayarse que lo ‘notable’ se representa con dos obras monumentales del ingenio humano del pasado lejano y próximo de España, que pueden interpretarse como símbolos de una racionalidad social perdida, en consonancia con el carácter satírico del entremés.

La jácara cierra la sobreteatralización, instaurando la ficción de base:

COSME	Juan rana canta en su charco.
BEZÓN	Bezón en su peujar.
JOSEFA	Josefa en su compañía.
NINA	Yo canto entre ambas partes, que soy niña universal.
JOSEFA	Que vaya y venga al Retiro el baile...
RUFINA	Y entre tanta variedad...
COSME	Disimulen si no es tal...
BEZÓN	Porque diga quien le hizo, buscando más novedad
TODOS	Que vaya y venga al Retiro el baile; Y entre tanta [variedad, huélgense con él si es bueno, disimulen si no es tal]. Acabóse el baile del señor San Juan. Arrimemos la pluma hasta el Carnaval (vv. 261-280).

Finalmente con tono de jácara se restablece el primer nivel de ficción («Que vaya y venga al Retiro el baile», v. 267). Por turno, algunos actores, entre ellos Cosme Pérez cierran —virtualmente— el espectáculo apelando a la benevolencia del público pues, «ante tanta variedad» de obras (de obras teatrales en el festejo de San Juan del Buen Retiro), gocen con EM, «si es bueno» y si no es tal, sepan disimular sus faltas. De hecho, lo que leemos o vemos en EM es la escenificación de la escritura de un entremés cantado que se representó en los festejos de San Juan el 24 de junio de 1637.

Al final Benavente se reserva un espacio para sí, ficcionalizando su trabajo de escritor, «porque diga quién *le hizo* / *buscando más novedad*» (vv. 271-272, énfasis nuestro).

Benavente es consciente de la innovación que propone su entremés cantado, que aúna sátira y fantasía en un gran texto de extremada metateatralidad que se contiene a sí mismo en un proceso de abismación, como también sucede en *La noche de San Juan* de Lope. Así, en la noche mágica que, había dicho Lope, produce la conjunción de sucesos extraordinarios, el prodigio del mago Salvador y el prodigio de la noche de San Juan se encuentran en la ‘prodigiosa’ escritura de Benavente.

BIBLIOGRAFÍA

- Atienza, B., *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 17-56.
- Bachelard, G., *Psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire, 1953.
- Balestrino, G., «La noche de San Juan de Lope de Vega o la magia del teatro», en *El Siglo de Oro español. Críticas, reescrituras, debates*, ed. N. González, G. Prósperi y M. Keba, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009, pp. 123-133.
- Bergman, H., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- «Introducción crítica», en *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos por los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 9-46.
- Frazer, J., *La rama dorada. Magia y religión*, México, FCE, 1969, pp. 684-727.
- Pérez Pastor, C., «Nuevos datos acerca de el histrionismo en España en los siglos XVI y XVII», *Bulletin Hispanique*, 13.3, 1911, pp. 306-315, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/hispa_0007-4640_1911_num_13_3
- Quiñones de Benavente, L., *La puente segoviana*, en *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos por los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, ed. H. Bergman, Madrid, Castalia, 1970, pp. 167-173.
- *El mago*, en *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 209-229.
- Serralta, F., «Juan Rana homosexual», *Criticón*, 50, 1990, pp. 81-92.
- Tausiet, M., *Abracadabra omnipotens: magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- Thompson, P., *The Triumphant Juan Rana. A Gay Actor of the Spanish Golden Age*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- Vega, L. de, «La noche de san Juan», en *Obras escogidas. Teatro*, tomo I, ed. F. Sáinz de Robles, Madrid, 1964, pp. 1535-1568.