

ESPEJO DE ILUSIONES
(HOMENAJE DE VALLE INCLÁN
A CERVANTES)

EDICIÓN DE IGNACIO ARELLANO
Y GONZALO SANTONJA
PRÓLOGO DE JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2016

IGNACIO ARELLANO
JOSÉ M.^a DÍEZ BORQUE
Y
GONZALO SANTONJA

ESPEJO DE ILUSIONES
(HOMENAJE DE VALLE INCLÁN A CERVANTES)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHOJA», 22

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© Del autor

ISBN: 978-1-938795-18-3

New York, IDEA/IGAS, 2016

IGNACIO ARELLANO
JOSÉ M.^a DÍEZ BORQUE
Y
GONZALO SANTONJA

ESPEJO DE ILUSIONES
(HOMENAJE DE VALLE INCLÁN A CERVANTES)

Cada cual tiene el poeta que se merece
Valle Inclán, *Los cuernos de don Friolera*

ÍNDICE

Prólogo (José M. ^a Díez Borque)	9
Comicidad escénica en el teatro de Cervantes (Ignacio Arellano)	17
La belleza no pasa (Gonzalo Santonja)	45
Facsímil de <i>La guarda cuidadosa</i>	61

PRÓLOGO

José María Díez Borque
Universidad Complutense de Madrid

Estamos, en este 2016, en la conmemoración de la muerte, el 23 de abril, de Miguel de Cervantes Saavedra. Año también de la publicación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y a un año de la aparición, en 1615, de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* y la segunda parte del *Quijote*. Fechas, pues, muy significativas en la vida y obra de Cervantes. Pero es que en 1916, a un siglo de distancia, don Ramón María del Valle Inclán decidió también homenajear al autor de *El Quijote*, publicando en la bella y esmerada *Opera omnia*, el entremés cervantino *La guarda cuidadosa*. Por de pronto, nos plantea esto la obligación de preguntarnos las razones por las que un escritor de opciones estéticas tan definidas y juicios literarios manifestados con no poca vehemencia se interesa por el teatro del siglo XVII y no por el género mayor de la comedia, sino por uno de los mal llamados géneros menores: el entremés. En particular, estimula saber por qué, dentro de un teatro fracasado, le interesa el entremés cervantino *La guarda cuidadosa*.

El propio don Ramón, en «Nota», nos da la razón primera por la que se decide a incluir *La guarda cuidadosa* en la modernista, bella y esmerada *Opera omnia*:

En el año de 1616, y a 23 de abril, murió Miguel de Cervantes de una enfermedad del corazón. Para recordar aquella fecha y los tres siglos que hoy se cumplen, se hace la edición de este entremés de *La guarda cuidadosa*.

La razón conmemorativa queda clara. Pero habría que sumar otras motivaciones a las que da el propio Valle Inclán, apoyando la actualidad y vigencia del entremés en la ingenuidad de los niños, pues ni para ellos fue escrito, ni creo que estuvieran en la mente de Cervantes, ni parece lectura para los niños adecuada, ni que lo entendieran mejor que los hombres:

En los niños revive siempre la ingenuidad de los siglos pasados y para entender y alcanzar el encanto de las literaturas viejas no hay cosa mejor que saber hacerse niño [...] Se imprime para los niños y ellos lo pueden entender mejor que los hombres (Nota)

Es, evidentemente una justificación, pues no cabe pensar que a los niños les interesara mucho, en principio, este entremés y menos las exquisitas ediciones de *Opera omnia*. ¿Tenía en mente la muerte de su hijo, como recuerda Santonja? En todo caso, habría que transitar por otros caminos, pues, además, no es el único testimonio del interés de Valle por el teatro del Siglo de Oro, sea para poner en solfa a un Calderón de la Barca, en *Los cuernos de Don Friolera*, sea en sus versiones, mal recibidas, de Lope de Vega: *Fuenteovejuna*; *El anzuelo de Fenisa*; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, en las que pudo haber intereses crematísticos, como apunta Gonzalo Santonja.

Aunque quizá Cervantes no concediera la misma importancia a sus entremeses que a sus tragedias y comedias, constituyen una aportación importante a este género de la risa, inseparable de la comedia y de tanto éxito en el siglo XVII. Bastaría sólo con recordar, de los ocho, *El retablo de las maravillas*, para tener testimonio de la ironía, distanciamiento, crítica, que cuajarán, claro, magistralmente, en *Don Quijote de la Mancha*.

Es verdad que nos falta por ahondar en las razones y la función de la risa en el Siglo de Oro. Pero Ignacio Arellano nos ofrece un balance de los mecanismos de la comicidad en el teatro de Cervantes: desde lo paralingüístico a lo escénico (vestuario, gestualidad y prosémica, objetos) y metateatralidad. Pero vayamos ya al entremés que edita Valle Inclán.

Bastaría recordar, como dije, el singular *Retablo de las maravillas* para tener constancia de la originalidad y valor de los entremeses cervantinos, dentro de las posibilidades de un género de poética tan definida, con juego aquí de la ironía y significados segundos. Cervantes transita por caminos conocidos: maridos burlados (*La cueva de Salamanca*); matrimonio desigual (*El juez de los divorcios*); personajes ridículos

(*Vizcaíno fingido*); alcaldes grotescos (*La elección de los alcaldes de Daganzo*). No veo motivos especiales que expliquen la elección por Valle Inclán de *La guarda cuidadosa*. Se trata del enfrentamiento de un soldado y el sacristán Lorenzo por los amores de la criada Cristina, con el triunfo final de Lorenzo. Por lo demás, estamos ante la comicidad típica de los entremeses.

Quizá entendamos la proximidad de Valle a Cervantes desde la experiencia compartida del fracaso teatral. En Valle, como escribe Santonja:

Las imposiciones del tinglado comercial de la farsa expulsaron a Cervantes y lo expulsaron a él, cuyo fracaso más reciente, el de *El yermo de las almas* [...] le convenció de que carecía de público y de que en cualquier compañía sus obras se verían relegadas, materia de repertorio y relleno en las giras por provincias. O sea, entremeses al fin y al cabo.

Cervantes fue un dramaturgo fracasado en las tablas, que no quiso, no supo o no pudo subirse al carro triunfante de la comedia nueva, que puso en circulación Lope de Vega. El teatro de Cervantes del siglo XVII es la *Crónica de una muerte anunciada*, como diría García Márquez. Constató un hecho, no los valores y novedades de un teatro, como lo ha puesto de relieve Jean Cannavaggio.

Nada cumple decir aquí, sobre la enemistad Cervantes-Lope, ni de los ataques a la estética de la comedia nueva, ni de la forma de relacionarse su comedia con la de Lope, ni la aparente recogida de velas en el diálogo entre *Curiosidad y Comedia* en *El rufián dichoso*. Pero sí me parece oportuno para la ocasión referirme a la idea de fracaso teatral en la mente del propio Cervantes, en un balance entre orgullo de dramaturgo y constatación de la realidad de que su teatro no era representado en el siglo XVII. Retengo aquí, en lo que a esto concierne, lo que escribí en 1999, en «La historia del teatro según Cervantes», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, ed. C. Poupene y A. Hermenegildo, C. Oliva, Murcia, Universidad, 1999, pp. 18-22; prescindiendo de la cita de estudios de diversos autores, que, de una forma u otra, han incidido en el tema: Chaytor; del Arco; Wardropper; Ynduráin; Canavaggio; Sevilla; Rey, *Cervantes. Cultura literaria*, etc.

Aunque creador de la novela moderna, Cervantes era un hombre de teatro, preocupado, y aun obsesionado, por él, y más por el fracaso ante la comedia nueva lopesca. Como vamos a ver, su repetida insistencia en

lo representado, en el número de obras escritas y en sus innovaciones nos lo descubren no solo como un escritor muy consciente de la especificidad del género teatral, sino como alguien que quiere ocupar un puesto relevante en la historia del teatro nacional.

leyendo los testimonios cervantinos sobre su labor teatral, salta a la vista una neta separación entre su teatro representado y no representado, a pesar de que se acoja al «sagrado» de la imprenta, con una subyacente conciencia de fracaso porque no reconozcan sus méritos en las tablas, que es, en realidad, donde existe el teatro.

Con orgullo de dramaturgo —no es ahora momento para entrar en el problema de la exageración o mentira— se refiere a la representación con éxito de varias obras suyas (algunas de las cuales no nos han llegado), que nos transmite la imagen de un Cervantes triunfante, que contrasta con la de un Cervantes a quien no le estrenan sus obras porque no gustan. Desde esta perspectiva, más allá del problema simplificado de las épocas teatrales, entenderemos lo que dice y calla sobre la comedia nueva, su canon teatral, etc.

Cervantes alude al éxito de *La Confusa* y a su propia estima de la obra:

Yo corté con ingenio aquel vestido
con que al mundo la hermosa *Galatea*
salió para librarse del olvido.
Soy por quien *La Confusa* nada fea
pareció en los teatros admirable,
si esto a su fama es justo se le crea.

(*Viaje del Parnaso*, vv. 13-18)

Más la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La Confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores. (*Adjunta al Parnaso*).

En el Prólogo a *Ocho comedias* se refiere a otras obras representadas:

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* [...] («Prólogo» a *Ocho comedias*).

y en forma genérica a veinte o treinta comedias, que fueron bien recibidas:

compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. «Prólogo» a *Ocho comedias*).

Algunas de ellas podrían ser las mencionadas en *Adjunta al Parnaso*:

—¿Y vuesa merced, señor Cervantes —dijo él—, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

—Sí —dije yo—, muchas; y a no ser más, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los Tratos de Argel*, *La Numancia*, *La Gran Turquesca*, *La Batalla Naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El Bosque Amoroso*, *La Única* y *la Bizarra Arsinda*; y otras muchas de que no me acuerdo. (*Adjunta al Parnaso*)

Al conjunto le correspondería esa breve, pero sustancial, calificación cervantina:

Yo, con estilo en parte razonable,
he compuesto *Comedias* que en su tiempo
tuvieron de lo grave y de lo afable.

(*Viaje del Parnaso*, vv. 19-21)

No puedo entrar aquí en las debatidas cuestiones de si Cervantes exagera en el número de obras escritas, la diferencia entre lo escrito y lo conservado, la explicación por la posibilidad de refundiciones. Lo que me interesa es subrayar la importancia que para él tenía la representación, coherentemente con las abundantes referencias al teatro en su obra literaria. Pero no dejaré de decir que la crítica ha exhumado y analizado contratos de representación que no solo prueban la real presencia de la obra cervantina en las tablas, sino la ampliación de la nómina de títulos, es decir, la diferencia entre lo conservado y lo escrito, puesta también de relieve por el descubrimiento reciente de alguna obra de posible

autoría cervantina, aunque siga, claro, en pie el problema del número (Ynduráin, Arata).

Frente a la imagen de un Cervantes triunfante en los escenarios, que él construye, se levanta la de un Cervantes fracasado en los escenarios, con dolor no oculto, que se manifiesta en ataques a la comedia nueva, en el negativo peso de la venalidad y el gusto, en un canon teatral con silencios, en una justificación por la imprenta en quien tanto peso concede a la representación. En la *Adjunta al Parnaso* (1614), cuando ya había triunfado decididamente la comedia nueva, nos encontramos ante la aparente contradicción de negar la importancia del teatro representado frente al teatro impreso, concediendo un papel fundamental a la lectura, cuando tan claro nos ha mostrado su orgullo de ver su teatro sobre las tablas, cuando lo estuvo. Es ahora la forma de dar valor a su «pan de trastrigo»:

PANCRACIO ¿Y agora tiene vuesa merced algunas?

MIGUEL Seis tengo, con otros seis entremeses.

PANCRACIO Pues ¿por qué no se representan?

MIGUEL Porque ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos.

PANCRACIO No deben de saber que vuesa merced las tiene.

MIGUEL Sí saben; pero como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sazones y tiempos, como los cantares. (*Adjunta al Panaso*)

En el «Prólogo» a las *Ocho comedias*, quizá con la sinceridad de los finales de su vida, sin dejar de sentirse orgulloso de su teatro, muestra, en cambio, que la imprenta es el punto de llegada después de los fracasados intentos con los autores de comedias para que se las representen, aunque se justifique ante ellos por la propiedad que guardan sus comedias y con una de tan sugestivo título, *El engaño a los ojos*, que nunca nos llegaría y que, al parecer, se atendería a todos los cánones de la comedia nueva:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título

no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo y dije entre mí: «O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho, sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos». Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburrime y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece; él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes. Querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se enmiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen, y que para enmienda de todo esto le ofrezco una comedia que estoy componiendo y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento. y con esto, Dios te dé salud y a mí paciencia. («Prólogo» a *Ocho comedias, Teatro*)

Todavía en la dedicatoria al Conde de Lemos sigue apareciendo su obsesión por lo representado, con la ironía que no hace sino descubrirnos el fracaso de sus aspiraciones al aplicar a los farsantes el adjetivo discretos y a lo representado, «obras grandes y de graves autores»¹:

Ahora se agoste o no el jardín de mi corto ingenio, que los frutos que él ofreciere, en cualquiera sazón que sea, han de ser de V. E., a quien ofrezco el destas comedias y entremeses, no tan desabridos, a mi parecer, que no puedan dar algún gusto; y si alguna cosa llevan razonable es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes que, de puro discretos, no se ocupan sino de obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañan. («Prólogo» a *Ocho comedias, Teatro*)

Es posible, como vimos, que una idea compartida del fracaso teatral llevara la mirada de Valle a la obra cervantina. Pero habría que considerar también lo que pensaba don Ramón del resto de la creación literaria de

¹ Utilizo las ediciones de V. Gaos, *Viaje del Parnaso*: Madrid, Castalia, 1974, y F. Sevilla y A. Rey, Cervantes, *Teatro*, Barcelona, Planeta, 1987.

Miguel de Cervantes para tener cumplida noticia de las razones de esta recuperación valleinclanesca.

Conviene recordar, finalmente, que la publicación por Valle de *La guarda cuidadosa*, desde el punto de vista editorial (ya que desde el filológico el propio Valle confiesa que «no lleva glosas, notas ni apostillas» para así no dañar «la virtud cristalina de este encanto»), no se hace de cualquier forma, para salir del paso y con la más que frecuente torpeza editorial de tantos libros de la época, sino con el cuidado editorial y belleza de *Opera omnia*, en que aparecieron sus propias obras. Como escribe Santonja, *Opera omnia* fue «uno de los mejores exponentes de la estética libraria modernista [...] *Opera omnia* responde y ennoblece la causa del libro modernista, una reacción contra el libro industrial que buscó la modernidad en la reactualización de la estética de los códices medievales». Las ilustraciones, capitulares adornadas, disposición del título, orlas, etc., de la edición de *La guarda cuidadosa* nos muestran, en efecto, la pasión por el libro cuidado y bien hecho. Y esta es la gran aportación de Valle a la conmemoración cervantina.



LA COMICIDAD ESCÉNICA EN EL TEATRO DE CERVANTES¹

Ignacio Arellano
GRISO (Universidad de Navarra)

Generalidades

Canavaggio² ha subrayado un aspecto que considera característico del teatro de Cervantes, y que ha de tenerse en cuenta a la hora de abordar sus dimensiones escénicas, esto es, el hecho de que la mayoría de las piezas teatrales cervantinas que conocemos no fueron representadas. Poseerían, entonces, según apunta Canavaggio una teatralidad «virtual».

Esto es cierto, pero habría que precisar que tal circunstancia no resulta específica del teatro de Cervantes: toda representación es única, y a menos que se observe en concreto una representación determinada, todos los análisis de la «teatralidad» de una obra se basan en las virtualidades de

¹ En forma oral este trabajo se presentó como plenaria en el congreso «Porque más te muevan los ojos que los oídos. El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI». II Simposio Internacional sobre el teatro español como objeto de estudio, coorganizado por el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y GRISO-Universidad de Navarra, Universidad de Varsovia, Varsovia (Polonia), 9 y 10 de octubre de 2015. Se publica en un volumen que recoge las ponencias y otros estudios sobre teatro aurisecular y se reproduce aquí con permiso de los organizadores del congreso, que agradecemos.

² Canavaggio, 1997, pp. 308-335. Para estos primeros párrafos tomo materiales de Arellano, 2005. Citaré los textos por la edición de *Teatro completo* de Sevilla Arroyo y Rey Hazas, indicando generalmente la página.

una representación ideal en un escenario igualmente «ideal» (no por eso arbitrario, pues está evocado en las didascalias implícitas y explícitas).

Para abordar esa teatralidad —en la vertiente cómica que ahora me ocupa— aparte del hecho de que todas sus piezas están concebidas para el espacio habitual del teatro áureo³, conviene distinguir el espacio dramático y el escénico. Cervantes puede mostrar originalidad en sus usos —como apunta Canavaggio—, pero es útil apuntar esta distinción que atañe a los medios visuales y auditivos de la puesta en escena, ya que algunos comentarios de Canavaggio en los que habla de «espacio escénico» atañen realmente al «espacio dramático».

Así pues, sobre propuestas de Pavis⁴ que ha aplicado excelentemente Vitse⁵, entenderé por espacio dramático:

el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito [...] este espacio dramático, en su esencia, solo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes.

El espacio escénico, en cambio:

designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus realizaciones circunstanciales, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del «autor» o director de escena y de la interpretación por este de las indicaciones incluidas en el texto escrito.

³ Canavaggio advierte, sin embargo, una utilización original de este espacio por parte de Cervantes (no tan aristotélico como se ha dicho a veces), quien exploraría el escenario múltiple en una evolución que iría de la mayor complicación escénica al despojamiento y abstracción, en un proceso de restricción artística en el que «il renonce définitivement aux possibilités multiples offertes par la scène du corral» (Canavaggio, 1977, p. 315). Habría comedias de espacio complejo (*Numancia*, *La casa de los celos*) y otras de espacio simple (*El laberinto de amor*, *La entretenida*). Para el caso de los entremeses ver González, 2015.

⁴ Pavis, 1985, pp. 276-277.

⁵ Vitse, 1985, pp. 8-9.

Es cosa muy diferente, por ejemplo, que los espacios múltiples del teatro cervantino sean dramáticos o escénicos: en el primer caso la «complejidad» pertenece al dominio de la evocación verbal; en el segundo a la estricta realización material en un escenario. Muchos espacios teatrales —incluidos los de Cervantes— no tienen por qué traducirse necesariamente en materialidad escénica; pueden mantenerse en su dimensión de espacios dramáticos convocados por la palabra con la ayuda de algunos objetos simbólicos.

Es destacable, con todo, la obsesión cervantina —a veces algo ingenua—, por la visualidad espectacular, lo que apunta precisamente a un gusto muy marcado por lo «teatral», que solicita a menudo una realización escénica concreta y precisa. Baste poner como ejemplo la aparición de Alimuzel (*El gallardo español*, pp. 20-21), de quien se describe en el texto la adarga blanca, el alfanje, la lanza con bandereta de seguro y el «bonete con plumas adornado», antes que la acotación indique que «Entra Alimuzel a caballo, con lanza y adarga». Este caballo es un caballo vivo (otros ejemplos del recurso menciona Ruano⁶), que recorre una zona del patio sin subir al tablado: en una escena posterior, cuando el criado Cebrián ata a una palma el fuerte alazán, parece que estamos ya ante un caso de ticoscopia y decorado verbal. Ticoscópica sin duda es la descripción de la armada turca que se acerca a las fortificaciones de Orán y que ofrecen al público el Conde de Alcaudete y Guzmán desde la muralla (*El gallardo español*, p. 84), o la de los seis mil soldados de a pie y a caballo que acompañan al Gran Turco en *La gran sultana* (p. 375). En todos estos —y otros muchos— casos intenta Cervantes comunicar una impresión de verosimilitud, que es una de sus grandes preocupaciones⁷. Vestidos, objetos, armas, se precisan con cuidado: en *Numancia* los romanos han de ir «armados a la antigua, sin arcabuces» (p. 921), pero en *El gallardo español*, salen soldados «con sus arcabuces» (p. 64)...etc.

Esta verosimilitud de precisión documental se comprende bien en las comedias de tipo «histórico» pero plantea dificultades al aplicarla a piezas donde lo maravilloso (maravilloso cristiano como el milagro⁸; maravilloso fantástico como la magia) tiene un papel crucial.

En efecto, el mismo que por boca del cura y el canónigo (*Quijote*, I, 48) criticaba los disparates de las comedias de santos ofrece apariciones

⁶ Ruano, 2000, pp. 271-284; González, 2011, p. 26 comenta este efecto.

⁷ Ver González, 2011.

⁸ Ver las interesantes observaciones de Strosetzki, 1998.

de demonios (uno en forma de oso, otro más galán...) y almas sacadas del purgatorio en *El rufián dichoso*; y esqueletos andantes, demonios inquietos, sátiros y salvajes, llamas del subsuelo y nubes volantes, con bocas de sierpes en *La casa de los celos*...

He examinado en un trabajo anterior⁹ los mecanismos cervantinos de la puesta en escena usando de guía sencilla el esquema de Kowzan¹⁰ con algunas adaptaciones prácticas, y del mismo esquema me serviré para abordar los medios específicamente dirigidos a la comicidad.

Los medios paralingüísticos

En el nivel de efectos auditivos paralingüísticos, más o menos independientes del contenido semántico de un mensaje pueden situarse elementos como la entonación, modulaciones de la voz, gritos, llantos, interrupciones, velocidad del recitado, dislocación de esquemas acentuales, jergas y otros.

Los más cercanos a la comicidad propiamente verbal son los casos de discursos ridículos, a menudo parodias que caracterizan a un personaje «figura» (ver *infra*), pero una parte importante de su efecto es independiente de su sentido y radica en su calidad de idioma marginal. Cervantes utiliza este recurso en distintas piezas y modalidades.

La jerga convencional de vizcaíno que trabuca la sintaxis y construye disparatadamente su discurso sirve para caracterizar al personaje del escudero de *La casa de los celos* (p. 117-119) y sobre todo para la burla del entremés de *El vizcaíno fingido*, en el que Quiñones imita el modo de hablar atribuido tópicamente a los vizcaínos, en una explotación doblemente burlesca del motivo:

Vizcaíno, manos bésame vuesa merced, que mándeme [...] Pareces buena, hermosa; también noche esta cenamos; cadena que da, duermas nunca, basta que doyla [...] Burro el diablo, vizcaíno ingenio queréis cuando tenerlo... (pp. 791-792)

⁹ Arellano, 2005. Dedicaba allí un brevísimo comentario a los efectos cómicos de la puesta en escena, que ahora intento desarrollar. Ver también Arellano, 1986.

¹⁰ Kowzan, 1969, p. 52. Distingue trece sistemas de signos: unos pertenecientes al actor: palabra y tono (relativos al texto pronunciado), mímica, gesto y movimiento (relativos a la expresión corporal), maquillaje, peinado y traje (aparición externa del actor); y otros fuera del actor: accesorios, decorado e iluminación (relativos al aspecto del espacio escénico), música y sonidos.

En *El laberinto de amor* se explota la jerga macarrónica italiana en boca del estudiante capigorrista Tácito («Signori, me recomendo, / y a la corona me llamo. / Y a revederci altra volta / dove finitemo el resto.», p. 481), que había empleado ya antes un lenguaje de bernardinas¹¹ para burlarse de unos forasteros:

Díganos, gentilhombre,
 así la diosa de la verecundia
 recíproque su nombre
 y el blanco pecho de tremante enjundia
 soborne en conformino
 ¿dónde va, si sabe, este camino?

Y en *El rufián dichoso* y *El rufián viudo* no puede faltar la lengua de germanía para caracterizar cómicamente a los personajes:

LUGO Mis sores, poco a poco. Yo soy mozo
 y mazo, y tengo hígados y bofes
 para dar en el trato de la hampa
 quinao al más pintado de su escuela
 [...]

LOBILLO ¡Basta, seor Ganchoso
 o logue luenga y téngase por dicho
 que entrevo toda flor y todo rumbo!
 (*Rufián dichoso*, pp. 285-286)

Los esquemas exclamativos se reiteran en el teatro cervantino, especialmente, pero no solo, en los entremeses¹². El más frecuente (muy estereotipado) es la exclamación, bien de dolor, de miedo, o de queja cómica, sin que falten las invectivas e insultos, en el marco de lo que

¹¹ Explica Covarrubias: «Bernardinas son unas razones que ni atan ni desatan, y no significando nada, pretende el que las dice, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo». En efecto, Cornelio le responde: «Bellaco sois, por vida de mi madre. / ¿Bernardinas a horma?» (p. 478).

¹² Doy solo algunos ejemplos significativos de cada recurso en todas las secciones de esta aproximación. Podrían acumularse más casos. Una buena edición de los entremeses con mucho material útil ofrece Baras Escolá, 2012. Por mayor facilidad seguiré citando los textos por *Teatro completo*.

llama Bajtín el lenguaje de la plaza pública. Insisto en que subrayo ahora los aspectos paralingüísticos sin entrar en los semánticos estrictos. La acumulación de ejemplos sería inacabable: vayan unos pocos a modo de muestra mínima, como las lamentaciones de Mariana en *El juez de los divorcios*: «¡divorcio, divorcio y más divorcio y otras mil veces divorcio! (p. 721); o Cristina en *El vizcaíno fingido*: «¡Desta vez me ahorco, desta vez me desespero, desta vez me chupan brujas» (p. 796), etc.

No faltan las indicaciones textuales que subrayan el efecto, aunque en muchos casos en que no hay ningún tipo de disascalía sin duda el actor debía actuar a voz en grito, según una estética frecuente en el terreno de la disarmonía (*turpitude et deformitas*) en que estribaba lo risible:

VEJETE [...] mira que tienes atronada a toda la vecindad con tus gritos, y pues tiene delante al señor juez, con menos voces le puedes informar de tu justicia (*El juez de los divorcios*, p. 721)

ALGUACIL ¿Qué voces son estas, qué gritos, qué lágrimas y qué maldiciones? (*El vizcaíno fingido*, p. 795)

Tía, no de tantas voces, que se juntará la vecindad (p. 837)

En *El gallardo español* un pajecillo se burla de Buitrago, entablándose un duelo verbal:

PAJECILLO ¡Daca el alma, Buitrago, daca el alma!

BUITRAGO ¡Hijo de puta y puto, miente y calle! (p. 36)

Estructura semejante a la inicial de *La guarda cuidadosa*:

SOLDADO Pues ven acá, sotasacristán de Satanás.

SACRISTÁN Pues voy allá, caballo de Ginebra.

Hasta llegar al torneo de motes o insultos como en el pasaje de *Los baños de Argel* (pp. 228-229) entre un morillo y un sacristán, figuras ambas proclives a la graciosidad¹³, o el de *El rufián dichoso* (p. 305) entre

¹³ En el teatro de Cervantes no hay propiamente graciosos, pero sí figura de donaire. Ver Canavaggio, 1980.

Lugo, músicos y paseantes, que responde exactamente a la fórmula estudiada por Chevalier¹⁴:

LUGO	¡Éntrate, bodegón almidonado!
MÚSICO 2	¡Zabúllete, fantasma antojadiza!
MÚSICO 1	¡Escóndete, podenco cuartanario!
UNO	¡Éntrome, ladroncitos en cuadrilla, zabúllome, cernícalos rateros, escóndome, cochetes a lo Caco!
LUGO	¡Vive Dios, que es de humor el hideputa!

El remedo de esquemas entonacionales típicos es algo más complejo que la mera exclamación y desarrolla con mayor amplitud las técnicas de la parodia. Esquemas de pregón, imprecación, solicitud de limosna son algunas variedades. Buitrago pide en *El gallardo español* limosna para las ánimas, empleando el esquema de petición mendicante:

Vuestras mercedes me den
para las ánimas luego
que les estará muy bien (p. 54)

Pero lo hace con grandes y agresivos gritos («¡Denme, que vengo deprisa!»), como se quejan otros personajes, a lo que responde Buitrago:

Úsase en aquesta fuerza
de Orán pedirse deste arte
que son las almas de Marte
y piden siempre con fuerza
[...]
que piden que acá se pida
para su pena affigida
a cuchilladas y a voces. (p. 55)

Más moderado es el mozo de *La guarda cuidadosa* que pide para la lámpara de Santa Lucía:

¹⁴ Chevalier, 1992.

Den, por Dios, para la lámpara del aceite de señora Santa Lucía, que les guarde la vista de los ojos...(p. 769)

El modelo de las oraciones de ciegos sirve a una escena cómica de *Pedro de Urdemalas* (p. 670), en la que Pedro, fingido ciego, contrahace las oraciones de uno verdadero:

CIEGO Ánimas bien fortunadas
que en el purgatorio estáis,
de Dios seáis consoladas
y en breve tiempo salgáis
desas penas derramadas
y como un trueno
baje a vos el ángel bueno
y os lleve a ser coronadas.

PEDRO Ánimas que desta casa
partistes al purgatorio,
ya en sillón, ya en silla rasa,
del divino consistorio
os venga al vuestro sin tasa
y en un vuelo
un ángel os lleve al cielo
para ver lo que allá pasa.

Otros esquemas de pregones que sirven a la comicidad son los del vendedor de hilo y encajes (*La guarda cuidadosa*, p. 770 «¿Compran tranzaderas, randas de Flandes...?»), y sobre todo los conjuros del burlón estudiante de *La cueva de Salamanca* (p. 822) con el que hace salir a los supuestos diablos:

Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
hallastes amparo a vuestra desgracia
salid y en los hombros con priesa y con gracia
sacad la canasta de la fiamblera.
No me incitéis a que de otra manera
más dura os conjure. Salid ¿Qué esperáis?

y el de Chanfalla en *El retablo de las maravillas* (p. 805) con el que convoca las maravillosas apariciones del artificio mágico del sabio Tontonelo:

¡Oh, tú, quien quiera que fuiste que fabricaste este retablo con tan maravillosos artificios, que alcanzó renombre de las maravillas: por la virtud que en él se encierra te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas...

Algunos otros efectos son menos sistematizables: imitación de las frases —y suponemos, voces— de los papagayos (*La casa de los celos*, p. 140); efectos sonoros de versos de cabo roto (*La entretenida*, pp. 594–595), llanto fingido (*La cueva de Salamanca*, p. 812) o desplazamiento acentual comentado en el propio texto de *La entretenida* (p. 618):

MUÑOZ	[...] que se halló presente a todo con gran dolor de su anima.
D. SILVESTRE	Ánima querréis decir.
MUÑOZ	No me importa a mí una guinda pronunciar con dinguindujes.

El vestuario y las figuras

Los principales efectos que definen la apariencia de un actor/personaje radican en el vestuario. Los casos menos interesantes desde el punto de vista de la explotación cómica entremesil son los principalmente caracterizadores, pero no son negligibles, ya que suelen referirse a «figuras»¹⁵ en las que el vestuario identificador contribuye a la construcción de la figura cómica, al aplicarse a sacristanes o soldados a lo pícaro, villanos rústicos o lacayos donairosos.

Buitrago en *El gallardo español* (p. 34) sale a escena con espada sin vaina, sujeta con un trapo y trozos de sogas, y en conjunto «muy malparado», «entre pícaro y salvaje» (p. 55). Como «soldado a lo pícaro» sale también el de *La guarda cuidadosa*, «con una muy mala banda y un antojo» o canuto de lata, para enfrentarse a un «mal sacristán», indicación que debe entenderse relativa a su haraposa sotana (pp. 766–767). El texto alude a los harapos del vestido del soldado, que incluye unas calzas acuchilladas

¹⁵ Recordaré que el término *figura* designaba en la literatura jocosa del Siglo de Oro toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio. Ver Asensio, 1965, pp. 77–86.

y retazos colgantes. En una época con numerosas leyes antilujo, los soldados tenían derecho a las plumas y otras vistosidades. Si se tiene en cuenta, pues, que los soldados solían vestir con brillantez de colores y galas, el caso del entremés cervantino puede entenderse como una verdadera parodia.

Otro ejemplar de sacristán con una sotana vieja y un pañuelo de cabeza sale en *Los baños de Argel* (p. 190) para desempeñar un papel bufonesco en una comedia patética con pocos elementos cómicos.

Ocurrencias de semejantes dimensiones afectan a Ocaña, lacayo de *La entretenida*, que viste mandil (p. 544) o calzas y camisa (pp. 544, 591), y completa su atuendo caracterizador con un objetos propios del oficio lacayuno, como un harnero, almohaza o anteojos de caballo; o en la misma comedia *Dorotea y Cristina*, que salen como fregonas (p. 607), hemos de suponer con la característica mantellina.

En muchos casos no hay didascalias explícitas ni implícitas, pero debe suponerse una vestimenta connotada risiblemente. Seguramente así sucede con el pastor Rústico de *La casa de los celos*, que por lo menos lleva una caperuza que utiliza Corinto, manejando la prenda, para dibujar dos orejas de burro burlándose del pastor («estas las orejas / del asno de mi Rústico y amigo», p. 141).

De villanos más o menos cómicos irían vestidos los personajes de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, y los de *El retablo de las maravillas*; de capigorriones Tácito y Andronio (*El laberinto de amor*, p. 477), y Torrente en *La entretenida* (p. 351). Pedro de Urdemalas explota para sus burlas un disfraz de ermitaño (p. 692), y otro de estudiante con manto y bonete (p. 706). No es propiamente cómico, sino colorista y pintoresco el vestido de gitano que lleva en otra escena de baile, con otros personajes de la compañía (p. 688). Cómica es la vestimenta de mujer que sacan los danzantes rústicos en la misma comedia, donde el alcalde Martín Crespo ha decidido que los bailes de doncellas están muy vistos, y que hará mejor papel un baile de mozos vestidos de serranas (p. 668).

En las ocasiones más relevantes la vestimenta de los personajes de la comicidad implica elementos de desmesura, extravagancia o ridículo, que contribuyen a los significados satíricos y a la comicidad grotesca. El más elaborado en este sentido es el capuz exagerado de Trampagos, el rufián viudo. Todos los capuces de luto solían tener grandes faldas y colas, pero sin duda el de Trampagos es excepcional, como subraya Chiquiznaque:

Mi so Trampagos, ¿es posible que sea
voacé tan enemigo suyo
que se entumbe, se encubra y se trasponga
debajo de esa sombra bayetuna... (p. 735)

Y lo mismo Mostrenca:

¡Jesús y que fantasma noturnina!
Quítenmele delante. (p. 739)

Al final Trampagos se quita el capuz para empuñarlo y comprar vino en celebración de su nueva daifa, la Repulida, que sustituye a la difunta Pericona.

No constan acotaciones detalladas, pero en *La casa de los celos* (p. 113) acompañan a Angélica en una visión convocada por Malgesí, realizada escénicamente, dos salvajes y una dueña, que reaparecen posteriormente en otro momento de la acción (pp. 120-121). Se trata de «figuras» con implicaciones visuales grotescas, apoyadas por el texto en el caso de la dueña.

Para los salvajes se acota al menos que van «vestidos de yedra o cáñamo teñido de verde». Covarrubias en su definición de salvaje aporta algún dato más, señalando que «los pintores, que tienen licencia poética, pintan unos hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeza, con cabellos largos y barba larga».

Para la dueña no se especifica la indumentaria, pero no hacía falta. Baste recordar las numerosas burlas de Quevedo, el escritor más encarnizado con la figura de la dueña, que retrata arquetípicamente en la Quintañoña del *Sueño de la Muerte*¹⁶, si no queremos acudir a la dueña Rodríguez del *Quijote*. Desde el punto de vista del vestuario son tópicas las metáforas animalizadoras con urracas o picazas, basadas en las tocas blancas y negras que caracterizaban a las dueñas y que sin duda se exageraban en la escenificación burlesca. Podían llevar grandes rosarios,

¹⁶ Comp. la descripción de la dueña Quintañoña en los *Sueños*, pp. 375-376: «con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie [...] unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél que venía pescando calaverillas chicas».

báculo y anteojos, como la madre Muñatonos quevediana¹⁷. Cervantes no precisa detalles, pero es evidente la concepción burlesca de dicha figura, cuyo discurso es el que corresponde a una caricatura:

¿Cuándo, señora, veremos,
el fin de nuestros caminos?
[...]
¿Cuándo de mis redomillas
veré los blancos afeites,
las unturas, los aceites,
las adobadas pasillas?
¿Cuándo me daré un buen rato
en reposo y sin sospecha,
que traigo esta cara hecha
una suela de zapato? (pp. 120-121)

Gestualidad y prosémica

El gesto es la forma más compleja de los sistemas comunicativos humanos no verbales. El Pinciano señala las expresiones de la cara y movimientos corporales como una de las dos partes del oficio del actor¹⁸. La comicidad gestual insiste en la desmesura y en los efectos de mecanización grotesca.

En este terreno destaca la función escénica de la riña, cuya importancia se advierte en piezas como *La guarda cuidadosa* o *El retablo de las maravillas*. En el primer caso la riña se produce entre el soldado astroso y el sotasacristán Pasillas, ayudado por un amigo (pp. 776-777). Toda la escena se construye burlescamente, con dos posibilidades de representación: bien como una pelea ridícula con golpes y ataques efectivos, bien como una pelea solamente verbal, quedando a distancia los contendientes de manera que evidenciaran cobardemente una cómica resistencia a entablar combate. En cualquier caso la gesticulación, distancias corporales y movimientos de traslación son básicos para la comicidad, además de las armas risibles y el reforzamiento del texto:

¹⁷ Quevedo, *Teatro completo*, «*Entra la madre Muñatonos, con tocas y sombrerillo y báculo y anteojos y rosario*» (p. 366).

¹⁸ *Filosofía antigua poética*, epístola XIII. La otra parte es el ornato, que incluye decorado y vestuario.

Vuelve el sotasacristán Pasillas armado con un tapador de tinaja y una espada muy mohosa; viene con él otro sacristán con un morrión y una vara o palo atado a él un rabo de zorra.

CRISTINA ¡Señora, señora, que matan a mi señor! Más de dos mil espadas están sobre él, que relumbran, que me quitan la vista.

[...]

SOLDADO Tente, rabo, y tente, tapadorcillo; no acabéis de despertar mi cólera, que si la acabo de despertar os mataré y os comeré y os arrojaré por la puerta falsa dos leguas más allá del infierno.

En *El retablo de las maravillas* hallamos un recital de extravagantes gesticulaciones que expresan la admiración del público ante los maravillosos y supuestos espectáculos que presencian: de miedo del toro bravo se arrojan al suelo y espantan a la fantástica fiera («Échanse todos y alborótanse»), huyen y se sacuden las ropas para ahuyentar a la plaga de ratones («Jesús, ay de mí, ténganme que me arrojaré por esa ventana! ¿Ratones? Desdichada. Amiga, apriétate las faldas y mira no te muerdan», «se me entran sin reparo ninguno; un ratón morenico me tiene asida de una rodilla. ¡Socorro venga del cielo!»), se descubren o cubren para recibir o evitar la lluvia de agua del Jordán, bailan para acompañar la danza de Herodías... (pp. 806-809). El repertorio de gestos descompuestos culmina en la pelea y aporreamiento de todos contra todos (final tópico de muchos entremeses) cuando acusan al furrier de converso y él mete mano a la espada provocando un rebullicio general (p. 811):

Mete mano a la espada y acuchíllase con todos, y el alcalde aporrea al rabellejo, y la Chirinos descuelga la manta...

Otras peleas cómicas se localizan en *El rufián dichoso* (p. 307) entre Lugo y un pastelero ayudado de sus secuaces que llevan palas y barrederos y asadores como armas, pelea interrumpida al conocer el pastelero al famoso rufián; o en *El rufián viudo* entre las prostitutas Pizpita, Repulida y Mostrenca (pp. 741-742), pelea que está a punto de implicar a los rufianes cuando todos se alborotan porque llega la justicia:

- REPULIDA ¿Contra mí la Pizpita y la Mostrenca?
¿En tela quieres competir conmigo,
culebrilla de alambre y tú, pazguata?
- PIZPITA Por vida de los huesos de mi abuela,
doña Maribobales, monda níspolas
[...]
- VADEMECUM ¡Aquí fue Troya, aquí se hacen rajás;
los de las cachas amarillas salen
[...]
- REPULIDA No he menester que nadie me defienda;
aparta, tomaré yo la venganza
rasgando con mis manos pecadoras
la cara de membrillo cuartanario.
[...]
- PIZPITA Déjala, venga, déjala que llegue
esa cara de masa mal sobada.

Entre uno muy alborotado.

- UNO Juan Claros, ¡la justicia, la justicia!

Quizá la riña más notable desde el punto de vista de la construcción cómica sea la de Ocaña y Torrente en *La entretenida* (pp. 602-603, 611-613), riña en dos tiempos, burlesca y fingida, a garrotazos de guiñol y cuchilladas, que constituye un verdadero «entremés» dentro de la comedia, y en la que Torrente finge haberse quedado sin narices y Ocaña haber sido atravesado de una estocada:

- TORRENTE ¡Ay narices derribadas
y tendidas por el suelo!
Pero toma esta respuesta;
de Tarpeya mira Nero...
- MUÑOZ Diole. ¡Mal haya la farsa
y el autor suyo primero!
[...]
- BARBERO Pasado de parte a parte
está el pobre Ocaña...
[...]
¡Paños, estopas, agujien,
traíganme claras de huevos!

Hay que imaginarse los aspavientos de Torrente, ya que como apunta Simonati¹⁹,

La privación de la nariz ultrajaba el afrentado por sus repercusiones tanto físicas como morales: a la desfiguración del rostro, cuya dignidad, hermosura y proporción son repetidamente elogiadas en el Renacimiento, se añade su valor eufemístico de representación sexual, tan documentado en el folclore y en la literatura. Por lo tanto, la tragedia de Torrente se duplica en sus inmediatas consecuencias: a la herida sigue la búsqueda desesperada de sus narices, y a esto antecede el miedo a que alguien pueda pisarlas, deturpándolas de manera irreversible...

Cuando intentan curarlos se descubre que Torrente tiene la nariz en su sitio y que la sangre de Ocaña sale de una bota de vino, en una escena semejante a la que protagoniza Basilio en el *Quijote*, pero a lo grotesco.

Otras dos clases de movimientos codificados revisten valores jocosos. Uno es la lección de esgrima que Fray Antonio, recordando su vida hampesca cuando era Lagartija, imparte al corista Fray Ángel, usando paletas del juego de la argolla en vez de espadas, y describiendo el texto los movimientos que deben ser ejecutados:

FRAY ANTONIO	Con las paletas aquí haré dos tretas de esgrima. Precíngete como yo y entrégame una paleta [...]
FRAY ÁNGEL	Toma, pero yo no sé de esgrima más que un jumento.
FRAY ANTONIO	Ponte de aquesta manera; vista alerta, ese pie fuera, puesto en medio movimiento. Tírame un tajo volado a la cabeza. ¡No así, que ese es revés! ¡Pese a mí!

¹⁹ Simonati, 2010, p. 361. El interesante artículo de Simonati aclara la mención de Turpia, adonde Torrente dice que ha de ir, porque en la ciudad de Turpia o Tropea los hermanos Viano, cirujanos calabreses famosos, reconstruían narices.

[...]
 Esta es la brava postura
 que llaman puerta de hierro
 los jaques
 [...]
 Doy broquel, saco el baldeo,
 levanto, señalo o pego,
 repárome en cruz, y luego
 tiro un tajo de voleo... (p. 358)

La otra modalidad son los bailes. No todos son cómicos, desde luego, pero son frecuentes los que adquieren calidades risibles, generalmente por su exageración y lo provocativo de sus movimientos. Sabido es cómo los moralistas atacan los bailes desgarrados, sobre todo en los entremeses. Los bailes entremesiles son opuestos a las danzas cortesanas que suelen aparecer en comedias novelescas o palaciegas. En *La entretenida* músicos y barbero entran bailando como si tuvieran «azogue dentro del cuerpo», dando «coces al aire / y puntapiés a los vientos» (p. 609); en *La cueva de Salamanca* el sacristán, con la sotana alzada y ceñida danza al son de su guitarra haciendo cabriolas (p. 818); y en *El rufián viudo* (pp. 749-750) bailan una gallarda rufianesca con gran ligereza y garbo («¡Oh qué nuevos laberintos / donde hay salir y hay entrar!»), a la que siguen fragmentos de otros bailes (villano, canario, rastro, gambetas, zarabanda, o el baile que quieren los representantes...) que con habilidad va cambiando Escarramán («flor y fruto de los bailarines», «hecho de azogue», que se deshace y se rebulle, v. 341), y los demás; aunque no se especifica es más que probable que uno de esos bailes de libre elección fuera precisamente el llamado Escarramán, del cual dice el jesuita Pedro Juan Ferrer en su *Tratado de las comedias* (con fecha de aprobación de 1613, publicado en 1618) que «corren por esta ciudad unas canciones que llaman Escarramán, que en el teatro las han representado con tanta torpeza, que aun los aficionados a comedias se escandalizan de ellas» (fol. 50v), y que se había hecho famoso, como pondera Chiquiznaque en el mismo entemés cervantino («Cántante por las plazas, por las calles, / báilante en los teatros y en las casas», p. 747).

Diferente efecto es el del baile del rústico Mostrenco en *Pedro de Urdemalas*: en este caso el villano, que viene con indumentaria femenina popular de lujo caricaturesco («tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta

a la rodilla, y sus polainas con cascabeles...») no se mueve a pesar de la música y las incitaciones de sus compañeros, haciendo el ridículo delante de los reyes:

ALCALDE	Menéate, majadero, ¿o haste de rogar primero como músico o villano? ¡Hola! ¡A quién digo! Sobrino, danza un poco ¡pese a mí! [...]
MOSTRENCO	No puedo menearme, ¡por san Dios! (pp. 668-669)

Mención especial merecen los gestos relativos al comer y beber, característicos del mundo del carnaval²⁰, muy reiterados en el teatro de Cervantes, casi siempre subrayados por el texto (*El gallardo español*, p. 95; *Los baños de Argel*, p. 242; *La gran sultana*, p. 384; *El laberinto de amor*, p. 551...). Relacionados con ese ámbito carnavalesco se pueden mencionar también los movimientos que imitan el andar vacilante del borracho (*La entretenida*, pp. 606-607; *El vizcaíno fingido*, p. 793).

Evoca igualmente la gestualidad carnavalesca el episodio del manteamiento del sacristán en *La elección de los alcaldes de Daganzo* (pp. 764-765).

Se habrá advertido que en muchos de los casos mencionados la gestualidad se asocia a otros medios para construir la estructura de una burla, que resulta fundamental en la comicidad teatral de Cervantes. Merece la pena destacar desde el punto de vista gestual la burla hecha a Rústico en *La casa de los celos* (pp. 139-141), que puede considerarse otro entremés inserto en la comedia, sin relación con el argumento de esta, que en realidad viene a ser una mezcla de motivos caballerescos y pastoriles, con tramoyas varias y bastante desorden. Corinto pide a Rústico que le ayude a coger un ficticio papagayo posado en la rama de un árbol; para que no espante al pájaro con su movimiento le atan los brazos a la rama:

²⁰ Señala Pellicer, *Idea de la comedia*, en *Preceptiva*, ed. Sánchez Escribano y Porqueras, p. 271, que «comer en las tablas» es acción indecente en personaje grave y que se debe reservar a la graciosidad.

CORINTO Daca este brazo, y lígale tú, Lauso,
y átales bien, que yo le ataré estotro. (p. 139)

Luego Corinto se sube encima de Rústico agobiándolo con su peso («¡Vive Dios que me brumas las costillas!»), le desatan una mano para que recoja agachándose como pueda una caperuza en la que se supone ha quedado apresado el pájaro...hasta que se burlan a las claras notándole de burro. Pero Rústico no escarmenta. En un paso posterior de la comedia se lamenta por no saber cantar y Corinto le convence de que tiene agallas en la garganta y que puede curárselas, para lo cual le hace abrir ridículamente la boca y le ata una liga a la garganta, hasta que Rústico no aguanta más:

CORINTO Déjame atar, quita el brazo.
[...]

RÚSTICO ¡Que me ahogas, enemigo!
[...]
Ladrón ¿quiéresme ahogar?
[...]
¿A mí semejantes burlas? (pp. 162-163)

Objetos escénicos

La construcción cómica del espacio escénico es bastante sencilla en Cervantes, y se fundamenta sobre todo en algunos objetos que concentran la atención del espectador a propósito generalmente de una burla.

Algunos —además de su papel en la situación— podrían considerarse parte del vestuario, como la espada desastrada que lleva Buitrago en *El gallardo español* (p. 34) sujeta con retales viejos y cuerdas, y sin vaina, o la daga de ganchos (arma típica de rufianes, con grandes gavilanes) que porta Lugo en la apertura de *El rufián dichoso* (p. 285). Las armas ridículas o grotescas aparecen a menudo en las escenas de riñas que he mencionado: así los dos garrotes que llevan Torrente y Ocaña en *La entretenida*, y cuya cualidad cómica se expresa también en el texto del diálogo:

- TORRENTE ¿Es daga aquese garrote,
 señor Ocaña?
- OCAÑA Es un palo
 que por martas lo señalo
 para ablandar un cogote.
 ¿Y es puñal aquese vuestro?
- TORRENTE Es una penca verduga
 que las espaldas arruga
 del malciciente más diestro. (p. 603)

El ejemplo más llamativo es la espada mohosa, el tapador de tinaja y el palo con rabo de zorra de los sacristanes en *La guarda cuidadosa*, que parecen dirigirse a una batalla carnavalesca. Con los rabos de zorra —como recuerda el soldado— se limpiaban de polvo los retablos, operación propia de un sacristán, metido de manera risible a empresas guerreras en el entremés:

- SOLDADO Cobarde ¿a mí con rabo de zorra? ¿Es notarme de borracho o piensas que estás quitando el polvo a alguna imagen de bulto? (p. 776)

Relacionada con las peleas cabe mencionar un instrumento de cirugía: la tienta que usa el barbero para averiguar la profundidad de la herida de Ocaña (*La entretenida*, p. 613) y que en realidad está introduciendo en una bota de vino preparada al efecto por los burladores:

- Tú, compasivo barbero,
por lo hueco de una bota
entraste la tienta a tiento (p. 613)

El motivo cómico de la comida y bebida se explota con el apoyo de elementos escénicos como las cazuelas y las botas de vino en *El gallardo español*, (p. 95), *Los baños de Argel* (p. 242), *La entretenida* (p. 614); membrillos u otras cosas de comer que se dejan a la elección de los representantes en *La entretenida* (p. 551); etc.

Parte del catálogo de objetos cómicos se inserta en la estructura de las burlas. Con perspectiva antisemita (reiterada en las comedias de cautiverio) se articulan varias burlas a judíos apoyadas en objetos presentes en la escena: el sacristán de *Los baños de Argel* (p. 231) amenaza a un ju-

dío con cargarlo con un barril, lo que espanta al judío porque es sábado y tiene prohibido todo trabajo en ese día:

JUDÍO ¡Ay, ay, mísero y triste!
 Por el Dío bendito
 que si hoy no fuera sábado
 que lo llevara. ¿Buen cristiano, basta!

Por fin el sacristán «toma su barril y vase», no sin insultar al «circunciso infame» (v.1295).

Más adelante el mismo sacristán se burla de otro judío al que le ha robado un hijo recién nacido «para que le rescaten si no quieren / que le críe y enseñe el Padrenuestro», y sale al tablado con un «niño en las mantillas, fingido» (p. 266).

En *Pedro de Urdemalas* el centro visual de una de las burlas (pp. 707-710) es un par de gallinas que quitan entre Pedro y sus cómplices a un labrador, al cual envuelven en palabras haciéndole creer que servirán para rescatar a unos cautivos de Argel, sin que el labrador se deje vencer hasta que le arrebatan las aves. Las gallinas pudieran ser aves artificiales o verdaderos animales, que a veces podían llevarse a escena²¹, pero en cualquier caso desempeñan una función de objetos cómicos en el trazado del episodio. En esta burla Pedro va disfrazado de estudiante, figura caracterizada en el teatro del Siglo de Oro por su inclinación a los ardidés ingeniosos y burlas apicaradas, sobre todo enfrentado a labradores y villanos. De modo semejante los capigorriones Tácito y Andronio roban la fruta que lleva en una canastillo Porcia (vestida de labradora) en *El laberinto de amor* (p. 504): «*Meten la mano en el canastillo y comen de la fruta*».

Burla muy elaborada escénicamente, apoyada en un guadamecí y en una bacía de barbero es la que le hacen al viejo celoso en el entremés de ese título. El galán de doña Lorenza entra en casa deslizándose detrás del guadamecí para que no lo vea el viejo Cañizares. Para más irrisión el guadamecí lleva pintadas unas figuras de personajes caballerescos, una de las cuales, Rodamonte «venga pintado como arrebozado» (p. 833), lo que comenta el incauto Cañizares:

²¹ Ruano Ruano, 2000, pp. 271-284.

¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese que tan amigo soy yo destas cosas y destes rebocitos, espantase ía (p. 834)

El que va a entrar rebozado detrás del guadamecí es el galán, que saldrá después sin que Cañizares pueda verlo, porque le arrojan al viejo una bacía de agua en los ojos (p. 837).

Otros objetos de función cómica se pueden acopiar en el teatro de Cervantes: la silla vieja y rota que expresa el mundo degradado y miserable de los rufianes en *El rufián viudo* (p. 736) o los naipes, bolas y paletas del juego de la argolla que evocan la vida anterior de Fray Antonio, cuando era el mandil Largartija en *El rufián dichoso* (pp. 331, 356-358).

Dos casos interesantes alcanzan su entera dimensión en el marco de cuentecillos tradicionales. La trompetilla de hojalata de Madrigal en *La gran sultana* se integra en el motivo tradicional del cuento del cautivo que a cambio de que le perdonen la vida se ofrece a enseñar a hablar a un elefante en diez años confiando en que durante ese tiempo o morirá el elefante o él o el Gran Turco²². Madrigal lleva el adminículo, dice, para hablarle al oído al elefante:

ANDREA	¿Esa trompeta es de plata?
MADRIGAL	De plata la pedí yo mas dijo quien me la dio que bastaba ser de lata. Al elefante con ella le he de hablar en el oído (p. 415)

²² Aparece en el *Liber facetiarum* de Poggio Bracciolini y otros repertorios; Covarrubias lo comenta *s. v. asno*: «“O morirá el asno o quien le aguija”, de los que por muerte, o suya o de otro, esperan acabar con el trabajo y triste vida que pasan. Y cuentan de uno que prometió hacer hablar a un asno, dentro de un tiempo no muy breve, con que le sustentasen y hiciesen merced, y no saliendo con su pretensión le ahorcasen. Aceptose la condición por algún señor poderoso y curioso, y el hombre daba a comer al asno en las hojas de un libro, poniéndole entre ellas la cebada, la cual él iba a buscar, volviéndolas con los hocicos. Cuando le sacaba en público, poníale el libro delante y decía que ya empezaba a decorar, y como buscaba la cebada iba volviendo el libro de hoja en hoja, con que se entretenía y daba esperanza en su promesa. Hablándole en puridad un su amigo y diciéndole se había puesto a gran peligro, si llegado el plazo no cumplía con lo prometido, le respondió: “De aquí allá, o morirá el señor o el asno, o quien le aguija”».

Y en *Pedro de Urdemalas* no se capta del todo la comicidad de la escena de las sentencias que saca Pedro de una capilla, y que el alcalde rústico quiere aplicar sin ton ni son (pp. 641-643), a menos que se recuerde el cuentecillo tradicional que también aplica Lope en *Ramilletes de Madrid*, Tirso en *Don Gil de las calzas verdes* o Alcalá Yáñez en *El donado hablador*...entre otros²³. Correas lo registra con la siguiente explicación:

Dios te la depare buena. Dicen que un médico ignorante, que no sabía recetar, tomó de casa de un boticario muchas recetas en una alforja, y fuese por los lugares que no era conocido a curar, y a cualquier enfermedad que se ofrecía, sin distinción sacaba una receta de la alforja y dábala al enfermo, y decía: «Dios te la depare buena» (refrán 7293).

Lo que hace Cervantes es adaptar el cuentecillo a la escenificación de las sentencias absurdas de Martín Crespo:

ALCALDE	Pedro, sácame, amigo, una sentencia desca capilla, la que está más cerca.
REDONDO	¿Antes de ver el pleito hay ya sentencia?
ALCALDE	Ahí se podrá ver quién es Callejas.
PEDRO	Léase esta sentencia y punto en boca. (p. 642)

Comicidad metateatral

La técnica del metateatro puede advertirse en dos variantes: el teatro dentro del teatro y los «guiños» al espectador²⁴.

Desde cierto punto de vista una parte de las actuaciones de los personajes cómicos —sobre todo en los entremeses— pueden considerarse representaciones ‘teatrales’ en tanto constituyen distintas modalidades de engaño y fingimiento.

Así podemos entender las lamentaciones y desmayo de Leonarda por la marcha de su marido en *La cueva de Salamanca*, entremés que se articula por otra parte como una verdadera comedia dirigida por el

²³ Chevalier, 1975, pp. 86-88 y 127-30.

²⁴ Ver sobre todo Pailler, 1980. Para el metateatro en la comedia áurea ver Gobat, Laurent, 1997, y la revista *Teatro de palabras*, 5, 2011, dedicada a este asunto.

estudiante en la que obliga a actuar al barbero y sacristán en el papel de diablos que traen la cena.

Comedia y burla es la riña fingida de Ocaña y Torrente que ya se ha comentado. Como apunta Simonati, «Toda la escena es una irónica muestra de ‘teatro en el teatro’ ya que ni Torrente ha sido desnarigado ni Ocaña malherido»²⁵.

En esa misma pieza de *La entretenida* se reconoce su calidad teatral, al romper la ilusión escénica con las referencias al público de mosqueteros y gente de capa parda que hacen Ocaña y Torrente (pp. 606, 614–615):

OCAÑA La verdad de esta cuestión
 quede a la mosquetería,
 que tal hay que en él se cría
 el ingenio de un Platón.
 Estos capipardos son
 poetas casi los más,
 que a socapa dicen cosas
 que parecen de curiosas
 que las dicta Barrabás.
 [...]

TORRENTE Preguntar quiero otra vez,
 mis señores mosqueteros,
 quién ha de llevar la gala
 de los trocados pañuelos.
 Pensadlo para otra vez
 que en este sitio saldremos
 con preguntas más agudas,
 con entremeses más buenos.

Pedro de Urdemalas es otra pieza fuertemente inclinada a lo meta-teatral, con sus constantes discusiones sobre teatro, referencias a ensayos, presencia de farsantes, fragmentos de bailes que se supone formarán parte de espectáculos que se representarán ante el rey, requisitos del actor y «comedias» representadas por Pedro, que se califica de verdadero Proteo (actor de muchos papeles) en los diversos episodios en los que actúa como ciego, estudiante, ermitaño, gitano, y en fin, actor y autor (se identifica con Nicolás de los Ríos, famoso autor de comedias, p. 715).

²⁵ Simonati, 2010, p. 361.

La pieza más original en cuanto al metateatro es sin duda *El retablo de las maravillas*, donde se describe, en clave de burla en esta ocasión, lo que no se ve pero todos dicen ver: teatro dentro del teatro engendrado por la magia verbal y por las obsesiones de los espectadores internos (los rústicos espectadores del maravilloso retablo), que participan grotescamente en la acción bailando con una Herodías inexistente la zarabanda (otro baile desgarrado) o mojándose con una lluvia que solo está en su imaginación.

Nótese que la burla se articula como una representación. Rabelín se dirige a Chanfalla llamándole «señor autor» (director y empresario teatral) y el mismo Rabelín ha sido contratado como músico de compañía teatral:

RABELÍN. ¿Hase de hacer algo en este pueblo, señor Autor? Que ya me muero por que vuesa merced vea que no me tomó a carga cerrada. (p. 799)

El gobernador entabla con la Chirinos un diálogo sobre asuntos teatrales, y todo el entremés aparece impregnado de motivos de la farándula:

GOBERNADOR. Señora Autora, ¿qué poetas se usan ahora en la corte, de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos? Porque yo tengo mis puntas y collar de poeta, y pícome de la farándula y carátula. Veinte y dos comedias tengo, todas nuevas, que se veen las unas a las otras, y estoy aguardando coyuntura para ir a la corte y enriquecer con ellas media docena de autores. (p. 803)

El espectáculo del retablo, en fin, se ofrece como una representación que atraviesa el mundo ficticio de la comedia (de las marionetas en este caso) para entrar en el mundo «real» de los espectadores intratextuales, cuya percepción se halla dirigida por los prejuicios que permiten la burla y el lucro de los tracistas.

Después de semejante recital de visualidad virtual, los palos y cuchilladas que cierran el entremés, aunque tienen la segura eficacia de lo convencional, añaden poco.

Final

En la Aventura de la carreta de las Cortes de la Muerte dice don Quijote (II, 11) que «desde mochacho fui aficionado a la carátula y en

mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula». Lo mismo debió de pasarle a Cervantes.

Cualquier lector del teatro de Cervantes advierte la preocupación y meticulosidad con que propone los detalles de la puesta en escena, rasgo que no ha escapado a los estudiosos, que subrayan esta inclinación de la dramaturgia cervantina, como hace Canavaggio: «L'intérêt porté par Cervantès aus conditions concrètes de la représentation a été relevé par tous les spécialistes»²⁶. Aun los que resaltan el dominio lingüístico en la comicidad de los entremeses, como González Maestro²⁷ destacan la gestualidad, la prosémica y el vestuario en la construcción de la comicidad cervantina.

El teatro que Cervantes concibe, en efecto, está poblado de recursos escénicos, revelando que su imaginación engendra piezas con la vocación del escenario, que no llegaron a cumplir. Puede que fuera un hombre de teatro frustrado, pero sin duda era hombre de teatro, gran aficionado a la carátula y a la farándula.

²⁶ Canavaggio, 1997, pp. 308-309.

²⁷ González Maestro, 2008, p. 529: «la comicidad se manifiesta no tanto sobre la acción, esencialmente breve, como sobre el lenguaje. En este sentido hay un claro privilegio del verbo y del diálogo», pero luego señala que se advierte «mayor atención a la representación que al texto» (p. 529) y que «el uso de los signos verbales y no verbales se lleva hasta el extremo, en busca del chisporroteo verbal y la expresión gestual» (p. 530).

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 8, 1986, pp. 47-92.
- Arellano, Ignacio, «Escenario y puesta en escena del teatro cervantino», *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 2005, pp. 29-52.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge*. Paris, PUF, 1977.
- Canavaggio, Jean, «Las figuras del donaire de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del III Coloquio del GESTE*, Toulouse / Paris, CNRS, 1980, pp. 51-64.
- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escolá, Madrid, RAE, 2012.
- Cervantes, Miguel de, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- Chevalier, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Ferrer, Pedro Juan, *Tratado de las comedias*, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1618.
- Gobat, Laurent, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-97.
- González, Aurelio, «El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes», *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 147-170.
- González Maestro, Jesús, «Cervantes y el entremés. Poética de una comicidad crítica», en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 525-536.
- Kowzan, Tadeus, «El signo en el teatro», en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 26-75.
- Pailler, Claire, «El gracioso y los guiños de Calderón: apuntes sobre la autoburla e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Varios), Paris, CNRS, 1980, pp. 33-50.
- Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.
- Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- Quevedo, Francisco de, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.

- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.
- Simonati, Selena, «Ir a Turpia: un viaje reparador en *La entretenida* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 42, 2010, pp. 359-366.
- Strosetzki, Christoph, «El milagro en Calderón», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo coloquio anglogermánico sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner Verlag, 1998, pp. 240-253.
- Teatro de palabras*, 5, 2011.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.



LA BELLEZA NO PASA

Gonzalo Santonja
Universidad Complutense de Madrid
Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

Amé la soledad y, como los pájaros, canté solo para mí. El antiguo dolor de que ninguno me escuchase se me hizo contento. Pensé que estando solo podría ser mi voz más armoniosa, y fui a un tiempo árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor. Si hubo alguna vez oídos que me escucharon, yo no lo supe jamás. Fue la primera de mis normas

(Valle Inclán, *La lámpara maravillosa*)

Cervantes y Valle Inclán, 1916 y 2016: la belleza no pasa. Prácticamente en la mitad del camino de su vida literaria, como diría Dante Alighieri (*Divina comedia, Infierno*), aunque lejos de haber extraviado la ruta, el autor de las *Sonatas*, a veintiún años de la publicación de *Féminas* (1895) y a veinte de la muerte (Santiago de Compostela, 5 de enero de 1936), celebró y salió al encuentro del III Centenario del *Quijote* con un homenaje, a mi entender cabalmente cargado de sentido valleinclanesco, con la edición, quintaesenciada de modernismo, del entremés de *La guarda cuidadosa*, gesto con el que venía a subrayar la importancia y vigencia del teatro cervantino, reivindicación obviamente con muy notorias implicaciones.

I

En 1916 Valle Inclán, el autor celebrado de las *Sonatas*, publica *La media noche. Visión estelar de un momento de la guerra* y *La lámpara maravillosa* y retoma la edición de *Opera omnia*. A esas alturas ya puede mirar por encima de los hombros hacia los años en que salió adelante con adaptaciones de obras de nuestro teatro clásico, como *Fuenteovejuna*, *El anzuelo de Fenisa* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega, y de autores franceses, como *No hay burlas con el amor* de Alfredo de Musset¹ o *La embustera* de Alfonso Daudet, menester habitualmente realizado en colaboración con Manuel Bueno, el coprotagonista de la estafalaria pelea del 24 de julio de 1899 en el Café de la Montaña que le acabó costando la amputación del brazo izquierdo, desgraciado incidente que lejos de distanciarlos acentuó su amistad.

Cabeza de la programación otoñal de 1903 del Teatro María Guerrero, la adaptación de *Fuenteovejuna*, en cartel desde finales de octubre al menos hasta enero de 1904, fue recibida con división de opiniones, quizás con más elogios que censuras, aunque para la posteridad casi en exclusiva haya quedado el juicio mucho más que adverso de un Menéndez Pelayo indignado, juicio en principio discretamente vertido en la carta cursada a su hermano Enrique, bibliotecario de su inmenso legado y presidente honorario de la Sociedad Menéndez Pelayo², misiva del 2 de noviembre que de por sí abona la capacidad sardónica de don Marcelino, crítico ocasional, mordaz e insobornable, de sus contemporáneos³. En dicho sentido, calificaría de antológico el párrafo abierto con esta andanada:

¹ Comedia años después traducida por Gregorio Martínez Sierra: *El Teatro Moderno*, 1926, núm. 66. Calderón de la Barca escribió una comedia con el mismo título pero de asunto distinto, adaptada al francés por Thomas Corneille.

² Enrique Menéndez Pelayo (Santander, 1861-1921), cirujano y escritor, poeta (*Desde mi huerto*, *Cancionero de la vida quieta*), narrador (*A la sombra de un roble*, *Cuentos y Trazos*, *La Golondrina*), periodista (*El Diario Montañés*), dramaturgo (*Rayo de luna*, *Un buen partido*) y biógrafo (entre otros autores cántabros, dedicó sendas estampas a sus maestros Amós de Escalante y José María de Pereda), en su producción sobresalen las póstumas *Memorias de uno a quien no sucedió nada* (Madrid, 1922, obra incluida en el tomo I de sus *Obras Completas*, edición dirigida por Mario Crespo y Jaime Cuesta), en cuyas páginas da muestra de haber sobrellevado con humor y desde la admiración la celebridad de su hermano.

³ José María Martínez Cachero, 1956.

El Español se inauguró brillantemente con *Fuenteovejuna*, refundida o más bien capada de un modo inicuo por los modernistas Bueno y Valle Inclán, que ni siquiera se enteraron del sentido político e histórico de la obra, suprimiendo lo más esencial de ella.

Nada de refundición, capamiento a cargo de dos inocuos jóvenes modernistas, incapaces de captar lo más evidente. A partir de tales descalificativos, el polígrafo santanderino se instalaba de lleno en censura radical: «En fin un sacrilegio que presencié con indignación», pero un sacrilegio al que, a pesar de tantos pesares, se sobreponía la obra:

Pero a fuerza de tener el drama lo que tiene dentro y de lo bien representado que fue, interesó al público a pesar de tan bárbaras profanaciones.

Profanaciones, para colmo, retribuidas. A dicho tenor a don Marcelino se lo llevaban los demonios: «Lejos de cobrar derechos por tales refundiciones se debía imponer una multa de gran cuantía a quien las hiciese», tal vez agravada en el caso de tratarse de modernistas osados.

Ahora bien, esta crítica (y todas) tienen que situarse en su contexto. Que nadie piense en un hecho aislado, porque la situación del teatro resultaba lamentable y el de *Fuenteovejuna* únicamente era un caso más: «En los teatros del género chico», concluía, «hay un escándalo cada noche. El público silba con mucha justicia todos los esperpentos que se representan», situación que imputaba a Sinesio Delgado y a la Sociedad de Autores Españoles (la actual S.G.A.E., Sociedad General de Autores y Editores), que obligaban a representarlos «aunque esté el teatro vacío».

A Valle Inclán le silbarían las orejas. Él y Manuel Bueno afrontaban las adaptaciones para salir adelante. *Pro pane lucrando*, por necesidad. Y ciertamente cosechó críticas acerbas, descalificaciones que no dejaban títere con cabeza. Mal adaptador, pésimo traductor. Si Menéndez Pelayo tildaba de sacrilega su versión de *Fuenteovejuna*, Anastasio Anselmo González y Fernández, *Alejandro Miquis*, seudónimo tomado de *El doctor Centeno* de Pérez Galdós, muy influyente en los medios teatrales, hombre de empresa, dramaturgo (con parodias aplaudidísimas, como *Lola la desvergonzada* o *Mancha... que mancha*) y crítico (*Novedades teatrales*, 1905, 3 vols.), lo tacharía de profanación. Miquis entró en liza sin rodeos, lanzando por delante un reconocimiento a manera de elogio, parapeto retórico que en realidad aumentaba la intensidad del varapalo:

Valle Inclán es un literato suficientemente bien reputado para que le debamos toda la verdad, y la verdad es que la traducción de *On ne badîne pas avec l'amour*, tal como anoche la vimos representada, resulta una verdadera profanación⁴.

«Suficientemente bien reputado», hasta ahí llegaba la consideración de González y Fernández. Con tres *Sonatas* publicadas (*Sonata de otoño*, 1902, *Sonata de estío*, 1903, *Sonata de primavera*, 1904), obras de éxito tanto de lectores como de crítica, esa trayectoria únicamente daba para un suficiente, un suficiente simplemente aplicado al bien, y nada más que al bien, de la reputación. «La buena fama del señor Valle Inclán no aumentará, ni mucho menos» con semejante traducción, culpable él y solo él del desastre de la dirección y del desbarajuste de una puesta en escena que debió de resultar apoteósica («los actores estaban fuera de su centro»).

Valle Inclán, al igual que el común de los escritores de la época, afirmaba su vocación de escritor, de escritor profesional, no de periodista o profesor que además escribía, en medio, frente y a pesar de la debilidad del entramado editorial y librero de la España de fines del XIX y comienzos del XX, con la circulación de los libros sometida a toda suerte de limitaciones, sin distribuidoras de entidad ni alcance nacional y con la novela francesa ocupando una «centralidad prácticamente exclusiva en el mercado literario español» a partir de mediados del XIX⁵, pero español en el sentido más amplio, esto es, extendido a Hispanoamérica, continente invadido por los volúmenes de casas tan poderosas como Baudry, Paul Ollendorff, Armand Collin, Louis Michaud, Hispanoamericana o Garnier, que monopolizó el libro escolar, asilo unas y otras de infinidad de escritores españoles y americanos que probaron fortuna o encontraron refugio en París, al estilo de los hermanos Machado, Eduardo Zamacois, Gómez Carrillo, Luis Bonafoux o Alejandro Sawa, hasta el punto de que Joaquín Dicenta rebautizó al *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* de Garnier en *Asilo enciclopédico de españoles ayunos*.

En esa coyuntura, nada de particular tuvo que don Ramón se agarrase al clavo ardiente de las traducciones, trabajo fatigoso y cicateramente remunerado. Ya avisan los toreros: más cornadas da el hambre. Entre

⁴ A. Miquis, 1904; cito por Manuel Alberca, 2015, p. 170.

⁵ Elisa Martí López, 1997.

ciento y ciento veinticinco pesetas por una novela de trescientas páginas, a eso ascendía (es un decir) la soldada fijada por Maucci (Barcelona), empresa con implantación en Hispanoamérica y una de las pocas con capital⁶.

Valle Inclán, qué remedio, se prodigó en tales menesteres durante la primera mitad de la década inicial del siglo XX. ¿Por voluntad o a la fuerza? No cabe duda: forzado por las necesidades. Nada de bohemias, eso era un lujo al alcance de pocos. Nos encontramos, sin exageraciones, en los años de la *poetambre*, subcategoría en la que Valle nunca cayó, a la que plantó cara con recursos variados (desde anuncios comerciales hasta el folletín de *La cara de Dios*, novela basada en una de las populares piezas de Carlos Arniches, 1900) y a la que trazó una finta definitiva a partir del triunfo de las *Sonatas*.

Maucci fue su asidero editorial, introducido por su amigo Tomás Orts Ramos, escritor taurino (*El arte de ver los toros, A los cuarenta y tantos años de ver toros, Chícuelo ...*), durante la etapa todavía en nebulosa de Barcelona, extendida desde comienzos hasta finales de 1900, ya instalado en Madrid a principios (como tarde) de 1901. En Maucci estaría un poco para lo que se terciara, al igual que su amigo, quizás no siendo del todo suyas las traducciones que firma, sino simplemente revisando el estilo de versiones ajenas, modalidad extendida al teatro (Musset en colaboración con Manuel Bueno; *La condesa de Romaní* de Alejandro Dumas con Luis Ruiz Contreras, representada en el Teatro

⁶ Por *El primo Basilio* de Eça de Queiroz, «dos volúmenes de 256 y 237 páginas, Valle Inclán cobró aproximadamente unas 250 pesetas» (Alberca, 2015, p. 171). Y no fue esta la única novela de Eça de Queiroz traducida por Valle Inclán, autor antes, asimismo para Maucci, de las versiones españolas de *El crimen del padre Amaro* (1902), dos tomos de 192 y 171 pp., y *La reliquia* (1902, segunda ed. en 1925). Maucci, por cierto, se esforzó por introducir a José María Eça de Queiroz (1845-1900) en el mercado del español (*La ciudad y las sierras*, versión de E. Marquina, 1903; *Epistolario de Enrique Mendes*, por Juan José Morato; *Los Maias, El mandarín*, etc.), tarea después asumida y sistematizada por Biblioteca Nueva, con una colección específica dedicada a sus obras (*Prosas bárbaras, El misterio de la carretera de Cintra, Una campaña alegre, Cuentos, Cartas de Inglaterra, Ecos de París, Cartas familiares y billetes de París, San Cristóbal, San Onofre, Notas contemporáneas* y, cuando menos, *Últimas páginas*), con Andrés González Blanco encargado de las traducciones y Carmen de Burgos, *Colombine*, firmando alguno de sus prólogos, como el de *Cartas de Inglaterra*, de más de setenta páginas, en el que declara su simpatía por el pueblo portugués y confiesa haber recorrido «casi todos los países en que vivió con sus libros [los de Eça de Queiroz] en la mano, como quien recorre un viacrucis». La última traducción de Valle Inclán para Maucci sería *Flor de pasión* de Matilde Serao (1907).

Novedades en 1900 por la compañía de Ceferino Palencia y María Tubau). Su adaptación de *Fuenteovejuna* está inmersa en ese ambiente, para expresarlo con palabras de Pío Baroja, en el ambiente de la lucha por la vida literaria.

Valle Inclán admiraba y aprendió de los clásicos. Entrevistado para ABC por Gregorio Martínez Sierra, formuló una interesante teoría sobre las tres maneras artísticas y literarias de ver el mundo: de rodillas, en pie o levantado, identificándose con esta⁷. Procede que las recordemos.

De rodillas, «la posición más antigua en literatura», propia de Homero: cuando se otorga a los personajes una condición superior a la del ser humano. Dioses, semidioses y héroes.

De pie, como si los personajes «fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos», como desdoblamientos de nuestro yo, «con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos». O sea, concluye, Shakespeare, «todo Shakespeare. Los celos de Otelo o las dudas de Hamlet son nuestros celos y nuestras dudas.

Y levantado, «desde un plano superior», considerando a los personajes «seres inferiores al autor», perspectiva que exige «un punto de ironía». Entonces «los dioses se convierten en personajes de sainete». Esa sería «una manera muy española». La de Quevedo, la de Cervantes, la de Goya. «Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos».

En la tradición literaria y artística española, ahí se situaba él mismo. Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Velázquez, El Greco y Goya constituían sus puntos de referencia. Y también sus modelos, singularmente el ingenioso hidalgo de la Mancha: «los quijotes son los que dejan la paz de sus casas para perder la libertad y la vida por un ideal»⁸.

En una de las circunstancias más dramáticas de su existencia, al morir su hijo José María, víctima de un desgraciado accidente en la playa de Pombal⁹, Valle Inclán, y su mujer Josefina Blanco, absolutamente desolados, quisieron poner tierra por medio, apartándose del lugar de la

⁷ Gregorio Martínez Sierra, «Hablando con Valle Inclán de él y su obra».

⁸ Comida homenaje ofrecida a los doctores Pío del Río Ortega y Gonzalo Lafora, palabras de Valle Inclán. *El Sol*, Madrid, 20 de diciembre de 1934.

⁹ A consecuencia de un temporal súbito, José María, su primer hijo varón, nacido el 28 de mayo de 1914, fue alcanzado en la cabeza por la puerta de una caseta el 31 de agosto, y el golpe derivó en una meningitis traumática que acabó con su vida el 29 de septiembre.

catástrofe. Sin posibles económicos para instalarse por su cuenta fuera de España, entonces recurrieron a José Ortega y Gasset, hijo de José Ortega Munilla y nieto de Eduardo Gasset Artime, fundador de *El Imparcial*, personalidades a las que respetaba. Valle Inclán le pidió ayuda para obtener una beca en Italia de la Junta de Ampliación de Estudios, pero una beca de verdad, no un momio sin obligaciones, una beca respaldada por un proyecto de estudio que revela su conocimiento y afición a los clásicos:

Ella [Josefina] me inspira que le escriba a usted para saber si podrían concederme una pensión de la Junta de Estudios para estudiar alguna cosa en Italia. Cosa para la cual en conciencia sea yo capaz. De pintura, de literatura. Una visión de Cervantes, de Lope, de Quevedo en Italia.

Cervantes, Lope o Quevedo, pero Cervantes en primer término. Y afinaba más el proyecto, descubriendo sus preferencias: «Diálogos de soldados, jugadores, mujeres, pilotos catalanes y de Valencia. Una visión estética de Italia»¹⁰. «Cosa para la cual en conciencia sea yo capaz». Con Cervantes se sentía seguro.

Seguro con sus textos. A los que rindió homenaje en distintas ocasiones. Por ejemplo, a través de Bradomín en *Una tertulia de antaño*: Alonso, caballero cadete, acababa de pedirle una carta de recomendación para el Cuartel General carlista, y el Marqués, que descubre en sus ojos «una llamada de ensueño», toma la palabra:

- ¿Quieres servir a la Causa?
- ¡Hasta morir por ella!
- A veces no se muere.

¹⁰ Cambados, 2 de octubre de 1914: Juan Antonio Hormigón, 1989, p. 541. «Una visión estética de Italia» quizás instalada en la atmósfera de añoranzas evocadas por el Marqués de Bradomín: «Yo acababa de llegar a España [...] Comenzaba a sentir algo hasta entonces desconocido en mi vida alegre y aventurera, una vida llena de riesgos y de azares, como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna» (*Sonata de invierno*, comienzo).

Y con una sonrisa cruel, el caballero legitimista, le mostró su manga vacía. [...] ¡Hijo mío, no siempre nos depara la suerte la más alta ocasión que vieron los siglos!¹¹.

O en *Sonata de invierno*, volviendo sobre la manquedad, esta vez con guiño irónico incluido. Alcanzado Bradomín por una bala en el brazo izquierdo y atendido de urgencia en un hospital carlista de campaña, el médico y Sor Simona hablan desde la mirada y el silencio. Él asume la adversidad con entereza:

—¿Será preciso amputar el brazo?

El médico y la monja se miraron. Leí en sus ojos las sentencia, y solo pensé en la actitud que a lo adelante debía adoptar con las mujeres para hacer poética mi manquedad. ¡Quién la hubiera alcanzado en la más alta ocasión que vieron los siglos! Yo confieso que entonces más envidiaba aquella gloria al divino soldado que la gloria de haber escrito el *Quijote*.

Considerando estas referencias, y otras muchas, estudiadas por María Nieves Fernández García¹², nada de particular tiene que Valle Inclán quisiera rendir homenaje a Cervantes al cumplirse el III Centenario de la publicación del *Quijote*. Homenaje de autor/impresor, disconforme con la pobreza y el desaliño de los libros españoles, editor de sí mismo a través de *Opera Omnia*, sin duda uno de los mejores exponentes de la estética nueva.

¿Que tal vez fuera demasiado atrevido editar un Cervantes modernista? ¿Que los lectores podían rechazarlo? Esas objeciones le servirían de acicate. Y es que a su juicio la misión de un creador no consiste en repetir fórmulas ni en calcar moldes. Valle aspiraba a innovar. La clave la reveló él mismo al glosar la ruptura con Fernando Díaz de Mendoza, marido de María Guerrero y titulares ambos de la compañía que marcaba tendencias en el panorama teatral: «Yo creo que un artista debe de tener normas que imponer al público, e imponerlas, y si no hay público, crearlo»¹³.

¹¹ *Una tertulia de antaño. El Cuento semanal*, Madrid, 121, 23 de abril de 1909, historia incorporada, con cambios menores, a *La corte de los milagros*, y reeditada por Alianza, Madrid, 1970, XI.

¹² María Nieves Fernández García, 1995.

¹³ El Caballero Audaz, seudónimo de José María Carretero Novillo, «Nuestras visitas. Don Ramón del Valle Inclán», en *La Esfera*, Madrid, 6 de marzo de 1915.

Procedía, en suma, como don Quijote cuando proclama «yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo lo que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno de por sí hicieron, se aventajaran las mías».

II

Tan escasa entidad empresarial registraban las editoriales españolas, que la mayoría de los autores se autopublicaban, la totalidad de los noveles y la mayoría del resto, con un escaso puñado de excepciones. En esto Valle Inclán fue uno más. Actuó como tantos: juntaba los recursos necesarios, o se armaba de valor para simular que disponía de ellos, buscaba una imprenta, compraba el papel, ajustaba las diversas partidas, mandaba tirar entre quinientos y mil ejemplares, ponía su libro en manos de una distribuidora, que se repartía con los librereros el sesenta por ciento del precio de venta al público, movía a los críticos, movilizaba a los colegas amigos, procuraba el comentario de favor de algún escritor de prestigio, una maravilla si elogiaba el libro y estupendo si lo censuraba, porque lo que de verdad importaba era romper la red del silencio¹⁴, y quedaba a la espera de las liquidaciones, por lo general mínimas.

El rasgo diferencial descansa en la actitud estética de Valle Inclán. Los autores acudían a las imprentas, depositaban el original, cerraban el contrato de edición y se desentendían de los aspectos tipográficos, resignados a la modestia de las ediciones al uso. Valle Inclán, por el contrario, se ocupaba del papel, ponía los tipos y no descansaba con las galeradas. Pero no podía ejercer un control absoluto y al final, inevitablemente, quedaba insatisfecho. Aquí falta una orla, allí una capital, más adelante un grabado. Esta disposición del texto, aquel interlineado. Con las ideas al respecto muy claras, enseguida tomó las riendas de sus libros. Él los había escrito, luego eran suyos. Le pertenecían. No admitía la conjugación por separado de contenido y continente. Así nació *Opera*

¹⁴ Con *Femeninas* (Pontevedra, 1895) y *Epitalamio* (Madrid, 1897), Valle procuró despertar el interés de Clarín, y al cabo lo consiguió, porque este le dedicaría uno de sus muy influyentes paliques, comentario nada benévolo, aunque con un margen para la esperanza: «por mi consejo no hubiera escrito» esta obra, pero «se ve que el autor tiene imaginación, es capaz de llegar a tener estilo [y] no es un cualquiera ...» (*Madrid Cómico*, 25 de septiembre de 1897).

Omnia, idea a la que venía dando forma desde los tiempos iniciales, cuando movía Roma con Santiago para que los editores le permitiesen arreglar a su modo la disposición y las pautas de sus publicaciones.

Opera Omnia responde y ennoblece la causa del libro modernista, una reacción contra el libro industrial que buscó la modernidad en la reactualización de la estética de los códices medievales. Desde ese planteamiento renovaron las artes gráficas de ámbito hispano Gregorio Martínez Sierra, fundador de Renacimiento y Estrella, marcas míticas; Juan Ramón Jiménez, cuyas ediciones de *Almas de violeta*, con el texto en tinta violeta, y *Ninfeas*, en tinta verde, ambas de 1900, marcaron un hito; Eduardo Marquina, Rubén Darío, Ramón Gómez de la Serna y Valle Inclán, deudores de los diseños de Jean Morris y sus seguidores del movimiento Arts & Crafts, de Oscar Wilde y especialmente de Gabriel D'Annunzio, cuyas innovaciones, difundidas desde la tertulia del Nuevo Café de Levante y la cátedra de Estética de las Bellas Artes en la Escuela Especial de Pintura, Grabado y Escultura de Madrid (con cuatro mil pesetas de sueldo anual)¹⁵, ex profeso creada para él por su viejo amigo Julio Burel, ministro de Instrucción Pública, prendieron en pintores y dibujantes como Romero de Torres, Ignacio Zuloaga, el propio Pablo Picasso, Rafael de Penagos, Ángel Vivanco, Ricardo Baroja, Aurelio Arteta o José Moya del Pino.

Laura M. Giaccio ha glosado el alcance de este movimiento: frente a «la falta de gusto en los objetos de producción masiva» y la explotación despersonalizada de la mano de obra, Morris (1834-1896) «proponía hacer de lo utilitario algo bello a través del arte y el diseño», recuperando el trabajo artesanal para «unir arte y oficio», con los creadores —escritores, pintores, diseñadores— directamente implicados en todas y cada de las fases de ejecución y, por descontado, en su resultado. Conciliando lo arcaico con lo moderno, Valle Inclán, el Valle Inclán de las *Sonatas* o la trilogía de las guerras carlistas y el Valle Inclán de los esperpentos, cuajó

¹⁵ Orden Ministerial del 18 de julio de 1916, *Gaceta de Madrid* 22 de julio. Valle Inclán cumplió el horario docente con cierta liberalidad, porque se incorporó con un trimestre de retraso (Alberca, 2015, p. 385) y se saltó el curso 1918-19, amparado en una licencia de estudios especial, «comisión gratuita» sin sueldo, para viajar a México al objeto de escribir un libro sobre Hernán Cortés, viaje retrasado hasta finales de agosto de 1921, entonces declarado huésped de honor del gobierno revolucionario para la conmemoración del primer centenario de la independencia. Antes, el 10 de noviembre de 1919, había renunciado a la cátedra (*Gaceta de Madrid*, 22 de noviembre).

Opera Omnia, sin duda una de las realizaciones más personales, originales, mejor logradas y más atractiva de nuestras artes gráficas¹⁶.

La aventura comenzó en 1913, y Valle se volcó en ella, supervisando de arriba abajo hasta los aspectos en apariencia más nimios. El papel, las orlas, los colaboradores. Trabajó el diseño, realizado página a página, supervisó el entintado, ajustó los márgenes hasta el infinito. Para evitar cortes estéticamente inhábiles, no ya incorrectos, de palabras o finales sin gusto de líneas, párrafos o capítulos, escribió y reescribió los textos cuantas veces fue menester. Tras examinar sus anotaciones, Alberca asienta esta conclusión, que comparto:

En contradicción con el tópico que nos lo quiere presentar como un individuo desorganizado, sin sentido del valor del dinero y manirroto, la verdad es que este aspecto de la gestión editorial y económica de su obra demuestra una capacidad de organización y previsión notable.

Que el precio del papel bajaba, compraba en cantidad y lo almacenaba; que subía, recurría a esas existencias. Apretaba a las imprentas, se atuvo a la demanda del mercado, negociaba con las distribuidoras (Renacimiento, Sociedad General Española del Libro, CIAP), asumió préstamos, gestionó pagos y firmó o canceló acuerdos en razón de las condiciones económicas. Por eso —trabajo y sagacidad— salió adelante *Opera omnia*.

Y si controló estas cuestiones, pues naturalmente aún se aplicaría con mayor celo en la selección de los colaboradores. Sobre todo a la hora de escoger a los ilustradores, tarea confiada a tres de los mejores dibujantes de la época: Rafael de Penagos (cubiertas y portadas), José Moya del Pino, autor de sus retratos más difundidos, y Ángel Vivanco, quien modificó sutil pero manifiestamente todos los elementos, capitales, grabados, cabezas de página y escudos. Muy evidente la huella de Penagos, Laura M. Giaccio ha distinguido entre Moya y Vivanco. Moya del Pino: sus capitales presentan «en el fondo una textura conformada por líneas negras verticales y arabescos sobre una superficie blanca y algunas poseen figuras angelicales», en tanto la tipografía «es romana negra y ocupa el alto total del marco ...». Vivanco: las suyas

poseen sobre una textura cuadrículada lineal, un motivo botánico: flores de pensamiento, violetas y otras hojas y frutas, entre las que se destacan

¹⁶ Joaquín del Valle Inclán Alsina, 2006; Laura M. Giaccio, 2011.

los racimos de uvas. La tipografía es también romana, calada blanca y en su interior posee filetes negros que refuerzan algunos rasgos del carácter tipográfico y asimismo presenta en algunos casos arabescos con función decorativa y en otros pasan a ser parte estructural de la letra inicial¹⁷.

Rafael de Penagos (1889-1954), pintor, cartelista, publicista e ilustrador, representante por excelencia del art déco, expresión de una sociedad urbana en contraste con el mundo rural, estampó sus dibujos en las portadas y cubiertas de las revistas y colecciones de novela corta de mayor difusión (*La Esfera*, *Blanco y Negro*, *El Cuento Semanal*, la *Novela Corta*) y acuñó un estilo inconfundible, con creaciones como las de la mujer nueva (jóvenes delgadas, elegantes, airoosas, fumadoras, desenvueltas, deportivas y amantes de lo exótico) que impusieron estilo. En 1925 se alzó con la medalla de oro de la mítica Exposición Internacional de Artes Decorativas de París y ese premio proyectó su obra internacionalmente.

Ángel Vivanco, por cierto, cruzó con él los pinceles en el concurso de carteles de pequeño formato (55 x 40) convocado en marzo de 1916 por Gel, que acababa de inaugurar en La Moncloa una fábrica ultramoderna, para crear la imagen comercial de Jabón Heno de Pravia, al que se presentaron más de quinientas obras, con las 470 finalmente admitidas expuestas en los Salones del Círculo Artístico de Barcelona.

Se fallaban tres premios, dotado cada uno con mil pesetas, y la expectación era enorme. De hecho, *La Esfera* compitió con varias revistas para hacerse con la exclusiva de la reproducción de las obras distinguidas: *Singetsu* de Salvador Bartolozzi, la *Srta. Pilar* de Rafael de Penagos y *Pompadour* de Federico Ribas, nombrado a continuación director artístico de Gel. El fallo, muy discutido, fue abiertamente rechazado por críticos de prestigio, como Juan del Encina, partidario de *Claudina* de Ángel Vivanco, y Domenech, partidario de Juan Ardit¹⁸.

La amistad entre José Moya del Pino (Priego, Córdoba, 1891- San Francisco, Estados Unidos, 1969) y Valle Inclán se convirtió en admiración mutua, identificados en el ideario estético. Incluido entre los ilustradores de *Voces de gesta* (Madrid, Imprenta Alemana, 1912), «un verdadero manifiesto de los artistas que compartían tertulia en el Nuevo

¹⁷ Laura M. Giaccio, p. 280.

¹⁸ Susana de Andrés del Campo y María Cruz Alvarado López, 1999.

Café de Levante»¹⁹, e ilustrador en solitario de *La lámpara maravillosa*, este libro, primer título de *Opera Omnia*, integra en armonía palabras e imágenes, y Valle Inclán desde luego lo sintió así, como demuestra la larga relación de *operas omnia* que le había confiado y le siguió confiando. Nada menos que las veintidós siguientes, según la exhaustiva relación fijada por Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer²⁰, signadas «Jose Moia ornavit»:

- Flor de Santidad* (*Opera Omnia* II, 1913)
- El embrujado* (IV, 1913)
- Sonata de primavera* (V, 1913)
- Sonata de estío* (VI, 1913)
- La marquesa Rosalinda* (III, 1913)
- Aromas de leyenda* (IX, 1913)
- Sonata de otoño* (VII, 1913)
- Sonata de invierno* (VIII, 1913)
- La cabeza del dragón* (X, 1914)
- Romance de lobos* (XV, 1914)
- Jardín umbrío* (XII, 1914)
- Sonata de estío* (VI, 1914)
- El yermo de las almas* (XXX, 1914)
- La lámpara maravillosa* (I, 1916)
- Sonata de primavera* (V, 1917)
- Sonata de estío* (VI, 1917)
- Sonata de otoño* (VII, 1917)
- Sonata de invierno* (VIII, 1917)
- Flor de santidad* (II, 1920, con Ángel Vivanco)
- La lámpara maravillosa* (I, 1922)
- El yermo de las almas* (XXX, 1922)

Así pues, entre primeras ediciones y reediciones, veintidós *operas omnia*, quince durante el trienio 1913-16 y siete más hasta 1922, teniendo en cuenta que entre 1918 y 1919 Valle pasó varios meses apartado del

¹⁹ ¿Y qué artistas aquellos? Pues, citados como figuran, Richardus Baroja, Angelus Vivancus, Raphael Penagos, Joseph Moja, Anselmus Michaelis (A. Miguel Nieto), Aurelius Arteta y Julius Romerus. Sobre Valle Inclán y el círculo de pintores afines: Jesús Rubio Jiménez, 2008, 2012a, y 2012b.

²⁰ Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, 1995.

mundo en el retiro gallego de La Merced y en 1921 residió en México de agosto a diciembre. Además de los libros citados y de la edición cervantina que enseguida nos ocupará, la relación entre ambos creadores, basada en la identidad de criterios estéticos, nos ha dejado cuatro retratos del escritor, y se prolongó hasta abril de 1925, cuando Moya emigró a Estados Unidos, comisionado por Alfonso XIII para estrechar los lazos de amistad hispano-norteamericana mediante una exposición de cuarenta y una copias suyas de Velázquez, maestro que a juicio de los dos ejemplificaba la fusión en grado de excelencia del clasicismo y la modernidad, la combinación y el equilibrio distintivos del arte eterno.

Todos aquellos dibujos, orlas, grabados, capitales y colofones de Rafael de Penagos, Ángel Vivanco y Moya del Pino eran propiedad de Valle Inclán, que los usó en exclusiva para los libros de *Opera Omnia*. Con una excepción. Una excepción cervantina.

III

La excepción es *La guarda cuidadosa*, homenaje particular del creador de los esperpentos al fundador de la modernidad literaria con ocasión del III Centenario de la publicación del *Quijote*, recién vencido sin pena ni gloria el de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Homenaje de escritor y editor concretado en un entremés, gesto que va mucho más allá de las meras circunstancias cronológicas, como si Valle hubiera juntado dos conmemoraciones en una.

Ya se sabe: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Nuevos, pues, en la doble acepción: por nunca representados, o por representados en malas condiciones y fugazmente, y por la novedad radical de sus propuestas teatrales. Una concepción distinta. Y por distinta apartada de unas tablas enseñoreadas por «el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, [que] alzose con la monarquía cómica» y en aquel momento por los juguetes comerciales al uso, imperios avasalladores, con distintas categorías pero con los mismos efectos. Las imposiciones del tinglado comercial de la farsa expulsaron a Cervantes y expulsaban a Valle, cuyo fracaso más reciente, el de *El Yermo de las almas* (estrenada en Barcelona el 7 de enero de ese mismo año, apenas se mantuvo tres noches), le convenció de que carecía de público y de que en cualquier compañía (como estaba sufriendo en la de Margarita Xirgú) sus obras se verían relegadas, materia de repertorio y relleno en las giras por

provincias. O sea, entremeses al fin y al cabo, entremeses entre las piezas que merecían el favor de la crítica y el público, con hombres de empresa, directores, actores y actrices plegados a sus gustos. De ahí que uno y otro, Cervantes y Valle, optasen por fiar sus obras, «buenas entre las mejores», «a la estampa para que se vea despacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan», ya que «las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares» (*Viaje del Parnaso*, «Adjunta al Parnaso»).

«Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas», escribe Cervantes en el «Prólogo al lector», al lector sin adjetivos, al lector de su tiempo, al de hoy y al de mañana, afirmándose en su concepción por encima de las circunstancias. Afirmándose hasta con altivez: «Ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos» («Adjunta»).

Fiel a la música de esa letra, y ajeno al ruido ensordecedor de las celebraciones oficiales, nuestro autor/editor se aventuró en busca y recuperación de ese teatro y esa actitud, cifra de la suya, llevando consigo a Moya del Pino. Clásico por moderno, moderno por clásico. A nuestro juicio, el resultado de esa conjunción, suma de épocas y lenguajes creativos que a la vista luce, merece salir de las tinieblas, rompiéndolas para siempre. Cervantes revivido por Valle Inclán. Los estilos se suceden, los usos mudan, las costumbres varían y las modas cambian, mas la belleza no pasa. Posiblemente se tratara, pensamos nosotros, de la primera norma cervantina y valleinclanesca.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel, *La espada y la palabra. Vida de Valle Inclán*, Barcelona, Tusquets, 2015.
- Andrés del Campo, Susana de y Alvarado López, María Cruz, «Gel, un siglo de perfumería, un siglo de publicidad», *Publifilia*, «Revista de cultura publicitaria», diciembre de 1999, pp. 49-64.
- Caballero Audaz, El, seudónimo de José María Carretero Novillo, «Nuestras vistas. Don Ramón del Valle Inclán», *La Esfera*, Madrid, 6 de marzo de 1915.
- Fernández García, María Nieves, «La presencia de Cervantes en Valle Inclán», en *Actas del II congreso internacional, Asociación Cervantistas* (1995), pp. 745-772 (Centro Virtual Cervantes).

- Giaccio, Laura M., «La *Opera Omnia* de Valle Inclán y su relación con el mundo de las artes gráficas», en *Actas de las X jornadas de Literatura Comparada* de la Asociación Argentina de Literatura Comparada, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 17-20 de agosto de 2011, <http://Xjornadasic.fance.unip.edu.ar>, pp. 272-282.
- Hormigón, Juan Antonio, *Valle Inclán: cronología, escritos dispersos, epistolario*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989.
- Martí López, Elisa, «El mercado editorial en la España de mediados del siglo XIX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-agosto de 1997, pp. 177-184.
- Martínez Cachero, «José María, Menéndez Pelayo, crítico de la literatura de su tiempo», *Archivum*, Revista de la Facultad de Filología, Universidad de Oviedo, 6, 1956, pp. 25-63.
- Martínez Sierra, Gregorio, «Hablando con Valle Inclán de él y su obra», ABC, Madrid, 7 de diciembre de 1928.
- Miquis, Augusto, «Los estrenos», *Diario universal*, Madrid, 15 de mayo de 1904.
- Rubio Jiménez, Jesús, «Valle Inclán retratado por José Moya del Pino: la melancolía moderna», 2008, moralia.tomasmorales.com/index.php, pp. 24-36.
- Rubio Jiménez, Jesús, «Valle Inclán y la escuela española de pintura. Sus opiniones sobre El Greco y Velázquez», en *Valle Inclán y las artes*, ed. Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012a, pp. 149-184.
- Rubio Jiménez, Jesús, «Valle Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza (1)», *Anales de literatura española contemporánea*, 37/3, 2012b, pp. 57-84.
- Serrano Alonso, Javier y de Juan Bolufer, Amparo, *Bibliografía general de Ramón del Valle Inclán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Valle Inclán Alsina, Joaquín del, *Valle Inclán y la imprenta. (Una introducción)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.



IV

FACSIMIL

MIGV EL DE CERVANTES

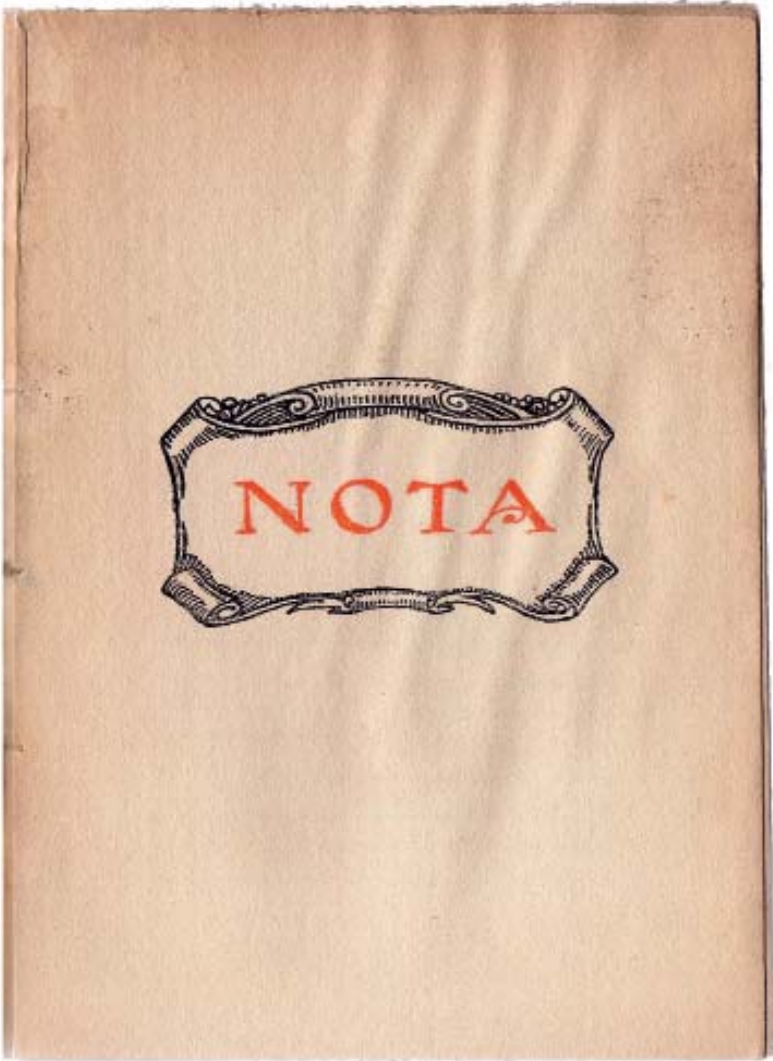


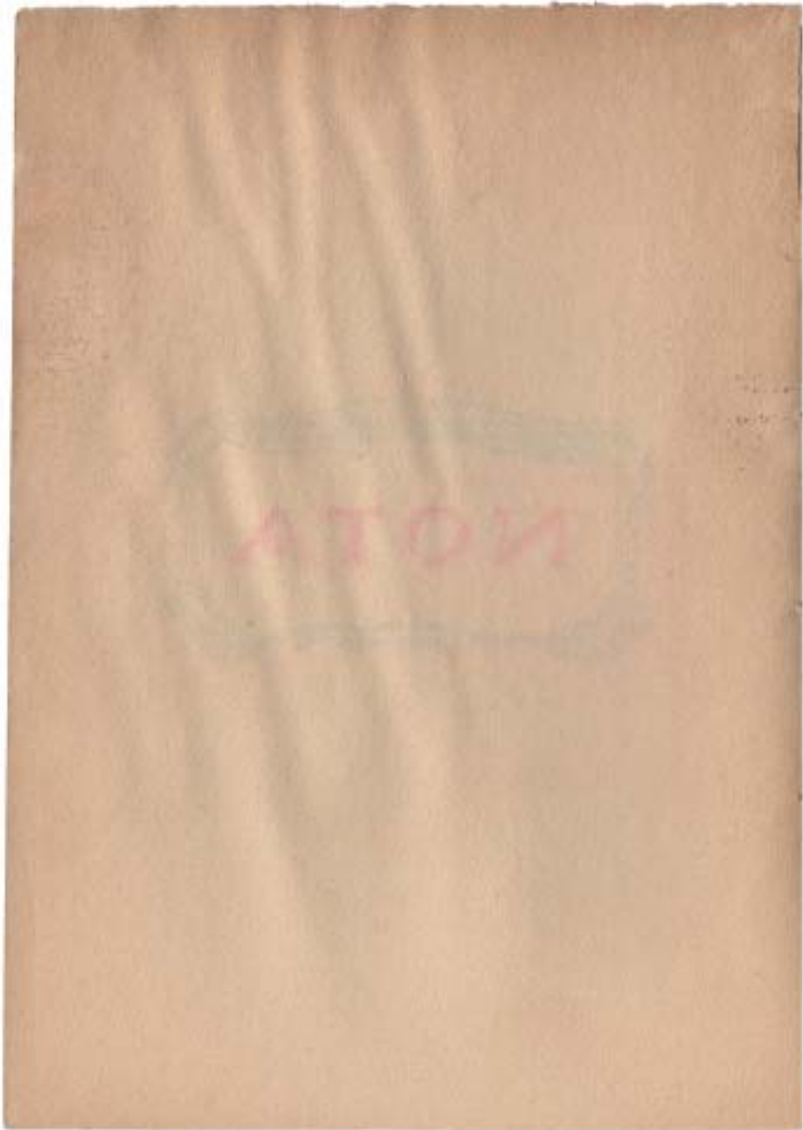
ENTREMES DE
LA GVARDA
CVIDADOSA













*N EL AÑO de 1616
y a 23 de abril, mu-
rió Miguel de Cervan-
tes de una enfermedaa
del corazón. Para re-
cordar aquella fecha
y los tres siglos que
hoy se cumplen, se
hace la edición de este
entremés de LA GUAR-*

*DA CUIDADOSA. Fué, sin duda, escrito para un
público ingenuo, y representado por farsantes acaso
más ingenuos, los farsantes de la corona de papel
dorado y las barbas de estopa. En los niños re-*

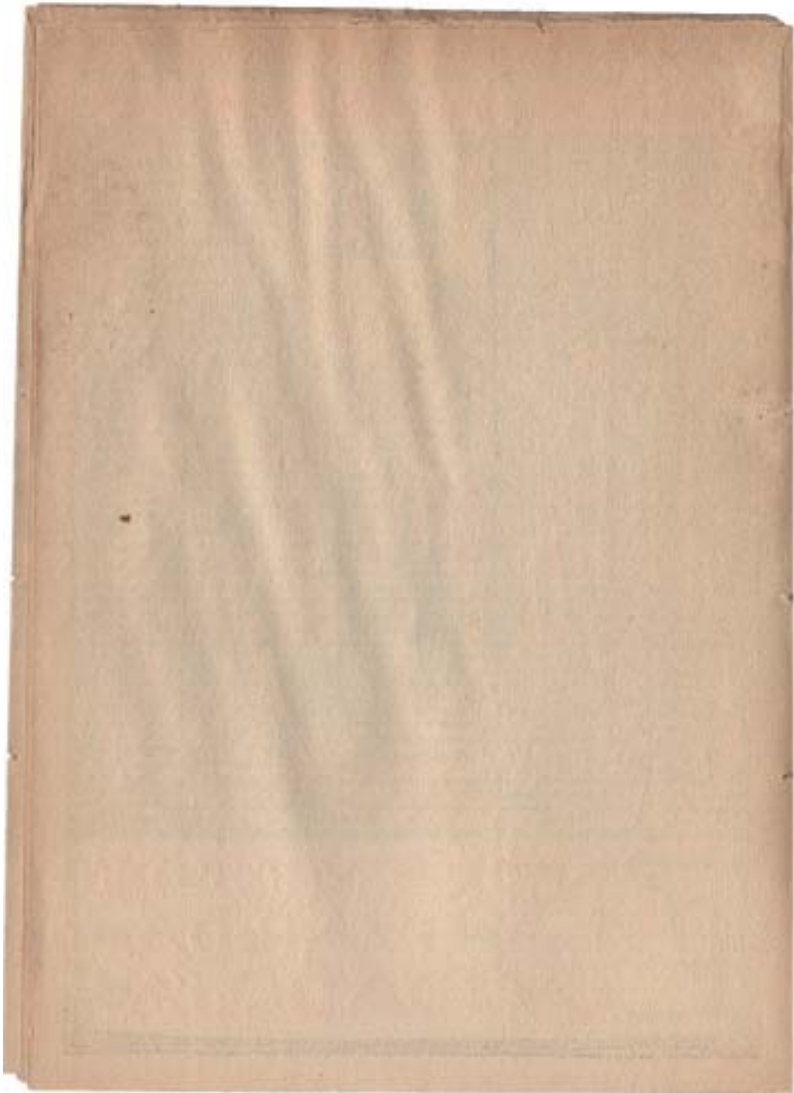
vive siempre la ingenuidad de los siglos pasados, y para entender y alcanzar el encanto de las literaturas viejas, no hay cosa mejor que saber hacerse niño. Por conservar la virtud cristalina de este encanto, no lleva ahora notas, glosas ni apostillas el entremés de LA GUARDA CUIDADOSA. Se imprime para los niños y ellos lo pueden entender mejor que los hombres.

V.-I.





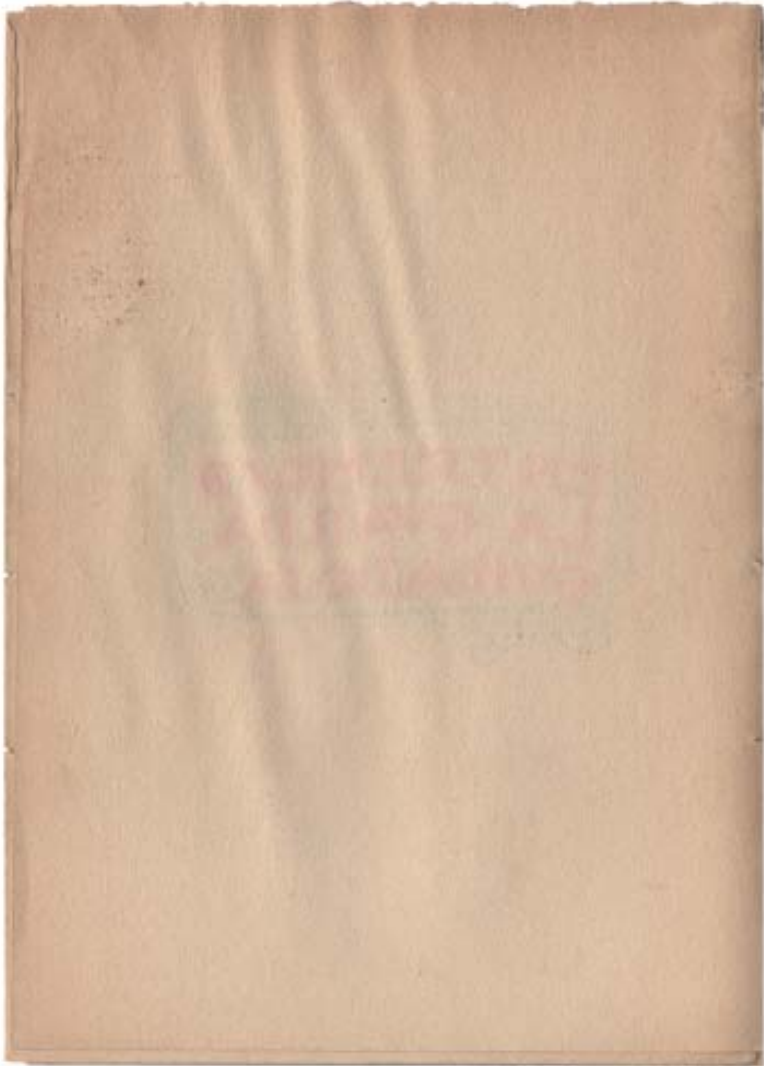
ENTREMEAD
LA GVARDA
GVIDADOSA

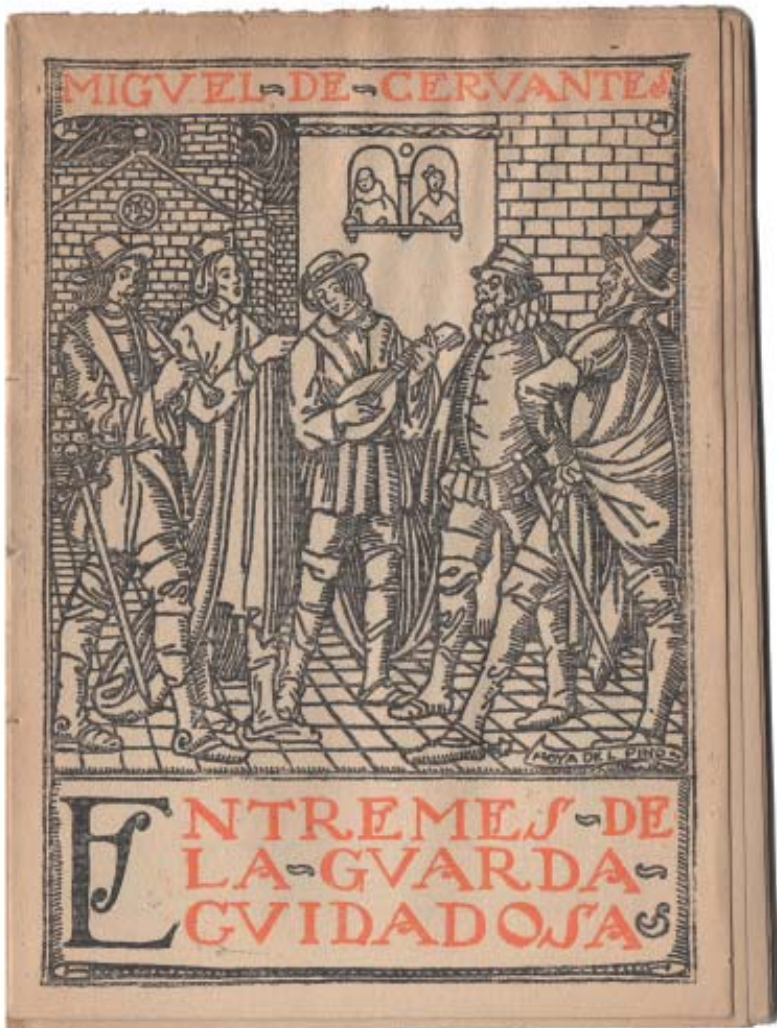


PERSONAS
DE LA GUARDA
VIDADOJA

VN SOLDADO EL SACRIS
TAN PASILLAS VN MOZO
SANTERO CON ROPON VERDE
OTRO MOZO QUE PRECONA HOLAN
DAS CRISTINA FREGONA VNZA
PATERO EL AMO DE CRISTINA
GRAJALES AMIGO DEL SACRISTAN
EL AMA DE CRISTINA
MUSICOS











ENTREMÉS D LA GUARDA CIVIL D QVA

SALE UN SOLDADO A LO PÍCARO,
CON UNA MUY MALA BANDA Y
UN ANTOJO, Y DETRÁS DE ÉL UN
MAL SACRISTÁN

SOLDADO

¿Qué me quieres, sombra vana?

EL SACRISTÁN PASILLAS

No soy sombra vana, sino cuerpo macizo.

SOLDADO

Pues con todo eso, por la fuerza de mi

desgracia, te conjuro que me digas quién eres, y qué es lo que buscas por esta calle.

EL SACRISTÁN PASILLAS

A eso te respondo, por la fuerza de mi dicha, que soy Lorenzo Pasillas, sota-sacristán de esta parroquia, y busco en esta calle lo que hallo, y tú buscas y no hallas.

SOLDADO

¿Buscas por ventura a Cristinica, la fregona de esta casa?

EL SACRISTÁN PASILLAS

Tú dixisti.

SOLDADO

Pues ven acá, sota-sacristán de Satanás.

EL SACRISTÁN PASILLAS

Pues voy allá, caballo de Ginebra.

SOLDADO

¡Bueno! ¡Sota y caballo! No falta sino el

rey para tomar las manos. Ven acá, digo otra vez. ¿Y tú no sabes, Pasillas, que pasado te vea yo con un chuzo, que Cristinica es prenda mía?

EL SACRISTÁN PASILLAS

¿Y tú no sabes, pulpo vestido, que esa prenda la tengo yo rematada, que está por sus cabales y por mía?

SOLDADO

¡Vive Dios, que te dé mil cuchilladas, y que te haga la cabeza pedazos!

EL SACRISTÁN PASILLAS

Con las que le cuelgan de esas calzas, y con los de ese vestido, se podrá entretener, sin que se meta con los de mi cabeza.

SOLDADO

¿Has hablado alguna vez a Cristina?

EL SACRISTÁN PASILLAS

Cuando quiero.

SOLDADO

¿Qué dádivas le has hecho?

EL SACRISTÁN PASILLAS

Muchas.

SOLDADO

¿Cuántas y cuáles?

EL SACRISTÁN PASILLAS

Dile una de estas cajas de carne de membrillo muy grande, llena de cercenaduras de hostias blancas como la misma nieve, y de añadidura cuatro cabos de velas de cera, asimismo blancas como un armiño.

SOLDADO

¿Qué más le has dado?

EL SACRISTÁN PASILLAS

En un billete, envueltos cien mil deseos de servirla.

SOLDADO

¿Y ella, cómo te ha correspondido?

EL SACRISTÁN PASILLAS

Con darme esperanzas propincuas de que ha de ser mi esposa.

SOLDADO

¿Luego no eres de epístola?

EL SACRISTÁN PASILLAS

¡Ni aun de completas! Motilón soy y puedo casarme cada y cuando me viniere en voluntad, y presto lo veredes.

SOLDADO

Ven acá, motilón arrastrado, y respóndeme a esto que preguntarte quiero. ¡Si esta muchacha ha correspondido tan altamente, lo cual yo no creo, a la miseria de tus dádivas, cómo corresponderá a la grandeza de las mías? Que el otro día le envié un billete amoroso, escrito por lo menos en un revés

de un memorial que di a su Majestad, significándole mis servicios y mis necesidades presentes, que no cae en mengua el soldado que dice que es pobre; el cual memorial salió decretado y remitido al Limosnero mayor; y sin atender a que sin duda alguna me podía valer cuatro o seis reales, con liberalidad increíble y con desenfado notable, escribí en el revés de él, como he dicho, mi billete; y sé que de mis manos pecadoras llegó a las suyas casi santas.

EL SACRISTÁN PASILLAS

¿Hasle enviado otra cosa?

SOLDADO

Suspiros, lágrimas, sollozos, parasismos, desmayos, con toda la caterva de las demostraciones necesarias que para descubrir su pasión los buenos enamorados usan y deben de usar en todo tiempo y sazón.

EL SACRISTÁN PASILLAS

¿Hasle dado alguna música concertada?

SOLDADO

La de mis lamentos y congojas, la de mis ansias y pesadumbres.

EL SACRISTÁN PASILLAS

Pues a mí me ha acontecido dársela con mis campanas a cada paso; y tanto, que tengo enfadada a toda la vecindad con el continuo ruido que con ellas hago, sólo por darle contento y por que sepa que estoy en la torre ofreciéndome a su servicio; y aunque haya de tocar a muerto, repico a visperas solenes.

SOLDADO

En eso me llevas ventaja, porque no tengo qué tocar, ni cosa que lo valga.

EL SACRISTÁN PASILLAS

¿Y de qué manera ha correspondido, Cristina a la infinidad de tantos servicios como le has hecho?

SOLDADO

Con no verme, con no hablarme, con mal-

decirme cuando me encuentra por la calle, con derramar sobre mí las lavazas cuando jabona, y el agua de fregar cuando friega; y esto es cada día, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta; porque soy su guarda cuidadosa; soy, en fin, el perro del hortelano, etc. Yo no la gozo, ni ha de gozarla ninguno mientras yo viviere; por eso, váyase de aquí el señor sota-sacristán; que por haber tenido y tener respeto a las órdenes que tiene, no le tengo ya rompidos los cascós.

EL SACRISTÁN PASILLAS

A rompérmelos como están rotos esos vestidos, bien rotos estuvieran.

SOLDADO

El hábito no hace al monje; y tanta honra tiene un soldado roto por causa de la guerra, como la tiene un colegial con el manto hecho añicos, porque en él se muestra la

antigüedad de sus estudios; y váyase, que haré lo que dicho tengo.

EL SACRISTÁN PASILLAS

¿Es porque me ve sin armas? Pues espérese aquí, señor guarda cuidadosa, y verá quién es Callejas.

SOLDADO

¿Qué puede ser un Pasillas?

EL SACRISTÁN PASILLAS

Agora lo veredes, dijo Agrajes.

ÉNTRASE EL SACRISTÁN

SOLDADO

¡Oh mujeres, mujeres, todas, o las más, mudables y antojadizas! ¿Dejas, Cristina, a esta flor, a este jardín de la soldadesca, y acomódaste con el muladar de un sota-sacristán, pudiendo acomodarte con un sacristán entero? Pero yo procuraré que te entre en

mal provecho, si puedo, aguando tu gusto con ojear de esta calle y de tu puerta los que imaginare que por alguna vía pueden ser tus amantes; y así vendré a alcanzar nombre de la guarda cuidadosa.

ENTRA UN MOZO CON SU CAJA
Y ROPA VERDE, COMO ESTOS
QUE PIDEN LIMOSNA PARA AL-
GUNA IMAGEN

MOZO

Den, por Dios, para la lámpara del aceite de señora Santa Lucía, que les guarde la vista de los ojos. ¡Ha de casa! ¿Dan la limosna?

SOLDADO

Hola, amigo Santa Lucía, venid acá. ¿Qué es lo que queréis en esa casa?

MOZO

¿Ya vuesa merced no lo ve? Limosna para la lámpara del aceite de señora Santa Lucía.

SOLDADO

¿Pedis para la lámpara, o para el aceite de la lámpara? Que como decís limosna para la



lámpara del aceite, parece que la lámpara es del aceite, y no el aceite de la lámpara.

MOZO

Ya todos entienden que pido para el aceite de la lámpara, y no para la lámpara del aceite.

SOLDADO

¿Y suelen-os dar limosna en esta casa?

MOZO

Cada día dos maravedís.

SOLDADO

¿Y quién sale a dároslos?

MOZO

Quien se halla más a mano; aunque las más veces sale una fregoncita que se llama Cristina, bonita como un oro.

SOLDADO

¿Así que es la fregoncita bonita como un oro?

MOZO

Y como unas perlas.

SOLDADO

¿De modo que no os parece mal a vos la mochacha?

MOZO

Pues aunque yo fuera hecho de leño, no pudiera parecerme mal.

SOLDADO

¿Cómo os llamáis? Que no querría volveros a llamar Santa Lucía.

MOZO

Yo, señor, Andrés me llamo.

SOLDADO

Pues, señor Andrés, esté en lo que quiero decirle : tome este cuarto de a ocho, y haga cuenta que va pagado por cuatro días de la limosna que le dan en esta casa, y suele recibir por mano de Cristina; y váyase con Dios, y séale aviso que por cuatro días no vuelva a llegar a esta puerta ni por lumbre, que le romperé las costillas a coces.

MOZO

Ni aun volveré en este mes, si es que me acuerdo; no tome vuesa merced pesadumbre, que ya me voy.

VASE EL MOZO

SOLDADO

No, sino dormíos, guarda cuidadosa.

ENTRA OTRO MOZO VENDIENDO
Y PREGONANDO TRANZADERAS,
HOLANDA DE CAMBRAY, RAN-
DAS DE FLANDES Y HILO POR-
TUGUÉS

UNO

¿Compan tranzaderas, randas de Flandes,
holanda de Cambray, hilo portugués?

CRISTINA, A LA VENTANA

CRISTINA

¡Hola, Manuel! ¿Traéis vivos para unas ca-
misas?

UNO

Si traigo, y muy buenos.

CRISTINA

Pues entra, que mi señora los ha menester.

SOLDADO

¡Oh estrella de mi perdición, antes que norte de mi esperanza!—Tranzaderas, o como os llamáis, ¿conocéis aquella doncella que os llamó desde la ventana?

UNO

Sí conozco; ¿pero por qué me lo pregunta vuesa merced?

SOLDADO

¿No tiene muy buen rostro y muy buena gracia?

UNO

A mí así me lo parece.

SOLDADO

Pues también me parece a mí que no entre dentro de esa casa; si no, ¡por Dios que he de molelle los huesos sin dejarle ninguno sano!

UNO

Pues ¿no puedo yo entrar adonde me llaman para comprar mi mercadería?

SOLDADO

Vaya, no me replique, que haré lo que digo, y luego.

UNO

¡Terrible caso! Pasito, señor soldado, que ya me voy.

VASE MANUEL

CRISTINA, A LA VENTANA

CRISTINA

¿No entras, Manuel?

SOLDADO

Ya se fué Manuel, señora la de los vivos, y aun señora la de los muertos, porque a muertos y a vivos tienes debajo de tu mando y señorío.

CRISTINA

¡Jesús, y qué enfadoso animal! ¿Qué quieres en esta calle y en esta puerta?

ÉNTRASE CRISTINA

SOLDADO

Encubrióse y púsose mi sol detrás de las nubes.

ENTRA UN ZAPATERO CON UNAS
CHINELAS PEQUEÑAS NUEVAS EN
LA MANO, Y YENDO A ENTRAR
EN CASA DE CRISTINA DETIÉNE-
LE EL SOLDADO

SOLDADO

¡Señor bueno, busca vuesa merced algo en esta casa?

ZAPATERO

Sí busco.

SOLDADO

¿Y a quién, si fuere posible saberlo?

ZAPATERO

¿Por qué no? Busco a una fregona que está en esta casa, para darle estas chinelas que me mandó hacer.

SOLDADO

¿De manera que vuesa merced es su zapatero?

ZAPATERO

Muchas veces la he calzado.

SOLDADO

¿Y hale de calzar ahora estas chinelas?

ZAPATERO

No será menester; si fueran zapatillos de hombre, como ella los suele traer, sí calzara.

SOLDADO

¿Y éstas están pagadas, o no?

ZAPATERO

No están pagadas, que ella me las ha de pagar agora.

SOLDADO

¿No me haría vuesa merced una merced, que sería para mí muy grande, y es, que me fiase estas chinelas, dándole yo prendas que lo valiesen, hasta desde aquí a dos días, que espero tener dineros en abundancia?

ZAPATERO

Sí haré, por cierto; venga la prenda, que como soy pobre oficial, no puedo fiar a nadie.

SOLDADO

Yo le daré a vuesa merced un mondadientes que le estimo en mucho, y no le dejaré por un escudo. ¿Dónde tiene vuesa merced la tienda, para que vaya a quitarle?

ZAPATERO

En la calle Mayor, en un poste de aquellos, y llámome Juan Juncos.

SOLDADO

Pues, señor Juan Juncos, el mondadientes

es éste, y estímele vuesa merced en mucho, porque es mío.

ZAPATERO

¡Pues una biznaga que apenas vale dos maravedís, quiere vuesa merced que estime en mucho!

SOLDADO

¡Oh pecador de mí! No la doy sino para recuerdo de mí mismo; porque cuando vaya a echar mano a la faldriquera y no halle la biznaga, me venga a la memoria que la tiene vuesa merced y vaya luego a quitalla; si a fe de soldado, que no la doy por otra cosa; pero si no está contento con ella, añadiré esta banda y este antojo; que al buen pagador no le duelen prendas.

ZAPATERO

Aunque zapatero, no soy tan descortés que tengo de despojar a vuesa merced de sus joyas y preseas; vuesa merced se quede

con ellas, que yo me quedaré con mis chinelas, que es lo que me está más a cuento.

SOLDADO

¿Cuántos puntos tienen?

ZAPATERO

Cinco escasos.

SOLDADO

Más escaso soy yo, chinelas de mis entrañas, pues no tengo seis reales para pagaros. Escuche vuesa merced, señor zapatero, que quiero glosar aquí de repente este verso, que me ha salido medido:

Chinelas de mis entrañas.

ZAPATERO

¿Es poeta vuesa merced?

SOLDADO

Famoso, y agora lo verá; estéme atento.

Chinelas de mis entrañas.

GLOSA

Es amor tan gran tirano,
Que olvidado de la fe
Que le guardo siempre en vano,
Hoy con la funda de un pie
Da a mi esperanza de mano.

Estas son vuestras hazañas,
Fundas pequeñas y hurañas;
Que ya mi alma imagina
Que sois, por ser de Cristina,
Chinelas de mis entrañas.

ZAPATERO

A mí poco se me entienda de trovas; pero
éstas me han sonado tan bien, que me parecen
de Lope, como lo son todas las cosas
que son o parecen buenas.

SOLDADO

Pues, señor, ya que no lleva remedio de
fiarme estas chinelas, que no fuera mucho, y

más sobre tan dulces prendas, por mi mal halladas, llévelo, a lo menos, de que vuesa merced me las guarde hasta desde aquí a dos días, que yo vaya por ellas; y por ahora digo por esta vez al señor zapatero que no ha de ver ni hablar a Cristina.

ZAPATERO

Yo haré lo que me manda el señor soldado, porque se me trasluce de qué pies cojea, que son dos, el de la necesidad y el de los celos.

SOLDADO

Ese no es ingenio de zapatero, sino de colegial trilingüe.

ZAPATERO

¡Oh celos, celos, cuán mejor os llamaran duelos, duelos!

ÉNTRASE EL ZAPATERO

SOLDADO

No, sino no seáis guarda, y guarda cuida-

dosa, y veréis cómo se os entran mosquitos en la cueva donde está el licor de vuestro contento; pero ¿qué voz es ésta? Sin duda es la de mi Cristina, que se desenfada cantando cuando barre o friega.

SUENAN DENTRO PLATOS, COMO
QUE FRIEGAN, Y CANTAN:

*Sacristán de mi vida,
Tenme por tuya,
Y fiado en mi fe,
Canta Aleluya.*

SOLDADO

¡Oídos que tal oyen! Sin duda el sacristán debe de ser el brinco de su alma. ¡Oh platera la más limpia que tiene, tuvo o tendrá el calendario de las fregonas! ¡Por qué, así como limpias esa loza talaveril que traes en las manos, y la vuelves en bruñida y tersa plata, no limpias esa alma de pensamientos bajos y sota-sacristaniles?

ENTRA EL AMO DE CRISTINA

AMO

¡Galán, qué quiere o qué busca a esta puerta?

SOLDADO

Quiero más de lo que sería bueno, y busco lo que no hallo; pero ¿quién es vuesa merced que me lo pregunta?

AMO

Soy el dueño de esta casa.

SOLDADO

¿El amo de Cristinica?

AMO

El mismo.

SOLDADO

Pues lléguese vuesa merced a esta parte, y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí dentro van las informaciones de mis

servicios, con veinte y dos fees de veinte y dos generales, debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otras treinta y cuatro de otros tantos maestros de campo, que se han dignado de honrarme con ellas.

AMO

Pues no ha habido, a lo que yo alcanzo, tantos generales ni maestros de campo de infantería española de cien años a esta parte.

SOLDADO

Vuesa merced es hombre pacífico, y no está obligado a entendersele mucho de las cosas de la guerra; pase los ojos por esos papeles, y verá en ellos, unos sobre otros, todos los generales y maestros de campo que he dicho.

AMO

Yo los doy por pasados y vistos; pero ¿de qué sirve darme cuenta de esto?

SOLDADO

De que hallará vuesa merced por ellos posible ser verdad una que agora diré, y es, que estoy consultado en uno de tres castillos y plazas, que están vacas en el reino de Nápoles; conviene a saber: Gaeta, Barleta y Rijobes.

AMO

Hasta agora ninguna cosa me importan a mí estas relaciones que vuesa merced me da.

SOLDADO

Pues yo sé que le han de importar, siendo Dios servido.

AMO

¿En qué manera?

SOLDADO

En que por fuerza, si no se cae el cielo, tengo de salir proveído en una de estas plazas, y quiero casarme agora con Cristinica; y

siendo yo su marido, puede vuesa merced hacer de mi persona y de mi mucha hacienda como de cosa propia; que no tengo de mostrarme desagradecido a la crianza que vuesa merced ha hecho a mi querida y amada consorte.

AMO

Vuesa merced lo ha de los cascos, más que de otra parte.

SOLDADO

Pues ¿sabe cuánto le va, señor dulce? Que me la ha de entregar luego, luego, o no ha de atravesar los umbrales de su casa.

AMO

¡Hay tal disparate! ¿Y quién ha de ser bastante para quitarme que no entre en mi casa?

VUELVE EL SOTA-SACRISTÁN PASILLAS, ARMADO CON UN TAPADOR DE TINAJA Y UNA ESPADA MOHOSA; VIENE CON ÉL OTRO SACRISTÁN, CON UN MORRIÓN Y UNA VARA O PALO, ATADO A ÉL UN RABO DE ZORRA

EL SACRISTÁN PASILLAS

Ea, amigo Grajales, que éste es el turbador de mi sosiego.

GRAJALES

No me pesa sino que traigo las armas debles y algo tiernas; que ya le hubiera despachado al otro mundo a toda diligencia.

AMO

Ténganse, gentiles hombres; ¿qué desmán y qué acacimiento es éste?

SOLDADO

Ladrones, ¿a traición y en cuadrilla? Sacristanes falsos, voto a tal que os tengo de

horadar, aunque tengáis más órdenes que un ceremonial. Cobarde, ¿a mí con rabo de zorra? ¿Es notarme de borracho, o piensas que



estás quitando el polvo a alguna imagen de bulto?

GRAJALES

No pienso sino que estoy ojeando los mosquitos de una tinaja de vino.

A LA VENTANA, CRISTINA Y SU
AMA

CRISTINA

¡Señora, señora, que matan a mi señor!

Más de dos mil espadas están sobre él, que relumbran que me quitan la vista.

ELLA

Dices verdad, hija mía; Dios sea con él; Santa Úrsula con las once mil vírgenes sea en su guarda. Ven, Cristina, y bajemos a socorrerle como mejor pudiéremos.

AMO

Por vida de vuestras mercedes, caballeros, que se tengan, y miren que no es bien usar de superchería con nadie.

SOLDADO

Tente, rabo, y tente, tapadorcillo; no acabéis de despertar mi cólera, que si la acabo de despertar, os mataré, y os comeré, y os arrojaré por la puerta falsa dos leguas más allá del infierno.

AMO

Ténganse, digo; si no, por Dios que me descomponga de modo que pese a alguno.

SOLDADO

Por mí, tenido soy; que te tengo respeto
por la imagen que tienes en tu casa.

EL SACRISTÁN PASILLAS

Pues aunque esa imagen haga milagros,
no os ha de valer esta vez.

SOLDADO

¿Han visto la desvergüenza de este bello-
co, que me viene a hacer cocos con un rabo
de zorra, no habiéndome espantado ni at-
morizado tiros mayores que el de Dio, que
está en Lisboa?

ENTRAN CRISTINA Y SU SEÑORA

ELLA

¡Ay, marido mío! ¿Estáis, por desgracia,
herido, bien de mi alma?

CRISTINA

¡Ay, desdichada de mí! Por el siglo de mi

padre, que son los de la pendencia mi sacristán y mi soldado.

SOLDADO

Aun bien que voy a la parte con el sacristán; que también dijo mi soldado.

AMO

No estoy herido, señora; pero sabed que toda esta pendencia es por Cristinica.

ELLA

¿Cómo por Cristinica?

AMO

A lo que yo entiendo, estos galanes andan celosos por ella.

ELLA

¿Y es esto verdad, muchacha?

CRISTINA

Sí, señora.

ELLA

¡Mirad con qué poca vergüenza lo dice!
¿Y alguno de ellos te hizo agravio a la honra?



CRISTINA

Sí, señora.

ELLA

¿Cuál?

CRISTINA

El sacristán el otro día, cuando fui al Rastro.

ELLA

¿Cuántas veces os he dicho yo, señor, que

no saliese esta muchacha fuera de casa, que ya era grande, y no convenía apartarla de nuestra vista? ¿Qué dirá ahora su padre, que nos la entregó limpia de polvo y de paja? ¿Y dónde te hizo tal agravio?

CRISTINA

En mitad de la calle.

ELLA

¿Cómo en mitad de la calle?

CRISTINA

Allí, en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios y de todo el mundo, me llamó de sucia y de deshonesta, de poca vergüenza y menos miramiento, y otros muchos baldones de este jaez, y todo por estar celoso de aquel soldado.

AMO

¿Luego no ha pasado otra cosa entre ti ni él sino esa deshonra que en la calle te hizo?

CRISTINA

No por cierto, porque luego se le pasó la cólera.

ELLA

El alma me ha vuelto al cuerpo, que le tenía ya casi desamparado.

CRISTINA

Y más, que todo cuanto me dijo fué confiado en esta cédula que me ha dado de ser mi esposo, que la tengo guardada como oro en paño.

AMO

Muestra; veamos.

ELLA

Leedla alto, marido.

AMO

Así dice: «Digo yo, Lorenzo Pasillas, sota-
>sacristán de esta parroquia, que quiero bien,
>y muy bien, a la señora Cristina de Parra-

»zes; y en te de esta verdad le di ésta, fir-
»mada de mi nombre, fecha en Madrid, en
»el cimiterio de San Andrés, a seis de
»mayo de este presente año de mil y seis-
»cientos y once. Testigos: mi corazón, mi
»entendimiento, mi voluntad y mi memo-
»ria. — *Lorenzo Pasillas.*»

¡Gentil manera de cédula de matrimonio!

EL SACRISTÁN PASILLAS

Debajo de decir que la quiero bien, se incluye todo aquello que ella quisiere que yo haga por ella, porque quien da la voluntad lo da todo.

AMO

¿Luego, si ella quisiese, bien os casaríades con ella?

EL SACRISTÁN PASILLAS

De bonísima gana, aunque perdiese la expectativa de tres mil maravedís de renta, que ha de fundar agora sobre mi cabeza una

agüela mía, según me han escrito de mi tierra.

SOLDADO

Si voluntades se toman en cuenta, treinta y nueve días hace hoy que al entrar de la Puente Segoviana di yo a Cristina la mía, con todos los anexos a mis tres potencias; y si ella quisiera ser mi esposa, algo irá a decir de ser castellano de un famoso castillo, a un sacristán no entero, sino medio, y aun de la mitad le debe de faltar algo.

AMO

¿Tienes descos de casarte, Crística?

CRISTINA

Sí tengo.

AMO

Pues escoge, de estos dos que se te ofrecen, el que más te agradare.

CRISTINA

Tengo vergüenza.

ELLA

No la tengas, porque el comer y el casar ha de ser a gusto propio, y no a voluntad ajena.

CRISTINA

Vuestas mercedes, que me han criado, me darán marido como me convenga; aunque todavía quisiera escoger.

SOLDADO

Niña, échame el ojo, mira mi garbo; soldado soy, castellano pienso ser, brío tengo de corazón: soy el más galán hombre del mundo; y por el hilo de este vestidillo podrás sacar el ovillo de mi gentileza.

EL SACRISTÁN PASILLAS

Cristina, yo soy músico, aunque de campanas; para adornar una tumba y colgar una iglesia para fiestas solenes, ningún sacristán me puede llevar ventaja; y estos oficios bien los puedo ejercitar casado y ganar de comer como un príncipe.

AMO

Ahora bien, muchacha: escoge de los dos el que te agrada; que yo gusto de ello, y con esto pondrás paz entre dos tan fuertes competidores.

SOLDADO

Yo me allano.

EL SACRISTÁN PASILLAS

Y yo me rindo.

CRISTINA

Pues escojo al sacristán.

HAN ENTRADO LOS MÚSICOS

AMO

Pues llamen esos oficiales de mi vecino el barbero, para que con sus guitarras y voces nos entremos a celebrar el desposorio, cantando y bailando; y el señor soldado será mi convidado.

SOLDADO

Acepto :

*Que adonde hay fuerza de hecho
Se pierde cualquier derecho.*



MÚSICO

Pues hemos llegado a tiempo, éste será el
estribillo de nuestra letra.

CANTAN EL ESTRIBILLO

Siempre escogen las mujeres
Aquello que vale menos,
Porque excede su mal gusto

A cualquier merecimiento.
Ya no se estima el valor,
Porque se estima el dinero,
Pues un sacristán prefieren
A un roto soldado lego;
Mas no es mucho, que ¿quién vió
Que fué su voto tan necio,
Que a sagrado se acogiese,
Que es de delincuentes puerto?
*Que adonde hay fuerza de hecho
Se pierde cualquier derecho.*

Como es propio de un soldado,
Que es sólo en los años viejo,
Y se halla sin un cuarto
Porque ha dejado su tercio,
Imaginar que ser puede
Pretendiente de Gaiferos,
Conquistando por lo bravo
Lo que yo por manso adquiero,
No me afrentan tus razones
Pues has perdido en el juego;
Que siempre un picado tiene

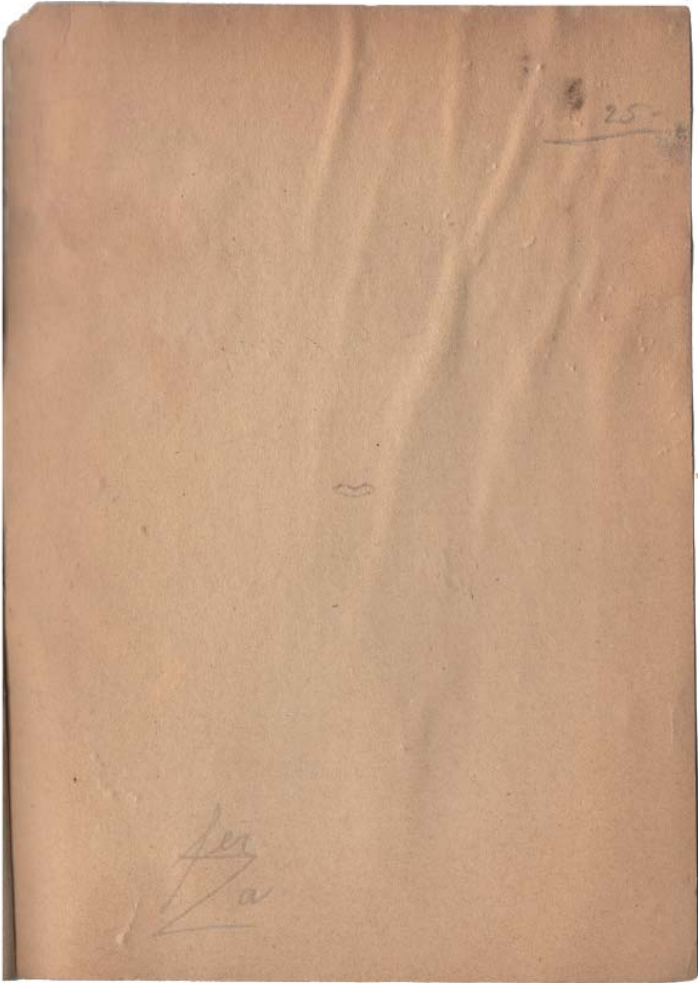
Licencia para hacer fieros.
*Que adonde hay fuerza de hecho
Se pierde cualquier derecho.*

ÉTRANSE TODOS CANTANDO Y
BAILANDO



IMP. SUC. DE HERNANDO.







COLECCIÓN «BATIHOJA»

VOLÚMENES PUBLICADOS

1. Francisco de Quevedo, *España defendida*, ed. de Victoriano Roncero, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-87-9.
2. Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos»*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-84-8.
3. Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5.
4. Pedrarias de Alместo, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro Baraibar, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-88-6.
5. Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-89-3.
6. Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer (eds.), *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-90-9.
7. Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-91-6.
8. Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, introd. de Enrica Cancelliere y ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-93-0.
9. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-92-3.
10. Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-94-7.
11. Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España: introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-95-4.
12. Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-96-1.
13. Fray Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-97-8.

14. Jean Canavaggio, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-98-5.
15. Ricardo Fernández Gracia, *La «buena memoria» del obispo Palafox y su obra en Puebla*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-00-8.
16. María Fernández López (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, ed. de Martina Vinatea Recoba, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-03-9.
17. Juan Manuel Gauger, *Autoridad jesuita y saber universal. La polémica cometaria entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Eusebio Francisco Kino*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-05-3.
18. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez (eds.), *El hombre histórico y su puesta en discurso en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-07-7.
19. Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-10-7.
20. Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-08-4.
21. Ignacio Arellano (ed.), *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-15-2.
22. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, *Espejo de ilusiones. (Homenaje de Valle Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-18-3.

Solicitud de ejemplares:

Dr. Carlos Mata Induráin
(Secretario de la Colección «Batihoja»)
cmatain@unav.es

**MUJER
Y LITERATURA FEMENINA
EN LA AMÉRICA VIRREINAL**

ED. MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2015

Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-08-4. (Colección «Batihaja», 20).

**MODELOS DE VIDA Y CULTURA
EN LA NAVARRA
DE LA MODERNIDAD TEMPRANA**

ED. IGNACIO ARELLANO



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2016

Ignacio Arellano (ed.), *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-15-2. (Colección «Batihoja», 21).

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este volumen, además de la presentación general de Díez Borque, y los dos trabajos sobre la comicidad escénica en el teatro cervantino y la mirada que Valle Inclán observa a Cervantes, incluye un cuidado facsímil de la edición valleinclanesca del entremés de *La guarda cuidadosa*, homenaje particular del creador de los esperpentos al fundador de la modernidad literaria con ocasión del III Centenario de la publicación del *Quijote*, recién vencido sin pena ni gloria el de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Homenaje de escritor y editor concretado en un entremés, gesto que va mucho más allá de las meras circunstancias cronológicas, como si Valle hubiera juntado dos conmemoraciones en una.

Ignacio Arellano es catedrático de la Universidad de Navarra, especialista en literatura del Siglo de Oro. Ha publicado unos ciento cincuenta libros y cerca de cuatrocientos artículos en revistas especializadas. Es autor también del blog *El jardín de los clásicos*.

Gonzalo Santonja es catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y director del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. Por sus numerosos libros y artículos ha obtenido, entre otros, el Premio Nacional de Literatura (Ensayo) y el Premio Castilla y León de las Letras.

José María Díez Borque es catedrático de literatura española en la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de numerosas ediciones y monografías críticas sobre autores del Siglo de Oro. Forma parte del consejo de muchas revistas especializadas y ha sido comisario de importantes exposiciones.

