

Olmedo Clásico

Los Olmedo una familia de comediantes del Siglo de Oro

Teatro breve de
Alonso de Olmedo, *el Mozo*

Francisco Olmedo Bernal



LOS OLMEDO, UNA FAMILIA DE
COMEDIANTES DEL SIGLO DE ORO

Teatro breve de Alonso de Olmedo, *el Mozo*

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, nº 21

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

OLMEDO BERNAL, Francisco

Los Olmedo, una familia de comediantes del Siglo de Oro : teatro breve de Alonso de Olmedo, “el Mozo” / Francisco Olmedo Bernal. – Valladolid : Universidad de Valladolid ; Olmedo : Ayuntamiento de Olmedo, 2025.

300 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección “Olmedo Clásico”; 21)
ISBN 978-84-1320-347-8

1. Olmedo, Alonso de 2. Comediantes – España – Valladolid (Provincia) 3. Teatro español – 1500-1700 (Periodo Clásico) 4. Olmedo (Valladolid, España) – Historia – Siglo XVI-XVII I. Olmedo Bernal, Francisco, aut. II. Universidad de Valladolid, ed. III. Olmedo. Ayuntamiento, ed.

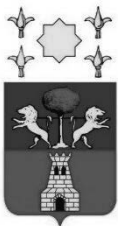
791.635-051(460.185)"15/16"Olmedo

FRANCISCO OLMEDO BERNAL

LOS OLMEDO, UNA FAMILIA DE COMEDIANTES DEL SIGLO DE ORO

Teatro breve de Alonso de Olmedo, *el Mozo*

Olmedo Clásico
2025



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO



EDICIONES
Universidad
Valladolid



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

FRANCISCO OLMEDO BERNAL, Valladolid, 2025

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es

Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Motivo de cubierta: «Olma de San Andrés», árbol centenario símbolo de Olmedo.

Imagen de Pío Baroque Fotógrafos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-1320-347-8

Realiza: Gráficas Gutiérrez Martín – Valladolid

Mas ¿cómo he de ser Olmedo
con la cara de un Macías,
bigotillo a la francesa
planta de retrato, y vista
la capita a la gineta
y con el habla de almíbar?

(A. Moreto: *La loa de Juan Rana*)

A mi saga de los Olmedo

Índice

PRÓLOGO	11
ABREVIATURAS	13
INTRODUCCIÓN	15
1. UNA SAGA DE CÓMICOS: LOS OLMEDO	19
1.1. Alonso de Olmedo y Tofiño, <i>el Gallardo</i>	19
1.2. Alonso (Pedro) de Olmedo y Tofiño, <i>el Mozo</i>	29
1.3. Alonso (Anacleto Jerónimo) de Olmedo	35
2. EL UNIVERSO TEATRAL DE LOS OLMEDO	37
2.1. Actores y público: partícipes de la ceremonia teatral	37
2.2. Reconocimiento del oficio de comediante	37
2.3. La vida cotidiana de los Olmedo	40
2.4. Los Olmedo, favoritos en Fiestas del Corpus y palacio	44
2.5. El arte de la interpretación	49
2.6. Las galas de los Olmedo: el vestuario	51
3. OBRA DRAMÁTICA: Corpus y cronología	55
4. CONTEXTO DEL TEATRO BREVE	63
4.1. Clasificación	64
4.1.1. Entremeses de acción	65
4.1.2. Entremeses de personaje	67
4.1.3. Entremés burlesco	68
4.1.4. Los bailes	69

5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	75
5.1. Temas: burlas, parodias y amores	75
5.2. Espacio y tiempo: la corte y aledaños amenos	78
5.3. Galería de máscaras	80
5.4. El arte de la métrica y la versificación	90
5.5. Figuras y recursos entremesiles	95
5.6. Códigos de representación	99
6. EDICIÓN	105
6.1. Criterios de edición	105
6.2. Noticia bibliográfica	105
6.3. Entremeses	113
– <i>La dama toro</i>	117
– <i>Las locas caseras</i>	125
– <i>El sacristán Chinchilla</i>	139
– <i>Píramo y Tisbe</i>	151
6.4. Bailes	171
– <i>La abejuela</i>	175
– <i>Las arias</i>	181
– <i>Bernarda y Pascual</i>	187
– <i>Dos áspides trae Jacinta</i>	197
– <i>Las flores</i>	209
– <i>La gaita gallega</i>	221
– <i>Lanturulú</i>	231
– <i>Menga y Bras</i>	239
– <i>La niña hermosa</i>	247
– <i>El retrato, en esdrújulos</i>	253
– <i>Los títulos de comedias</i>	259
7. POEMAS	275
8. APARATO CRÍTICO	283
9. VARIANTES	287
10. BIBLIOGRAFÍA	293

PRÓLOGO

No es la primera vez que pongo prólogo a un libro de Francisco J. Olmedo Bernal. Lo hice diez años atrás con su poemario *El silencio en coplas*, pues Francis, como lo llamamos sus amigos, lleva el veneno de la poesía desde sus años de estudiante de Filología Hispánica en la Complutense, donde fui su profesor. Un día –28 de octubre de 1992, reza la dedicatoria– me regaló un libro de versos que iban *manchados de azul*. Para entonces sabía ya de sus virtudes tanto intelectuales como humanas. Aunque siempre discreto, no era de esos alumnos que en el aula pasan desapercibidos. Acababa yo de regresar a la Complutense, luego de un largo periodo en la universidad holandesa, y tenía la ilusión de formar un equipo de jóvenes investigadores a los que pudieran interesar las materias que a mí me apasionaban entonces. Había tenido yo la fortuna de contar con un maestro excepcional, don Francisco López Estrada, de quien había aprendido que la misión fundamental de un profesor era la de mantener bien engrasada la cadena transmisora del saber, a fin de pasar el testigo a quienes vienen detrás. Para entonces ya me había percatado de que no eran pocos los colegas obsesionados solo por alimentar su currículum a mayor gloria de sí mismos, desentendidos de la misión que maestros como López Estrada consideraban sagrada.

Guardo un recuerdo tan vivo como entrañable de aquellos años 90 y, en particular, del curso de Francis, en el que figuraban otros compañeros que terminarían siendo notables inves-

tigadores. El objeto de mis primeros trabajos, desde la tesis con la que me doctoré, había sido el teatro breve de los siglos de oro. Tenido por muchos como menor y, por tanto, prescindible, albergaba en su seno un fascinante mundo imaginario, a la vez antagónico y complementario de la comedia. Desde la conmemoración calderoniana de 1981 había acrecido el interés por este teatro en el ámbito universitario y, cuarenta años después, es evidente que aquel interés académico ha llegado a trascender a las tablas y a la propia poética del espectáculo teatral. Buen ejemplo de ello son compañías como Teatro Corsario o Ron Lalá, por citar dos casos de excelencia contrastada.

Para los aficionados al teatro breve, la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, de don Emilio Cotarelo y Mori, era la biblia. Publicada en 1911, en sus dos volúmenes, se daba cuenta solo de la primera etapa en la historia de estos géneros hasta el llamado Lope de Vega del entremés, Luis Quiñones de Benavente. Sin embargo, el completísimo «Estudio preliminar» de Cotarelo vislumbraba horizontes tan atractivos como prometedores. ¿Por qué no intentar continuar su benemérita labor con la edición y el estudio de los numerosos autores allí registrados?

Y a la faena nos pusimos mediante tesinas, tesis doctorales y diversos proyectos de investigación, que en no pocos casos fructificaron en publicaciones: Luis Vélez de Guevara, Francisco de Avellaneda, Jerónimo de Cáncer, Francisco

Antonio de Monteses, Pedro Francisco Lanini, Francisco Bernaldo de Quirós, Vicente Suárez de Deza, Gil López de Armesto, Manuel de León Merchante, Francisco de Castro, Antonio de Zamora, además de importantes monografías sobre la mojiganga, la loa y el comediante que mejor personificaba el género entremesil, Cosme Pérez, alias Juan Rana. La *Historia del teatro breve en España*, publicada por Vervuert / Iberoamericana, en la que colaboraron casi todos los investigadores empeñados en el proyecto Teatro Breve Español (TBE), además de otros interesados en épocas posteriores al Siglo de Oro, representó un importante hito en aquella labor colectiva de años.

Comprometido en los inicios del TBE, Francis Olmedo decidió abandonarlo por otras urgencias vitales. Me pareció un error, bien que disculpable, pero ¿quién era yo para dar lecciones de nada? Más tarde consiguió un puesto de profesor de español para extranjeros en la Complutense. Asegurado su porvenir, la investigación pasó al olvido hasta que, a fines de 2012, me dio la gratísima sorpresa de que quería retomar la tesis sobre el autor que un día lo encandiló: Alonso de Olmedo, un imaginario ancestro suyo del que heredó las maneras del galán y las veleidades del comediante. Así es que, unos meses después, y no sin algún disgustillo de por medio, Francis conseguía el título de doctor, y su director, o

sea, quien suscribe, podía ya morir algo más tranquilo, pues que un objetivo pendiente se veía cumplido y uno de los varios círculos abiertos, a lo largo de tantos años y afanes, se cerraba definitivamente.

Y he aquí, a propósito de círculos nada infernales, cómo con la publicación de este libro, que recoge las piezas breves de Alonso de Olmedo, editadas por Francis Olmedo, se cierra otro, este aún más caprichoso, porque aparece en la colección que promueve el Festival de Olmedo y que, como todo el mundo sabe, gira en torno al famoso caballero, de nombre Alonso, personaje fascinante a quien acaso un día pudo dar cuerpo y voz en las tablas el entremesista Alonso de Olmedo.

Que Héctor Urzaiz, catedrático de la Universidad de Valladolid, compañero universitario y amigo de Francisco Olmedo, a la vez que discípulo y colaborador mío, esté implicado en la colección que acoge este libro, es otra venturosa circunstancia que debo celebrar en este prólogo, al tiempo que evocar con ambos, Francis y Héctor, los buenos días ganados en aquella universidad donde compartimos la pasión por la palabra y por el teatro.

Javier Huerta Calvo

ABREVIATURAS

AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
<i>Aut.</i>	Real Academia Española, <i>Diccionario de Autoridades</i> , Madrid, Gredos, 1990.
BIT(B)	Biblioteca del Institut de Teatre de Barcelona.
BNE	Biblioteca Nacional de España
<i>El corazón</i>	<i>El corazón</i> , Madrid, BNE, Ms. 14.856
<i>Corominas</i>	<i>Breve diccionario etimológico de la lengua castellana</i> [J. Corominas, 1990].
<i>Cov.</i>	Sebastián de Covarrubias y Orozco, <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , ed. F.C.R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.
DICAT	FERRER VALLS, Teresa (2008): <i>Diccionario biográfico del teatro clásico español</i> , Universitat de València. Kassel. Edición digital.
DLE	<i>Diccionario de la Lengua Española</i> , Madrid, ASALE, 2014.
<i>Genealogía</i>	<i>Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España</i> , editado por Shergold y Varey [1985].
RABM	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos

INTRODUCCIÓN

El nombre de Alonso de Olmedo resulta sumamente familiar entre los estudiosos del teatro barroco, sabedores de que bajo este mismo nombre y primer apellido se encuentran tres destacados hombres de teatro: padre, hijo y nieto. El primero, que inicia la saga, es de sobra conocido por su oficio de *autor* de comedias –director de compañía teatral–, cofundador de la cofradía de actores de Nuestra Señora de la Novena y, puntualmente, actor –galanes– en su juventud y barba en su madurez. El segundo Olmedo, sobre el que trata la presente edición, es uno de los actores más célebres de su época en el papel de primer galán, poeta y dramaturgo de agudo estilo, y destacado bailarín, que nos dejó un modesto legado de entremeses y bailes, aquí publicados junto con su producción poética. El tercer Olmedo, hijo del anterior, destacó en donaire como actor gracioso, aunque es menos mencionado por los cronistas de su siglo. De los dos primeros disponemos de abundante información, gracias principalmente a uno de los anónimos autores de las vidas de los actores del siglo XVII que se encuentra en la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, editado por Shergold y Varey [1985], al que Olmedo hijo conoció en 1670. En ella encontramos numerosos datos –a veces con evidentes contradicciones– que nos acercan a los tres Olmedo y nos permiten tener una idea bastante fiel de sus vidas, tras revisar listas de compañías de teatro, contratos de arrendamiento, documentos de la cofradía de actores y partidas de nacimiento o defunción.

Debemos tener en consideración el problema que conlleva la identidad del Alonso de Olmedo de esta edición, homónimo a su padre e hijo. Esta cuestión, sumada a lagunas en la exposición de datos y a la ausencia de fechas claves, confundió en ocasiones a cronistas y estudiosos al tratar de dirimir identidades. Ya el anónimo autor del manuscrito antes mencionado, al hablar de los Olmedo, anota en diversas ocasiones:

Aunque es contingente que se equivoque con su padre hasta averiguar en qué año murió el padre, parece es el de esta página el que hallamos en los siguientes cabildos [...]

En los cabildos del 13 de marzo 1660 y 11 de marzo 1661 hallo a Alonso de Olmedo, y no sé si será el mismo o su hijo pero me inclino a que será el hijo [...]

[...] (y dice ser) madre de Alonso de Olmedo, con que creo hablará aquí del hijo y sería mujer del sobredicho. [...] y creo será del que hablamos.

Por ello, en pro de evitar posibles confusiones y sin intención de corregir a las fuentes, nos referiremos desde ahora al cabeza de la saga –*autor* y actor– como «Olmedo padre», al Alonso actor y dramaturgo de esta edición como «Olmedo hijo», y al tercer Alonso –actor gracioso– como «Olmedo nieto»; pero solo cuando sea estrictamente necesario.

El manuscrito de la *Genealogía* antes referida ha sido muy frecuentado por los investigadores del teatro a lo largo de los años. En el siglo XIX Casiano Pellicer en su *Tratado histórico* [1804]

y Barrera y Leirado en su *Catálogo bibliográfico y biográfico* [1860] se sirvieron de él para estudiar a los Olmedo padre e hijo, si bien se limitaron a copiar las biografías. Cotarelo y Mori en su estudio sobre *Tirso de Molina* [1893] aporta algunos datos nuevos a cerca de Olmedo padre, aunque llega a una conclusión errónea sobre la fecha de su *debut* en las tablas, como se verá en el capítulo de su biografía –apartado 1.1–. Años después aparece un estudio de Restori [1903]¹ mucho más amplio de ambos farsantes, a colación de su edición crítica sobre piezas teatrales construidas a base de títulos de comedias, moda que Olmedo hijo también ejerció. El trabajo de Restori resulta bastante completo e, incluso, lúdico, ya que no se resiste a hacer irónicos comentarios sobre la peregrina historia de esta familia. Sin embargo, Restori, al igual que Rennert [1907]², destaca varios errores que el anónimo cronista había cometido al dar por ciertos algunos rumores que corrían por la corte, corregidos ya aquí. De nuevo Cotarelo y Mori, en su *Collección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* [1911], dedica un apartado a los Olmedo y comenta resumidamente la obra de nuestro escritor teatral. Diversos estudios de Pérez Pastor, especialmente sus *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* [1905], nos facilitan el cotejo de los datos originales con otros llevados a cabo por él, de gran ayuda en el proceso de verificación. Destacamos también el extenso artículo de Díaz de Escovar titulado «Algunos datos

sobre el antiguo *autor* de comedias Alonso de Olmedo» [1909], a través del que seguimos las huellas de Olmedo padre por la geografía española con su compañía. Escovar recoge aquí la mayoría de los datos dispersos de sus hijos, incluido el Olmedo nieto, aunque les presta menor atención.

La publicación del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*³ facilita a los investigadores el acceso a gran cantidad de información sobre la vida de los cómicos, recogida por Teresa Ferrer Valls y sus colaboradores en un muy completo catálogo de sencillo manejo. En dicho diccionario se han volcado datos de copiosas fuentes respecto a biografías de *autores* y actores del Barroco, dedicando a Olmedo padre e hijo numerosas páginas. Este documento ha sido imprescindible para contrastar y añadir datos que sobre los Olmedo reunimos desde hace años, antes de aparecer el diccionario.

En 2008 se publicó la *Historia Breve del Teatro en España*, dirigida por Huerta Calvo, del que destacamos un capítulo que Ramón Martínez dedica a Olmedo, con una breve biografía de Olmedo hijo, un resumen argumental de sus piezas teatrales y algunos comentarios estilísticos [Martínez, 2008: 429-435]. Cabe anotar que el *Baile de los títulos de comedias*, que él asigna a nuestro dramaturgo, no es de Olmedo, sino anónimo⁴. Es lógico confundir esta obra con otras del mismo título, ya que era moda escribir piezas inspiradas en títulos de comedias.

¹ *Piezas de títulos de comedias: Saggi e documenti inediti e rari del teatro spagnolo dei secoli XVII e XVIII.*

² *Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680.*

³ A partir de ahora figura como DICAT, 2023.

⁴ Martínez atribuye a Olmedo el baile que comienza «Señor doctor Carlino», mientras que el de Olmedo comienza con el verso «Con títulos de comedias / se han cantado en este puerto». Véase Noticia Bibliográfica (Apartado 6.2 de esta edición).

Restori, verbigracia, colecciona más de doscientas de este tipo en su estudio [1903].

En 2014 aparece un artículo de Francisco Domínguez Matito, titulado «El actor Alonso de Olmedo: un entremesista en la órbita de Calderón». Aquí hallamos unos apuntes de su biografía, obras atribuidas y un esmerado comentario de los cuatro entremeses de Olmedo, no de sus bailes [Domínguez Matito, 2014].

Aparte de dichas publicaciones, los estudios llevados a cabo en torno a Olmedo *el Mozo* son muy limitados, reducidos a breves notas sobre su biografía y a un listado de sus obras, en ocasiones con errores de atribución o confusión de textos, como se comenta en el apartado de la delimitación de su corpus de piezas breves –Apartado 3–.

Sobre las piezas escritas por Alonso de Olmedo, las fuentes coinciden en que sus entremeses y bailes están escritos «con gran acierto, discreción y agudeza»⁵, al igual que Cotarelo, que elogia la gracia y soltura de versos de sus piezas, aunque no duda en apuntar la falta de originalidad en algunos bailes por redundar en lo manido del tema pastoril y sus formas. Todos los estudiosos coinciden en que la pieza de mayor calidad literaria es su entremés burlesco de *Píramo y Tisbe*, también por la introducción de motivos interesantes como los personajes de la dueña y la pared –según Ramón Martínez [2008: 431]–, o porque muestra mayor inspiración e intensidad dramáticas, y una buena capacidad para la creación poética –según Domínguez Matito [2014]. Ambos investigadores ponen énfasis en el componente

«espectacular», metateatral y humorístico de estos entremeses, que destaca a veces por encima de lo literario –*Las locas caseras*, *La dama toro*–, porque advierten la doble faceta del dramaturgo y actor, pendiente siempre de satisfacer al público no solo mediante el texto, sino con la comicidad de los *gags* teatrales cuyo triunfo ha experimentado desde las tablas mismas. No podemos estar más de acuerdo con ello, pues si algo llama la atención en los entremeses de Olmedo es su habilidad para lo cómico-teatral en numerosas escenas grotescas y ridículas, aderezadas de malentendidos gestuales, batacazos y mamporros –en lo gestual– y de chistes de idea, perogrulladas y disparates –en lo expresivo–. Domínguez Matito opina que «sus tres piececitas resultan deliciosas», y con piececitas se refiere a las de menor extensión –unos 250 versos–: *La dama toro*, *El sacristán Chinchilla* y *Las locas caseras*.

Su producción como dramaturgo y poeta bien merece ser publicada de forma conjunta, ya que la mayoría ha permanecido inédita hasta el momento. De sus cuatro entremeses, solo el de *Píramo y Tisbe* fue editado por Ricardo Senabre [1981: 233-244] con una breve noticia biográfica y un incompleto listado del corpus. También fueron publicados por separado cinco de sus bailes: el de *Títulos de comedias*, recogido y anotado por Restori [1903: 185-195]; *Las flores*, publicado en la Biblioteca de Autores Españoles [1945, vol.14]; *Dos áspides trae Jacinta*, de dudosa atribución –como veremos–, se halla en la versión extractada del *Vergel de entremeses* (1675) por Cañedo Fernández [1970: 150-59]. *El baile de la abejuela* lo encontramos en la tesis doctoral de Merino Quijano

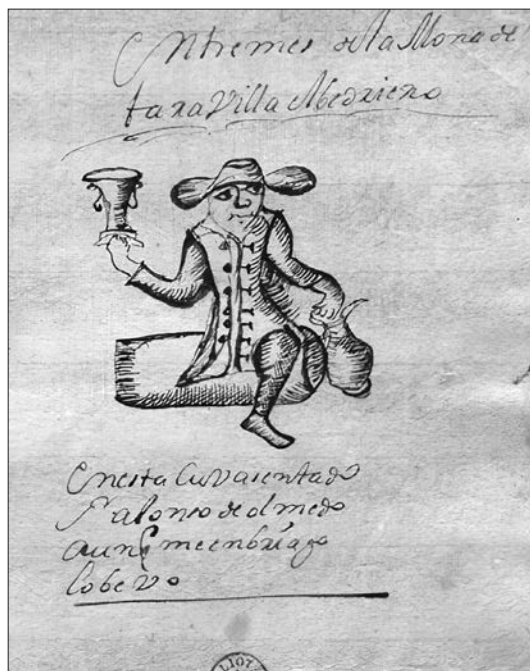
⁵ Shergold y Varey, 1985: 161.

[1981: 227-230], la cual incluye unas notas biográficas sobre Olmedo. Por último, la parte cantada de *El retrato en esdrújulos* la hallamos como partitura en 2008 recuperada por Josa Fernández y Lambea Castro en el *Manojuelo poético-musical de Nueva York* [2008], amplia colección de canciones y tonos del siglo XVII.

Afortunadamente, en los últimos años podemos acceder con facilidad a los textos de Olmedo –manuscritos o impresos– a través de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE) y la base de datos *Manos Teatrales* (<https://manos.net/>).

La faceta de Olmedo como poeta también fue reconocida en su época. Sabemos que «escribió muy buenas coplas así para Palacio como para la Villa» [Shergold y Varey, 1985: 161], y que concurrió con unas quintillas a un certamen poético en Valencia –mencionado en el vejamen [Barrera, 1860: 286-287]⁶–, incluidas en una publicación de Torre y Sevil de 1665, titulada *Luces de la aurora*. Así mismo celebró con una décima la publicación en 1674 del tomo de entremeses de López de Armesto y Castro [Cotarelo y Mori, 1911: cix]. Estos poemas se publican en esta edición, junto con unas cuartetos que hemos encontrado en *Poesías varias, de Salvatierra y otros*, de 1689, tituladas «A una dama, pintura» –Apdo. 7–.

La actividad profesional de Olmedo y de buena parte de su saga familiar estará siempre vinculada al teatro: actores y actrices, *autores* de comedias, dramaturgos, músicos, bailarines,



Entremés *La mona de Taravilla*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 14.516/48.

En h. 6: Dibujo a pluma, representando a un hombre sobre una cuba, con la siguiente leyenda:

«En esta cuba sentado, Alonso de Olmedo: aunque me embriago, lo bebo» (h. 6)

cantores y miembros destacados de la cofradía de actores de Nuestra Señora de la Novena. Aunque este estudio se centra en la obra dramática de Alonso de Olmedo *el Mozo*, se aportan también abundantes datos biográficos sobre su padre e hijo para evitar en lo posible futuras confusiones entre estos tres hombres de teatro.

⁶ Certamen poético celebrado en 1665, en las fiestas por la bula de Alejandro VII, instituyendo la Octava de la Purísima Concepción.

1. UNA SAGA DE CÓMICOS: LOS OLMEDO

1.1. ALONSO DE OLMEDO TOFIÑO, *EL GALLARDO* (ACTOR Y AUTOR DE COMEDIAS)



Alonso de Olmedo y Tofiño (o Tufiño) (y Agüero), con el alias de *el Gallardo Olmedo*, padre del que estudiaremos, nació en Talavera de la Reina a finales del siglo XVI¹. Desde ahora nos referiremos a él como Olmedo «padre», cuando sea necesario, para diferenciarlo de sus sucesores. Era hijo del mayordomo de Juan Álvarez de Toledo y Monroy, IV conde de Oropesa², al que servía como paje junto con su hermano, que ejercía de caballerizo, y su hermana, camarera de la condesa. Todos los asistentes del conde debían ser de familia noble y recibirían una instrucción extraordinaria desde niños para las distintas disciplinas que se les exigían. Solía ser un oficio temporal, hasta templar su carácter, y después podían ser ascendidos a puestos de responsabilidad o a ser caballeros. En el caso de Olmedo poseía el título de infanzón e hidalgo –categoría de segunda nobleza–, posición que le permitía tener en sus heredamientos cierta potestad y señoríos limitados, aunque dependía de un superior, el conde. A pesar de que tales parabienes eran incompatibles con su verdadera

vocación, la de dedicarse al mundo del teatro, renunció a ellos para comenzar su carrera de actor. Eso sí, desde una posición más acomodada que la de muchos cómicos, y mucho más que los de la lengua. Aun así, pasaría largos años solicitando que el monarca le restituyera el título que le había sido arrebatado, como a tantos otros nobles que siguieron sus pasos.

La fecha en la que comenzó a dedicarse a la farándula nos la proporciona el mismo Olmedo en una carta que envió en 1640 al rey Felipe IV para solicitar ayuda y protección en sus años de vejez, acosado por penurias económicas. En la epístola –transcrita más adelante– dice llevar cuarenta años sirviendo al monarca en las fiestas del Corpus, y haber sido *autor* de comedias durante veinticuatro años. Eso sitúa el inicio del cabeza de la saga en el teatro en 1600, fecha que contradice la mayoría de versiones que aseguran que abandonó su servicio al conde y se inició en las tablas cuando se enamoró de la actriz Luisa Robles, hacia 1616, para unirse a la compañía en la que ella se encontraba³. Ciertamente, hallamos datos anteriores a esa fecha de su pertenencia como representante a la compañía de Antonio Villegas en junio de 1602, que representó

¹ Fecha aproximada solamente referida por Díaz de Escovar en su estudio titulado *Algunos datos sobre el antiguo autor de comedias Alonso de Olmedo* [1909].

² El condado de Oropesa era un título nobiliario concedido por Isabel I de Castilla a finales del siglo XV a favor de la casa Álvarez de Toledo, que progresó con las guerras civiles castellanas y llegó a ser de las más poderosas de la alta nobleza. Su título hace referencia a la manchega villa de Oropesa, en Toledo.

³ Restori [1903] y Rennert [1907] ya habían advertido el error.

el *Auto de San José* en el Corpus de Valladolid [Rojo Vega, 1999: 348, 381], donde se apunta además el singular dato de que Olmedo fue detenido por herir a una mula y liberado después por Villegas, quien tuvo que comprometerse a pagar si el animal moría. También se atestigua su labor de actor entre 1607 y 1609, con los *autores* Pedro Granados y Andrés de Claramonte. Con este último estaba en Valencia cuando Olmedo tuvo un serio altercado con un burgués familiar del Santo Oficio, Pedro Lloriz, a quien mató en el transcurso de un duelo. Según Merimée, el joven actor «consiguió escapar y en adelante procuró evitar pasar por Valencia, a donde no regresaría hasta 1619» con la misma compañía [1913: 187-189]⁴. Bien es cierto que volvió en 1619, creyendo que el aciago hecho habría sido olvidado, pero no fue así; los familiares del difunto pidieron inquisición contra Olmedo, el cual salió ileso gracias a la protección del virrey valenciano. De este mismo año, consta la venta de un esclavo de catorce años que Olmedo hizo en favor de Fernán Sánchez Vargas por 1.200 reales [Pérez Pastor, 1901: 174].

Durante un lustro actuó en diversas compañías: la de Alonso de Riquelme –1610 y 1611–, de nuevo con Claramonte –1612–, la de Ana Muñoz –1613– y en la de Fernán Sánchez Vargas –1614–, donde aparece en la lista de actores⁵ por primera vez con el apelativo de *el Gallardo Olmedo*, quién sabe si por donoso o por bravo. En 1615 estaba en la de Vallejo, donde coincidió con La Robles, pero dejó

dicha compañía en 1616 para fundar la suya propia con ella a la cabeza del reparto femenino⁶. Probablemente *el Gallardo Olmedo* flirteara con la actriz, aunque estaba casada, y a pesar de que él mismo tenía mujer. Existe un documento de ese mismo año, solo mencionado por Martín Ortega [1989, I: 322v.], que trata del alquiler de unas carretas para transportar a los actores de su compañía desde Madrid a la villa de Almansa, en el que figuran Alonso de Olmedo y «su mujer» Margarita Humana. Nada más sabemos de la tal Margarita. De no haber algún error en la anotación, esta pudo haber sido su primera mujer, lo que no garantiza que fuera legalmente su esposa, conocidas las costumbres poco ortodoxas de los comediantes en materia matrimonial; y dadas las dificultades que a estos les suponía casarse antes de la fundación de su futura cofradía de actores. Damos, pues, por sentado que La Robles no fue la razón que le llevó a dejar su oficio con el conde de Oropesa para hacerse comediante, ni garantizamos tampoco que fuera su primera esposa. Lo indudable es que él la conoció y que quedó prendado de los encantos de la afamada actriz, «de buena cara pero muy honrada»⁷, casada con Juan Labadía, *autor* de comedias y cobrador conocido como *el francés*, al que ella permanecía fiel a pesar de los requiebros de Olmedo. Lo acontecido a partir de este momento lo reproducimos al pie de la letra, según el testimonio del anónimo cronista de la época recogido por Shergold y Varey [1985: 156, 306]:

⁴ Merimée se contradice, pues también lo sitúa en Valencia a finales de 1609.

⁵ Recogida por Fernández Guerra [1871: 184]

⁶ Esta fecha cuadra con la afirmación de Olmedo en la carta al rey, antes citada, de que en 1640 llevaba veinticuatro años ejerciendo de *autor* de comedias.

⁷ Pellicer, 1804, I: 15.

Metiose Alonso a representar en aquella compañía [la de Manuel Vallejo] en un lugar de Andalucía⁸ con el fin de poder conseguir a Luisa Robles, pero no pudo hasta que el marido de esta dama viajó para concertar que fuese la compañía a Vélez Málaga y Loja, y fue por mar. Sucedió que salió una fragata de moros y echaron el barco a pique, cautivando a algunos cristianos y, entre ellos, fue capturado este cobrador y *autor*. Corrió la voz de que el marido se había ahogado porque hubo testigos de que la nave se hundiera y, como el marido no escribía nunca, ni daban noticia los frailes que se ocupaban de pagar los rescates de cristianos, tras hacerse muchas diligencias, Alonso se casó con la que pretendía. El matrimonio iba para tres años hasta que Dios quiso que, habiendo estado prisionero el marido de unos piratas en Marruecos, pudo al fin volver a Granada un día estando comiendo Olmedo con su mujer. Entró preguntando por Alonso de Olmedo y al instante Olmedo lo reconoció, se levantó de la mesa y le dijo a su mujer: «*Señora mía, este es su marido de Vm.; ha querido mi poca suerte que, queriéndola a Vm. mucho, haya venido su marido a deshacer este matrimonio. [Esta que otros maridos tendrían por especial merced de la fortuna, miro yo como una triste desgracia].*⁹ Tome Vmd. la mitad de la ropa que fuere mía para su esposo y la mitad del dinero y ropa blanca, todo para su esposo. Yo me voy a otra posada, pues no es bien que yo esté aquí.

...Y fuese a otra posada luego¹⁰. Y, aunque *el francés* aceptó mujer y bienes, solamente usó de estos para sustentarse, pero no de la mujer, pues ni él ni Olmedo volvieron a cohabitar con ella, pero entre ellos se mantuvo de allí en adelante una estrecha amistad y buena correspondencia.

Una variante de la historia aparece también en Shergold y Varey [1985: 523] cuando se habla de Luisa Robles:

Este (*el francés*) era representante, y habiendo de pasar a su tierra a ver a sus parientes se embarcó. Tuvo una gran tormenta en que se fue a fondo la embarcación y habiéndose escapado en una tabla no pudo de unos moros piratas que le cautivaron. A ese tiempo [otro hombre] se salvó en otra tabla y tuvo la fortuna de tomar tierra y trajo la noticia de cómo se había perdido la embarcación y que todos habían perecido.

A pesar de lo que aquí se cuenta, Restori asegura que Luisa Robles y Juan Labadía volvieron a cohabitar, ya que ambos aparecen como marido y mujer en 1627 en la compañía de Manuel Simón [1903: 175].

Tras el regreso del naufragio quedó anulado el matrimonio entre Olmedo y Luisa Robles, de acuerdo con lo que las leyes canónicas y civiles disponían entonces y disponen ahora respecto de la eficacia del primer matrimonio y nulidad del segundo. Los hechos del naufragio debieron de acontecer poco antes de 1618, ya que Díaz de Escovar recoge una escritura de ese mismo año donde se menciona a Luisa Robles como viuda de Juan Labadía [1909: 8, 12]. Concluye Escovar que el retorno del naufragio sucedería en 1622, cuando Olmedo y La Robles se hallaban en Granada trabajando en el Corral de Puerta Real. Un año después acaeció otro singular episodio, anotado por Fernández Guerra [1871: 291–292], que pondría de nuevo a la Robles en boca de todos por cómo la valiente actriz salvó del fracaso el final de la representación de *El Anticristo*, de Ruiz de Alarcón, al sentirse indispuesto Vallejo, el actor que hacía ese papel.

⁸ La mayoría de los estudiosos hacen referencia a este relato para afirmar que Olmedo entró en la compañía de Vallejo siguiendo a la actriz en un lugar de Andalucía, y pudiera ser así, aunque no nos consta que Vallejo estuviera por Andalucía en esa zona en 1614, y sí en Valencia.

⁹ Añade Pellicer [1804: 16].

¹⁰ La misma versión, algo más breve, de esta historia en Barrera y Leirado [1860: 287].

Hasta Góngora, que asistió a la función, no pudo menos que dedicarle un soneto titulado: «Contra Vallejo, *autor* de comedias, porque representando en una *El Anticristo* y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió y voló por él Luisa de Robles»¹¹.

Tras la forzosa separación de La Robles en 1623, Olmedo se desplazó a Zaragoza, donde contrajo nuevas nupcias con la actriz Jerónima Omeño¹², hija del mayordomo del conde de Sástago, principal señor de aquella corona. En el caso de Jerónima, a diferencia de su marido, sí sabemos que tenía antecedentes teatrales en su familia, pues su padre también pertenecía a la farándula y era conocido como Lobaco –Ambrosio Lobaco–, al igual que la madre, cuyo nombre desconocemos, pero cuyo apellido –Ornero u Ofiño– fue el que Jerónima usó en lo artístico. Jerónima sería, pues, hermanastra de la famosa actriz Josefa Lobaco. Aunque es posible que actuara antes de 1621, este es el primer año en que figura su nombre en la compañía de Hernán Sánchez Vargas, junto al de su padre, para el Corpus de Sevilla. Por otro lado, la primera fecha en que se aparece casada con Olmedo es el año 1625, en la lista de la compañía de Olmedo en Valencia, en la que cantaba y bailaba. Desde ese momento acompañó a su marido siempre en el oficio hasta que limitó sus incursiones en las tablas cuando enviudó en 1651.

Fruto del matrimonio entre Olmedo y Jerónima nacieron seis hijos: Jerónima, Alonso –dramaturgo de esta edición–, María, Vicente –que falleció a los seis años, por lo que el siguiente hijo varón llevaría su mismo nombre–, Juana y el segundo Vicente. Se menciona otro hijo que murió al nacer prematuramente, pero del que no tenemos noticia alguna. Todos ellos continuaron con la profesión de comediantes, y las mujeres formaron parte de la compañía de su padre hasta que se casaron, pues la empresa actoral tendía a ser de carácter familiar y el Reglamento de Teatros obligaba a las esposas a trabajar en la agrupación de su marido, y a las solteras a hacerlo junto a sus padres. Las compañías eran academias de vida y teatro en las que los familiares eran, por añadido, compañeros de escena en numerosos casos. Extraemos datos de la *Genealogía*¹³ y el DICAT para las breves notas biográficas sobre los hijos, a excepción de Alonso, al que le dedicamos el siguiente capítulo.

Jerónima de Olmedo nació en torno a 1623 en Talavera de la Reina. Fue recibida en la cofradía de actores y en la compañía de su padre junto con sus hermanos con ocho años de edad. Desde 1638 ya figura con su hermana María en la compañía que Olmedo formó con Luis Bernardo de Bobadilla, en 1640 con Manuel Vallejo, también con su hermano Alonso,

¹¹ “Quedando con tal peso en la cabeza, / bien las tramoyas rehusó Vallejo, / que ser venado y no llegar a viejo / repugna a leyes de naturaleza. / Ningún ciervo de Dios, según se reza, / pisó jurisdicciones de vencejo; / volar, a solo un ángel lo aconsejo; / que aun de Robles supone ligereza. / Al céfiro no crea más ocioso / toro, si ya no fuese más alado, / que el del Evangelista glorioso. / «No hay elemento como el empedrado», / dijo; y así el teatro numeroso / volar no vio esta vez el buey barbado. *Luis de Góngora «Sonetos»*, ed. Juan Matas Caballero: Cátedra, 2019.

¹² También conocida como Gerónima Ornero y Gerónima Ofiño, aunque preferimos el apellido de Omeño de acuerdo con las notas de Shergold y Varey sobre su biografía, donde se afirma que en el libro de cabildos aparece con dicho apellido [1985: 511].

¹³ Shergold y Varey, 1985: 155.

y en 1645 con sus dos hermanas para las fiestas del Corpus en varias poblaciones de Guadalajara. Las tres recibían un buen sueldo, además de seis caballerías, camas, posada y criada. Hacía papeles de segunda y tercera dama, cantante y bailarina. Durante la década de los cincuenta, perteneció a las compañías de Diego Osorio, Jacinto Verdugo, Jacinto Riquelme, Francisco García *el Pupilo* y Pedro de la Rosa. Con este último estuvo en París en dos ocasiones, en 1661 y 1666. En 1662 formaba parte de la compañía de José Carrillo, donde aparece como mujer de Juan Navarro Oliver, actor barba y guitarrista. Muestra de su devoción a la venerada imagen de Nuestra Señora de la Novena fue su ofrenda de dos coronas de plata con baño de oro, de cuya cofradía fue «mayordoma» en 1687. En 1703 vivía en el madrileño barrio de los actores, en la calle del Niño –hoy Quevedo–, donde murió octogenaria el 19 de enero de 1705.

María de Olmedo nació en Sevilla entre 1627 y 1630, ya que es menor que su hermano Alonso –nacido en 1626–, y fue recibida en la cofradía de actores en 1631¹⁴, cuando sería una niña de unos tres años. Sorprende, pues, la corta edad con la que empezó a representar de quinta dama y tocando el arpa en 1635 en la compañía familiar para el Corpus de Sevilla. Allí permaneció siempre y se casó con el *autor* de comedias Juan Pérez de Tapia. La compañía de su marido fue de las más aplaudidas en Andalucía desde 1650 y durante tres lustros. Coincidió con su hermano Alonso de Olmedo entre

1651 y 1652. María hizo casi siempre segundas y quintas damas, tocaba el arpa, cantaba y bailaba. Murió en Sevilla y se le hicieron honras fúnebres en Madrid en 1668.

Vicente de Olmedo nació en Sevilla y murió en Valencia a los seis años de edad. Parece que este fue el Vicente que pudo haber sido recibido en la cofradía de actores en 1631. En su memoria, años después, darían el mismo nombre al hermano menor.

Juana de Olmedo nació en Sevilla y no sabemos si fue recibida en la cofradía de actores al mismo tiempo que sus hermanos. Se casó con Francisco de Salas, bordador, y, aunque en la *Genealogía* se dice que nunca pisó las tablas, tenemos constancia por el DICAT de que en 1645 cantaba y bailaba en la compañía de su padre en las fiestas del Corpus y en Guadalajara, junto con sus hermanas. Diez años después, su madre, Jerónima, viuda ya, ejercería de curadora para ella y sus hermanas. Sabemos que María también actuó al menos en los años 1655, 1658 y 1660, haciendo segundas damas, cantando y bailando. En 1657 el marido de Juana arrendó el oficio de alguacil del Almirantazgo de Málaga, su uso y ejercicio, que pertenecía a su mujer por merced especial del rey.

Vicente de Olmedo, el menor de todos, nació en Lisboa en torno a 1639¹⁵. Trabajó junto a sus hermanos Alonso y María en la compañía de Juan de Tapia entre 1654 y 1661, haciendo cuartos galanes. En 1657 se sabe que estaba

¹⁴ Sorprende la noticia de la anónima *Genealogía* [Shergold y Varey, 1985: 480-481], recogida en DICAT, en que se apunta que María de Olmedo y su marido Juan Pérez de Tapia fueron recibidos en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en 1653. María ya habría sido recibida en 1631 junto con sus hermanos Jerónima y Alonso.

¹⁵ Según la *Genealogía*, antes del levantamiento de Portugal, acaecido en 1640.

casado con la famosa actriz Francisca Bezoña, con la que compartió vida unos cuarenta años. En 1659 al menos estuvo con Osorio en el Corpus de Madrid y en 1666 en París con la compañía de Pedro de la Rosa. En torno a 1668 abandonó el oficio de actor. En 1676, vecino de la calle Huertas, revalidó su nombramiento como mayordomo y tesorero perpetuo de la capilla que la cofradía de Nuestra Señora de la Novena tenía en Sevilla, por su constante presencia allí. Entre 1706 y 1710 fue tesorero de la cofradía de actores, parece ser que con resultados calamitosos. Un anónimo autor de la *Genealogía* se entrevistó con él en 1715, ocasión que tuvo Vicente para mostrale la cédula real de Felipe IV concedida en favor de su padre y toda su familia. Murió en Madrid en 1718, en una casa de su propiedad en la calle Cantarranas.

Volviendo al cabeza de familia, Olmedo Tofiño fue uno de los *autores* de comedias que participaron directamente en la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, entre los últimos meses de 1630 y los primeros de 1631, aunque este proceso no se concluiría hasta la aprobación de las *Constituciones* de 1634. Sin embargo, ya en 1632, cuando se escribieron las capitulaciones de la fundación corporativa, aparece nombrado como uno de los diecisiete *autores* de comedias que proyectaban fundarla. Contrastando datos del DICAT con otros estudiosos [Oehrlein, 1992; Subirá, 1960], lo encontramos en diversos cabildos, como en el del 29 de octubre de 1631, día en que se recibieron por cofrades todos los representantes de su compañía y entre ellos sus hijos, incluido el Alonso hijo,

con unos cinco años de edad. También figura en los cabildos de 1636, 1637, 1646 y 1649. Profesó siempre gran devoción y afecto, sin faltar a su deber de enviar los donativos para las consabidas obras de caridad.

La fama de la saga Olmedo se extendió por toda la corte; el solo nombre de Alonso de Olmedo Tofiño padre llenaba corrales y teatros, tanto en Madrid como en las provincias a las que acudían con su codiciado repertorio de comedias y autos sacramentales para la festividad del Corpus. En Madrid era reclamado constantemente por Felipe IV para todo tipo de actos y representaciones privadas, como el cumpleaños del rey, el santo de la reina, el nacimiento del príncipe o la recuperación de la salud de un miembro de la familia real. Los espacios teatrales que acogían a Olmedo Tofiño eran principalmente los corrales de la Cruz y del Príncipe, y palacios de la corte, como el Buen Retiro y el Alcázar de Madrid. De este último abundan datos [Shergold y Varey, 1989] acerca de las lujosas representaciones de su compañía en el Cuarto de la Reina. No solo la capital donde residía lo acogió como uno de sus hijos predilectos, sino que también la ciudad de Sevilla llegó a ser una segunda madre para Olmedo, en donde residió largos periodos de su vida.

Simplificamos los datos en un cuadro cronológico de las compañías donde Olmedo Tofiño fue actor, y en qué momentos la suya propia funcionó, usando como fuentes principales el DICAT, a Díaz de Escovar [1909] y Mérimée [1913]. También se incluyen otros datos relevantes de su biografía:

Año	Profesión	Compañía
1600	Actor (<i>debut</i>)	¿?
1602	Actor	Antonio de Villegas
1607	Actor y <i>coautor</i>	Pedro Granados Andrés de Claramonte
1608–1609	Actor	Andrés de Claramonte
1610–1611	Actor	Alonso de Riquelme
1612	Actor	Andrés de Claramonte
1613	Actor	Ana Muñoz
1614	Actor (<i>el Gallardo Olmedo</i>)	Fernán Sánchez Vargas (Comparte reparto con Luisa Robles)
1615	Actor	Manuel Vallejo
1616–1622 (1616) (1616) (1618)	<i>Autor</i> de comedias por decreto real (Margarita Humana «su mujer») (Luisa Robles 1ª dama) (Naufragio y matrimonio con Luisa Robles)	Alonso de Olmedo
1623	<i>Autor</i>	Alonso de Olmedo y Tomás Fernández Cabredo
1624–1626 (1625)	<i>Autor</i> (Casado con Jerónima Omeño)	Alonso de Olmedo
1630–1631	<i>Autor</i> (Fundación Cofradía Ntra. Sra. De la Novena)	Alonso de Olmedo y Josepe Salazar
1632–1634	<i>Autor</i>	Alonso de Olmedo
1635	<i>Autor</i> y actor (barba)	Alonso de Olmedo
1635	<i>Autor</i>	Alonso de Olmedo y Pedro Ortegón
1636	<i>Autor</i>	Alonso de Olmedo y Damián Arias
1637	<i>Autor</i> (Graves problemas económicos)	Alonso de Olmedo y Pedro Manuel de Castilla
1638	<i>Autor</i> y actor (barba)	Alonso de Olmedo y Luis Bernardo de Bobadilla
1639	<i>Autor</i>	Alonso de Olmedo
1640	Actor (Carta al rey Felipe solicitando ayuda)	Manuel Vallejo y L. B. de Bobadilla
1641	Actor	Manuel Vallejo
1643	<i>Autor</i> y actor	Alonso de Olmedo
1644	<i>Autor</i> y actor (segundos galanes)	Alonso de Olmedo
1645–1648 (1647)	<i>Autor</i> (Rehabilitado en su hidalguía por el rey) ¹⁶	Alonso de Olmedo
1651	Muere en Madrid	

¹⁶ Se expone en las siguientes páginas cómo el rey Felipe IV devuelve a Olmedo Tufiño su título y parabienes como infanzón e hidalgo.

Queda claro, pues, que de Olmedo Tofiño como actor hay constancia desde 1602 hasta 1616, año en que se asentó como *autor* de comedias por decreto real, y así continuaría prácticamente hasta 1648, excepción hecha de las asociaciones con otros *autores* para codirigir la compañía o actuar en ella.

A mitad de los años treinta Olmedo no debió de tener gran fortuna en sus empresas teatrales. Prueba de ello es la asociación que hubo de hacer con diversos *autores* de comedias y las incursiones como barba y segundo galán sobre las tablas. Sabemos por el DICAT que en 1637 Olmedo –que debía de rondar los cincuenta años– se encontraba en una difícil situación económica, agravada por la manutención de sus seis hijos. Arrendaba corrales y frecuentaba fiadores y prestamistas sin recibir a menudo la cantidad de dinero pactada por sus representaciones, por lo que, a pesar de sus intentos, no disponía de efectivo para pagar a sus actores. En definitiva, tuvo que disolver su compañía, que fue absorbida por otras –en el mejor de los casos–, llevándose consigo a algunos miembros de su familia. A principios de 1637 pidió licencia al rey para salir de la corte y poder reunir una nueva compañía, ya que en la suya había habido bajas importantes. Aunque consiguió reclutar a buenos actores y músicos, seguía sin fondos y tuvo que solicitar de nuevo la ayuda del monarca. Con tales esfuerzos, su compañía funcionó al menos hasta octubre. Otro contratiempo habría de enfrentar Olmedo ese año, pues le fueron robadas de su repertorio unas comedias que había comprado y tenía en exclusiva, que eran muy escogidas y envidiables. Entró en pleitos, reclamó dos mil ducados por perjuicios, y pidió que se prohibiera su representación a quien se las había robado [Pérez Pastor, 1901: 264-65].

Asegura Díaz de Escovar que en 1638 formó una compañía de representantes durante un año con Luis Bernardo de Bobadilla, con pérdidas y ganancias a partes iguales. Tenían que representar en ella María y Jerónima, sus dos hijas. En ese mismo año ambos firmaron una escritura con Juan Rodríguez de Andriago, también *autor*, para la casa de comedias de Toledo con la intención de hacer treinta representaciones desde el día de Pascua de Resurrección, pero no hay datos que atestigüen la presencia de Olmedo en Toledo, antes bien «parece ser que debieron [de] nacer entre ellos disidencias, separándose Olmedo y continuando juntos Bobadilla y Rodríguez» [1909: 26, 28].

Por tales razones, Olmedo Tofiño *el Gallardo*, el favorito de los cortesanos que tantas veces deleitó a los monarcas Felipe III y Felipe IV en las representaciones del Buen Retiro, el tan disputado por arrendadores de corrales de provincias, el que tenía licencia del rey para representar donde quisiera, optó por pedir protección a la ciudad de Sevilla, que siempre le agasajó. En efecto, el Ayuntamiento lo socorrió uniéndolo a la compañía de Manuel Vallejo, al igual que a sus hijas, María y Jerónima, y a su hijo Alonso de Olmedo. Esta es la carta que Olmedo dirigió al ayuntamiento de Sevilla en 1640:

Alonso de Olmedo, *autor* de comedias, digo: que yo ha cuarenta años que sirvo a V.S. en las fiestas del Santísimo Sacramento, y en los 24 que he sido *autor* he hecho 12 fiestas con la aceptación que V.S. sabe, pues tengo decreto de V.S. para tener las fiestas siempre que las pida. Ogaño, por mis necesidades no he podido servir a V.S. si no es con mis hijas o mi persona para restaurar algo de mi necesidad. Suplico a V.S. me honre con las mercedes que acostumbra como tan gran Príncipe. [en Díaz de Escovar, 1909: 29]

Este testimonio de primera mano sobre su desdichada vejez acredita las penurias económicas que el *autor* de comedias estaría padeciendo. El documento también sirve para aclarar que en el año 1600 Olmedo comenzó a dedicarse al teatro como actor haciendo galanes, que en 1616 sería *autor* de comedias, que siguió siéndolo al menos hasta 1640; y que prolongó su vida de comediantes haciendo papeles de terceros galanes y de barba hasta 1648, tres años antes de su muerte. En toda circunstancia estuvo acompañado siempre por otros miembros de su familia.

Siete años después de la carta de Olmedo al rey, en 1647, Felipe IV le concedió ejecutoria de Infanzón Aragonés –por decreto del 20 de mayo y firmada por el secretario Antonio Carnero– rehabilitándole, junto con sus hijos, en la hidalguía e infanzonaje, parabienes anteriormente anulados por haberse dedicado a la profesión cómica que, como sabemos, era incompatible con tales rangos y con el beneficio de los fueros. El Real Decreto se halla en la Biblioteca Nacional de España y también recogido por Shergold y Varey. Según el anónimo cronista de las vidas de actores, la carta estaba en posesión de Vicente de Olmedo, hijo menor de Olmedo Tofiño, en 1717, al que conoció en Lisboa. Esta es la cédula real que copia Shergold y Varey [1985: 338]:

Cédula. El Rey. Por cuanto por parte de vos, Alonso de Olmedo y Tufiño, me habéis hecho relación que vos tenéis tres hijas doncellas y dos hijos estudiantes, y el mayor de ellos está ordenado de grados y corona y graduado de bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca, y que vos y vuestros hijos sois hijosdalgo e infanzones en el mi reino de Aragón, de que tenéis carta ejecutoria, la cual por provisión de los de mi Consejo de 30 de octubre del año pasado de 1646, os está mandada guardar, y que por haber

sido *autor* de comedias estáis inhabilitado de poder tener oficios reales ni concejiles, suplicándome que para que en ningún tiempo se os pueda poner a vos ni a vuestros hijos y descendientes por esta razón ningún embarazo ni impedimento en las pretensiones que tuvieren de oficios y otras dignidades, se ha servido de habilitaros a vos y a ellos para poderlos tener y gozar o como la mi merced fuese, y yo lo he tenido por bien, y por la presente os hago hábil y capaz para que vos y vuestros hijos y descendientes podáis y puedan tener y ser admitidos en cualesquier ciudades, villas y lugares de estos mis reinos y señoríos a todos y cualesquier oficios públicos reales y concejiles de que por mí y otras personas fueredes proveído y gozar y gocen de todas las honras, gracias, mercedes, franquezas, libertades, exenciones, preeminencias, prerrogativas e inmunidades y otras más de que gocen los demás naturales de estos dichos mis reinos, sin que vos ni a los dichos vuestros hijos y descendientes ahora ni en ningún tiempo se os ponga objeción, duda ni dificultad alguna, no embargante que hayáis sido *autor* de comedias [...] y mando a [...] cualesquier mis jueces y justicias de estos dichos mis reinos y señoríos, que guarden y cumplan y hagan guardar y cumplir esta mi cédula y lo en ella contenido, y declare que de esta merced sea pagado el derecho de la media anata. Fecho en Madrid a 20 de mayo de 1647 años.–YO EL REY.–Por mandato del Rey nuestro señor.–Antonio Carnero.–Concuerda con la cédula real original que conserva en sobre dicho Vicente de Olmedo.

Es posible, ya que no hallamos nada que lo refute, que el *autor* de comedias no volviera a dedicarse a los asuntos teatrales durante los dos o tres últimos años de su vida, exhausto de batallar con las cuestiones pecuniarias y con el ajetreo de los constantes viajes a que estuvo sometido durante los más de cuarenta años que duró su brillante carrera. Díaz de Escovar [1909] apunta que, tras dejar las tablas, se retiró a descansar a Zaragoza. Rehabilitado en su original hidalguía, Olmedo Tofiño murió en Madrid en 1651¹⁷.

¹⁷ Solo Fernández Guerra da la fecha de 1647, la cual creemos errónea. Aquí coincidimos con la fecha que apuntan otros investigadores [Shergold y Varey, 1985: 307; Renert, 1909: 541; Sánchez Arjona, 1898: 224; Cotarello y

Su viuda, Jerónima Omeño, desde entonces estuvo vinculada a las compañías de Diego Osorio y Francisco Verdugo –*el Pupilo*–, ya concertándose con dichos *autores* en nombre de sus hijos, ya representando muy puntualmente entre Madrid y Zaragoza: con Osorio en 1654, contratada para hacer segundas o terceras damas y para bailar, y en 1657 con *el Pupilo*, con quien participó en las representaciones en la corte para la celebración del parto feliz de la Reina Madre.

Jerónima Omeño murió en 1661¹⁸ y fue enterrada en la Parroquia de San Sebastián.

Vemos en un romance que circulaba en torno a 1682 entre los *tertulianos* –público teatral compuesto por eruditos e intelectuales– una noticia respecto de la posible causa de la muerte de Olmedo Tofiño:

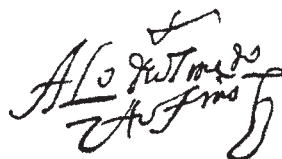
Porque, si mal no me acuerdo,
ha mucho que murió Ascanio¹⁹,
que se retiró *el Pupilo*²⁰
y que dejó el siglo Prado,
que Morálón está cojo,
que a Olmedo acabó el catarro,
y que la Vaca y Quiñones
de su ejercicio faltaron.

[*apud* Pellicer, 1804: 140–43]

Hasta ahora se ha venido pensando que el Olmedo que aquí aparece era su hijo Alonso

–actor y comediógrafo– por coincidir la fecha del romance con la de la muerte de este, pero creemos que el verso podría referirse al Olmedo padre, porque algunos comediantes aludidos en el texto murieron mucho antes de 1682. Con toda seguridad Prado –Antonio de Prado y Peri– «dejó el siglo» en 1658²¹, veinticuatro años antes del romance. La actriz Vaca –Josefa Vaca de Mendi–, la que probablemente se alude, «faltó de su ejercicio» en 1653, cuando falleció, veintinueve años antes del romance²².

Algunos hechos mencionados en el romance se remontarían a bastantes años antes de 1682. Creemos una coincidencia la fecha en que el texto circulaba y la muerte de Olmedo hijo, razón por la que algunos estudiosos pensarían que se le mencionaba, pero parece dudoso incluir la muerte de Olmedo hijo, junto con otros hechos que sucedieron decenas de años antes, máxime cuando el primer y segundo verso –*Si mal no recuerdo / ha mucho que...*– los alejan del presente. Por ello, parece procedente proponer que Alonso Olmedo Tofiño falleciera a causa de un catarro.



Firma autógrafa (DICAT)

Mori, 1893: 213]: «Alonso de Olmedo Tofiño murió en 1651, dos años después de que Mariana de Austria llegara a ser reina», hecho que aconteció en 1649.

¹⁸ Cotarelo confunde la fecha de su muerte con la de 1665. En DICAT (Jerónima Omeño, 1661) se apunta que el Libro de Hacienda de la Cofradía fecha su muerte en 1661 y que fue enterrada en dicha parroquia.

¹⁹ De Ascanio –Pedro–, *autor* y actor, solo podemos aportar que aún vivía en 1659.

²⁰ Sabemos por DICAT que [Francisco García] *el Pupilo* «se retiró» –podríamos entenderlo como que dejó de ser *autor* de comedias–, ya que en el año 1679 actuaba de *sobresaliente* en la compañía de Vallejo. Murió en 1689.

²¹ No puede ser Prado hijo –José de Prado–, pues murió tres años después de la fecha del romance.

²² Si fuera Mariana Vaca de Morales, *autora* y actriz, murió en 1675. Sobre Quiñones, bien sea María de Quiñones, –la Condesica– o bien otra, María de Quiñones –la Mala–, ambas fallecieron en 1676. Si Quiñones fuera Marcelo de Quiñones, *autor* y actor, también murió en ese mismo año, cinco y seis años antes del romance.

1.2. ALONSO (PEDRO) DE OLMEDO TOFIÑO, *EL MOZO* (ACTOR Y COMEDIÓGRAFO)

Alonso (Pedro) de Olmedo Tofiño (o Tufiño), hijo de Alonso de Olmedo Tofiño y Jerónima Omeño, nació «en un lugar de Aragón hacia 1626» [Cotarelo, 1911: cix], o concretamente en Zaragoza, según González Hernández [1986: 192]. En numerosas ocasiones figura en las fuentes como Alonso de Olmedo Tofiño o Tufiño, igual que su padre, lo que era un hecho habitual en el Siglo de Oro. Generalmente aparece como Alonso de Olmedo, a secas, y en su juventud se le añadió el apodo de *el Mozo*²³, como lo refieren los repartos de las compañías de Bobadilla y Manuel Vallejo de 1640. En una sola ocasión –en la partida de nacimiento de su hijo Alonso Amando [Cotarelo, 1916: 177 n.1]– descubrimos su nombre de pila: Alonso *Pedro Tofiño*. Sin embargo, dado que en esta sola ocasión aparece así y para evitar confusiones, nos referiremos a él desde ahora como Olmedo «hijo», cuando sea preciso diferenciarlos, o simplemente como Alonso de Olmedo.

Dada la relevancia de su antecesor en la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, no sorprende que en 1631 fuese recibido en ella, inscrito en la compañía teatral de su padre junto a sus hermanos, por lo que los vínculos con el teatro comenzaron desde su infancia, cuando contaba con unos cinco años. Ocho años después, en 1639, tenemos su primera noticia sobre las tablas en Sevilla, en la compañía de su padre, cantando y bailando. Pero, tal vez escar-

mentado por los problemas económicos que su antecesor había sufrido –comenta Restori [1903: 179]–, «non ebbe mai la pericolosa ambizione d'esser capo di compagnia e si contentò d'essere attore e raggiunse le più eccelse vette dell'arte». Quizás por ello, o porque su padre quisiera asegurarle un futuro más estable, cursó estudios universitarios y, como leemos en la cédula real y en el comentario de Shergold y Varey [1985: 161], «fue ordenado de *grados y corona* y se graduó de Bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca, donde aprovechó muy bien sus estudios como asegura quien allí le conoció». Sin embargo, no llegó a ejercer el derecho canónico, sino que, en contra de lo que comenta Restori, se vio abocado a ampliar la saga de actores y a engrandecerla, atraído por la inquietante vida de los cómicos y fiel a su vocación histriónica.

En 1652 se casó con María Antonia de León, actriz famosa por su singular hermosura, con la que compartía tablas en la compañía de Mariana Vaca, en la que trabajaban, la una representando segundas damas, y el otro terceros galanes. Poco después del enlace la pareja se dirigió a Madrid, donde el Almirante de Castilla –Juan Gaspar de Enríquez de Cabrera– quedó prendado de la belleza de la comedianta. Una noche –cuenta el anónimo cronista–, cuando la actriz Antonia salía de la Casa de la Comedia, el almirante, que acechaba junto a otros hombres de su confianza, se la llevó «a su casa con alguna violencia y, dando Alonso muchas muestras de sentimiento, no la volvió a ver más» [Shergold y Varey 1985: 161]. Grande debía de ser el poder del almirante, puesto que salió impune de su delito, a pesar del escándalo que se armó en la corte y de las quejas

²³ La función del apodo –coletilla más bien en este caso– servía para distinguir a padres e hijos homónimos que estaban en activo en el mismo periodo. Esto era costumbre entre los faranduleros, lo que demuestra el orgullo profesional de los actores del XVII. Sobre apodos ver el estudio de Mimma de Salvo [2002].

del mismo Olmedo. Casiano Pellicer compara este insólito hecho con el rapto de Elena por París, identificando a Olmedo con el griego Menelao. No es de extrañar que la mujer del almirante de Castilla perdiera el juicio, como informa Barrionuevo en sus *Avisos* del año 1657, por «los despegos, desaires y mala vida que su marido le da, que es cosa rematada, como todos lo hacen, siendo en esta parte el más desordenado de cuantos hay, buscando siempre modos exquisitos de darle pesadumbre» [1911, III: 381].

Este Juan Gaspar Enríquez de Cabrera había heredado los títulos de Almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco en 1647. Por Maura y Gamazo [1990] sabemos que el cronista del reinado de Carlos II lo describe como un hombre horrible, ambicioso y prácticamente viudo, dada la enfermedad de la condesa su mujer, como documenta también Pellicer [1990]. Por la puerta excusada del jardín de su palacio, situado en el Paseo de Recoletos, se daba entrada a mujeres «tapadas de lindo garbo, y la verde fronda de los árboles sombreaba complaciente a muy bellas mujeres: comediantas de tronío, señoras de modesta condición y aún garridas mozas de barrio». Por otro lado, asegura el ameno autor italiano que el almirante era «così affezionato alle comedie (e anche alle comiche, pare) che aveva nella sua villa *un teatro de comediantes para su recreo y el de sus amigos*» [Restori, 1903: 179].

Al igual que en la peregrina historia de su padre, Alonso de Olmedo tuvo que buscar nueva com-

pañera, y la halló en la famosa cantora María de Anaya, de la compañía de Sebastián del Prado, a la que el mismo *autor* pretendía. Tal vez por celos de Prado este amor trató de ser impedido y, «por apartarla de la correspondencia que tenía con Alonso, la enviaron con una compañía –la de Sebastián del Prado– que pasó a París» en 1660 [Shergold y Varey, 1985: 579] con motivo de las nupcias entre el rey Luis XIV y la infanta doña María Teresa de Austria. Este hecho creó gran revuelo en los círculos teatrales. Sin embargo, muy a pesar de Prado, el remedio llegó tarde, pues en París la Anaya dio a luz a un hijo de Olmedo: Gaspar de Olmedo²⁴, que también sería actor de fama en papeles de segundo galán y gracioso, y que escribió los bailes de *La valenciana* y uno de *El retrato*. Durante un tiempo Prado no pudo impedir esta relación, pues nos consta que en 1662 Olmedo y la Anaya, residentes en la calle Cantarranas –casas de Martín Medina–, ambos solteros, tuvieron un segundo hijo al que llamaron Alonso Amando²⁵, del que no hay más datos, aparte de su bautismo en la parroquia de San Sebastián el mismo año. Es probable, por la cercanía de fechas, que también fuera hija de la pareja la niña María de Anaya, que falleció a los cuatro meses de su nacimiento, en 1663.

Más duradera fue su relación ilegítima con una actriz veintidós años más joven que él, muy celebrada por su habilidad musical, que también hacía primeras y terceras damas: **Manuela de Escamilla** –o Vázquez–²⁶, hija del *autor* Antonio de Escamilla. La actriz comenzó en las tablas en la compañía de su padre a los siete años

²⁴ Gaspar de Olmedo se casó dos veces, con Beatriz Rodríguez y Margarita Ruano [Shergold y Varey 1985: 190]. Murió en León en 1707.

²⁵ Cotarelo [1916: 176]

²⁶ Nacida en Monforte de Lemos (Lugo) en 1648. La Escamilla estuvo casada dos veces antes de conocer a Olmedo: la primera con el actor Miguel Dieste (o Pavía), a los trece años –con quien tuvo un hijo llamado Miguel

de edad, haciendo papeles de tercera dama y *Juan Ranillas*, que eran los papeles cómicos de niño²⁷. En la compañía familiar estuvo veinticuatro años, y otros seis en la de Vallejo, coincidiendo con Olmedo en ambas entre 1663 y la muerte de este, en 1682. Alonso y Manuela vivían en la calle Ave María, también en el madrileño barrio de los actores. En 1668 tuvieron un hijo, fuera de matrimonio, al que llamaron Alonso Anacleto Jerónimo²⁸, nieto del *autor* de comedias Olmedo Tofiño –del que se tratará en la siguiente biografía–. Manuela compartió con Olmedo muchas fiestas del Corpus en la corte y otras tantas representaciones palaciegas. Poco después de enviudar, ejerció de *autora* entre 1685 y 1694. En sus últimos años, después de retirarse de los teatros, la actriz vivía de limosna en Valencia. Murió en 1721, con setenta y dos años, y fue enterrada en la capilla de los representantes de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena.

Respecto a la faceta de actor profesional de Olmedo –aparte de su labor de dramaturgo– sabemos que representó siempre primeros galanes, al menos desde 1653, y es muy posible que su primer papel importante lo representara en

1660 con la compañía de Pedro de la Rosa, que estaba en Madrid y estrenó en septiembre la comedia *Amar sin favorecer*, atribuida a Román Montero de Espinosa, con el papel principal de Segismundo, Príncipe de Transilvania [Díaz de Escovar, 1909: 30]. De primer galán continuó durante toda su vida, compitiendo con los mejores –como Sebastián del Prado–, dividiendo en la Corte los pareceres y siendo, ambos, muy aplaudidos. Ya en 1670, con Olmedo en Madrid al frente en el reparto masculino de la compañía de Escamilla, comenzó entre ambos galanes una rivalidad artística que provocaría grandes escándalos «que dieron mucho que hacer a los golillas» [1909: 30], que eran los colegiales que se habían formado en los elitistas colegios mayores de las universidades de Salamanca, Valladolid o Alcalá de Henares, lo que les garantizaba los mejores puestos en las instituciones de poder político y religioso. Uno de los autores anónimos de la obra extractada por Shergold y Varey [1985: 161] asegura haberlo conocido «haciendo galanes y lo continuó siempre». En su amplísimo repertorio actoral nos contamos con obras tan destacadas como *La presumida* y *la hermosa* de Fernando de Zárata, *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, *El ce-*

Escamilla (o Pavía)–, y otra con el famoso comediógrafo Francisco de Monteser, que pugna en autoría con Olmedo por el baile de *Dos áspides trae Jacinta* –como se verá en el apartado de la delimitación del corpus– y con quien tuvo una hija llamada Teresa de Monteser, que trabajó casi siempre en la compañía del padre.

²⁷ Destacamos aquí el estudio de Catalina Buezo sobre «Los niños en el teatro cómico breve del siglo XVII», en el que se trata del éxito de la Escamilla en este persona-tipo junto a Juan Rana, apareciendo juntos en escena y haciendo ella de *alter ego*, el reflejo y el ama del bufonesco y genial actor cómico. El triunfo precoz de la actriz hizo que se escribieran papeles para ella. Así dice la niña Escamilla en *El triunfo de Juan Rana* (de Calderón) al salir a escena: «¡Afuera!, que el alma / de Juan Rana soy, / que este sayo, este cincho, esta vara, / fueron siempre el alma de su buen humor: / y vengo veloz / a bailar en su nombre, porque / su aspecto este día celebre mejor.» [Buezo, 1996: 97-108].

²⁸ Según Cotarelo [1916: 177n.1], «consta en la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid la partida bautismal, fechada el 21 de julio 1668, de Alonso Anacleto Jerónimo, nacido el día 11 de dicho mes, hijo de Alonso Pedro Tofiño y Manuela Vázquez, su legítima mujer». Añade que *Pedro* era el segundo nombre de Alonso de Olmedo Tofiño y que Manuela Vázquez era Manuela de Escamilla, ya que Vázquez era su verdadero nombre. Este es el único documento donde consta Olmedo hijo como Alonso Pedro Tofiño.

loso extremeño de Cervantes, *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, o un vasto número de obras de Calderón: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *Psiquis y Cupido*, *La púrpura de la rosa*, *Los mayores prodigios*, *Fieras afemina amor*, *Amado y aborrecido* y *Los tres mayores prodigios*.²⁹

Adjuntamos un esquemático cuadro de las fechas y las compañías en que Olmedo hijo actuó, basado en las listas de las compañías en el momento de firmar el contrato, lo que no excluye las posibles modificaciones que estas sufrieran a lo largo de la temporada³⁰:

Función	Fecha	Compañía
Inscrito en la Cofradía	1631	Alonso de Olmedo (Tofiño)
Actor y bailarín	1639?	Alonso de Olmedo (Tofiño) ³¹
Representante y bailarín (<i>El Mozo</i>)	1640	Manuel (Álvarez de) Vallejo
¿?	1642–1648	¿?
¿Autor y actor?	1648–1649	¿Sustituyó a su padre?
¿?	1649–1651	¿?
Tercer galán	1652	Diego Osorio y Mariana Vaca (casado con María Antonia de León)
Primer galán	1653–1659	<i>Juan Pérez de Tapia</i>
Primer galán	1659	Diego Osorio y Pedro de la Rosa
Primer galán	1660	Diego Osorio y <i>Pedro de la Rosa</i> (con sus hermanos: María, Jerónima y Vicente) (con María de Anaya)
Primer galán	1661	Antonio de Escamilla
Primer galán	1662–1663	Simón Aguado y Juan de la Calle
Primer galán	1663–1672	Antonio de Escamilla (tiene a su hijo Alonso con Manuela Escamilla)
Primer galán	1673–1674	Manuel Vallejo (<i>el Mozo</i>)
Primer galán	1675	Vallejo, Escamilla y Aguado
Galanes y Sobresaliente (1678)	1676 (sarao) 1678	Antonio de Escamilla
Galanes	1679–1681	Manuel Vallejo
Primer galán	1682	<i>Escamilla y Vallejo</i>

²⁹ *Anuario Calderoniano*, 7 (2014), pp. 129-147.

³⁰ Parte de los datos aparecen en Oehrlein [1992: 320] y se han añadido los que aporta Díaz de Escovar [1909], en cursiva. Las principales fuentes que Oehrlein utiliza son de Pérez Pastor [1901; 1905; 1914]. Los datos del DICAT se incluyen en negrita.

³¹ «Según Rennert (R, 541), que remite a Sánchez Arjona, Olmedo actuó y bailó en la compañía de su padre en Sevilla en este año, pero en Arjona no figura esta noticia» [*apud* DICAT: Olmedo Tofiño, 1639].

En resumen, Alonso de Olmedo hijo, con cinco años, ya figuraba en la compañía de su padre como actor y bailarín (1631), si atendemos a Rennert. Cuando contaba con unos catorce años, (1640-1641), subió a las tablas como Alonso de Olmedo *el Mozo* en la compañía de Manuel Vallejo. Entre 1642 y 1651, periodo del que no tenemos datos, bien pudo trabajar en la compañía familiar, que funcionaba durante ese periodo, o bien cursaría estudios en las aulas salmantinas, *motu proprio* o tal vez instado por su padre, dado el constante cierre de teatros y prohibiciones de representar comedias entre 1646 y 1652. Es posible, indica Gaspar Merino [1981: 47], que sustituyese a su padre como *autor* de la compañía entre 1648 y 1649, lo cual es verosímil si tenemos en cuenta que un año antes Olmedo padre había sido rehabilitado en su hidalguía y se retiró a Zaragoza. En 1652 formó una asociación de actores con Diego Osorio (DICAT), al que seguirían como si fuera un *autor*, hasta que inició su carrera teatral en diversas compañías de renombre: las de Diego Osorio, Mariana Vaca, Juan Pérez de Tapia, Pedro de la Rosa³², Antonio de Escamilla, Simón Aguado y Manuel Vallejo *el Mozo*. Desde 1658, y durante prácticamente veinte años, vivió casi siempre en Madrid y sería primer galán en dos de las compañías teatrales preferidas por la corte: la de Antonio de Escamilla y la de Manuel Vallejo.

A pesar de la confusión que manifiesta un anónimo autor de las vidas de histriones en la *Genealogía*, podemos asegurar la aparición de Olmedo hijo en las fechas –casi todas del mes de marzo–

de los cabildos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena recogidos entre 1660 y 1681³³, a excepción de los años 1669 y 1670. Olmedo desempeñó una labor de confianza en la cofradía, donde fue elegido mayordomo en 1661, 1664, 1668, 1678 y 1679 e, incluso, dos años seguidos (1678-1679), aunque era norma de la cofradía no repetir este cargo sin haber dejado pasar al menos un año entre un nombramiento y otro. Resultan, pues, veinte años de cofrade, dos años después de su afincamiento en Madrid, en 1658.

En 1682, cuando Olmedo estaba representando con la compañía de Escamilla y Vallejo, que tenía concertadas representaciones en Valencia, Alicante, Toledo y Madrid, pisaba las tablas por última vez. En Alicante contrajo una enfermedad y falleció a los cincuenta y seis años de edad, teniendo que sustituirle el galán Damián Palop. Allí se le hizo un ostentoso entierro al que asistió el cabildo eclesiástico de los canónigos.

Alonso de Olmedo hijo, continuando con la buena reputación de su padre, avalado por sus estudios universitarios, sobradamente reconocidas sus cualidades artísticas como actor, bailarín y comediógrafo, de gran reputación en las fiestas del Corpus de Andalucía, Madrid, Valencia, Valladolid o Toledo, reclamado tanto por la corte de Felipe IV y Carlos II como por el público de los corrales, fue elogiado por los cronistas de su siglo, que coinciden en que fue «un hombre de muy buen juicio, buena conversación, de muy buenos procedimientos», «de honrados

³² Añade el DICAT que Olmedo no quiso ir con la compañía de Pedro de la Rosa a París en 1661 y se quedó en Madrid con la de Escamilla.

³³ En el cabildo de 1674 hay un dato curioso: «En este cabildo que se tuvo en la sala nueva que se hizo junto a la Capilla se trató de las fiestas que se habían de hacer a la translación de la imagen de Nuestra Señora de la Novena a la nueva Capilla, a cuyo fin y para la mejor disposición se nombraron diferentes Cofrades y de la compañía de Manuel Vallejo se nombró al sobredicho Alonso de Olmedo» [Shergold y Varey, 1985: 161].

procederes» –apunta La Barrera [1860: 187]– «cortesano y atento», que recorrió los escenarios madrileños con «grandísimo aplauso».

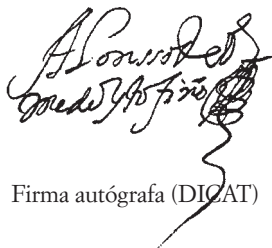
Otra muestra de los ecos de su vida la encontramos en palabras del mismo Cosme Pérez en el entremés *La loa de Juan Rana*, de Moreto (1662),

donde este gracioso, ante la falta de algunos histriones destacados para las fiestas por su ausencia de Madrid, dice saber imitar a varios de sus compañeros actores, pero reconoce irónicamente su incapacidad cuando se refiere a Alonso de Olmedo, cuyo porte era, con toda seguridad, la antítesis del esmirriado y genial bufón:

Mas, ¿cómo he de ser Olmedo
con la cara de un Macías³⁴,
bigotillo a la francesa³⁵,
planta de retrato³⁶, y vista
la capita a la gineta³⁷
y con el habla de almíbar? [*apud* Cotarelo, 1911: cix]
[...]
¡No es posible! ¡Ave María!
El mismo Olmedo parezco,
cortada la cara.
[...]
Ya en Olmedo, señores,
Rana se ha vuelto,
el galán de la loa,
la flor de Olmedo. [vv. 155-164]

Tanto el público que lo siguió, suponemos, como los actores y cronistas del siglo XVII, eligieron la apostura, las buenas maneras, el tim-

bre de voz, las dotes de actor, bailarín, dramaturgo y poeta de Alonso Pedro Tofiño *el Mozo*.



Firma autógrafa (DIGAT)

³⁴ *Macías*: Se refiere al famoso trovador gallego del siglo XIV Santiago Macías, conocido como *El Enamorado*, que murió trágicamente de amores, y cuya aventura ha inspirado a escritores como Lope, Bances, Larra y García Gutiérrez o el libreto de *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi.

³⁵ *A la francesa*: Bigote con las puntas arqueadas hacia arriba. El mismo Felipe IV también lo usaba.

³⁶ *Planta de retrato*: De la expresión «tener buena planta». En los retratos solía mejorarse al modelo.

³⁷ *A la gineta*: Capa corta, hasta la cintura, típica de galanes y para montar a caballo, pues no toca al animal.

³⁸ Wofsy, 1927: 65.

1.3. ALONSO (ANACLETO JERÓNIMO) DE OLMEDO (ACTOR GRACIOSO)

Hijo de Alonso de Olmedo *el Mozo*³⁹, fruto del matrimonio con Manuela de Escamilla, nació en Madrid el 11 de julio de 1668. Aunque suele aparecer en las fuentes como Alonso de Olmedo, sabemos que su nombre de pila era Alonso Anacleto Jerónimo de Olmedo. Nos referiremos a él como Alonso de Olmedo «nieto», cuando sea susceptible de confusión con sus dos antecesores. Olmedo Escamilla se casó en 1701 con la actriz Teresa Fernández Navarro,

hija de María Navarro –actriz y *autora*–, y, más adelante, lo hizo en segundas nupcias con Ana Lorenzo, actriz de la compañía de José Ferrer en Lisboa en 1719 en el papel de segundas damas.

Hizo siempre papeles de gracioso en diferentes compañías, entre 1693 y 1703, aunque sabemos que fue también *autor* de comedias al menos durante dos años en Lisboa, lo que no ofrece posible confusión con su abuelo, habida cuenta de las fechas y el lugar donde este representaba habitualmente –el Patio de las Arcas, en Lisboa–. Este es el cuadro de las compañías:

Año	Función	Compañía	Lugar
1693	Gracioso	María Manuela Navarro	Málaga
1695	Gracioso	Juan Ruiz	Valencia
1697	Gracioso	Juan Navas	Valencia
1698	Varios papeles	Carlos Vallejo	Madrid
1699	Gracioso	Gregorio Baptista	Valencia
1700	Segundo gracioso	Juan de Cárdenas	Madrid
1701	Gracioso	Lucas de San Juan	Valladolid
1702–1703	Gracioso	Joseph Ferrer	Lisboa
1721–1722	<i>Autor</i> de comedias	Alonso de Olmedo	Lisboa

Por Cotarelo sabemos que era *autor* de comedias en 1721 en Lisboa, donde murió en 1729 [1916: 177 n.1].

Tras la recopilación y cotejo de los datos encontrados en los textos sobre las biografías de actores del siglo XVII, tanto auriseculares como

contemporáneos, esperamos haber ayudado a aclarar los malentendidos que el frecuentado nombre de Alonso de Olmedo pudiera causar. Se han presentado dos puntos de apoyo para diferenciarlos. Por un lado, las fechas de nacimiento y defunción:

³⁹ La información sobre Alonso Anacleto Jerónimo de Olmedo aparece en Shergold y Varey [1985: 159]. Algunos datos hemos extraído del DICAT para ampliar compañías y fechas en las que actuó. También aporta su nombre de pila.

Alonso de Olmedo Tofiño (y Agüero), <i>el Gallardo</i>	Finales del siglo XVI (Alcalá de Henares)	1651 (¿Madrid?)
Alonso (Pedro) de Olmedo (y Tofiño), <i>el Mozo</i>	Hacia 1626 (¿Zaragoza?)	1682 (Alicante)
Alonso (Anacleto Jerónimo) de Olmedo	1668 (11 julio) (Madrid)	1729 (Lisboa)

Por otro lado, siempre que se habla en los documentos sobre Alonso de Olmedo como *autor* de comedias sabemos que se refiere a Olmedo Tofiño padre, de cuyos inicios como actor apenas hay noticia y, sin embargo, abundan cuando se refieren a sus veinticuatro años como *autor* de comedias. Este responde también al apelativo de *el Gallardo Olmedo* en las primeras listas de las compañías teatrales en que actuó. Cuando encontramos a Alonso de Olmedo en el papel de vejete también sabemos que se le menciona a él.

Su vástago, Alonso Pedro de Olmedo hijo, es referido siempre como actor –primeros galanes o sobresaliente–, bailarín o, también frecuentemente, dramaturgo o ingenio de entremeses, bailes, sainetes y coplas, pero que igualmente posee un alias: *el Mozo* o *el Mozo poeta: mozo*, como proponen los primeros listados de actores, por diferenciarlo de su padre, y *poeta* porque era conocida su afición y habilidad para hacer versos [Díaz de Escovar, 1909: 31].

El último Olmedo homónimo, Alonso (Anacleto Jerónimo) de Olmedo, es poco mencionado en fuentes y estudios, pero, cuando aparece, es casi

siempre como actor en el papel de gracioso. Así pues, contamos con un Olmedo *autor* de comedias y actor, un Olmedo actor galán y dramaturgo, y un Olmedo destacado por sus graciosos.

El apellido Olmedo, como Riquelme, Vallejo, Escamilla, Avedaño, Bezón, Prado, Arteaga, Salazar, Vega, Velasco y tantos otros, ha sido muy repetido en el teatro de generación en generación. La existencia de sagas de actores, al igual que en otros muchos oficios, a nadie sorprende, aunque sí interesa. Podemos seguir tirando del hilo y encontrar el apellido Olmedo en descendientes –o no– de esta saga que se prolonga en el tiempo sin saber, de momento, hasta cuándo. Así nos topamos a lo largo de los siglos XVII y XVIII con Olmedos actores, actrices y *autores* como los sobrinos de Olmedo hijo, o los hijos de otra María de Olmedo –no su hermana–, casada con Tomé Castañeda: Esteban, Jerónima e Hipólito, y los hijos de este –Paula, José, Juana y Fabiana–. Muchos otros figuran en los catálogos de actores y podrían tener raíces comunes: Francisco, Jerónimo, Jesualda, Manuel... Otra será la ocasión de seguir sus huellas.



Escudo del apellido Olmedo

2. EL UNIVERSO TEATRAL DE LOS OLMEDO

2.1 ACTORES Y PÚBLICO, PARTÍCIPES DE LA CEREMONIA TEATRAL

Asistir al teatro no era un mero acto de contemplación literaria, sino que suponía un acontecimiento mucho más trascendente. Para empezar, el público asistente se relacionaba con gente de diferentes esferas sociales, con quienes compartía el solaz de un espectáculo. Este, por su lado, trascendería de manera global a una celebración con un carácter casi ceremonial. Cualquier compañía comenzaba con una loa que hacía las veces de presentación y de captación de los oyentes, y luego se iniciaba el primer acto de una comedia, en el que se exponía una acción que prometía una tensión en la trama. En el primer entreacto se representaba un entremés, caracterizado por su transgresión y divertimento, con música, chocarrería y palos. Luego se volvía a retomar la comedia en su segundo acto, momento en el que se alcanzaba el grado más alto en la tensión del espectáculo, volviendo a interrumpirse con el segundo entreacto, donde se solía introducir un baile o sainete. Este hacía las delicias del público a la vez que crecía la excitación, que se avivaba en el tercer acto de la comedia y alcanzaba su culmen con un alborotado baile final, como la jácara, de gran éxito en los escenarios. Olmedo hijo, conocedor del efectismo y del gusto de estas piezas entre «el respetable», se valió de su afición a los versos para colaborar en el deleite festivo que añaden a la comedia tan jocosas y animadas obras, contribuyendo a ello con sus animados bailes y divertidos entremeses.

La comedia en cuestión era la pieza central de la representación, pero solo en conjunción con el resto de piezas breves –el preludeo y los entreactos de risas, música y danza– se puede entender y valorar la totalidad del espectáculo. Esta conjunción artística, cuyas piezas se complementaban entre sí creando un *todo* comunicativo, solo puede definirse con el término generalizador de *ritual*. Asistimos así a un verdadero fenómeno artístico y social denominado la Fiesta Barroca. En ella todos sus componentes –teatro, actor y público– deben ser considerados como indispensables. El público no podía ser privado de ninguno de estos ingredientes y manifestaba activamente su aprobación o desacuerdo animando la celebración colectiva o llevándola al fracaso, como solían hacer los mosqueteros. Muchos eran los elementos a los que los actores estaban sometidos, sin garantía plena de no recibir, en ocasiones, una lluvia de gritos o verduras.

2.2. RECONOCIMIENTO DEL OFICIO DE COMEDIANTE

La vida de los actores en la época del Siglo de Oro, vista desde hoy, resulta sumamente interesante, como demuestra su creciente presencia en los argumentos de diversas ficciones literarias contemporáneas ambientadas en aquellas épocas: valgan como ejemplos la ya veterana novela de Néstor Luján *Decidnos, ¿quién mató al conde?* [1987] (sobre un Villamediana al que ha vuelto ahora Carlos Aganzo en *Don de la*

insolencia [2024]) o la más reciente de Elvira Menéndez, *Vida de una actriz* [2020], pasando por los acercamientos de Arturo Pérez Reverte en su saga de las aventuras del Capitán Alatriste, particularmente en *El caballero del jubón amarillo* [2003].

Pero el oficio de un comediante del Barroco, por muy atractivo que pueda parecernos, no era fácil ni ocioso. Por añadidura, los comediantes de la legua, imprescindibles para el entretenimiento popular, no gozaban de gran consideración en una sociedad fundamentada en una estricta moralidad abanderada por la Iglesia y el Santo Oficio. Agustín de Rojas, en su *Viaje entretenido*, se pregunta: «¿Cómo estos farsantes pueden, / haciendo tanto como hacen, / tener la fama que tienen? / Porque no hay negro en España / ni esclavo en Argel se vende / que no tenga mejor vida que un farsante» [Ressot, 1972: 289-290].

Debido a la primitiva desvinculación del espectáculo con respecto a las funciones sociales –en cuestión económica y espiritual–, el mundo teatral fue blanco de numerosas críticas desde el sector religioso. El ejercicio de lo teatral es considerado como un solaz, dentro del terreno de la gratuidad y el alivio de lo corporal, lo que incluye –siguiendo el modelo carnavalesco definido por Bajtín [1965]– «la ruptura temporal del arquetipo social establecido y la negociación de la libertad y el placer». A los sectores más conservadores de la Iglesia les costaba aceptar que un actor pudiera ser agente de esta delicada labor, pues no contaba con un oficio socialmente reconocido y cargaba además con el sambenito de su supuesta inmoralidad, originado por la convivencia cotidiana de actores y actrices, las pasiones que estos subían a los escenarios, el culto al vestuario –cada vez más ostentoso y cargado de

erotismo– la relajación moral de algunas obras representadas, y la ejecución de bailes con mudanzas de dudoso recato. Así lo expresan los explícitos comentarios de Ignacio Camargo en *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, de 1689:

¿Qué hemos de decir de unos hombres [...] que con acciones, con palabras, con gestos con movimientos están infundiendo lascivia [...]? ¿Qué cosa más torpe y provocativa que ver a una mujer [...] vestida de galán airoso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza quiso que estuviere siempre casi todo retirado de la vista? [...] [*apud* Rodríguez Cuadros, 1998: 309]

Era motivo de no poca preocupación que un actor pudiera producir tales efectos, máxime cuando eran del agrado de gran parte del público. La *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [Cotarelo y Mori, 1904] es una fuente que recoge numerosos alegatos que denuncian la fascinación del público por las pulsiones transmitidas por los actores. Las pasiones llevadas a escena, así como las ropas inapropiadas según las normas del buen vestir, provocaron tantos escándalos que hubieron de publicarse decretos como el del *Reglamento de teatros* de 1608, 1615, 1641 o 1653. En ellos se trata el tema del travestismo –la aparición de mujeres con hábito masculino y la de muchachos representando mujeres– y, en general, el de la decencia en el vestuario.

La dificultad en la gestación del oficio de actor se justifica por la escasa integración de este en la sociedad organizada, lo que supone en los siglos XVI y XVII la presión ideológica que señalaba unos márgenes morales y sociales que los actores incumplían sobradamente. Las enconadas críticas se dirigían sobre todo a las compañías de la lengua, que eran comparadas

con asilos de facinerosos, apóstatas y fugitivos que, refugiados en su sombra, campaban libres de responsabilidades. Además, la consideración de los actores como un oficio «no útil» se debe a declaraciones en las que se califica a la gente de teatro como «holgazana, mal inclinada y viciosa que, por no aplicarse al trabajo de algunos de los oficios útiles y loables de la república, se hacen truhanes y chocarreros para dedicarse a la vida libre y ancha» [*apud* Cotarelo y Mori, 1904: 37]¹. La cuestión se agrava con la idea de que un actor, por influencia de los papeles que representa, traslada a la vida cotidiana los hechos teatrales, lo que afecta negativamente a la moral. Que personas así fueran creadoras y generadoras de significados suponía una señal de alarma para los detractores del teatro. El actor tiende un puente hacia una nueva lectura del cuerpo que poco tiene que ver con la ortodoxia tridentina dominante. El lenguaje corporal comienza a ser creador de una nueva forma de comunicación, poniendo en contacto al público con sus hábitos gestuales y mentales. De esta forma, mediante la palabra y el gesto, se creaba un vínculo social y se difundían mitos revestidos de una autoridad no claramente distinguible de la de los mismos jueces, sabios y predicadores.

Contra todos los argumentos que los poderes establecidos pudieran presentar, pesaba uno esencial: la tradición teatral. Tenía que ser lícito además por ser un pasatiempo provechoso y ejemplar, un ritual imprescindible para el Corpus y, desde un punto de vista totalmente práctico, porque el teatro era la manutención

de los hospitales. Sin embargo, el teatro precisaba de un organismo que lo respaldara con mayor fuerza, que unificara a todo el gremio y que dispusiese de su propia identidad para hacer frente a las acusaciones.

Así es como en 1631 Alonso de Olmedo padre, junto con otros *autores* de comedias, constituyen en la parroquia de San Sebastián, en el barrio madrileño de los actores, la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, que será definitivamente aprobada por las Constituciones en 1634. A ella debían pertenecer todos los actores profesionales y ser inscritos en el *Libro del Cabildo*, aunque permitía también su acceso a las compañías de la legua. La cofradía aseguraba unas donaciones a los hospitales y prometía su duración mediante matrimonios entre miembros de su mismo gremio. Esta es una razón que facilitó la presencia de dinastías de actores, como la iniciada por Olmedo padre.

El carácter benéfico de la Cofradía hacia los hospitales, junto con la devoción mariana —en su advocación de Nuestra Señora de la Novena²—, otorgaron al comediante un prestigio y una aceptación social y eclesiástica de la que anteriormente carecía. La Cofradía se pone, pues, al servicio de la Iglesia, lo que contrarrestaría una buena parte de los ataques de este sector. Así, los actores profesionales del Siglo de Oro llegaron a crear una organización económica y una constitución muy bien delimitadas que estarían íntimamente ligadas al desarrollo del teatro español.

¹ Palabras del carmelita descalzo Fray José de Jesús María: *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, Alcalá, 1601.

² La elección de dicha advocación se debe a que esta se hallaba en el barrio de los actores y no al supuesto milagro que la Virgen hizo en favor de Catalina de Flores, considerada tradicionalmente como actriz, aunque no fuera cierto. Sobre este tema trata José Subirá [1960: 10].

2.3. LA VIDA COTIDIANA DE LOS OLMEDO

De nuevo recurrimos a *El viaje entretenido* de Rojas para conocer la cotidianeidad de los comediantes y lo duro de su profesión:

Pero estos representantes,
antes que Dios amanece,
escribiendo y estudiando
desde las cinco a las nueve,
y de las nueve a las doce
se están ensayando siempre;
comen, vanse a la comedia
y salen de allí a las siete.
Y cuando han de descansar,
los llama el presidente,
los oidores, los alcaldes,
los fiscales, los regentes,
y a todos van a servir,
y a cualquier hora que quieren. [Ressot, 1972: 289-290].

Tras cinco horas de estudio comenzaban las tres de ensayos, casi siempre en casa del *autor*, en una sala amplia o en su jardín. Se hacían a puerta cerrada, aunque los comediógrafos solían asistir para proponer nuevas obras o vigilar la evolución de las suyas. Cabe suponer que los Olmedo, dada su posición en primera línea de *autores* y actores, conocieron a buena parte de los comediógrafos de su época: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Moreto, Rojas Zorrilla, entre muchos otros. Olmedo padre, en los inicios de su carrera de actor, figura en el reparto de obras de Lope, como *Los Guzmanes de Toral* –en los papeles de Don Payo y Álvaro–, o en *La buena guarda* –Félix, mayordomo– en 1611 y 1614. Respecto de su hijo Alonso, la mayoría de sus papeles conocidos procedían de los personajes de dramaturgos como Calderón, Montero de Espinosa, Fernando de Zúrate, Rojas Zorrilla, etc.

En 1660 tenemos noticia de la primera casa de ensayos que se encontraba «en la esquina de la calle León que da vuelta a la de Güertas» [Pérez Pastor, 1905: 278]. Olmedo padre tenía su casa en el barrio de los comediantes, donde ensayaría con el resto de su compañía. Los ensayos para una comedia duraban algo menos de veinte días, si atendemos a las numerosas referencias del DICAT y a las palabras del *Pedro de Urdemalas* [Talens y Spadaccini, 1986: 379], entremés de Cervantes, en el que el *autor* se queja: «¡Cuerpo de mí! ¿En veinte días / no se pudiera haber puesto esta comedia? ¿Qué es esto?». Sin embargo, la duración de los ensayos era algo mayor cuando de autos sacramentales o representaciones en palacio se trataba.

En el mundo teatral había una clara jerarquía entre los actores, dependiendo del tipo de compañía a la que pertenecían, a saber: compañía de la legua y compañía de título. En la primera el número de actores variaba según la modalidad teatral. Así, un solo actor era un bululú, dos conformaban un ñaque, pero si había más podían acuñar diversos nombres, como detalla Agustín de Rojas en su loa de *El viaje entretenido*: gangarilla, cambaleo, garnacha, mojiganga, farándula y compañía, en escala creciente de componentes y enseres. Recorrían con escasos medios la geografía española y montaban su sencillo tinglado en los arrabales de las ciudades –a una legua de distancia–.

Por el contrario, las compañías de título o compañías reales, llamadas así por tener reconocimiento oficial mediante una concesión de licencia estatal con el beneplácito del rey, sí eran admiradas por la mayor parte de la sociedad. Tanto la compañía fundada por Olmedo padre como aquellas de las que formó parte Olmedo hijo pertenecían a este tipo. Ciertamente elitismo

también podría traspasarse a los *autores* de las compañías de título que además contaban con el añadido de nobleza. Aunque es un hecho peculiar, no sorprende que personas de alto rango abandonasen las comodidades de su casta para aventurarse en el ajetreado mundo teatral, ya fuera por vocación o por lo atractivo de un liberal modo de vida. Este hecho lo señaló Cervantes por boca de un loco famoso apodado Licenciado Vidriera: «Hay muchos comediantes que son muy bien nacidos e hijosdalgo». Junto a Olmedo encontramos cómicos hidalgos como Juan Acacio Bernal, Lorenzo Hurtado de la Cámara, Agustín de Rojas –aunque este sí consiguió su reconocimiento de hidalguía–, Pedro Antonio de Castro, doña Beatriz de Guzmán –bailarina exquisita y de no vulgar alcurnia–, entre otros³.

Entre los *autores* y representantes habría algunas distinciones, pues no todos viajarían ni vivirían con igual acomodo, ni aportarían las mismas galas a sus compañías, a pesar de las ayudas económicas que recibían del estado y los préstamos de las cofradías o arrendadores. Quienes, como en el caso de los Olmedo, disponían de unos beneficios heredados, llevarían mejor los avatares de la vida farandulera –criados, esclavos– e, incluso, podrían permitirse completar su formación y experiencia actoral con otros estudios u oficios de mayor reconocimiento social. Recordemos que Olmedo hijo cursó estudios universitarios en Salamanca⁴ y se graduó como Bachiller en Cánones, profesión que no llegó a ejercer de pleno, pero que a buen seguro le facilitó su acceso y permanencia casi una década como mayordomo de la Cofradía de la Novena. También es cierto que era vástago de uno de sus fundadores, de

quien heredó nobleza y reputación. Su linaje les facilitaba a ambos el acercamiento a la figura de los reyes vigentes, que tanto gustaban del teatro y lo demostraron favoreciéndolo. Ya sabemos que Alonso padre e hijo eran de los preferidos para representar en la intimidad de los palacios y celebrar los eventos reales, por lo que suponemos que entre ellos debió de trabarse una cierta amistad. El monarca mostraba cercanía y otorgaba mercedes a esta familia, como siempre que Olmedo padre solicitó su ayuda; primero al príncipe Felipe por las vicisitudes económicas del *autor* en 1640, o después, cuando el mismo Felipe, ya rey, le devolvió a él y a sus descendientes los parabienes como infanzón e hidalgo. Además, Olmedo padre tenía decreto del rey para hacer los autos en las fiestas del Santísimo Sacramento siempre que las pidiera, y nos consta que lo hizo en doce ocasiones⁵.

En una compañía de título el número de componentes y la repartición de tareas estaban reguladas, lo que supone una jerarquía entre los actores y requería la presencia del *autor* de comedias como eje principal de la compañía.

Olmedo padre, como *autor* de comedias, asumía numerosas responsabilidades: tenía que elegir los textos que se iban a representar, debía estar siempre en contacto con los comediógrafos, hacer las veces de director de los ensayos –labor que aprendió en los años anteriores a tener su propia compañía– y percibir directamente los ingresos de los espectáculos y ayudas. Eran requisitos que el *autor* tuviera sensibilidad artística, habilidad financiera y una buena reputación; esta última se traspasaba por igual al resto de su compañía.

³ Se habla de ellos en Diago/Valls [1991].

⁴ Su hermano Vicente también cursó estudios, aunque desconocemos cuáles.

⁵ Seguimos las palabras de mismo Olmedo en su carta al rey en 1640.

Todo ello no facilitaba el acceso desde el gremio exterior de actores a la categoría de *autor* y de compañía de título. Tanto es así que casi todos los *autores* habían sido antes actores en compañías ya establecidas, cuyos componentes procedían en su mayoría de ramificaciones familiares. Está claro que Olmedo padre gozaba de buena reputación y de apoyo financiero –dada su procedencia y el favoritismo de los reyes–, y de la experiencia de tres lustros como actor. Cuando al fin formó compañía, lo hizo incluyendo desde el primer momento a los miembros de su familia.

El reparto de papeles correspondía al *autor*, aunque es de suponer que en esta decisión participaban también los actores más destacados. Cada compañía de título podía contar con cuatro actores jóvenes encabezados por el primer galán, que era el protagonista masculino, otros dos hombres mayores que hacían los barbas, y otros dos actores que daban vida a los graciosos, papeles cómicos de sirvientes. El único de la familia que desempeñó este papel fue Alonso de Olmedo nieto, que estuvo casi cuarenta años provocando la hilaridad en su público.

Parecido al rol de los barbas es el del vejete, el cómico viejo –celoso o cornudo– tan presente en los entremeses. El descenso de esta escala se debería a la edad, ya que son muchos los casos de actores que comenzaron siendo primeros galanes y pasaron luego a ser barbas. A Olmedo padre, cuando era *el Gallardo Olmedo* en 1614, lo suponemos representando galanes, pero con toda certeza señalamos que a principios de los años treinta ya se había granjeado

gran fama y el reconocimiento de público y compañeros de profesión por igual.

En la loa –de Quiñones de Benavente– con la que Tomás Fernández se presentó en la corte en 1636, el primer galán Alonso de Osuna se pregunta:

¿Pues yo, qué puedo esperar
adonde Olmedo, Velasco
y Pedro Manuel se llevan
con tal razón los aplausos? [DICAT]⁶

Estos versos evidencian que Olmedo padre destacaba entre los primeros galanes siendo *autor* de su compañía, y contaba con la admiración de Quiñones de Benavente y del mismo Osuna. Ya en su vejez, Olmedo hizo papeles de barba desde mediados de los años cuarenta, hasta que se retiró.

De igual manera, su hijo Alonso tomaría dignamente el relevo. Durante casi treinta años –de 1653 a 1682– se mantuvo en el papel de primer galán, hazaña poco común, y al menos durante una década tuvo al público de la corte dividida en gustos y pareceres con numerosos seguidores: sus partidarios y los de Sebastián de Prado, asimismo galán. Hoy les llamarían *influencers*. Su repentina muerte, cuando rondaba los cincuenta y seis años, no le permitió llegar a barba y, aunque ya tenía una edad avanzada para el papel de galán, tal vez su fama y apostura le sirvieran de garantía largos años. Sí figura en una ocasión como *sobresaliente*, rol que ratifica su importancia no solo como profesional de la escena, sino que supone que era llamado con frecuencia para los eventos más ilustres, como festejos y representaciones en el Corpus –autos sacramentales– o en Palacio.

⁶ DICAT recoge esta información en la introducción de Olmedo hijo (Alonso Pedro), tomándolo por el padre, ya que el hijo tenía unos diez años de edad en 1636, demasiado precoz para ser primer galán. Los otros galanes mencionados son: Francisco de Velasco y Pedro Manuel de Castilla.

Los papeles femeninos los desempeñaban cinco actrices por lo general –damas–, siendo la más importante de ellas la primera dama, mujer a la que no debían faltarle belleza y *donaire*. Otra seña de la valía de las actrices era su capacidad para mantenerse a lo largo del tiempo en la especialidad dramática que su papel desempeñaba. Así lo explica Mima de Salvo [2008]:

Esto, a su vez, era indicio de que poseía determinadas habilidades teatrales que no se modificaban con el paso del tiempo, y que convertían a cualquier «dama», es decir, cualquier actriz especializada, en alguno de los papeles de dama –y no solo a las que interpretaban primeros y terceros papeles–, en meritoria especialista de las tablas.

De esta manera, también fueron grandes especialistas en escena las mujeres de la saga de los Olmedo. El cuadro ofrece el parentesco de las actrices en relación a Olmedo hijo:

Nombre	Parentesco	Papel
Jerónima Omeño	Madre de Alonso Olmedo	Damas, cantaba y bailaba
Jerónima de Olmedo	Hermana de Alonso de Olmedo	2ª y 3ª damas, cantaba y bailaba
María de Olmedo	Hermana de Alonso de Olmedo	5ª damas, arpista
Juana de Olmedo	Hermana de Alonso de Olmedo	2ª damas, canta y baila
Manuela Escamilla	Mujer de Alonso de Olmedo	3ª damas y <i>Juan Ranillas</i> (niña) Famosa por habilidad musical 1ª dama / damas / bobo-hombre ⁷

Entre los actores solía haber al menos dos –un hombre y una mujer– con buena aptitud para el canto. Como vemos en el cuadro anterior, todos en general sabían bailar o al menos acompañar en un baile final, tan habitual en los géneros breves.

También pertenecían a la compañía, aunque no vinculados al oficio de actor, los músicos –entre los que suele figurar un arpista–, el apuntador

–que también copia para la compañía los papeles del manuscrito del poeta–, el guardarropa –encargado del vestuario– y el cobrador de entradas.

La siguiente lista nos muestra un ejemplo de los componentes para una compañía de título. Se trata del reparto de la de Antonio Escamilla en 1671, en la que figuraba su yerno, Olmedo hijo, con su mujer Manuela Escamilla [Pérez Pastor, 1905: 323]:

⁷ En 1672, en la representación de la comedia *Fieras afemina amor* (Calderón), La Escamilla «hace el papel de bobo, se viste de hombre y actúa en el fin de fiesta». En DICAT: Manuela Escamilla.

María de Quiñones	<i>primera dama</i>
Bernarda Manuela	<i>segunda dama</i>

Manuela de Escamilla	<i>tercera dama</i>
Manuela Fernández	<i>cuarta dama</i>
María de los Reyes	<i>quinta dama</i>
«La mujer de Navarrete»	<i>música</i>

Alonso de Olmedo	<i>primer galán</i>
Juan Fernández	<i>segundo galán</i>
Lorenzo García	<i>tercer galán</i>
Juan Antonio	<i>cuarto galán</i>
Mateo de Godoy	<i>barba</i>

Antonio de Escamilla	<i>gracioso</i>
Bernardo López	<i>segundo gracioso</i>
Gerónimo de Peñarroja	<i>segundo barba</i>
Melchor	<i>apuntador</i>
Juan Luis	<i>cobrador</i>
Gabriel	<i>guardarropa</i>

La presencia de compañías de título y la bien delimitada jerarquía que las constituía contribuirían a crear una consistente estructura que les permitiría enfrentarse con mayor solidez a las críticas por parte de los detractores del teatro, que fueron numerosas y constantes.

La remuneración por el trabajo era proporcional al papel que se desempeñaba en la compañía. Haciendo un cálculo de la media, extraído de diversas fuentes [Oehrlin, 1992; Rodríguez Cuadros, 1998; DICAT], a mitad del siglo XVII los sueldos rondaban los once reales para el *autor*, la primera dama y el primer galán, los nueve reales para la segunda dama, segundo galán y primer barba, los siete para el resto de los actores, y cinco reales para el cobrador, apuntador y guardarropa. El *autor* recibía además unos seis reales por función, los actores una *ración* –no una paga extra– por cada día que pasaban en la

compañía y una participación del dinero recaudado –la caja– al final de la temporada. En 1634 Olmedo padre estipuló los sueldos que debían recibir los representantes de su compañía, correspondiéndole a él y a su mujer Jerónima 31 reales por cada día que representase, 11 de ellos de ración «el día que no se presentare», y 20 de representación⁸.

2.4. LOS OLMEDO, FAVORITOS PARA FIESTAS DEL CORPUS Y PALACIO

En los famosos mentideros de San Felipe y el de los Comediantes en Madrid se daban cita los Olmedo para formar las compañías, que se constituían entre Cuaresma y Pascua, y el contrato –concierto– se extendía hasta Carnaval del año siguiente. Con ello los actores se comprometían a actuar en Madrid o en

⁸ DICAT (Jerónima Omeño: 1634).

giras por el reino, a asistir con puntualidad a los ensayos y a no abandonar la compañía, so pena de una cuantiosa multa. Las compañías que eran elegidas para representar los autos sacramentales en la festividad del Corpus recibían aviso de los organizadores para que no salieran de la ciudad, y obtenían, además, subvenciones cuantiosas. Uno de esos premios económicos era la *joya*, que se otorgaba a la compañía elegida para el Corpus de Madrid. Con las subvenciones se pretendía que el *autor* elegido «se aventajase en la dicha fiesta así en traje como en autos y personajes» a otras compañías [Pérez Pastor, 1914: 118]. En ocasiones, el dinero se demoraba, como le sucedió a Olmedo hijo en 1671, quien tuvo que reclamar una compensación económica de 400 ducados –4.400 reales– por los autos del Corpus⁹. En época de su padre la *joya* rondaba los 100 ducados, aunque luego podían recibir otros 100 como ayuda de costa para viajes y traslados de material y personas. Olmedo hijo participó al menos en quince ocasiones de primer galán en la festividad entre 1661 y 1681¹⁰, con la compañía de Escamilla primero, con la de Vallejo después.

Después del Corpus las compañías empezaban a actuar en los corrales de comedias –en el de la Cruz y La Pacheca, muy frecuentados por los Olmedo– y los seleccionados para la festividad religiosa también eran los favoritos para asistir a la Corte. A lo largo de todo el siglo XVII se hicieron numerosas representaciones con motivo de los cumpleaños de la familia real, onomásticas, bodas, nacimientos, carnavales o visitas de personalidades importantes. A partir de 1650 las incursiones teatrales en la corte serían habituales, y se representaba principalmente en el Cuarto de la Reina los domingos; jueves y fiestas intermedias, en el Salón Dorado del Alcázar o en el Palacio del Buen Retiro. Tal era la afición de la familia real al teatro, sobre todo por parte de Felipe IV, quien en mucho benefició a los actores, y Carlos II, que aumentó el número de representaciones. Tanto la compañía de Olmedo padre como las que contaron con su hijo Olmedo –Vallejo y Escamilla– estuvieron presentes ante los reyes en repetidas ocasiones. Los sitios reales mencionados fueron escenario de múltiples representaciones palaciegas en las que Olmedo hijo mostró sus dotes de actor y bailarín a lo largo de los años setenta y principios de los ochenta, en todo tipo de celebraciones:

⁹ DICAT (Alonso (Pedro) de Olmedo: 1671).

¹⁰ DICAT: Alonso (Pedro) de Olmedo. Los años que no actuó en el Corpus fueron: 1673, 1674, 1671, 1677 y 1678.

Fecha / Compañía	Obras teatrales	Autor	Lugar	Celebración
(julio) 1662 (Simón Aguado)	<i>La presumida hermosa</i> (con loa y sainetes)	Fernando de Zárate	Patinillo del Buen Retiro	
1672 (Escamilla)	<i>Fieras afemina amor</i> (Olmedo: Hércules)	Calderón	Coliseo del Buen Retiro ¹¹	Celebración a sus majestades
(febrero) 1672 (Escamilla)	<i>Los celos hacen estrellas</i> ¹² (Loa hecha Olmedo)	J. Vélez de Guevara (Música: Juan Hidalgo)	Salón Dorado del Alcázar	Cumpleaños de la reina Mariana de Austria
(18 enero) 1676 (Vallejo/Escamilla)	<i>Amado y aborrecido</i> ¹³	Calderón	Salón del Real Alcázar	Cumpleaños de la archiduquesa
1676 (Escamilla)	<i>Los tres mayores prodigios</i> (y otras tres comedias)	Calderón	Salón del Real Alcázar	Carnaval
(18 enero) 1679 (Vallejo)	<i>El hijo del sol, Faetón</i>	Calderón	Salón del Buen Retiro	Cumpleaños de la archiduquesa
(22 dic.) 1679 (Vallejo)	<i>Psiquis y Cupido</i>	Calderón	Salón del Buen Retiro	Cumpleaños reina madre
1680 (Vallejo)	<i>La púrpura de la rosa</i>	Calderón	Salón del Real Alcázar	Cumpleaños de la archiduquesa
(4 y 5 marzo) 1680 (Vallejo)	<i>Entre bobos anda el juego</i> <i>El celoso extremeño</i>	Rojas Zorrilla Cervantes	Salón del Real Alcázar	Lunes y martes Carnaval
1680 (Vallejo y Prado)	<i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i> (Olmedo: Leonido)	Calderón	Coliseo del Buen Retiro	Boda: Carlos II con M ^a Luisa de Orleans ¹⁴

Con esto entendemos que, a lo largo de la temporada teatral, las tres vertientes teatrales –de corral, cortesano y del Corpus– no estaban

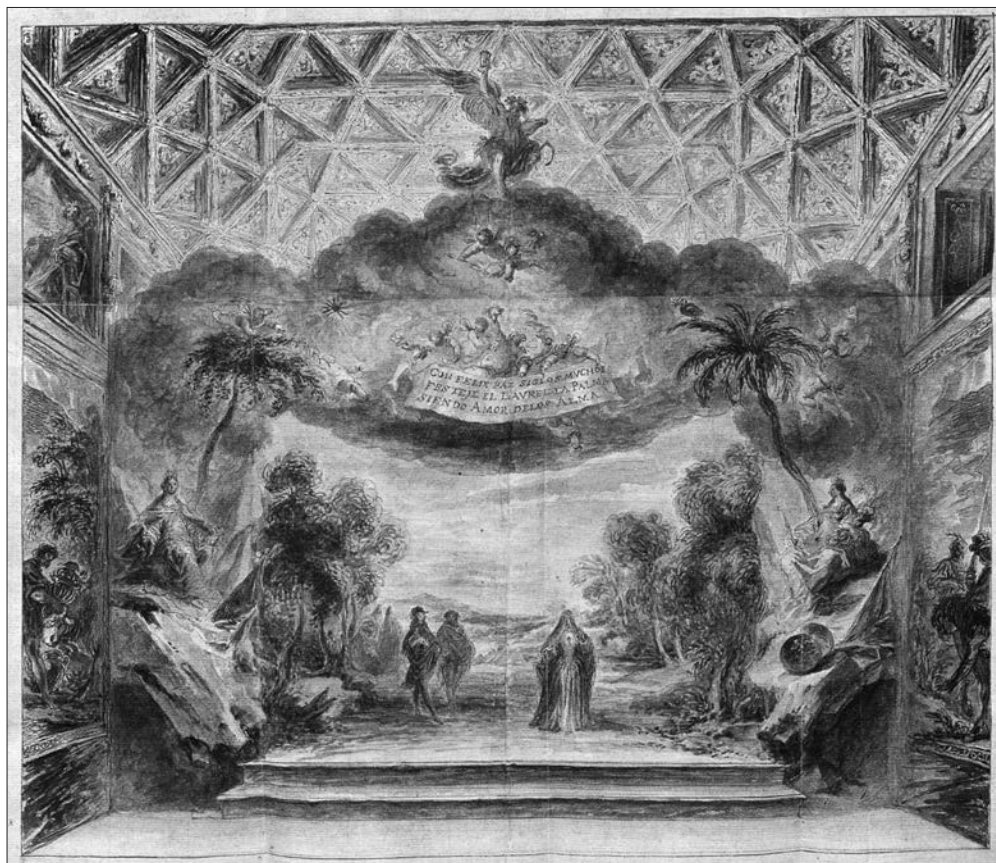
desligadas, sino que corrían paralelas y se interrelacionaban.

¹¹ Representación a costa del príncipe Astillano (Stigliano) para celebrar a sus majestades. Nicolás M^a de Guzmán y Caraffa, noble napolitano, alcaide del Buen Retiro.

¹² Esta zarzuela burlesca, inspirada en el mito de Júpiter y la ninfa Ío, es la más antigua conocida. Olmedo, en la loa a la zarzuela, representaba alegóricamente «el Deseo». La zarzuela fue nuevamente representada en 2023 en el Museo del Prado de la mano del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, interpretada por alumnos del Máster Universitario de Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Teatro de Madrid (ITEM, UCM), y de la Escuela de Canto de Madrid y el Grupo de Música Antigua (ICCMU).

¹³ Para esta celebración Olmedo «puso el sarao». DICAT, 1676.

¹⁴ Anuario: Celebrada en Versalles el 31 de agosto del año anterior.



Decorado para *Los celos hacen estrellas*, acuarela de F. de Herrera, *el Mozo*, 1672.
Biblioteca Nacional de Austria, Viena.

El repertorio de obras teatrales variaba constantemente, aunque siempre con tendencia a incluir comedias nuevas en vez de las viejas. Basándonos en la información que sobre el repertorio aportan las fuentes, se calcula que este constaría de unas diez comedias por temporada. En una loa de Quiñones Benavente nos dice su autor, Roque de Figueroa: «Seis comedias estudiadas / traigo, y tres por estudiar, / todas nuevas...» [apud Cotarelo y Mori:1911: 544-5]. El repertorio de la compañía de Olmedo padre era muy selecto y se procuraba no representar aquellas comedias que otros

autores ya habían comprado a los poetas. Olmedo consiguió muchos manuscritos «buenos y envidiables» [Díaz de Escovar, 1909: 25] e incluía siempre que le era posible textos de estreno. No faltó un atrevido que le robara en 1637 trece comedias, por lo que se vio obligado a requerir que le fueran devueltas a las personas en cuyo poder pudiesen estar «dichas comedias [...] y otras cualesquier que constase ser mías y por ellas puedan pedir dos mil ducados que me han sido de daño si las representasen en cualesquier parte y seguir el pleito y pedir que no las hagan» [1909: 26].

Díaz de Escovar [1909: 25] anota la lista de las obras robadas a Olmedo: *Los trabajos de Job*, de Felipe Godínez; *Tanto hagas, tanto pagues*, de Lope de Vega; *Tener o no tener* y *Basta intentarlo*, de Felipe Godínez; *Los balcones de Madrid*, de Tirso de Molina; *El caballo vos han muerto*, de Luis Vélez de Guevara; *La coronación de los romanos* y *La muerte de Froilán*, de Cubillo de Aragón.

La duración en escena de una comedia, aunque nueva, no solía ir más allá de una semana, lo que propició iniciativas muy acertadas como la del autor Diego Osorio en 1660 [Pérez Pastor, 1905: 278], a cuya compañía perteneció Olmedo hijo

en la temporada de 1659 a 1660. La idea consistía en renovar el repertorio de las piezas breves entre comedias viejas, hecho que dio ocasión e inspiración a Olmedo para escribir sus bailes y entremeses, y que tuvo una gran acogida por parte del público que tanto gustaba de tales piezas. Nadie duda de que las obras de teatro breve a menudo salvaron del fracaso a algunas comedias. En el baile de Olmedo de *El retrato en esdrújulos*, representado quizás en 1678, con la compañía de Escamilla, comienza Manuela pidiendo disculpas al público por un descuido de su padre (Antonio Escamilla) que le «coge de los pies a la cabeza». Bernarda le pregunta «a qué ha salido» y Manuela le responde con estos versos:

MANUELA: [...] Bernarda,
a pedir que perdón tengan
desaciertos de mi padre
pues, siendo comedia nueva
la que hoy hacemos, nos falta 15
sainete que nuevo sea.

BERNARDA: ¿Sainete falta?

MANUELA: Sí, amiga.

BERNARDA: ¿Y ha de ser nuevo?

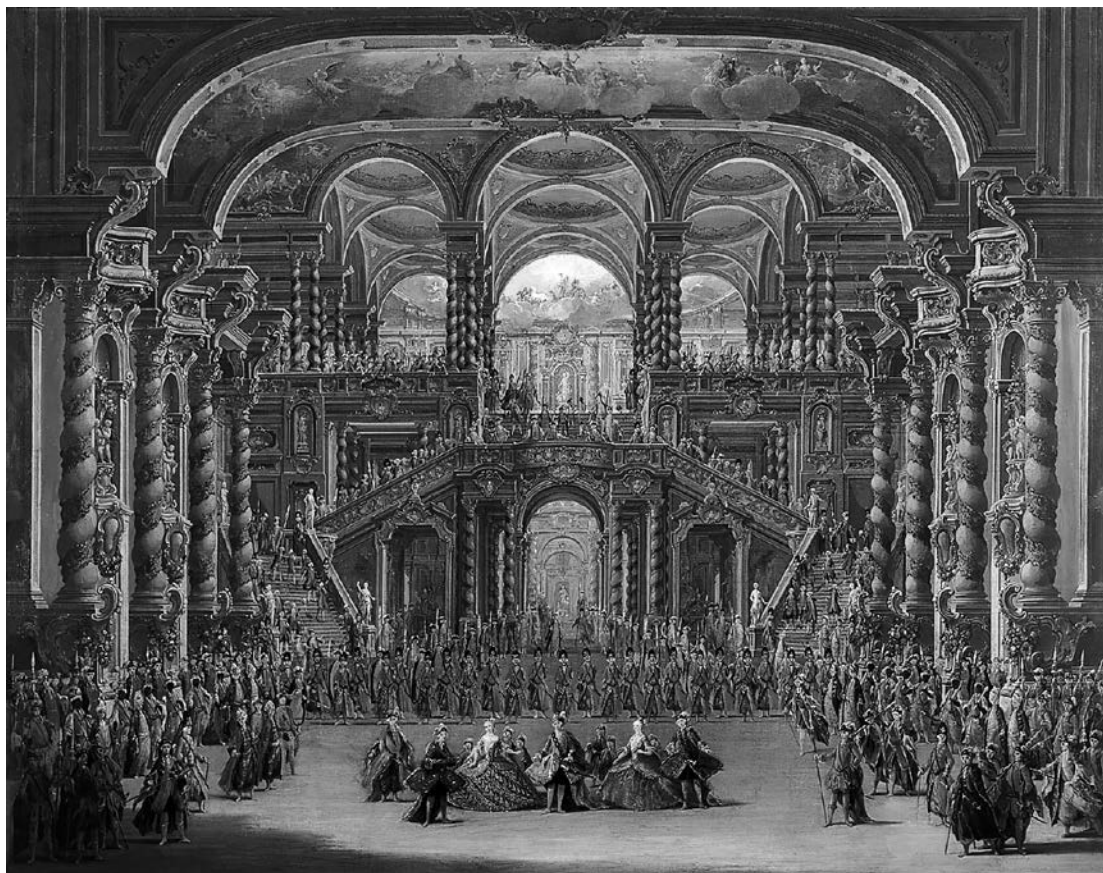
MANUELA: ¿No es fuerza
para que por nuevo gane
lo que por ser nuestro pierda? 20
[...]

BERNARDA: Un retrato cantaremos
con novedad.

MANUELA: ¡Esa es buena! 30
¿Un retrato es novedad?

Más adelante, tras reconocer Manuela que un baile de un retrato no es ninguna novedad, le dice al Bernarda al oído –manteniendo así la curiosidad del público– en qué consiste la originalidad del baile. Descubrimos enseguida que

lo novedoso reside en que el retrato se canta todo con palabras esdrújulas al comienzo de cada verso, idea innovadora de su escritor. Todo nuevo, en definitiva: comedia, sainete y tipo de verso.



Óleo para escenografías del Coliseo del Buen Retiro de Francesco Battaglioli por encargo de Farinelli, 1750. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)

2.5. EL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN

El texto teatral cobra vida en las tablas a través del lenguaje y la gesticulación del actor, aunque sobre la forma de recitar el verso y los gestos poco sabemos. Por desgracia no se conserva ningún manual de interpretación para actores

de esta época –tal vez no lo hubiera– pero algunos textos literarios aportan datos concretos sobre este arte, gracias a los que podemos tener una idea bastante cercana. Recurrimos en este caso al dadivoso Cervantes en su obra *Pedro de Urdemalas*, en cuya jornada tercera dice Pedro [vv. 768-801]:

Sé todo aquello que cabe
 en un general farsante;
 sé todos los requisitos
 que un farsante ha de tener
 para serlo, que han de ser
 tan raros como infinitos.
 De gran memoria primero;
 segundo de suelta lengua;
 y que no padezca mengua
 de galas es lo tercero.
 Buen talle no le perdono,
 si es que ha de hacer los galanes;
 no afectado en ademanes,
 ni ha de recitar con tono,
 con descuido cuidadoso,
 grave anciano, joven presto,
 enamorado compuesto,
 con rabia si está celoso.
 Ha de recitar de modo,
 con tanta industria y cordura,
 que se vuelva en la figura
 que hace de todo en todo.
 A los versos ha de dar
 valor con su lengua experta,
 y a la fábula que es muerta
 ha de hacer resucitar.
 Ha de sacar con espanto
 las lágrimas de la risa,
 y hacer que vuelvan con prisa
 otra vez al triste llanto.
 Ha de hacer que aquel semblante
 que él mostrare, que todo oyente
 le muestre, y ser excelente
 si hace aquesto el recitante.

[Talens y Spadaccini, 1968: 380, 381]

Estas pinceladas que Cervantes ofrece sobre el arte de un actor eran los requisitos que se exigían a un profesional de las tablas. La memoria figura como elemento primordial, ya que el repertorio de comedias y entremeses que debía caber en ella era amplísimo, máxime si le añá-

dimos las canciones, los bailes y coreografías; un actor sin memoria tendría que abandonar la profesión. En segundo lugar, el farsante ha de tener «suelta lengua»; es decir, facilidad y maestría en la dicción del verso, sin titubeos ni vacilaciones, de forma resuelta y decidida, con dominio del arte de la recitación. Sorprende, quizás, que se advierta como tercer requisito que el actor no debe padecer «mengua de galas», pero en el teatro el hábito sí hace al monje, y las galas componen un personaje más vistoso y verosímil, y despiertan la experiencia emocional desde lo visual¹⁵.

Es sabido que la métrica y la rima ayudan a memorizar los textos en verso, pero conllevan el peligro de ser recitados con un tono demasiado repetitivo, hecho que Urdemalas descalifica —«ni ha de recitar con tono»—, pues resta verdad al sentimiento, lo encarcela y lo cubre con una pátina de falsedad. El oído del público reconoce y aborrece tal descuido, que solo puede provocar hastío.

Que el físico concuerde con el personaje —«Buen talle no le perdono / si es que ha de hacer los galanes»— se considera de suma importancia y debía seguir unos cánones de belleza clásica griega que tanto la pintura como la escultura barroca representaban. En el caso del galán, requería el proporcionado talle de los atletas, sin ser robustos, a caballo entre el soldado y el cortesano, y un rostro hermoso, condiciones que Olmedo hijo cumplía, como explica Juan Rana en su loa¹⁶: «con la cara de un Macías, planta de retrato y el habla de almíbar», etc. La concordancia física se extiende al gesto y la apostura

¹⁵ Sobre la importancia del vestuario nos extenderemos en el siguiente apartado, ya que hay abundantes datos sobre los Olmedo al respecto.

¹⁶ *Loa de Juan rana*, comentada en el apartado de la biografía de Olmedo hijo.

en relación con la edad —«grave anciano, joven presto»— y a los sentimientos que se le suponen al personaje en cuestión —«enamorado compuesto, / con rabia si está celoso»—, aunque sin caer en la exageración o la sobreactuación —«no afectado en ademanes»—. Cervantes resalta la consideración que los versos merecen para poder dar vida al texto teatral —«a los versos ha de dar / valor con su lengua experta, / y a la fábula que es muerta / ha de hacer resucitar»—. Para Cervantes pocos eran los poseedores de tales requisitos, tan raros como infinitos. Por último, se califica de excelente el actor que sepa conducir a ritmo de verso los sentimientos del oyente, haciéndole pasar de la risa al llanto y tornar a hacer reír a mosqueteros, damas o reyes.

Lope, por su lado, en *Lo fingido verdadero*¹⁷ insiste en que el actor debe evitar las exageraciones que puedan restar verosimilitud a la fábula y reclama el aditivo de «sentir» lo que se representa:

[...] Así el representante, si no siente las pasiones de amor, es imposible que pueda, gran señor, representarlas; una ausencia, unos celos, un agravio, un desdén riguroso y otras cosas que son de amor tiernísimos efectos, haralos, si los siente, tiernamente; mas no los sabrá hacer si no las siente.

Por todo esto Díez Borque asegura que el actor del Siglo de Oro había alcanzado «un importante margen de profesionalidad» [1978: 66]. Abundan los textos que hablan de actores y actrices que consiguieron impresionar al público con su magnífico arte teatral¹⁸, que mudaban el color de sus caras, hacían llorar y reír con su

capacidad interpretativa, conciliando la naturaleza y el arte en el gesto. Tal es el caso, por ejemplo, de la actriz María de Riquelme, cuya fama se impuso en la memoria, como muestran las palabras que, casi treinta años después de su muerte, Caramuel le dedica en su *Primus calamus*:

Aplaudían los teatros a La Riquelme, moza hermosa, dotada de una imaginativa tan vehemente, que cuando representaba, mudaba con admiración de todos el color del rostro; porque si el poeta narraba sucesos prósperos y felices, los oía con semblante todo sonroseado; y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía pálida; y en este cambiar de afectos era tan única, que era inimitable. [*apud* Salvo, 2000]

No cabe duda de que La Riquelme, de haber sido más longeva —pues murió con treinta y tres años— se habría encumbrado en la profesión y habría figurado de sobresaliente en los repartos, como pudo haber llegado a serlo también Olmedo padre, y como lo fue sin duda su hijo Alonso.

2.6. LAS GALAS DE OLMEDO: EL VESTUARIO

A principios de siglo XVII la puesta en escena y los decorados tenían que reducirse todo lo posible, ya que los gastos con los que debía enfrentarse una compañía teatral eran múltiples y las ayudas escasas. Al público de los corrales le bastaba una serie de símbolos en el escenario para darse por enterado de dónde y cuándo transcurría la acción. Sabemos por ejemplo que, dado que las obras se representaban a la luz del día, la noche en escena se sobrentendía

¹⁷ Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1969, p. 77.

¹⁸ Pellicer cita curiosos ejemplos como Juana Orozco o la bella actriz María Riquelme [1804: 72, 109].

por el mero hecho de que un actor portase una vela, o podía «bastar un tambor y un estandarte para definir a un grupo de actores como compañía militar» [Serralta, 1984: 680]. Originariamente no era imprescindible todo un montaje de tramoyas para que el ambiente se vistiese de gruta, palacio o cabaña. El espectador era más bien un oyente, de ahí la expresión «oír una comedia» y no «ver una comedia».

El teatro conocido como de apariencias, con un sencillo sistema de tramoyas, experimentaría un cambio a partir de 1626 con la llegada a España del pintor, ingeniero y escenógrafo Cosimo Lotti, quien introdujo el aparatage escénico más avanzado. Desde ese momento el teatro comenzaría a explotar esta novedad incluyendo en las tablas efectos especiales tan variopintos como complejos: actores que igual podían ascender o descender del cielo o el infierno, presenciar tormentas, amaneceres, montañas lejanas, cascadas, mares... Las representaciones en palacio enseguida abanderaron esta moda que tanto habría de durar y que, desgraciadamente, relegaría al texto teatral a un segundo plano, en pro del efectismo visual, de lo cual se quejaba Calderón en una carta al rey Felipe IV, pues se encargaba de seguir las directrices que Lotti le encargaba para adecuar el texto a escenografías y efectos de gran envergadura:

Yo he visto una memoria que Cosme Loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hacer a Su Majestad en la fiesta de la noche de San Juan; y aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da. [...] [Calderón, 1675]

Las fábulas mitológicas y los héroes griegos, con valor didáctico, serían predilectas en estas celebraciones reales, pues, además de una ambientación bucólica plagada de elementos sensoriales, ofrecen un sistema metafórico que encarna el drama universal y tiene la capacidad de conectar el pasado con el presente, acercando el mito al público palaciego. Todo ello requiere un despliegue de tramoyas de gran envergadura para tan exigentes puestas en escena, donde lo visual, lo musical y el texto se aúnan.

Esto conlleva una exigencia más para los actores en su arte interpretativa y sus galas, acordes a lo magnífico del evento, y dada su relevancia como medio auxiliar para ilustrar el suceso teatral y llevarlo a las tablas. Los Olmedo no restaron importancia a este hecho. El vestuario era anacrónico ya que, al igual que en la pintura, se hispanizaba la ropa de cualquier época: un griego antiguo o un pastor de la Arcadia, por ejemplo, aparecían vestidos a la española, siempre regidos por la moda que la corte imponía. Los primeros galanes y damas traían generalmente consigo el vestuario a la compañía, mientras que el resto de los actores solían comprar sus propios trajes, o bien recibían la ayuda de costas, mediante la que disponían de una subvención estatal para costearlos, máxime cuando las representaciones eran para la Corte o el Corpus.

Podemos hacernos una idea del lujo que Olmedo padre procuraba en sus vestidos si revisamos una parte del *hato* –conjunto de prendas de ropa– que empeñó en Sevilla en 1629 [*apud* Granja, 2003: 379-381]:

Un sayo de espolín azul de plata y oro y tela encarnada y negra, finas las telas con pasamanos de oro. Una sotanilla y capuz de judío, de espolín de Italia y flores nogueradas, guarnecido de plata. [...] Un sayo de gamuza verde con jirones de espolín

gamuzado y fino, todo con pasamanos de oro. Un sayo de tela azul y jirones de tabí fino, con pasamanos de oro. Un gabán de espolín de Italia blanco y nácar, con pasamanos de oro. Un sayo de brocateles verdes y carmesíes de diferentes colores, de pasamanos de plata. [...].

Abundan los datos recopilados en el DICAT sobre la petición y concesión de ayudas pecuniarias a compañías o actores concretos, en los que Olmedo hijo aparece constantemente como solicitante y beneficiario, siempre con obras de Caderón, para más detalle.

En 1671, estando Olmedo de primer galán en la compañía de Escamilla para el Corpus de Madrid, se acordó repartir 500 ducados para trajes entre los actores que tuvieran más ocupación en los autos sacramentales: 200 reales para Olmedo para hacer la ropa de Hércules, en la obra *Fieras afemina amor*, que se representaría en el Salón del Buen Retiro. Parece que no bastaron los 200 reales a Olmedo, pues hay dos libranzas más a su favor, una de 234 reales y otra de 1.891 reales en gastos de mercaderías para el papel de Hércules, aunque estas últimas corrían a cargo del príncipe Stigliano.

En Carnaval de 1676 se hizo en palacio la comedia de Calderón *Los tres mayores prodigios*, en la que Olmedo vuelve al papel de Hércules. Recibe una ayuda para adquirir media cabeza de león, cuatro garras y nueve varas de holandilla para forrar el vestido de pieles, además de 1.200 reales para dos saraos que puso. En 1679, para la representación de *Faetón* en el Salón de Buen Retiro, se incluye un pago a Olmedo –no concretado– por treinta y dos varas de raso para

dos vestidos de tafetán, veintiuno de holandilla encarnada para el vestido de Olmedo y su estatua, y cuarenta y cuatro de velillo de plata blanco para el manto de Olmedo para el mar.

Otro ejemplo de sus galas es el de la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, dada por la compañía de Manuel Vallejo y José del Prado en 1680, en el Coliseo del Buen Retiro, en que se incluye un pago de 300 reales a Olmedo para vestir su papel y otros pagos para «doce varas de raso nácar y blanco de flores de Génova para dos *toneletes* –faldas hasta la rodilla– uno para Olmedo y otro para Manuela Escamilla, para ponerse la ropa para el torneo, y treinta y dos varas de raso para mantos» y otras tantas de «tafetán anteado para el forro, doce de nácar y de encaje de plata de Venecia para guarnecer los *toneletes*» [DICAT, 1680].

Resulta, cuando menos, sorprendente la cuantiosa suma de dinero que los comediantes manejaban, al menos los favoritos de la corte, para tales menesteres, aunque sirven para ilustrar la gran importancia concedida al vestuario, para no padecer «mengua de galas si es que ha de hacer los galanes», como reza el verso cervantino antes aludido.

La sofisticación de la tramoya y las galas desembocarían, ya en el siglo XVIII, en una recargada búsqueda de los autores por introducir en sus obras tales posibilidades escénicas y elogios para la vista, que afectaron directamente a la verosimilitud y, en ocasiones, alcanzaban más el efecto visual que la calidad literaria.

3. OBRA DRAMÁTICA: CORPUS Y CRONOLOGÍA

El conjunto de piezas de teatro breve que conservamos de Alonso de Olmedo consta de diversos entremeses y bailes. Es Cotarelo [1911: cix, cx; 1908: 211] quien primero aporta datos más precisos para la fijación del corpus textual, aunque se han comparado con los catálogos de La Barrera [1870], Paz y Meliá [1934], Simón Díaz [1972], Simón Palmer [1977], Urzáiz [2002] y otros estudios referentes a su obra.

Los entremeses que pertenecen a Alonso de Olmedo y que no plantean ningún problema de autoría son los cuatro que siguen:

- *La dama toro*
- *Las locas caseras*
- *Píramo y Tisbe* (entremés burlesco)
- *El sacristán Chinchilla* (y *Tirra, Tirra*)

Estos son los ocho bailes dramáticos de Olmedo que no ofrecen dudas en su autoría:

- *La abejuela*
- *Bernarda y Pascual*
(También conocido como *Sainete para la comedia de «Los sucesos de tres horas»* y como baile de *Si no ha de tener alivio*¹)
- *Las flores*
- *La gaita gallega*²

- *Menga y Bras*
- *La niña hermosa*
- *El retrato, en esdrújulos*
- *Los títulos de comedias*

Los siguientes bailes presentan dudas en la atribución a Olmedo, lo que se explica con más detalle a continuación del listado:

- *Las arias*
- *Dos áspides trae Jacinta* (se disputa la atribución con Monteser)
- *Lanturulú* (dudosa atribución) (También conocido como el baile de *El retrato y Atención pido a todos*)

Bailes atribuidos a Olmedo por error anteriormente:

- Baile de *Los estudiantes* (de Hipólito de Olmedo)
(También conocido como *Los estudiantes burlones* (o *buscones*), el entremés de *Los ladrones y el alfanje*, el baile del *Alfanje y estudiantes burlones* y el de *Los burlones estudiantes*)
- Baile de *La valenciana* (de Gaspar de Olmedo)
- Baile de *La esgrima* (de Juan Vélez)
- Mojiganga *El Paseo del Prado Nuevo* (de José de Olmedo)

¹ Según el catálogo de Paz y Meliá.

² El baile de *La gaita gallega* no lo recoge Cotarelo [1911] pero sí Restori [1903] y el catálogo de La Barrera [1870].

Cotarelo apunta que el baile de *Las arias* no es de Olmedo porque «es veinte años posterior» [1908: 211] –suponemos que a su muerte–. Paz y Meliá lo atribuye con interrogante a Olmedo, aunque dice, «al parecer, original con rúbrica» –ilegible– con letra del siglo XVII, lo mismo que afirma Merino Quijano [1981], tal vez basándose en la atribución con interrogante hecha por Paz y Meliá. Tras un exhaustivo estudio de la métrica –como se verá en su apartado– y habiéndolo comparado con el resto de sus bailes, consideramos que pudiera no ser suyo, dado que presenta un caótico uso de la métrica y un estilo ajenos a Olmedo. Ante la duda, decidimos incluirlo en esta edición.

Del baile de *Dos áspides trae Jacinta* –en ocasiones *Los áspides*– existen dos textos destacados: el primero es un impreso de la Biblioteca Nacional de España incluido en la *Primera parte del Parnaso nuevo y amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*, de 1670, en el que se encuentra dicho baile atribuido a Montseser (Francisco Antonio de); el segundo es un impreso de 1675 de la misma biblioteca incluido en *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*,

con diferentes bailes, loas y mojigangas, donde aparece con el nombre de Olmedo³. En otras ediciones⁴ el baile no incluye nombre alguno. La paternidad de la pieza ha dividido los pareceres de los estudiosos. Al menos Paz y Meliá [1934], Simón Díaz [1972] y, posteriormente, Merino Quijano [1981] lo atribuyen a Olmedo. Por su lado, Cotarelo otorga la paternidad a Montseser⁵. Párvulas razones inclinarían la balanza en favor de la autoría de Olmedo. Una es que, habida cuenta de que ambas publicaciones se hicieron en vida de Olmedo –Montseser murió en 1668–, podríamos considerar que el posible error de atribución en la edición de 1670 se corrigiera en la supuestamente posterior de 1675. Por otro lado, el título de la pieza es el nombre de un tono en romance –no sabemos si de Montseser, Olmedo u otro– que inspira el baile y se introduce en él salpicado de diálogos intercalados entre los zagales. De este tono hay dos noticias: una en el *Cancionero poético-musical de Verdú*⁶ [Josa y Lambea: 2010] (aunque con el nombre de *Dos áspides traes, Marica*, en lugar de *Dos áspides trae Jacinta*⁷, que figura bajo el nombre de Montseser) y otra en un libro que recoge poemas manuscritos titulado *Poesías castellanas varias*⁸, sin el nombre del autor. Los versos del impreso

³ Del impreso del baile atribuido a Olmedo encontramos la traslación hecha por Jesús Cañedo Fernández, *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*, CSIC, en 1970.

⁴ En ocasiones aparece con el título de *Los Áspides*, en las ediciones de 1791 y 1799, sin nombre del autor.

⁵ La Barrera apunta la existencia de un baile del mismo nombre en un libro de entremeses de varios autores, incompleto y sin portada ni preliminares, de 1670 a 1675, conservado, al parecer, en la Biblioteca de los señores Durán y Fernández-Guerra, del que dice que falta y cuyo título podría ser *Migajas de ingenio*. Cotarelo encontró este libro, lo copió y publicó con el título de *Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas* [1908]. En él apunta que dicho baile es de Montseser [1908: 122].

⁶ *Cancionero poético-musical de Verdú (siglo XVII)*, recogido y comentado por Josa y Lambea. Universitat de Barcelona, C.S.I.C. 2010. (Aula Música poética). El manuscrito se halla en la Biblioteca de Catalunya, M. 1637–I/13, pp. 3–4.

⁷ Obsérvese la diferencia en los títulos, aparte del cambio de nombre de la zagala: el primero usa la segunda persona «traes» acompañado del vocativo «Marica», mientras que en el segundo se usa la tercera persona «trae» y no hay vocativo.

⁸ BNE, Ms. 3884. *Poesías castellanas varias*. Tomo I, f. 402v. Solo incluye los versos del tono «Dos áspides trae Jacinta», y no figura su autor.

de 1675 y del tono coinciden, excepto en estos (13-16) que no aparecen en el impreso:

Traidores vienen los celos
con el amor de rebozo,
en este incendio florido,
en este estrellado escollo.

También coinciden los versos del libro de *Poesías castellanas*, aunque en este el romance es cuatro estrofas más largo. Puesto que es habitual que Olmedo use un tono conocido para inspirarse y escribir sobre él un baile entremesado –esto es, añadiendo diálogos– es posible que el tono de *Dos áspides traes, Marica* sea de Monteses –como consta en el *Cancionero* antes mencionado– y que la versión extendida sea de Olmedo, muy dado a escribir pastorales, a diferencia de su coetáneo. La consulta del cuadro métrico nada nos aclara, pues se usan estrofas que en nada difieren de las del resto de bailes de nuestro escritor (romance, romancillo y seguidillas).

Hay un pequeño elemento digno de mencionar: encontramos en el verso 68 del baile una expresión exclamativa –«¡Valga el diablo la borracha!»– que se repite en el verso 108 del entremés de *El sacristán Chinchilla* en boca del bodegonero italiano –«¡Válgate dos mil diablos li borracha!»–, aunque era una expresión muy usada en la época por otros autores, como apun-

ta Rebolgar⁹ en su tesis doctoral sobre Monteses [2015: 434]. Cabe decir que él tampoco llega a ninguna conclusión. Ante la duda, decidimos publicar el baile.

Cotarelo [1908: 211] no da explicaciones cuando duda de la autoría del baile de *Lanturulú*, aunque lo encontramos en el manuscrito 15.403 de la BNE como *Baile del retrato* junto al nombre de Olmedo o Amedo, y en *La nave* parece leerse Aneo o Cineo. Atendiendo a la métrica, no obtenemos una conclusión evidente¹⁰, lo que nos lleva a incluirlo en esta edición.

Con respecto al entremés de *Los estudiantes*, que Díaz Escovar atribuye a Alonso de Olmedo [1909: 33] y que posteriormente como tal lo anotan otros investigadores, debemos señalar que el dato se basa en la noticia de que Alonso cobró 300 reales por dicho entremés¹¹, tras su representación junto a *La púrpura de la rosa*, de Calderón, en 1680, llevada a cabo por la compañía de Vallejo [Cardona / Cruickshank / Cunningham, 1990: 69]. Sabemos que tanto Shergold y Varey [1982: 99] como Cotarelo [1908], lo consideran anónimo, y que Paz y Meliá [1934: 285] anota que es de Hipólito de Olmedo, *autor* de comedias y gracioso, hijo María de Olmedo¹² y de Tomé Castañeda. En el

⁹ La encontramos en la jornada III de *Más vale el hombre que el nombre*, de Francisco Bances Candamo, y en el discurso XI de *Los gigantes de Madrid*, del libro de Francisco Santos *Obras en prosa y verso, discursos políticos, máximas cristianas y morales...* del año 1723, Madrid, impreso por Francisco Mendel.

¹⁰ El uso hecho por Olmedo de los tonos –suyos o ajenos– marca el ritmo en muchos de sus bailes mayormente cantados (seguidillas y endechas heptasílabas), en este caso al comienzo y final de la pieza. Solo trece versos intermedios dan cuerpo al verso recitado, como sucede en su *Píramo y Tisbe*. Si se echan en falta el romance y el romancillo, con el que suele combinar los tonos.

¹¹ Consta en la relación de gastos, fechada en 24 de enero, la relación de gastos para la representación de *La púrpura de la rosa*, en la que se incluye, en el apartado de «Ingenios», dicho pago por el entremés de *Los estudiantes* [Shergold y Varey, 1982: 239].

¹² Esta María de Olmedo, esposa del actor Tomé (de Olmedo) Castañeda, no es la hermana de Alonso de Olmedo hijo, pues su hermana María estuvo casada siempre con el *autor* Juan Pérez de Tapia. Así lo advierte

catálogo de La Barrera –donde pone Olmedo, a secas– y en la *Floresta de entremeses* de 1680 el entremés figura con el título de *Los estudiantes burlones* (o *buscones*), en Paz y Melia y en la Barrera se presenta como el entremés de *Los ladrones y el alfanje*, en la *Arcadia de entremeses* de 1723 como *Alfanje y estudiantes burlones*, en el *Vergel de entremeses* de 1675 como *Los burlones estudiantes*, además de otras variaciones sobre el mismo nombre. Todos estos títulos se refieren a la misma pieza, cuyo primer verso es «¿No me dirás qué intentas? ¿Qué pretendes?». El nombre de Hipólito aparece junto a la obra en múltiples ocasiones, nunca el de Alonso de Olmedo. No debe confundirse con el entremés de *Los estudiantes golosos*, anónimo en casi todos los catálogos consultados –excepto uno que también lo atribuye a Hipólito– y cuyo primer verso reza: «Llocia (Lucía) mía, hermana mía...». Sea como fuere, parece que la única razón por la que Escovar lo atribuye a Alonso es por el pago recibido por la obra. En este estudio no se publica por no haber hallado ni una vez el nombre de Alonso junto al de la pieza, a excepción del cobro mencionado.

Merino Quijano [1981: 718] atribuye el baile de *La valenciana* a Alonso de Olmedo, pero, tras revisar en la Biblioteca Nacional de España el texto [Ms. 14.513, n° 19] mencionado por él, vemos con toda claridad que figura a nombre de Gaspar de Olmedo, su primer hijo

con María de Anaya. No incluimos el baile, pues, en esta edición.

En la base de datos de la BNE aparece referido el baile de *La esgrima* a Olmedo en el manuscrito de *El corazón*, pero, tras su consulta, es fácil comprobar que es de Juan Vélez.

Por fortuna no encontramos problemas de atribución en aquellos bailes cuyo título era común en la época porque seguían la moda literaria imperante. Muchos son los que llevan por título *Baile del retrato*, *Retrato en esdrújulos*, *Títulos de comedias*, o aquellos que se conocían con nombres de personajes muy usados en la época, como es el caso de *Menga y Bras*.

Tratar de seguir una cronología de las piezas de Olmedo es tarea imposible, dado que solo podemos aportar las fechas en que se estrenaron, se representaron, o de la primera publicación que se conserva. Respecto de sus entremeses ofrecemos dos fechas posibles de la representación de *La dama toro*, gracias al reparto de actores que aparece en su publicación en *Flores del Parnaso* de 1708, junto a los entremeses de *El sacristán Chinchilla* y *Las locas caseras*. En el reparto de *La dama toro* vemos los nombres de algunos actores que participaron en su representación, a saber: Malaguilla, Mosquera y Simón. Tras consultar y contrastar las listas de las compañías teatrales del DICAT,

también el DICAT en la biografía de esta. No hemos encontrado el parentesco familiar de Alonso de Olmedo con la madre de Hipólito. El mismo Hipólito fue quien dio la información al anónimo autor de la *Genealogía* de que el verdadero apellido de su padre era Castañeda (DICAT, «Introducción, Hipólito de Olmedo»). Hipólito trabajó con sus hermanos, Esteban y Jerónima de Olmedo. Parece ser que otro apellido de los tres hermanos era Zorilla y no Olmedo, pero, por mucho que se ha tratado de esclarecer, no se ha llegado a una conclusión. Hipólito se casó con Juana de Salas, *la Cornetilla*, y tuvieron cuatro hijos: Juana, Paula, Fabiana y José de Olmedo. Residió en Lisboa y Badajoz y, antes de ser *autor* (1672), actuó como gracioso en la compañía de Francisca de Rojas y Zorrilla, *la Bezona*, casada con Vicente de Olmedo, hermano de nuestro Alonso de Olmedo.

vemos que Juan de Malaguilla –también arpista reputado–, Manuel Mosquera –casi siempre galán– y el *gracioso* afamado Simón Aguado –mayormente *autor* de comedias y, en ocasiones, actor– coincidieron en las fiestas del Corpus de Madrid en 1675 –compañías de Antonio de Escamilla y Simón Aguado–, en cuya lista de gastos se incluyen 400 reales a Olmedo por dos sainetes que puso, año en que además recibió un aviso de embargo de bienes. También coinciden todos ellos en 1678 en la compañía de Antonio de Escamilla. Ambas fechas son plausibles.

Del resto de sus entremeses ninguna fecha podemos dar, a pesar de que en el de *Las locas caseras* hay un reparto de actrices: La Navarro, La Navas y tal vez Hipólita. La Navarro podría referirse a Juana Navarro –mujer de Miguel Orozco– que trabajó con Olmedo en 1662 en la compañía de Simón Aguado *el joven*. No obstante, no se ha localizado a ninguna Navas que coincidiera en compañía alguna con Alonso de Olmedo, aunque sí con su sobrino Hipólito de Olmedo, destacado gracioso y *autor* de comedias.

Alguna fecha más podemos concretar sobre la representación de sus bailes. En el manuscrito del baile de *Lanturulú* figuran Correa y Francisca como únicos actores, además de los músicos. El actor Juan Correa y la actriz, *autora* y música, Francisca María de Rojas, apodada la *Bezona*, –casada con Vicente de Olmedo, hermano de Alonso de Olmedo– compartieron tablas estando en la compañía de Juan Tapia entre 1657 y 1658. Este Correa es el que nos cuentan diversas fuentes que hirió a un criado de Alonso de Olmedo. En otro manuscrito el reparto presenta a dos: Gracioso y Graciosa.

Sabemos por Cotarelo [1911: cxcix] que el baile de *Los títulos de comedias* se estrenó en 1662 ante Felipe IV y su mujer. Además, este año coincide con el del reparto de actores que se encontraban con Olmedo en la compañía de Simón Aguado, que son:

Bernarda: Bernarda Manuela, *la Grifona*.

Aguado: Simón Aguado, *gracioso*.

Francisca: Francisca Verdugo, *primera dama*.

Orozco: Miguel de Orozco, *tercer galán*.

Borja: Mariana de Borja, *la Borja*.

Rojo: José de Rojo, *segundo barba*.

Manuela: Manuela Bustamante, *segunda dama*.

Carrión: José Carrión, *barba*. [DICAT: «Simón Aguado, 1662»]

Restori se equivocó al aportar una fecha más tardía, dado que él manejó un manuscrito más breve –treinta y un versos menos– y posterior al baile, en cuyos versos finales se homenajea al rey don Carlos, mientras que otros manuscritos se refieren a él como el príncipe don Carlos, como veremos en el texto editado.

El baile de *Bernarda y Pascual*, también conocido por su primer verso –«Si no ha de tener alivio»– y como *Sainete de Alonso de Olmedo para la comedia de Los sucesos de tres horas*, fue representado, como reza el manuscrito, para la «fiesta a los años de la Reina Nuestra Señora, año de 1664». En ese mismo año se publicó en el tomo I de Moreto y Calderón, como figura en la Noticia Bibliográfica de este estudio.

Acerca del baile de *Dos áspides trae Jacinta* ya se ofreció la fecha de la primera publicación que conservamos (1670), en la que se atribuye a Monteses su autoría. Nada más podemos extraer de un reparto de personajes en el que figuran habituales nombres de pastores, comunes en los bailes de la época.

Nos consta por diversas fuentes¹³ que la compañía de Manuel Vallejo representó el baile de *La gaita gallega* el 22 de diciembre de 1679 junto con *El Faetonte*, de Calderón, en el salón del Buen Retiro para el cumpleaños de la reina madre. En el reparto figuran Manuela (Escamilla) y Bernarda (*la Grifona*), que formaban parte de dicha compañía en ese año. Igual reparto femenino presenta el baile de *El retrato en esdrújulos*, además de los músicos Malaguilla (Juan de) y Gaspar (de Real)¹⁴. Tal vez sea este mismo baile al que se refiere el DICAT cuando anota que Olmedo recibió 250 reales por un baile que puso para la representación del auto de *Psiquis y Cupido*, de Calderón, en el Salón del Buen Retiro el 3 de diciembre de 1679 con la compañía de Osorio, aunque Manuela men-

ciona a su padre como *autor* de la compañía en el primer verso pidiendo perdón en su nombre. Podría ser, pues, en 1678.

Dos años más tarde, en 1680, se representó el baile de *Las flores* en Palacio durante el carnaval, junto con la comedia calderoniana *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, como ya se ha mencionado.

Ninguna noticia podemos aportar para datar sus otras obras, salvo los años de publicación. En el apartado de la «Noticia Bibliográfica» se incluyen dichas fechas, que no mencionamos aquí por ser póstumas y porque nada aclaran sobre su estreno o fecha en que fueron escritas. Queda así el cuadro resumen de las fechas de representación de sus piezas teatrales:

<i>Lanturulú</i> (baile)	1657 o 1658 (Representación)
<i>Los títulos de comedias</i> (baile)	1662 (Estreno)
<i>Bernarda y Pascual</i> (baile)	1664 (Representación)
<i>Dos áspides trae Jacinta</i> (baile)	1670 (1ª Publicación)
<i>La dama toro</i> (entremés)	1675 o 1678 (Representación)
<i>La gaita gallega</i> (baile)	22 de diciembre de 1679 (Representación)
<i>El retrato en esdrújulos</i> (baile)	¿1678? (Representación)
<i>Las flores</i> (baile)	1680 (Estreno)

Cabe tener en cuenta que algunas de las piezas breves de Olmedo disponen de muchos testimonios manuscritos e impresos, aunque no tan numerosos como las de otros autores renombrados, lo cual podría estar en con-

sonancia con el éxito de esas piezas. Así, de sus entremeses destacamos el de *El sacristán Chinchilla* –con al menos cinco textos, en su mayoría de principios del siglo XVIII–, y de sus bailes, los más copiados o publicados son

¹³ DICAT: Manuel Vallejo *el Mozo*, 1679. Subirats, 1977: 403.

¹⁴ Con toda probabilidad este Gaspar es el músico y no el hijo de Alonso de Olmedo y María de Anaya, ya que en la pieza Gaspar y Malaguilla ejercen de músicos acompañando las voces de Manuela y Bernarda, mientras que Gaspar de Olmedo jamás figura como músico, sino como actor de terceros y cuartos galanes y graciosos.

el de *La niña hermosa*, *Bernarda y Pascual*, *Dos áspides trae Jacinta*, *Lanturulú*, *El retrato de esdrújulos* y *Las flores*¹⁵.

Además de su teatro breve, Alonso de Olmedo también escribió la segunda jornada de la comedia burlesca *Antíoco y Seleuco*, junto

a otros dos ingenios: Jusepe Rojo, autor del tercer acto, y probablemente Matos Frago-so del primero. La obra está basada en la de Agustín de Moreto, de igual título, pero también conocida como *A buen padre, mejor hijo*, incluida en la primera parte de sus comedias.

¹⁵ Las publicaciones de estas piezas se detallan en el apartado 3, sobre la «Obra Dramática», de este estudio.

4. CONTEXTO DEL TEATRO BREVE

Durante mucho tiempo se ha venido considerando la comedia como la protagonista indiscutible y casi única de la representación teatral y, por tanto, del conjunto de la fiesta barroca. Estudios posteriores destacaron la relevancia de los géneros breves que servían de preámbulo, intermedio y colofón a la comedia. Estos géneros –la loa, el entremés, el baile dramático, la jácara y la mojiganga– pueden tener una relación de dependencia con la comedia y, a la vez, entenderse como piezas independientes, siendo «distintas y, sin embargo, complementarias» [Huerta Calvo, 1983: 74]. Todas ellas, dado su origen carnavalesco, aportan una visión de la realidad caricaturizada que contrasta con la idealización o estilización de la comedia y el auto sacramental. A esto hay que añadirle un «potencial de distorsión» [Oehrlein, 1992: 151] que sirve de realce a la ilusión manifiesta en el espectador, y una capacidad de crear tensión, ya que corta el progreso de la acción principal hasta llevar a la excitación del fin de fiesta. Estas piezas de teatro llegaron a ser tan del agrado del público que podían procurar el éxito por sí mismas a una comedia poco aplaudida. Un avance en esta moda nos lleva a la folla, representación que constaba solo de piezas breves.

El antecedente más cercano del entremés se encuentra en los *pasos* de Lope de Rueda, obviamente conectados con los de Joan de Timoneda, también en prosa. A Rueda se sumaría después la herencia teatral de los cómicos italianos –Naselli, Trastulo, Bottarga– en la segunda mitad del siglo XVI, que trajeron a la corte española

su *commedia dell'arte*. Los italianos usaban unas piezas teatrales breves y cómicas que servían de enlace en los intermedios de una pieza teatral más extensa. Estas unidades mínimas de comicidad estaban destinadas a provocar la risa y permitían a los actores ponerse de acuerdo sobre cómo proseguiría el desenlace de la acción, puesto que la improvisación en el teatro italiano –*commedia all'improviso*– era una de sus bases. Dada la función de enlace de estas escenas bufonescas de rápida y cómica acción, fueron llamadas *lazzi*. Con todo ello, la tradición castellana y la influencia italiana se unirían en este género entre Renacimiento y Barroco, destacando entremesistas coetáneos a Olmedo como Lope de Vega, Calderón, Moreto, Avellaneda, Solís, Rojas, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Cubillo de Aragón, Quiñones de Benavente, Zabalita y un extenso etcétera. Será también Lope de Rueda quien terminará de definir las características del entremés al consolidar el tópico textual básico del teatro breve –la burla– e introducir en él un sencillo elenco de personajes que la ejemplifican.

Por ello las claves temáticas y argumentales de los entremeses giran en torno a la risa, principal motor y objeto de dichas piezas, cuyo brazo ejecutor es generalmente la burla. Esta burla es una suerte de juego llevado a cabo por unos personajes que en cierta medida carecen de condición humana, hasta el punto de ser presentados como meros muñecos o fantoques que encarnan unos signos concretos: la malicia, la ingenuidad, la bravuconería, la lascivia o la avaricia. El asunto

de estas piezas incluye, como se ha dicho, un final de alborotados acontecimientos, con peleas, escarmientos y bailes. Los bailes conciliadores se harán cada vez más notables en el colofón de los entremeses. La preferencia del carácter musical y literario por encima de la verosimilitud de las piezas facilitaría la presencia del verso en detrimento de la prosa.

En los temas y formas de entremeses y bailes vieron los moralistas del siglo XVII una razón evidente para tratar de censurar el espectáculo barroco, precisamente por ofrecer «la versión heterodoxa frente a la ortodoxa de la comedia» y por «el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber [...], la jocosa licencia que se regodea en los engaños conyugales, con la befa y el escarnio del prójimo», propios de unas piezas que se incluyen en los denominados «géneros de risa» [Asensio, 1971]. Parodiar o ridiculizar a través del teatro los engranajes del poder podía hacer peligrar la integridad del mismo.

A esto se suma el hecho de que, desde principios del siglo XVII, historias, leyendas y mitos clásicos caen en manos de la parodia y la burla, y así los mitos saldrán a pie de calle junto con reyes y emperadores para ser desmitificados en las tramas de los entremeses burlescos. Habida cuenta de los conflictos surgidos con respecto a las leyes del decoro, expuestas por Lope de Vega en su *Arte nuevo*, esta iniciativa tuvo múltiples detractores y planteó graves problemas de censura. Pero es imposible tratar de poner freno a la creación literaria y escénica, máxime cuando esta dispone de un caudal de mitos conocidos por todos y tan del gusto del público, como lo canta el personaje del Autor al principio del entremés de *Píramo y Tisbe*, de Olmedo:

AUTOR: Ya que las fábulas logran
más que las historias ganan,
fábula vaya y sainete
de Píramo y Tisbe. [I, vv. 1-4]

En general, estructura, personajes y estilo de los entremeses burlescos siguen, como veremos, las mismas directrices que las del resto, pero presentan algunos matices particulares, basados principalmente en una exageración de los procedimientos habituales del entremés.

Sabida es la afición de Olmedo por los versos y su intervención en diversos certámenes poéticos. Díaz de Escovar califica sus versos de «muy correctos e inspirados» [1909: 31] y se refiere a él como «el Mozo poeta». Esta artística dedicación, sumada a la constante convivencia de Olmedo con las piezas teatrales de los genios, le llevó a escribir «con discreción y agudeza algunos bailes y sainetes», según palabras de Pellicer [1804: 18]. Sus entremeses comparten características con los de sus coetáneos, tanto en el desfile de personajes –*dramatis personae*– como en los temas, estructura y lenguaje, para cuyo análisis seguimos principalmente los estudios de Huerta Calvo [1985; 1999].

4.1. CLASIFICACIÓN

Los entremeses de los siglos XVI y XVII obedecen a una serie de esquemas de garantizado éxito. Reconocida su justa deuda con la tradición teatral castellana, la cuentística folclórica y literaria y con la *commedia dell'arte*, estas obras teatrales vienen repitiendo un cuadro estructural que se delimita según se realcen la acción, la situación, el desfile de personajes o el debate verbal que entre ellos se establece. Si bien suele predominar uno de los paradigmas en cada entremés, también estos pueden

aparecer combinados en una misma obra. Las piezas en que predomina la acción ofrecen una pequeña intriga en la que una burla –una broma, robo o devaneo erótico– desempeña el papel predominante. La burla erótica, muy recurrida, se atiene al tópico de la mujer y el amante –sacristán, estudiante...– que tratan de eludir a uno o más pretendientes, entre los que no falta un vejete –marido o padre– como sujeto paciente de la burla. Esta estructura es la que descubrimos en el entremés de *El sacristán Chinchilla*.

Las burlas de estudiantes siguen asimismo la estructura de acción. Las víctimas suelen ser personajes como el *bobo* o, en su defecto, cualquier cargo civil –alguacil o comisario–. En el entremés de *La dama toro* de Olmedo se urde un engaño y escarmiento contra un celoso e intolerante Comisario que trata de impedir que las parejas se citen a solas. En la estructura de personaje asistimos a un desfile de máscaras estereotipadas ante los que otro más sabio, a modo de árbitro, hace una valoración de sus defectos, poniendo de relieve lo ridículo de estas figuras. Algo similar sucede al final del entremés de *Las locas caseras*, en el que Olmedo presenta a un grupo de pretenciosas mujeres de clase social alta que se reúnen en el estrado de una casa para tomar chocolate, cotillear y hacer gala de su casta. En la última escena llega el marido de la anfitriona a la reunión y hace una valoración del comportamiento de las damas, a las que califica de locas. Sin embargo, dentro de esta misma estructura no encontramos ejemplos en las obras de Olmedo del personaje del *figurón*, que invierte el esquema anterior, siendo este quien capta la atención del resto de los personajes por su comportamiento anormal. Respecto de la estructura de debate, que supone un enfrentamiento entre sus perso-

najes en base a un desacuerdo por pertenecer cada uno a gremios sociales enfrentados –soldado/sacristán, galán/viejo, marido/mujer–, no hallamos en las obras de Olmedo una muestra que estructure toda la pieza. No obstante, en relación a ella, haremos mención más adelante de las pullas entremesiles, tan asociadas al género, que aparecen en *El sacristán Chinchilla*, y a los diálogos del entremés burlesco de *Píramo y Tisbe*. Por otro lado, la estructura de debate puede tener un componente lingüístico individualizado; es decir, unas características que hacen particular el habla de un personaje determinado. Tal es el puntual caso del bodegonero italiano presente en *El sacristán Chinchilla*, que habla un supuesto idioma, parodia de la lengua italiana.

4.1.1. Entremeses de acción

En el entremés de *El sacristán Chinchilla* predominan la burla y el enredo, pero asistimos a una estructura que, como veremos, se complica hacia el final, haciendo que los personajes que fueran sujetos agentes de la burla pasen a ser objeto paciente de la misma. El entremés comienza *in medias res*, con el parlamento del Vejete que quiere vengarse de anteriores burlas llevadas a cabo por el sacristán.

VEJETE: [...] Este, las más de noches,
en mis umbrales le encuentro
y cuando quiero pescarle
para molerle los huesos,
me reconoce y, remedando
el habla de otros del pueblo,
me engaña de suerte
que le desconozco y le dejo. [vv. 15-22]

Mediante los remedos escapaba el Sacristán de la ira del Vejete. Sin embargo, esta burla implícita, a la que no asistimos *de facto*, dará pie a la venganza que el viejo planea contra su eterno

enemigo. Desde este momento el Vejete pasa a ser el sujeto agente, pues sale de ronda en busca del Sacristán para molerle los huesos. Además, hay otros dos agentes que, por su lado, tratarán de hacérselas pagar al Sacristán: el Alcalde, candidato favorito del Vejete para su hija, y el Bodegonero italiano, ambos abrasados en celos por el amor de Casilda. El primero –el Alcalde–, con la secreta intención de vengarse

del sacristán, ronda día y noche por las calles en busca de ladrones que frecuentan el pueblo, mientras que el segundo –el Bodegonero– asiste al encuentro entre los amantes y, camuflado en la noche, improvisa su burla situándose entre ambos sin ser notado y participando de la acción impunemente. Así, el Bodegonero pasa a ser el burlador del Sacristán y de su amada Casilda:

BODEGONERO: ¿Quí escuchi? ¿Otri primero
llegó a la porta? ¡Ah, Casildilla ingrata!
¿Tú eres la recatada? ¡Ah, mojigata!
¡Hoy me las pagarás, yo te aseguro!
Detrás de él me corruco, qui lo oscuro
estorba que me vean.
No han de gozar ¡por mi fe! lo que desean. [vv. 110-116]

(Escóndese tras de Chinchilla y sale Casilda.)

De esta forma, cuando la muchacha cree abrazar a su sacristán, en realidad es al Bodegonero a quien abraza, y lo mismo ocurre con Chinchilla, que no se percata de que es al italiano a quien habla o besa. Con la llegada del Alcalde y después del Vejete, la acción se precipita, afectando por igual a engañadores y engañados: el Bodegonero es descubierto por la justicia –Alcalde, Alguacil y Escribano– que da con el burlador italiano en el suelo desde lo alto de una escalera y todos ruedan por el escenario quebrándose algún hueso. Entonces llega el Vejete con dos vecinos y dan de palos a la justicia, pensando que se trata del Sacristán imitador de voces. En medio del caos aparecen el Sacristán y Casilda, que tropiezan con la escalera y caen

descalabrándose ambos. Todo ello da lugar a una divertida pieza que no pierde su coherencia a pesar de lo complicado de su estructura. Sin duda este es un entremés donde predomina la acción. Al final, tras la confusión y el griterío, todos se apaciguan con la presencia de los músicos en escena para dar fin al entremés.

En la pieza de *La dama toro*, dentro asimismo de los entremeses de acción, Simón, el enamorado, se lamenta de su suerte por una absurda ley decretada –alcaldada– que le dificulta ver a su amada, por lo que Malaguilla, un amigo suyo, planea contra el absurdo Comisario un escarmiento que se mantendrá en secreto hasta el final de la pieza:

SIMÓN: Tengo yeguas, dinero, vacas...
¿pero eso qué aprovecha
si [el comisario] es tan necio que a un rico le desecha?

MALAGUILLA: Seguid, pues, mi capricho,
que, con parte de aquello que habéis dicho
que tenéis, os veréis libre y sin tasa.

SIMÓN: ¿Cómo?

MALAGUILLA: Venid y lo sabréis en vuestra casa. [vv. 42-47]

Malaguilla, fingiéndose un chivato cómplice de la justicia, llevará al Comisario a la casa donde asegura que la pareja se ha citado. Este se pre-

senta allí para sorprender a los amantes y arrestarlos. En la puerta encuentra a Simón, que le advierte del engaño:

COMISARIO: ¡Prendedle!

SIMÓN: Primero sepa
qué buscáis en esta casa.

COMISARIO: Vuestra dama que está en ella,
cerrada en ese aposento.

SIMÓN: Es engaño.

COMISARIO: La experiencia
lo dirá. ¡La puerta abrid!
SIMÓN: Ustedes no abran la puerta
si quieren que una desdicha
a todos no nos suceda,
porque en este aposento,
para un festejo, se encierra
un toro de cuatro años,
y si acaso sale fuera,
habrá un destrozo. [vv. 152-165]

Pero el Comisario desoye la advertencia, creyendo que se trata de una mentira ideada por Simón para no ser descubierto y librarse de prisión. Al abrir la puerta, en lugar de Gracia –la enamora-

da–, el toro bravo arremete contra él y sus acólitos. Tras la paliza recibida por los volteos del toro, comienza un baile:

SIMÓN: Salgo a recoger las capas,
que no haya baile no sientan,
que huyen del toro y yo voy
tras él porque no se pierda.

MOSQUERA: Tenga, que hacia su vacada
va el toro como una saeta,
y sin haber peligrado
ninguno entre tantas vueltas,
a celebrar con un baile
yendo la burla... [vv. 199-208]

4.1.2. *Entremeses de personaje*

En *Las locas caseras* presenciamos toda una galería de ridículas damas reunidas en un estrado para tomar chocolate y parlotear. El retrato que Olmedo hace de unas damas con ínfulas de aristócratas devora la acción de la pieza, resultando en un entremés estático que se crece

en lo satírico, elemento que la comedia había dejado de lado y que el teatro breve recogería sobre todo en los entremeses de personaje. El entremés satírico se inicia en los primeros años del siglo XVII, prospera con Antonio Hurtado de Mendoza y culmina durante el reinado de Felipe IV. El personaje agente con función dramática de juez –el gracioso– ante el que

desfilan estas locas mujeres es el marido de la anfitriona, aunque este no aparece hasta el final. En el ínterin será el mismo público quien juzgue el ridículo comportamiento de las féminas. El jaleo final lo desencadena la vulgar criada Barbulilla –vierte el chocolate sobre las

invitadas al tropezar con el bebé–, que añade una nota discordante a tanto fingimiento. En mitad del griterío, el Gracioso llega a la casa y hace una valoración del cuadro, no escaso de misoginia, cantando:

GRACIOSO: Esta visita, niña,
según lo veo,
como otras son de chistes,
es de sujetos.

A lo que su mujer, cantando también, le responde culpando a los hombres de sus defectos para dar fin a la pieza:

MARÍA: Que es decirnos locas
yo no lo ignoro;
los hombres nos enseñan
a lo que somos. [vv. 202-209]

Las mismas palabras del marido definen la estructura de la pieza: no es una obra de *chiste* –o burla– sino de *sujetos* –desfile de personajes–. Consideramos que el entremés, de acción casi nula, tiene un carácter documental de la vida cotidiana de la época y, aunque no muestra peculiaridades de gentes y barrios populares, no deja de ser un marco costumbrista de ambiente aristócrata –tan familiar para los Olmedo– y, por tanto, se conjuga perfectamente con la estructura de situación.

4.1.3. *El entremés burlesco*

Este entremés de Olmedo se basa en la historia original que parodia y en él no destaca ninguna estructura concreta, si bien la primera parte incluye una burla de los amantes a sus padres. Los amantes, Píramo y Tisbe, ejercen de agentes de la burla, mientras que el padre de ella y la madre de él la sufren. La burla se improvisa para poder escapar de la ira de los padres cuando los enamorados son sorprendidos hablando a través de un agujero de la pared que separa sus jardines. El padre de Tisbe la agarra del moño, mientras que la madre de Píramo lo coge del sombrero:

PADRE: ¡Esta es sin duda! (*Cógele del moño [a Píramo.]*)
MADRE: (*Cógele del sombrero a [Tisbe.]*) ¡Este es!
PADRE: ¡Hija crüel!
MADRE: ¡Hijo infame!
TISBE: ¡Cogió el sombrero! ¡Afufelas!

(*Déjale el sombrero y vase.*)

PÍRAMO: ¡El moño asíó! ¡Vado in pace!

(*Hablando [el padre] con el moño y ella con el sombrero.*)

PADRE: ¿Posible es que de esta suerte
traigas, hija aleve, a un padre.

MADRE: ¡Que me hagas, hijo, subir! [I, vv. 188-194]

Pero dicha burla no estructura el sainete –dividido en dos partes– ni tampoco lo hacen las escenas en que la pareja, fuera de toda acción, dialoga con un material discursivo que se acerca a la estructura de debate –hombre/mujer– referida al galanteo de ellos y al falso pudor de ellas.

Existen analogías entre el entremés burlesco y el drama satírico del teatro griego. Aparte de la analogía moral encontramos otras de tipo funcional, temático-argumental y estético. De tipo funcional porque, al igual que el antiguo drama satírico, se emplean como descanso al final de las tetralogías clásicas, en donde se acusaba el lado grotesco de los mitos y dioses. Analogía temática porque se atienen a la misma intención paródica de los mitos conocidos por el espectador; y estética por buscar, mediante la burla, idéntico objetivo: la risa.

4.1.4. *Los bailes*

Dentro de este paradigma se incluyen las piezas de Olmedo en las que predominan los elementos no verbales como la puesta en escena, el baile, la música, la coreografía, el vestuario, etc. Estas obras se alejan del entremés y se inscriben en los parámetros de otra variante de los géneros breves: el baile dramático o entremés cantado.

El origen de esta modalidad del teatro breve se remonta a las danzas del medievo, tanto aristocráticas como populares, que *a posteriori* se incorporarían al teatro de Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Lope de Vega... Su cabida en los espectáculos abarcaría todo tipo de danzas, desde las religiosas –«Canto de la Sibila»,

muy extendido en el siglo XVI– hasta las más ruidosas y expresivas –como el diálogo de Justina y Cristino, en la *Égloga de Cristino y Febea*, de Encina–. Pero será en el entremés donde encontraremos los precedentes más inmediatos. En todos los finales entremesiles de Olmedo los personajes introducen un baile como colofón de la pieza. Estos bailes, que fueron desplazando poco a poco los finales a palos, no guardaban una relación directa con el entremés; le sirven de adorno, pero no pertenecen a la misma unidad temática ni estructural. El desarrollo del baile era ajeno a la trama del entremés hasta que fue adquiriendo, a principios del XVII, mayor independencia. La figura de Quiñones de Benavente fue la que terminó de impulsar el baile y le dio una madurez de género teatral, que se representaría entre la segunda y tercera jornada de la comedia. La instauración del baile está, pues, en relación directa con el entremés, coincidiendo con este en muchos aspectos. Así surgirá la dificultad de diferenciarlos tajantemente, lo que ocasiona una hibridez del género y las diversas denominaciones: baile entremesado, entremés cantado o, simplemente, baile.

Merino Quijano define el baile dramático como la «forma, variante, sublimación del entremés, al convertir lo accesorio de este –música, baile– en principal por medio de la creación de una unidad superior al conjuntar diversos elementos artísticos: recitación, canto, música y baile» [1981: 166]. Lo que antes aparecía en el entremés como broche final, como mero adorno, se independiza totalmente, desarrollando por sí solo una trama presentada en la acción dramática –llevada a cabo por unos personajes dramáticos–, con un texto cantado y acompañado de danza y música.

Las *mudanzas* o pasos del baile –vueltas, cruces, eses, cambios de parejas, etc.– apoyan la exposición del argumento, ya sea este una declaración amorosa, una muestra de celos u otros afectos. Así, a mediados del XVII el baile estaba en su momento de mayor auge y madurez, decayendo a finales de siglo con el desgaste de los asuntos y con la importación de hábitos franceses e italianos. Ya en el siglo XVIII, la muerte de los bailes dramáticos, apunta Cotarelo, «coincide con la aparición de los primeros sainetes de costumbres, en su tercera década.» [1911: ccxxvi].

Sobre el éxito de los bailes y sus maneras encontramos una información implícita en las cartas o misivas de los censores. Un moralista del siglo XVII, el padre La Villa, en una carta dirigida al monarca, se refiere a los bailes con estos términos:

Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes, músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que de esto esta villa se confiesa escandalizada y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y que provocan, solo a gallardía y no a lascivia, y lo mismo en lo de las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales, y aunque sean de conceptos amorosos, discretos y modestos son loables, y de otra manera perniciosos, pues cierto, cercenando esto, queda con perfección toda esta obra.¹

[*apud* Oehrlein, 1992: 215]

Encontramos que los bailes fueron blanco destacado de los censores², mayormente del Santo Oficio, escandalizados en ocasiones por las actitudes y la falta de decoro que los bailarines subirían a las tablas.

El baile dramático cuenta con cuatro integrantes³: la parte hablada, la cantada, la música y la danza. El integrante hablado o recitación aparece en la gran mayoría de los bailes y su cuantía es variable. Aunque no siempre se indica en las acotaciones en qué momento comienza y termina la parte hablada, cuando exista este integrante en el baile podremos decir que se trata de un baile entremesado. Por otro lado, hablamos de baile cuando la parte hablada se integra con el canto y el baile creando una unidad armónica y equilibrada, y desarrollando al mismo tiempo una acción argumental. Si, por el contrario, la parte cantada y bailada no se entrelazan con el argumento de la pieza, tendremos un entremés en el que figura un baile.

El integrante cantado presenta una enorme variedad en su extensión y situación en el texto. Son pocos los bailes en los que se canta todo, lo más habitual es el baile entremesado. Las acotaciones nos indican en ocasiones cuándo comienza la parte cantada, aunque con frecuencia lo hacen los mismos personajes:

¹ *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, Alcalá, 1601.

² Entre la bibliografía sobre la censura destacan los siguientes trabajos: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [Cotarelo y Mori, 1904] [ed. José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997], *Hagiografía y censura en el teatro clásico* [Urzáiz, 2015], *La censura teatral en el Siglo de Oro* [Urzáiz, 2023]. «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», *Proyección y significados del teatro clásico español* [Arellano, 2004].

³ Seguimos la clasificación hecha por Gaspar Merino [1981].

FLORA: Y porque Lucinda
vuelva a lo que fue
para que se alegre
cantad y tañed...

SILVIA: ...diciendo las tres:
No, no, no, no lo pagaré... [vv. 65-68]
(*La niña hermosa*)

BERNARDA: Un retrato cantaremos
con novedad.
(*El retrato*) [vv. 29-30]

El empleo de *bordoncillos* –expresiones carentes y el tono– o la repetición de sintagmas también de significado, pero necesarias para el compás introduce el integrante cantado:

VALLEJO: ¡Atención pido a todos
para una estampa, ay, ay, ay,
de una niña! [vv. 1-4]
[...]

VALLEJO: ¡Bu,
lanturulú, lanturulú,
lantantantú!
Pues me llevo la bolsa.
¡Vaya con Belcebú! [vv. 65-69]
(*Lanturulú*)

MANUELA: No hallo más que esta:
lo que me suena, me suena, me suena. [vv. 154-155]
(*La gaita gallega*)

El integrante musical aparece junto al cantado y su objetivo es el de realzar las mudanzas del baile y el canto. La variedad musical es enorme, como lo es la diversidad de tonos y mudanzas con que deben conjuntarse. Con relativa frecuencia se indica en la pieza el cambio de música, como vemos en el baile de Olmedo de *La abejuela* y en el de *Bernarda y Pascual*, respectivamente:

ZAGAL: Pues más tengo que decirte
¡ay! ahora que me oyes
y templando con lo vario
las prolijas desazones
en estilo portugués
diré mi temor. [vv. 107-112]
[...]

ZAGAL 1.: Y pues vuestra esperanza
se logra sin posesión
múdese el triste lamento
en más festivo rumor. [vv. 176-179]

Por otro lado, se considera que siempre que aparece un Todos, o un coro de Músicos, Zagales o similares, se trata de una parte bailada o cantada, al igual que se advierte por el cambio de metro. Los Músicos se consideran un personaje dramático en los bailes cuando su intervención es más que coral, aunque normalmente no se apunta el número de componentes ni los instrumentos que tocan.

El integrante bailado es el más definitorio del género. Su colocación en la pieza es variable, aunque hay una gran tendencia a acrecentarse al final. El baile va introducido por los personajes en muchos casos:

MENGA: Pues zagales, ¡va de baile!
 BRAS: ¡Así ha de ser!
 MENGA: ¡Empieza! [vv. 51-53]
(Menga y Bras)

TODOS: ¡Vaya, vaya de gira,
 vaya de fiesta,
 todo suene a alegría,
 nada a tristeza! [vv. 1-4]
(La gaita gallega)

Las mudanzas solían ser alegres pero apacibles, excepto cuando se introducen bailes mucho más bulliciosos y ligeros, deducidos por la métrica. Los tipos de bailes son muy variados, pu-

diendo incluir danzas populares o cortesanas, aunque muy rara vez se especifica el número de componentes que lo ejecutan:

MENGA: Gilote, Silvino, Pascual,
 Marfisa, Olimpo, Sirena,
 muy bien venidos seáis,
 donde haya compañía
 divierta mi soledad. [vv. 2125]
(Menga y Bras)

Desconocemos la proyección escénica de muchas de las mudanzas ejecutadas por los bailarines. Ciertamente aparecen mencionadas en las acotaciones, lo que nos puede dar una idea general de ellas, pero no su totalidad. He aquí algunas de las mudanzas más frecuentes que aparecen en los bailes de Olmedo: *corros, bandas, bajar, caras afuera, interpolarse, vueltas,*

eses, cruzados, por fuera, trocarse, por cruz y patilla... De todos ellos el cruzado, el corro y las vueltas son los más básicos y estaban abiertos a multitud de posibilidades: podían usarse una o varias veces y combinarse con otras mudanzas a fin de dar mayor plasticidad a la pieza. En consecuencia, el baile dispone de unos elementos muy heterogéneos y flexibles.



*Dos Manchegos bailando Seguidillas. — Deux Peysans de la Manche
dancant leur Danse.*

Dos manchegos bailando seguidillas. Grabado coloreado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790), cartógrafo y grabador madrileño. Forma parte de la colección de estampas «Colección de trajes de España», iniciada en 1777 a partir de dibujos de varios artistas y que quedó incompleta a la muerte del grabador.

5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

5.1. TEMAS: BURLAS, PARODIAS Y AMORES

El tema del honor, que preside la comedia nueva del Barroco, está presente en tres entremeses de Olmedo. Si la comedia daba voz a las consecuencias trágicas de la pérdida de la honra, el entremés las transforma en divertidos asuntos. La deshonra supone para sus víctimas –padres y alcaldes– la razón de su vergüenza: «¿Posible es que de esta suerte/ traigas, hija aleve, a un padre?» (*Píramo y Tisbe*) [I, vv. 192-

CASILDA: Pues por si acaso es la ronda,
que en la bulla lo sospecho,
y si te ven y te siguen
te han de alcanzar y perdemos
el logro que deseamos,
éntrate esposo acá dentro,
que después que hayan pasado
podrás salir.

CHINCHILLA: Ya obedezco. [vv. 153-160]

De la bella Gracia –la «dama toro» que no aparece en escena– sabemos que se ve a menudo con su enamorado Simón en su propia casa, lo que obligará al celoso alcalde a sacarse de la manga una ley –alcaldada– que impide a los amantes darse cita, so pena de destierro. Una Tisbe liberada acepta la oferta de escaparse junto a Píramo para ofrecerle el «felice premio» [v. 157]. El falso pudor de las mujeres retoma la perspectiva de la comedia para ser superada con creces en el entremés.

Con frecuencia descubrimos un trasfondo de desengaño y pesimismo en el corpus entremesil. En ocasiones las piezas breves de Quiñones

193]. Pero para la mujer adquiere otro valor: el de su libertad. Tanto Casilda, como Gracia o Tisbe, parecen dispuestas a dejar de lado su honra sin remordimiento alguno. No uno sino tres son los pretendientes de Casilda, aunque ella prefiere sin duda los dones de su sacristán Chinchilla, lo que no evita que este, junto con el alcalde y el bodegonero italiano, ardan en celos por su amor. Casilda no duda en permitir entrar al sacristán en su alcoba, aunque antes se mostrara falsamente pudorosa:

Benavente nos revelan ambientes en los que las falsas apariencias y los vicios sociales son criticados. Destaca el componente misógino en estas obras, generalmente estáticas y costumbristas, en un marco urbano allegado a las modas de la corte y basado en el afán de ostentación. En el entremés de *Las locas caseras* Olmedo presenta un cuadro costumbrista carente de acción en el que asistimos a la intimidad de una reunión de mujeres cortesanas cuya pretenciosa conversación mueve a risa. Esas aristócratas que se dedican a hacer o recibir visitas y que adoptan una fingida pose, resultan ridículas en la perspectiva del entremés. Sin duda Olmedo, actor de éxito en la corte y de origen noble, habría presenciado

en su cotidianeidad ese ambiente de damas sin seso, artificiales y locas caseras. El amor es un objeto de compra y venta al mejor postor, un concurso de dotes y títulos, una forma de acceder a las satisfacciones materiales –ropa, joyas, coche...– aunadas en el deseo de dinero. Hombres y mujeres aceptan dicha situación:

VEJETE: Ese sacristán Chinchilla [...] de mi hija enamorado
pretende su casamiento
sin ver que al alcalde
prometida se la tengo,
porque en efecto un alcalde
siempre agrada para yerno. [vv. 5 / 9-14]

La visión paródica en el entremés es una de las constantes desde principios del siglo XVII, y Olmedo contribuye a este sistema cómico con su entremés de *Píramo y Tisbe*. El tema de Píramo y Tisbe era uno de los preferidos entre los artistas del Barroco, gracias a las traducciones del libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio que hicieron posible la distribución de la fábula. Numerosos poetas, desde Castillejo hasta Góngora, emplearon la leyenda como fuente de inspiración para sus obras, incluso llegó a los escenarios madrileños de la mano de Pedro Rosete Niño¹. La clave humorística del entremés burlesco reside en el contraste con su modelo parodiado. Ricardo Senabre comenta que «la trayectoria de los poemas y de las piezas teatrales ofrecen un punto en común, ya que, en ambos casos, el tratamiento del tema acaba por desembocar en la parodia burlesca» [1981: 233]. El mismo Shakespeare incluye una parodia del mito en su *Sueño de*

una noche de verano, que guarda semejanzas con la pieza de Olmedo. En ambas obras aparece como personaje la Pared que separa las casas de los amantes. Sin embargo, no es posible que nuestro autor de teatro conociera la obra de Shakespeare, pues la obra del bardo inglés, aunque escrita en 1595, no fue traducida al español hasta 1870². Es sabida la fama que el mito cobró en toda Europa. Sin ir más lejos, en España, aparte de los dramaturgos mencionados, otros muchos lo recrearon en los romanceros del siglo XVI y XVII: Lorenzo Sepúlveda, Gregorio Silvestre, Montemayor, Botelho de Carvalho y el mismo Barrionuevo.

Con respecto a los bailes de Olmedo, el núcleo temático de la mayor parte de ellos es el amor en todas sus variantes posibles –interés, celos, competición, encuentro, declaración, pasión, etc.– y el dinero en segundo lugar, tan presente en Quevedo, y que recurre al tópico de la mujer pedidora. El tema amoroso puede enfocarse desde una perspectiva popular, pastoril o cortesana. Hemos de tener en cuenta que los bailes de Olmedo iban dirigidos a un público generalmente culto y cortesano, por lo que se atienen al canon de lo pastoril y cortesano, con un lenguaje que no se presta a interpretaciones demasiado censurables, aunque no excluye pullas, picardías y chistes.

En el baile de *Menga y Bras* asistimos a una declaración amorosa entre una zagala y un zagal. Ambos se apartan de la gente para confiarse sus secretos, pero son interrumpidos por unos zagales que vienen a divertirlos con un baile.

¹ Rosete Niño, Pedro: *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*, ed. de Pedro Correa, Pamplona, Universidad de Navarra. La edición más antigua es de 1668 en Madrid: *Píramo y Tisbe, los amantes más finos*. Burlesca, según Crespo Matellán [1979], aunque Borrego [1992: 62] no la considera así.

² *Midsummer Night's Dream*, traducida del francés por Francisco Nacente.

Bras le dice en secreto a Menga, su zagala, que disimule para que los demás no adivinen sus sentimientos, y se unen a ellos para celebrar el baile. Durante la danza la pareja finge discutir por intereses económicos.

MENGA: No interesada he de ser
y así solo con placer

me darás

de la casa el alquiler,

de vestir y de comer

y no quiero, no quiero más.

BRAS: Haz que otro te pague, Menga,

comida y casa que tenga

puerta atrás

por donde yo a verte venga,

que él te vista y te mantenga

y no quiero, no quiero más. [vv. 77-88]

En el conocido baile de *La niña hermosa* un puñado de zagalas –Belisa, Anarda, Silvia, Flora y Cloris– trata de consolar a Lucinda por un amor no correspondido y, tras varios intentos, solo con un baile consiguen alegrarla. También hay padecimiento amoroso en el baile de *Bernarda y Pascual*, donde ambos desconocen el mutuo amor que se profesan y por ello se lamentan. Pascual se declara a Bernarda muy desconsolado y le dice que la quiere por sus cualidades interiores más que por su físico. Bernarda se alegra de haber sido elegida por un hombre tan galán y discreto, y le confiesa que ella también le corresponde. La alegría de los dos se celebra con un baile. Igual ocurre en el baile de *Dos áspides trae Jacinta*, en el que al final se descubre que *Pascual*, atemorizado por la belleza y frialdad de Jacinta, no debería haber sido tan reacio a la zagala que le amaba en silencio.

Los celos asaltan al zagal de *La abejuela* y le llevan a desconfiar de su amada Laura. Él le muestra discretamente sus recelos con una

metáfora para que ella no se ofenda: Laura es comparada con una bella flor, y el zagal muestra su temor a que otro hombre –«la abejuela»– quede prendado de su belleza y «con el pico se atreviera» [v. 45] a picar sus hojas «robando el olor» [v. 60].

Una competición amorosa encontramos en el baile de *Las arias*, en el que un grupo de zagalas se rebela contra el dios Cupido al que prefieren vencer, valiéndose de su libre albedrío, en vez de rendirse a él:

ZAGALA: ¿Hay mayor felicidad

como saber que hay amor

y no hacer que es amor? [vv. 16-19]

En el baile de *Los títulos de comedias*, elogiado por Cotarelo [1911: cxcix], se finge una competencia amorosa entre varias parejas, expresada con locuacidad, valiéndose siempre del título de una famosa comedia en cada verso. La originalidad del baile se debe a que, aunque era usual introducir títulos de comedias en el texto, no lo es que hubiera uno en cada verso.

Los numerosos bailes denominados «de retrato» consisten en hacer una descripción poética de la belleza de la dama, tal es el caso del baile de *El retrato, en esdrújulos*. El baile de *Lanturulú* representa, además de un retrato burlesco de los amantes, un interés amoroso basado en el dinero, donde la mujer se muestra contraria al amor si este no viene acompañado de algo más:

BORJA: Si me das, te podré amar.

VALLEJO: No te llevarás mi argén. [vv. 52-53]

Los dos bailes restantes se incluyen dentro del tema de debate o competición, no ya amorosa. El baile de *Las flores* recrea, con gala versificadora, una batalla entre las huestes de la Rosa y la Azucena para ver cuál de ellas es más digna.

También hay una competición entre Bernarda y Manuela en el baile de *La gaita gallega*. Cada mujer se muestra partidaria de un tipo de música y baile antagónicos: la una de los bailes alegres y movidos, la otra de los melancólicos y aquietados. Deciden competir cantando para saber cuál de las dos se lleva la palma y, tras un ingenioso debate dialéctico, Manuela consigue convencer a su adversaria, con muy buenas razones, de que los bailes alegres son los triunfadores.

MANUELA: Yo gusto de zarabandas,
folías y paradetas
cíngaras y, en fin, amiga,
de tonadillas traviesas
que, pellizcando el oído,
el alma me cosquillean
y en el cuerpo me introducen
alegría tan inquieta
que a su impulso pies y manos
y ojos se zarabandean. [vv. 45-54]

Pocas veces encontramos un texto tan reivindicador de los bailes como este.

5.2. ESPACIO Y TIEMPO: LA CORTE Y ALEDAÑOS AMENOS

Olmedo prefiere para desarrollar la trama de los entremeses el espacio de los pueblos y pequeñas villas, donde se supone que las situaciones absurdas y cómicas tienen mayor cabida. Al igual que en la comedia nueva, la noche supone un contexto propicio para dar cabida a las burlas y enredos. Anónimos tras el negro embozo de las oscuras calles, el Vejete, el Alcalde y el Bodegonero urden su plan de venganza contra Chinchilla. Lo mismo sucede con el escarmiento que los jóvenes planean contra el Comisario de *La dama toro* y en la burla de Píramo y Tisbe a sus padres. En los tres casos la justicia o los padres, en mitad de

la ronda nocturna, llegan a la casa o estancia de la deshonrosa mujer con afán de sorprender *in fraganti* al amante y, en todos ellos, el ambiente nocturno malogra el objetivo de los burladores, siendo estos burlados o apaleados. Las luces o linternas que alguien procura –en dos entremeses– desenmascaran a los presentes y descubren el enredo, sin que llegue la sangre a la escena, pues siempre un baile final invierte el dramatismo y lo tiñe todo de fiesta.

En la parodia es muy frecuente la traslación del espacio original del mito a uno mucho menos lejano o exótico. El traslado de la antigua Babilonia y el tiempo de los originales Píramo y Tisbe al Madrid del siglo XVII y a sus calles le sirve a Olmedo para introducir en el diálogo de los amantes alguna comparación que, por contraste con la realidad de su época, mueven a risa:

PÍRAMO: Pues pretendo que esta noche,
si puedes, deseo en parte
salga[s] de casa y me esperes
en ese campo en que yace
Nino, hacia esta mano o esta,
porque no puedas errarle
y porque tengo el camino
con las lágrimas que caen
de las nubes de mis ojos,
como en invierno las calles
de la Corte y con más lodos
que hay de Madrid a Getafe. [I, vv. 103-114]

En *Las locas caseras* el espacio elegido para mostrar un cuadro costumbrista es un estrado, es decir, el habitáculo reservado en las casas de nobles y aristócratas para recibir a las visitas. Este estrado debía ser muy bien preparado porque, además de confortable, serviría para exhibir la riqueza y el estatus de los anfitriones. En este espacio, entre cojines de ricas telas, se presentaban los productos más exclusivos y caros utensilios de la casa:

- MARÍA: Cinco visitas
que ahora van a venir me han avisado.
¡Aprisa! Compongamos el estrado. [vv. 8-11]
[...]
Pon derechas, muchacha, esas almohadas.
¿Calabaza rallada hay en casa? [vv. 17-18]
[...]
Los pocicos que están con filigrana.
Mira que las tostadas
las hagas muy delgadas.
¿Los pañitos?
- BARBULILLA: Están en la petaca.
- MARÍA: ¿Quedó algún chocolate de Guajaca?
- BARBULILLA: Un poquito quedó allí, que es cosa escasa.
- MARÍA: Revolverasle con el que hay en la caja.
Préndeme esta valona. [vv. 20-27]

No cabe duda de que Olmedo era habitual en este tipo de ambientes, tanto por su acomodada situación familiar como por la veracidad que transmiten sus diálogos, y en ellos asistiría a un mundo de jactanciosa frivolidad femenina. Este entremés representa un curioso documento de las costumbres cortesanas del Madrid del siglo XVII.

El resto de espacios que adornan las piezas breves de Olmedo, en concreto sus bailes, se sitúan en una naturaleza bucólica: a las afueras de una aldea, en las serranías, en las orillas del Manzanares o en un prado. Ello es debido a que prácticamente sus bailes son de ambiente pastoril, donde zagales y zagalas o serranas proclaman sus amores, celos y discusiones de género.

- PASCUAL: ¡Hüid, hüid, porque sale
al prado, zagales, hoy
Bernarda que, siempre libre,
a todos pone en prisión! [vv. 29-32]

(*Bernarda y Pascual*)

- MENGA: ¿Por qué del lugar me sacas
con tanto silencio, Bras?

- BRAS: Por tener lugar de hablarte
busco del campo el lugar. [vv. 1-4]

(*Menga y Bras*)

El bucolismo virgiliano del margen de los ríos —el Manzanares, en *La abejuela* y *Dos áspides trae Jacinta*— es el entorno ideal donde atender a las cuitas de sus protagonistas.

- ZAGAL: Serrana que a Manzanares
te vienes a vender flores
y con la flor de la aldea
te llevas la de la corte. [vv. 1-4]

(*La abejuela*)

5.3. GALERÍA DE MÁSCARAS

Los sencillos engranajes del entremés junto con la brevedad temporal de la historia que desarrollan hacen que el repertorio de personajes que dan vida a sus hilarantes enredos sea también elemental. Como se ha mencionado, las *dramatis personae* son meros listados de *tipos* exageradamente definitorios, máscaras que cubren sus rostros de evidente conexión con las de la *commedia dell'arte*, en cuya esencia perviven ecos del teatro de la Antigüedad. Personaje-tipo como Pantalone –el libidinoso mercader veneciano–, el erudito doctor Balanzone –que se opone al amor de las parejas–, el belicoso Capitano Spavento –parodia del héroe militar– encuentran su correspondiente en el entremés con los vejetes –acosadores o represores– o el soldado fanfarrón –descendiente del romano *miles gloriosus*–³. No faltan en los entremeses los personajes que encarnan las pasiones de los que en la *commedia* encontramos como inseparable pareja –Arlequino y Colombina, o Arlequina–, aunque ocultos tras máscaras diversas.

Cabe resaltar la figura del sirviente o *zanni*, nombre que resulta de la pronunciación dialectal veneciana de *Gianni* –Juan–. De entre estos destaca una pareja concreta de sirvientes compuesta por uno listo –sujeto activo de la burla– y otro bobo –sujeto paciente de la misma–, conocidos como Ganassa y Trastulo, respectivamente. Las tretas y locuras de estos y otros *zanni* –Pedrolino y Brighella– dieron lugar a pequeñas escenas cómicas denominadas *lazzi*. El correspondiente más directo de los *zanni* en los entremeses son

los criados y, por extensión, otros promotores de burlas.

La extracción social de los personajes es también denominador común con sus antecesores, por lo que aparecerá toda una procesión de venteros, hidalgos, arrieros, taberneros, boticarios, alcaldes, escribanos, médicos... entre otros. En este desfile se excusa la presencia de la nobleza y realza, conforme a las leyes del decoro que Lope extrae de las preceptivas aristotélicas en su *Arte Nuevo*, en cuyo verso 73 explica: «Porque entremés de rey jamás se ha visto». Olmedo hace una amable incursión al mundo de la nobleza en su entremés burlesco, y a la fingida aristocracia en *Las locas caseras*.

Veamos ahora, ejemplificado en la obra de Olmedo, una serie de máscaras que conforman las principales de este género:

5.3.1. La mujer

La mujer irrumpe con fuerza en el argumento del entremés como una de las figuras más destacadas y, a pesar de la misoginia, es el recurso primero y el desencadenante de la mayor parte de los temas y tramas, inscritas en las múltiples facetas del tema del amor. El caso de «la malmaridada» aparecerá con todas las variantes posibles, siendo las burlas el medio más eficaz para conseguir amores afines. Los inteligentes ardidés de la mujer desencadenan un sinfín de situaciones hilarantes. En este sentido, el papel femenino en los entremeses de Olmedo es variado. La Casilda de *El sacristán Chinchilla*

³ Destacamos dos estudios críticos sobre la *commedia dell'arte*: Allardyce Nicoll [1977], Taviani, Ferdinando y Schino, Milella [2007] y Fernández Valbuena [2006]. Para la pervivencia de la *commedia* en el teatro breve véase Huerta Calvo [1984: 785-799].

burla a sus pretendientes y a su padre para conseguir a su único amor. Ella se muestra osada, sin dar oído a las prohibiciones de su progenitor, ni

a las cuitas del Alcalde o el Bodegonero. Su falso pudor con el sacristán es una fachada con la puerta cerrada a cal y canto que en breve será franqueada:

CASILDA: ¿Cómo conmigo estás tan atrevido?
 ¿Pues en qué bodegón hemos comido
 para tratarme así? ¡Vaya el menguado!

BODEGONERO: (Yo hago li qui ella hace.)

CHINCHILLA: Si tu enfado
 a tanto pasa, no te digo nada.

CASILDA: Sí pasa, y aún aquesta bofetada.

CHINCHILLA: Mira que das muy recio y me ha dolido.

BODEGONERO: (Y a me también, iguali es il partido.)

CASILDA: Con tu dolor la ira se me quita.
 No lo iba a hacer, perdona, mi carita.

CHINCHILLA: Pues, supuesto, Casilda, que me aplazo
 a ser tu esposo, ¿no será un abrazo
 de nuestros regocijos mensajero?

CASILDA: De bonísima gana.

BODEGONERO: (Yo primero.)

CHINCHILLA: ¿Con tanta dicha quién no queda ufano?
 Concédeme, mi bien, tu blanca mano
 porque temple su nieve tanto fuego.

CASILDA: De esposa te la doy. [vv. 129-146]

Dentro de esta línea encontramos también al personaje femenino de Tisbe, aunque para su análisis debemos partir de la premisa de que es la figura de un entremés burlesco y, como tal, ha de ser considerada en relación con las del mito original de Ovidio. Así, la bella y pudorosa (aunque valiente) Tisbe ovidiana, heroína ejemplar capaz de morir por su prohibido amor a Píramo, es transformada por Olmedo en una joven vaga en el decoro, con valiente desparpajo, aldeana en sus modales y pícara tentadora de su amante. En varias ocasiones nos deja ver su deseo de entregarse sin reparos a los placeres carnales. Después de que Píramo le proponga una cita de noche a solas para algo más que hablar, ella contesta ofendida:

TISBE: ¿Cómo es eso de decirme
 que yo me desembarace
 de límites que a mi honor
 puso el coto de mi sangre?
 ¿Qué es que yo salga de casa

de noche por esas calles
 de lodos donde cualquiera
 resbala, ya que no cae?
 Sabes mi nobleza, sabes
 quién soy. Pues ¿cómo, imprudente,
 desvanecido, ignorante,
 no sabes que firme, altiva,
 roca opuesta a los embates,
 invencible, valerosa,
 sin riesgos que me acobarden,
 dudas, temores, recelos,
 haré lo que tú gustares?

PÍRAMO: ¡Honrada resolución!

PARED: (En esto es hija de madre.) [I, vv. 125-144]

Por boca de la amante afloran el chiste y el donaire acompañados en ocasiones de expresiones impropias de su condición: «Allí me mata a coces / la bruta de mi suegra» [II, vv. 29-30], «Yo quedo patitiesa!» [II, v. 60]. Con tal vocabulario Tisbe tiene más de verdulera que de mujer noble.

Algo similar ocurre con María, la anfitriona del entremés *Las locas caseras*, una pintoresca vitrina donde Olmedo expone dudosos comportamientos femeninos de la aristocracia. María se desvive por aparentar un estatus social del que carece por ser una burguesa venida a menos, y desdice su pose refinada con la repentina rudeza de sus maneras. Aunque sabemos que en el fondo sus visitas le sacan de quicio, las recibe con correcto protocolo: «¡Ay, qué lindas que vienen a porfía / en lo hermoso...!», [vv. 37-38] «Señoras, no me tengan cumplimiento. / Doña Olalla se siente.» [vv. 42-43] Les ofrece una taza del caro chocolate de Guajaca –tan de moda en la Corte–, e incluso, en un alarde de sensibilidad artística, insta a su sobrina a cantar para deleitar a las damas –«Ignacia,

Ignacita, / ¿te sacarán el arpita / y cantarás un tono?» [vv. 94-96]– hasta que la torpeza de su criada, al no haber dispuesto el azúcar para el chocolate, nos la muestra tal y como es en realidad: »¡Pues, pícara villana, / tú me las pagarás, mira esta cara! / Anda envía a empeñar una cuchara.» [vv. 139-141]. Por su lado, la criada compensa con espontaneidad campechana lo pretencioso de la escena. Su nombre, Barbulilla, hace referencia a la forma de hablar –barbullar– atropelladamente, a borbotones y metiendo mucha bulla.

Otra dama que asiste al estrado, doña Guiomar –*La Navas*–, supuesta aristócrata, pregona reiteradamente su linaje, del que se jacta sin un ápice de humildad:

NAVAS: No se cansen, que si ellos son señores,
por aquí o por allí son mis parientes.

MARÍA: Pues con eso tendréis mil descendientes. [vv. 56-57]
[...]

Don Ordoño Estrambote
es mi primo segundo;
no hay otro hombre como él en todo el mundo.
Mi abuelo, el Condestable de Castilla,
y su abuelo, asistente de Sevilla,
eran primos hermanos los primeros
y por aquí son grandes caballeros
los Estrambotes, por quien soy sobrina. [vv. 85-92]
[...]

NAVAS: ¿No os he dicho que estoy emparentada
con todos los señores? [vv. 108-109]

Doña Olalla, tal vez senil o simplemente boba y ajena en todo momento a la conversación, siempre repite una única frase que desquicia a María:

NAVAS: [...] ¿Doña Olalla, es verdad?

OLALLA: Servidora de usted.
[...]

GRACIOSO: ¿Qué es esto, Doña Olalla?

OLALLA: Servidora de usted.
[...]

MARIA: Doña Olalla se siente.

OLALLA: Servidora de usted.

MARÍA: (¡Qué impertinente!)

El resto de mujeres del estrado aportan su nota no menos paródica: Hipólita, que presume de numerosos y nobles pretendientes, Doña Aldonza –La Navarro–, obsesionada con que la quieren meter a monja, por lo que amenaza con colgarse, e Ignacia, la cursi y pudorosa sobrina de la anfitriona, que canta un tono con un arpa desafinada y recita sin éxito de memoria una relación de una comedia, como también era moda.

Un gran acierto de Olmedo es el personaje secundario femenino que sustituye a la leona original de la fábula de Ovidio que ensangrienta la capa de Tisbe: la Dueña, que «como sierpe anciana» sabe «más que las culebras» [II, vv. 49-50]. Recorde-

mos que la heroína de Ovidio abandona su pañuelo al escapar de un león que se cruza en su camino cuando esta acude al encuentro amoroso con Píramo. La prenda abandonada, luego desgarrada y manchada de sangre por el león, hará creer al joven que su amada ha sido devorada, desencadenándose así la tragedia de los amantes. El personaje de la dueña como sustituta del león –más propio de la comedia nueva que de la antigua y que nos trae los ecos de Celestina y de la dueña quevedesca de *Los sueños*– es característico del discurso burlesco, en el que algunos personajes son animalizados –*animalización*–. Aquí Olmedo no solo la llama «monarca de las bestias», sino que además ella actúa como tal. Así se refiere Tisbe a la dueña:

TISBE: ¡A mí un león se acerca
tremolando la cola,
que sirve de cimera
a la doblada espalda
y a la arrugada testa.

DUEÑA: Ella es, sin duda. Llego.

TISBE: ¿Monarca de las bestias,
no ensangrientes la garra
con una simple oveja! [II, vv. 62-70]

Y así actúa la dueña, hecho que le permite a Olmedo resolver la cuestión de la capa ensangrentada por la leona en la historia de Ovidio:

DUEÑA: Las quijadas de suerte
apreté con tal fuerza,
que me han quedado todas
las encías sangrientas.
Mas, pues no puedo en Tisbe,
por suya en esta prenda,
mi rabia con mi sangre
he de dejar impresa. [II, vv. 83-90]

Es habitual en los entremeses la presencia de estas figuras celestinescas y viejas guías que enredaban con sus hilos a los amantes en lo más oscuro del mundo cortesano. Olmedo parece querer decir lo mismo que Tisbe cuando esta comenta: «¡Qué más [da] león que dueña!» [II, v. 74].

Podemos identificar también en el personaje de la Pared a una cosificada alcahueta, conocedora y cómplice del secreto amor de la pareja. Lo primero, porque presencia y esconde el aleroso romance:

PARED: La pared soy que escondo
 su vergonzante amor que anda a la sopa
 por aqueste redondo
 agujero que hizo el guardarropa
 para poner maulero
 en la cuenta cien reales de agujero. [II, vv. 17-22]

Lo segundo, porque, cómplice del delito, socorre a los amantes ayudándoles a escapar cuando son sorprendidos por sus padres pelando la pava.

PARED: Callad, y porque no os hallen,
 pues hace la noche oscura,
 vete tú por esta parte
 y tú vete por esotra.
 [(A *Tisbe*.)] Tú el sombrero has de encajarte
 por disfrazarte mejor.
 [(A *Píramo*)] Tú el moño. [II, vv. 175-181]

5.3.2. *El Sacristán*

Otro de los personajes esenciales en el teatro breve (quizás el más representativo del género) es el sacristán, cuyos rasgos más reconocibles son su supuesta cultura, el gusto por el buen comer y, sobre todo, su fama de incomparable amante. Esta figura, cercana al fraile corrupto de las farsas seiscentistas, es la mejor excusa para introducir una parodia del estamento religioso. Acorde con la definición dada, tenemos a Chinchilla, el sacristán que da título al entremés de Olmedo. Él es a quien la joven Casilda elige como amante a pesar de su planta nada agraciada, de la que sabemos por las pullas que le lanzan otros personajes. En la versión manuscrita de esta pieza se da a entender que es de estatura

menguada, mientras que en la versión impresa las variantes nos muestran a un Chinchilla «desvaído y luengo» [v. 6]. Estas variantes serían muy comunes en los versos en los que se detalla el físico del personaje, máxime si tenemos en cuenta que Olmedo, como otros dramaturgos, escribiría este papel para ser representado por un actor concreto de su compañía, como lo demuestra el hecho de que en muchos de sus textos aparecen los personajes con el nombre del actor o actriz en cuestión. En cualquier caso, nada de esto afecta a una máscara cuyo rasgo más destacado reside en su tendencia lujuriosa. Chinchilla es un amante fogoso —«Concédeme, mi bien, tu blanca mano / porque temple su nieve tanto fuego» [vv. 144-145]— y tiene prisa por satisfacer sus deseos:

CHINCHILLA: ¿Cuándo podrá tu sacristán Chichilla,
 teniéndote por suya,
 cantar a tu deseo una *aleluya*,
 sin que al verle a tu puerta
 tu padre, el gozo en réquiem le convierta? [vv. 90-94]

Son claves para su máscara la inteligencia —«siendo alma en la viveza»⁴— y la habilidad para el engaño, como hace con el Vejete:

⁴ Variante del verso 7: «que cuando le busco el alma».

VEJETE: Una noche que él venía
 con otros tres mozolejos
 a galantear a mi hija,
 llegué despedido a ellos
 y, al irles a sacudir,
 remedando los acentos
 del alcalde, el escribano
 y el alguacil, me dio perro. [vv. 23-30]

Cabe suponer una referencia al carácter erótico del sacristán en un comentario que la Tisbe de Olmedo hace cuando escapa para reunirse con su amado y se dirige por un camino «con lodos más que loba / de sacristán de aldea / aunque las traen tan cortas / que nunca al suelo llegan» [vv. 9-12]. Que la «loba» o sotana de un sacristán no llegara al suelo podría sugerir la tendencia de los sacristanes a alzarse las ropas. Reiteradamente los sacristanes entremesiles destacan más por cuestiones del cuerpo que del alma, por su apego a lo terrenal en vez de a lo espiritual, y por la tendencia a satisfacer con inmediatez sus bajos instintos. En definitiva, por su carácter intrínsecamente carnavalesco.

5.3.3. *El Vejete*

La máscara del Vejete, similar al Pantalone italiano, es la víctima de los engaños amorosos, bien porque su joven mujer le corona de astas la frente, bien por ser el padre tenaz que no consigue frenar la libertad de su hija. Es el blanco de las pullas más hirientes en relación con su edad y tacañería, con su propensión a las enfermedades más humillantes, sobre todo de carácter sexual, y con su vecindad a la muerte. Este personaje es el «rey destronado del Carnaval», como ha dado en llamarlo Huerta Calvo [1985a: 38]. En este sentido, encontramos al Vejete, padre de Casilda, que será engañado por su hija y por el sacristán Chichilla, eterno rival, provocando su ira:

VEJETE: Con un garrote pretendo
 añadirle otra sotana
 a la que trae en el cuerpo.

Siempre malhumorado, maldiciente y avaricioso, prefiere medrar casando a Casilda con un importante cargo civil, «porque en efecto un alcalde / siempre agrada para yerno» [vv. 13-14]. Otro vejete de igual calaña –aunque su papel sea muy breve– lo hallamos en el padre de Tisbe, burlado igualmente por el amante Píramo.

5.3.4. *El estudiante*

Hay una figura que representa la visión hedonista de la vida, la habilidad picaresca, el buen humor y el gusto por las bromas, lo que hace de él un maestro en el arte de burlar. Su talante aventurero conlleva la escasez en el comer y el vestir y, por lo tanto, le granjea el apelativo de «gorrón» o «capigorrón», dada la costumbre de mendigar con su gorra. Dicha figura la representa el estudiante, originario de los ociosos universitarios salmantinos que, por su disponibilidad y agilidad para la burla y la mentira, bien podría hermanarse con el *zanni* Brighella, compañero de Arlequino. Familiarizado debía de estar Olmedo con este ambiente, pues él mismo fue bachiller por la Universidad de Salamanca. En la obra de Olmedo no consta el estudiante mencionado como tal, aunque los personajes de Simón, Mosquera y Malaguilla –todos ellos nombres de actores– del entremés

de *La dama toro*, cumplen con estos requisitos. Como ya se ha comentado en el apartado que trata de los entremeses de acción –4.1.1–, Malaguilla será maestro del fingimiento y líder de la burla contra el Comisario que tanto importuna los amores de su amigo Simón.

5.3.5. *El bobo-alcalde*

La víctima preferida sobre la que vienen a recaer las burlas es el bobo, que acostumbra a igualarse con el alcalde por su predisposición a la simpleza y por sus famosas «alcaldadas»,

o dictámenes sin sentido. El bobo/alcalde se identifica a menudo con el gracioso y suele ir acompañado de otro personaje –un escribano generalmente– que corrige sus múltiples equívocos. Con ello se pretende provocar la risa inmediata entre el público, cuya capacidad para reconocer a dicho personaje apresuraría las carcajadas. En esta máscara destacó sobremanera el maestro de histriones Juan Rana, que hizo de ella una de las preferidas del público. En el entremés de Olmedo de *La dama toro*, el Comisario o gracioso decreta una absurda ley:

SIMÓN: Habrá dos meses que llegó a esta villa
 en forma con su audiencia un Comisario,
 tan villano, tan simple y temerario,
 que los enamorados los destierra,
 y como no hay ninguno en esta tierra
 sino yo, por ser corta, se ejercita
 en mí, y de los que faltan se desquita
 con tal fiero rigor que cada día
 la casa de mi fiel dueño, o la mía
 allana y atropella
 por ver si está conmigo o yo con ella.
 ¡Esto me desespera! [vv. 28- 39]
 [...]

COMISARIO: Esta es mi resolución.

HOMBRE 1: Sois inhumano.

COMISARIO: Escribano,
 ¿es novedad que inhumano
 sea un juez de comisión? [vv. 49-52]

Por esta inhumana «alcaldada» del Comisario –castigar a los amantes porque considera gula que estos se harten de amar–, será merecedor de las cornadas de la «dama toro».

El Alcalde de *El sacristán Chinchilla* también abusa de su autoridad y, con la excusa de perseguir a los malhechores nocturnos, trata de impedir el éxito amoroso de su contrincante:

ALGUACIL: ¿Qué es el cuidado al fin?
 ALCALDE: Oíd mis razones:
 Sé que en esta villa hay muchos ladrones
 y, atendiendo al perjuicio
 de los vecinos y de ejercer mi oficio,
 como es costumbre mía,
 determino rondar de noche y de día
 por desterrar del pueblo los recelos.
 (¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, ay celos!
 Que no es mi intento de rondar la villa
 sino por ver si puedo de Chinchilla,
 con aquesta desecha,
 averiguar del todo la sospecha
 que tengo de su torpe galanteo
 con la que yo deseo
 para mi esposa ufana). [vv. 53-67]

5.3.6. *Píramo*

Para analizar el Píramo de Olmedo hemos de recurrir a la descripción que sobre él hace Ovidio y contrastarlo para comprender la dimensión de su parodia. El joven creado por Olmedo, lejos de ser aquel valiente cuyo amor puro es la esencia de la entrega platónica a su amada, aparece en el sainete totalmente desmitificado. Este Píramo, «ar-

chivo de mis males» [I, v. 12], como lo denomina la propia Tisbe, es un mozo chistoso, incansable perseguidor del dulce placer de la carne y cobarde ante la muerte honrosa, lo que le aleja aún más del Píramo mítico. Se ajusta mejor al perfil del estudiante o del sacristán entremesil que al noble ovidiano. Sus intereses amorosos se centran en obtener el «felice premio» de Tisbe:

PÍRAMO: Vaya, vaya de alegría,
 que esta noche es nuestro día,
 pues de penas y desvelos,
 de finezas y caricias,
 el felice premio espero
 en la bella esposa mía. [I, vv. 153-158]

La cobardía de Píramo se hace manifiesta cuando, al creer muerta a su amada, en vez de suicidarse como en la fábula original, hace un simulacro de suicidio:

PÍRAMO: Si es muerta, ¿qué espero
 que no me mato de suerte que todos
 crean mi muerte y yo esté sano y bueno?
 Con este acero forjado con maña,
 pues, sacabuche, se embebe en sí mismo,
 y una esponjilla con sangre de un pollo
 que para el caso traigo en el seno,
 he de ostentar que mi sangre derramo
 y que el puñal de pesar me atravieso.
 Tisbe, tu muerte reciba este amago
 por sacrificio que doy a su obsequio. [II, vv. 114-124]
 (*Dase con la daga y sangra.*)

5.3.7. *La Dueña y la Pared*

Al igual que se produce la animalización de personajes en el discurso del entremés burlesco, como se vio con la Dueña, también puede haber cosificación. Olmedo crea un personaje –que bien podría ser una alcahueta– que es cómplice de los amantes, y lo cosifica en la Pared «a modo de guardinfante», como apunta la didascalia inicial de la primera parte. El muro que separa las casas contiguas de los amantes cobra vida, habla en ocasiones en apartes metateatrales y se suma como un personaje más a la acción, participando en el desenlace de los acontecimientos. Con originalidad la Pared explica su capacidad para hablar: «Todos el que hable

apoyen/pues las paredes hablan como oyen» [vv. I, vv. 27-28]. Olmedo juega a romper frases hechas –*Las paredes oyen*⁵–, otro elemento del discurso burlesco, también empleado por Shakespeare en su *Sueño de una noche de verano*.

5.3.8. *El Bodegonero italiano*

El curioso personaje del Bodegonero italiano de *El sacristán Chinchilla*, lejos de representar la ambigüedad sexual, como suele ocurrir con los italianos en el género, encarna a un avaricioso timador y ladrón de su clientela, figura de la que no hemos encontrado otras similares en el microcosmos del entremés.

BODEGONERO: ¡Qui venga sin su capa y sin sombrero
por el amor, Monsiur Bodegonero,
buscando li beldad de Casildilla
dejando de guisar la albondiguilla,
el *gigote* estofado y les pucherus,
con que robando estoy lus pasajerus!
Mas todo o merece li muchacha.
¡Válgati dos mil diablos li borracha! [vv. 101-108]

5.3.9. *El niño de la Rollona*

Un singular personaje se muestra en el entremés de *Las locas caseras* que es, como apunta la nota entre paréntesis, «un niño, que lo ha de hacer un hombre muy ridículo» [vv. 161 / 162]. Estos niños, adultos ataviados con ropa de bebé y barbero, son un personaje-tipo que procede de las celebraciones carnavalescas callejeras. El refranero se refiere a ellos, según el diccionario de Correas, como «El niño de la Rollona⁶, que tiene siete años y mama aún ahora», y explica que

estaban tan mal criados y mimados que seguían comportándose como tales, incluso habiendo crecido. Por su lado, Covarrubias explica que «hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus madres; salen estos grandes tontos o grandes bellacos viciosos». El gigantismo y la gula son características de este personaje en el teatro breve. En la *Mojiganga de los niños de la Rollona y lo que pasa en las calles* del siglo XVII, escrita por Simón Aguado, se representa a una Rollona como una criada respondona

⁵ Sabida es la costumbre de usar dichos o refranes en los títulos de las obras de teatro: *Las paredes oyen*, de Ruiz de Alarcón.

⁶ Para su estudio hemos consultado el artículo de Catalina Buezo que aparece en la bibliografía [1992].

—como la Barbulilla de *Las locas caseras*— y un niño vestido con dijes (adornos que se ponía a los niños al cuello o a la cintura) y ridículo birrete. Parece común en ellos también la dificultad de andar, lo que provocaba temores y supersticiones pensando que el niño tendría mal de ojo. En *Las locas caseras* se le hacen higas al Niño, sabido ya su valor de protección contra dicha superstición. Numerosas referencias al personaje encontramos en el teatro breve, en el que aparecen madres o amas de cría rollizas —o rollonas— que amamantan a niños adultos o con trazas de gigantismo.

5.3.10. *Zagalas y zagales*

En el desfile de personajes de los bailes de Olmedo los zagales y zagalas serán los preferidos por nuestro autor, como corresponde a los bailes de motivo pastoril. Podemos apreciar en estas piezas que no se hacen grandes distinciones en los papeles femeninos. Bajo el nombre de Zagala se suele representar a una mujer en general —tipo— en sus diversas facetas —amor, celos, dinero, anhelo...—. A esto Gaspar Merino [Merino, 1981] lo denomina «personaje en grado cero» y lo considera una de las caracte-

rísticas generales de los bailes dramáticos. El resto de personajes no aparecen tampoco individualizados, sino que representan a todo un gremio. Así el Zagal o Zagala no es un zagal concreto, sino que encabeza a todo el grupo, cuyos nombres adquieren resonancias pastoriles: Gilote, Silvino, Pascual, Marfisa, Olimpo, Sirena, Laura, etc.

5.3.11. *Personajes prosopopeicos o simbólicos*

Otro tipo de personajes, los prosopopeicos o simbólicos, los encontramos en el mencionado baile de *Las flores*. La Rosa, la Azucena, la Clavellina, la Mosqueta, el Jazmín, la Amapola, el Clavel, el Narciso y el Tulipán representan —o deberíamos decir «vegetalizan»— tipos de personas. El que ofrece un carácter más definido es el Tulipán en el papel del traidor. Este es presentado como la flor que cambia de bando según su interés. En el baile se juega con el simbolismo de cada flor: la Rosa sangrienta, la Azucena pura, el Tulipán vulgar y voluble —de color y carácter—, el Clavel mestizo... Los enfrentamientos dialécticos entre el Tulipán y el Clavel ofrecen curiosos juegos de palabras, símbolos y asociaciones de ideas:

TULIPÁN: ¿Qué hay, señora flor mestiza?

CLAVEL: ¿Qué hay, villano? ¿Qué le dan?

TULIPÁN: ¿Yo villano?

CLAVEL: Una cebolla
fue tu vientre original,
con que por este principio
y, en fin, tu nombre sea.
Te cantan como al villano
la cebolla con el pan. [vv. 81-88]
[...]

CLAVEL: ¡Vete a mudar de colores,
camaleón! [vv. 101-102]

En numerosas ocasiones los entremeses y bailes se escriben para ser encarnados por unos actores concretos, por lo que figuran en las *dramatis personae* los nombres de los representantes. Así ocurre en los bailes de *La gaita gallega*, *Lanturulú*, *El retrato en esdrújulos* y *Los títulos de comedias*, como se verá en el pequeño prólogo que introduce cada texto de esta edición.

5.4. EL ARTE DE LA MÉTRICA Y LA VERSIFICACIÓN

A pesar del originario vehículo de los entremeses de Rueda, la prosa, a partir de 1620 el verso se hace mayoritario en las piezas breves. Esta estilización de la prosa le añadirá la posibilidad humorística de la rima lúdica y divertida como recurso burlesco. Atendiendo a esto, el verso busca estrofas que se adecuen lo mejor posible al habla llana de sus personajes entremesiles.

MALAGUILLA: ¡Señor Comisario, escuche, por su vida!

COMISARIO: Hombre, que me bazucas la comida.

MALAGUILLA: Atienda, que de paso hablar quisiera.

COMISARIO: Eso más que de paso es de carrera. [vv. 69-72]

Malaguilla decide hablar en octosílabos para hacerse entender sin agotar a su interlocutor, jugando con el doble sentido de la expresión «a pie quedo», como verso de arte menor y estar quieto: «Pues a pie quedo me escuche» [v. 79]. El resto del entremés emplea el arte mayor y el menor, según hablen los personajes más cultos –estudiantes: Malaguilla, Simón y Mosquera– o los villanos –Comisario y acompañantes– y en ocasiones también permite que se acelere la acción. El entremés de *Las locas caseras* está todo él escrito en silvas –endecasílabo alternado con heptasílabo–, como corresponde a unas señoras supuestamente cultas. Solo el final cambia el metro para introducir la seguidilla (7+5+7+5, con rima en los pares). Al igual que en *La dama*

Así es como se recurre al octosílabo en forma de romance o de redondilla para los diálogos, mientras que las formas de la lírica tradicional, tan presentes en los bailes finales, aparecen en coplas y seguidillas. Otras estrofas de carácter culto –verbigracia el soneto o la octava real– se emplean con fines más paródicos por el abrupto contraste entre forma y contenido. Por otro lado, el entremés gusta del empleo del endecasílabo suelto o en silva alternando con heptasílabos en diferentes ocasiones, a saber: cuando se quiere contrastar la cultura de los personajes –fingida o no– y cuando se pretende ralentizar la acción. Un ejemplo del primer caso lo encontramos en un párrafo de *La dama toro*. Cuando habla el Comisario villano junto con dos de sus hombres, se emplea el octosílabo en la conversación. Luego aparece el estudiante Malaguilla y conversa con el Comisario en endecasílabo, lo que a este parece costarle gran esfuerzo:

toro, el entremés de *El sacristán Chinchilla* reparte arte mayor o menor entre los personajes de mayor cultura –Alcalde, no villano, Alguacil, Escribano y los amantes– y los otros menos cultos –Vejete y acompañantes–. Cuando la acción se apresura hacia los alborotados acontecimientos se emplea, de nuevo, el romance. Al final, una nueva seguidilla cantada por *Casilda* pone el broche a la pieza.

Resumimos los esquemas métricos de los entremeses de Olmedo haciendo notar que la silva y el romance son los metros empleados para sus diálogos, así como que opta por las seguidillas para rematarlos con un baile. Estos son los cuadros métricos de los entremeses:

La dama toro

Versos	Forma métrica
1-48	Silva
49-68	Romance
69-78	Silva
79-208	Romance
209 (¿cantado?)	¿Introduce seguidilla?

El verso final es de cinco sílabas e introduce un baile que, aunque lo anuncia, no aparece en el texto.

Las locas caseras

Versos	Forma métrica
1-125	Silva
126-129 (canta un tono)	Romance
130-201	Silva
202-209 (cantado)	Seguidilla

El sacristán Chinchilla

Versos	Forma métrica
1-48	Romance
49-148	Silva
149-209	Romance
210-213 (cantado)	Seguidilla

Con respecto a la métrica del entremés de *Píramo y Tisbe*, Olmedo recurre de nuevo al octosílabo en romance o en redondilla cuando el diálogo es sencillo o acelera la acción, y al endecasílabo suelto o en silva cuando los personajes hacen uso de un lenguaje culto, poético o sentencioso. Los párrafos en que emplea la silva son los que sirven para presentar a los personajes, mientras que el endecasílabo suelto lo reserva hábilmente para los momentos en que parodia el habla culta de estos. Así consigue un mayor contraste entre la forma culta del verso

y su contenido altamente cómico, lo que realza el carácter paródico-burlesco. Asimismo, opta por las seguidillas para sus canciones populares. Debemos señalar, en la *Primera parte* del entremés, que del verso 51 al 78, aunque no se acota, se cantan seguidillas, como corrobora la Pared: «Por cantar no presumen / que me han ganado, / que también las paredes / tienen su canto» [I, vv. 59-62], jugando con el doble sentido de «canto». Del verso 153 al 169 cantan un romance mientras bailan una chacona, como indica la acotación. Cotarelo [1911: cx] apunta que esta chacona es figurada «pues tiene *corro*, *cruzado* y *eses*». Del verso 1 al 16 de la *Segunda parte* canta Tisbe unas endechas heptasílabas rimadas en romance, metro que alcanzó su mayor prestigio lírico en el primer tercio del siglo XVII y que pusieron de moda algunos poetas, «entre ellos Pedro de Espinosa, Francisco de Trillo y Figueroa y el Príncipe de Esquilache» [Navarro Tomás, 1983: 282]. Del verso 17 al 38 hay un recitativo «a la italiana», según Cotarelo [1911: cx], con el mismo metro. Una acotación nos indica ya en el verso 97 que sale Píramo cantando. Lo que no sabemos es si desde aquí hasta el verso en donde se corta el manuscrito todos los versos son cantados, o bien pudiera dejarse el canto después de la primera intervención de Píramo.

Píramo y Tisbe: primera parte

Versos	Forma métrica
1-4 (cantado)	Romance
5-34	Silva
35-50	Redondilla
51-78 (cantado)	Seguidillas
79-152	Romance
153-169 (cantado)	Romance*
170-215	Romance
216-223 (cantado)	Seguidilla

Píramo y Tisbe: segunda parte:

Versos	Forma métrica
1-16 (cantado)	Endechas heptasílabas
17-38 (recitativo)	Endechas
39-54 (cantado)	Endechas
55-59 (recitativo)	Endechas
97-146 (cantado)	(endecasílabo suelto)
147-154	Romance

Apreciamos, pues, que un 30% aproximadamente de la *Primera parte* es cantado, y un 40% de la *Segunda parte* también, era poco usual en un entremés, como también lo era su división en dos partes. Esto parece indicar que la pieza es de las últimas que salieron de la pluma de Olmedo, contagiada por la musicalidad de los bailes dramáticos, y un posible precedente de los sainetes del siglo venidero. En cuanto a su denominación, podemos barajar los términos de entremés cantado o, como lo denomina el mismo Olmedo de una forma más general, sainete.

En los bailes escritos por Olmedo la extensión oscila entre los 70 y los 190 versos. La media de versos cantados es de un 40%, pudiendo encontrarse casos en que todos son cantados –baile de *El retrato en esdrújulos*– o toda la pieza es bailada, como asegura Cotarelo [1911: cxcix] sobre el baile de *Menga y Bras*⁷.

Los metros y estrofas empleados por nuestro escritor para sus bailes son variados, pero acordes con los más usuales dentro del género. Así, atendiendo a su estructura general, solemos

encontrar una breve presentación de la acción en romance –de 10 a 40 versos–, seguido de una o varias seguidillas como respuesta o comentario, después un breve pasaje en romance –exposición del nudo– y seguidillas para el desenlace final. A grandes rasgos apreciamos una armónica conjunción de romances y seguidillas, prefiriéndose el primero para la exposición y presentación del problema de un personaje. Los romances empleados por Olmedo son muy variados, tanto en rima –asonante, consonante, aguda– como en metro –romances octosílabos preferentemente y romancillos hexasílabos–. Aunque también hace gala de la redondilla –tan recurrente en los bailes– y de la endecha heptasílabas, sus metros favoritos siguen siendo el romance –largas tiradas– y la seguidilla. Así se puede apreciar en los esquemas métricos hechos de sus bailes:

La abejuela

Versos	Forma métrica
1-7	Romance con tercetillo final
8-14	Romance con tercetillo final
15-56	Romance
57-71 (canción)	Canción arromanzada (versos de 9, 10 y 12 sílabas, asonante en los pares)
72-81	Romance
82-102	Romance de 10 y 12 sílabas ⁸
103-114	Romance
115-142 (canción)	No identificada (versos de 8 y 12 sílabas, rima asonante en los pares)

⁷ Cotarelo [1911: cxcix] dice que del baile de *Menga y Bras* es «bailado todo él», afirmación que no justifica y nos sorprende, dado que las acotaciones son demasiado escasas para asegurarlo, como ocurre con casi todos los bailes de Olmedo. Normalmente indican cuándo se canta, pero no cuándo cesa el canto.

⁸ Estrofa apuntada por Gaspar Merino [1981: 263].

Destacamos que los versos finales del cuadro se cantan en portugués e introducen un bordoncillo (8-, 8a, 8-, 11A) seguido del bordoncillo «Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la / la, la, li, la, la, le» (10-, 11-). Este esquema se repite tres veces.

Las arias

Versos	Forma métrica
1-10	Romancillo
11-29	Romance rematado en pareado
30-33	Silva
34-38	Romance
39-42	Silva
43-47	Romance
48-57	Silva
58-65	Romance
66-70	Romancillo
71-80	Silva
81-82	Romancillo
83-96	Romance
97-107	Seguidilla

Contrastando este cuadro métrico con el del resto de los bailes, observamos que aquí se emplean numerosos cambios de métrica en pocos versos (107 versos, 13 cambios), y además que la métrica es bastante irregular. Difiere mucho del resto de los bailes de Olmedo, en los que produce un número mayor de versos para desarrollar cada tipo de estrofa. Es discutible su atribución, ya que no parecen versos escritos por un ejercitado poeta como Olmedo. Sin embargo, consideramos oportuna su publicación, pues difícilmente vería la luz de otra manera.

Bernarda y Pascual

Versos	Forma métrica
1-164	Romance
165-175	No identificado (canción)
176-181	Romance
182-185	Endecha heptasílaba
186-193	No identificada (canción)
194-197	Seguidilla
198-209	No identificada (canción)
210-213	Seguidilla
214-217	No identificada (canción)

Dos áspides trae Jacinta

Versos	Forma métrica
1-111	Romance
112-115	Romancillo (canción)
116-123	Romance
124-131	Romancillo (canción)
132-213	Romance
214-217	Romancillo (canción)
218-261	Romance
262-265	Seguidilla
266-271	Métrica irregular
272-275	Seguidilla
276-281	Métrica irregular

A partir del verso 248, el texto impreso del *Sainete intitulado Los áspides* (1791), que aparece en la Noticia Bibliográfica —6.2— de este estudio, contiene un final totalmente diferente, mucho más breve y con métrica exacta —romance—, no con métrica irregular como sucede en el del cuadro métrico. Sin embargo, hemos decidido copiar la versión de 1675 por figurar el nombre de Olmedo y por haber aparecido publicada mucho antes.

Las flores

Versos	Forma métrica
1-28	Romance
29-32	Seguidilla
33-40	Romance
41-44	Seguidilla
45-52	Romance
53-56	Seguidilla
57-64	Romance
65-68	Seguidilla
69-76	Romance
77-80	Seguidilla
81-189	Romance
190-197	Seguidillas

Todo el baile está escrito en romance con rima aguda, aunque en él se intercalan seguidillas con rima asonante, que se introducen siempre cantando. Al final hay dos seguidillas más.

La gaita gallega

Versos	Forma métrica
1-4	Seguidilla
5-8	Romance
9-12	Seguidilla
13-20	Romance
21-24	Seguidilla
25-32	Romance
33-40	Seguidillas
41-101	Romance
102-117	Endechas heptasílabas (canción)
118-122	Gaita gallega
123-138	Endechas heptasílabas (canción)
139-142	Gaita gallega
143-152	Romance
153-156	Gaita gallega

Este baile contiene un estribillo que está escrito en un tipo de estrofa que Gaspar Merino [1981: 264] denomina «gaita gallega» en el apartado de métrica de su tesis, donde se halla publicada la pieza. También Domínguez Caparrós lo define así en su estudio sobre *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o gaita gallega* [2009: 37] y afirma que coincide con el endecasílabo de la muñeira, nacido probablemente del ritmo de la danza gallega y del que el padre del Marqués de Santillana ofrece muestras en su cosante. No se escribía como un verso independiente, sino que era un metro subsidiario y se usaba en las canciones líricas del Siglo de Oro. Navarro Tomás no lo denomina así en su estudio de métrica, sino que clasifica los versos correspondientes según el verso dominante (endecasílabo dactílico, decasílabo dactílico, decasílabo y arte mayor). Aquí preferimos anotarlo siguiendo las directrices de Merino y de Domínguez Caparrós, puesto que el título del baile así lo avala.

La letra del tono que se incluye en las endechas heptasílabas no sabemos si es de Olmedo, ya que es un tono incluido en el *Cancionero poético-musical de Verdú*, del siglo XVII, como anónimo, y pudo servir de inspiración al baile.

Lanturulú

Versos	Forma métrica
1-47	Seguidillas
48-61	Redondillas
62-78	Endechas heptasílabas

Las endechas finales incluyen el estribillo «lanturulú», que resulta complicado adecuar a la métrica; sin embargo, obviando esto, el resto de los versos siguen la forma estrófica y la rima asonante en los pares de la endecha

heptasílabo, frecuentada por Olmedo. Solo trece versos intermedios dan cuerpo al verso recitado en redondillas, usado también en los diálogos recitados entre su *Píramo y Tisbe*.

Menga y Bras

Versos	Forma métrica
1-52	Romance (agudo)
53-126	Sextillas
127-192	Romancillo

Como vemos en los versos 53–126, Olmedo introduce el baile por boca de Bras «en jugar estilo» [vv. 38-39], es decir, en sextillas –muy usada por los juglares–. Esta sucesión de sextillas con rima aabaab, tienen la particularidad de presentar un tercer verso de pie quebrado.

La niña hermosa

Versos	Forma métrica
1-54	Romance
55-90	Romancillo

Retrato en esdrújulos

Versos	Forma métrica
1-44	Romance
45-96	Romance decasílabo

Este baile tiene la particularidad de que emplea versos decasílabos dactílicos esdrújulos acentuando las sílabas 1ª, 6ª y 9ª. Es muy

novedoso que los esdrújulos aparezcan al principio de verso y no al final, como era habitual. El primer uso de este verso se atribuye a Sor Juana Inés de la Cruz, pero su obra fue publicada en 1693, once años después de la muerte de Olmedo. ¿De dónde sacó Olmedo la idea? ¿Será él acaso el precursor?⁹

Los títulos de comedias

Versos	Forma métrica
1-170	Romance
171-186	Seguidillas

5.5. FIGURAS Y RECURSOS ENTREMESILES

Un elemento caracterizador del lenguaje entremesil son las hablas dialectales, generalmente procedentes de capas sociales marginales. Así tenemos personajes que hablan dialectos peninsulares –gallegos, vizcaínos...– o lenguas extranjeras, principalmente italianos, portugueses y franceses. También es grande la presencia en los entremeses de otras minorías como moriscos y negros, dentro del trasfondo xenófobo que se trasluce de la literatura barroca. El personaje del Bodegonero, pretendiente de Casilda en *El sacristán Chinchilla*, encarna una parodia de la lengua italiana. Este italiano habla de manera ridícula, castellanizando su idioma o, más bien, añadiendo rasgos característicos italianos al castellano –finalizando en *i* la mayoría de sus palabras–:

⁹ No hemos encontrado el uso del decasílabo dactílico esdrújulo anterior a Olmedo, salvo que tuviera la posibilidad de leer versos como estos de Sor Juana Inés antes de su publicación: «Lámina sirva el cielo el retrato, / Lísida, de tu angélica forma; / Cálamos forme el sol de sus luces / Sílabas las estrellas compongan.» Tomás Navarro (1953): «Los versos de Sor Juana», *Filología Románica*, Vol. 7, Núm. 1, *Testimonio de S. Griswold Morley: segunda parte*, págs. 44-50.

BODEGONERO: ¡Que venga sin casaque e sin sombrero
 per el amor, Monsiur Bodegonero,
 buscando la beldad de Casildilli
 dejando de guisar li albondiguilli,
 el gigote estofate e lis pucheris
 cun que rubando estoy li pasajeris!
 Mas todo lo merece li muchachi.
 ¡Válgate diez mil diabres le borrachi! [vv. 101-108]

Tampoco la lengua portuguesa escapa de ser parodiada en el baile de *La abejuela*: ZAGAL: Si ey

de decir â verdade

temo que â bela polida,
 cuidando picar nas frores,
 miña alma pique na vosa boquiña.
 Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la,
 la, la, li, la, la, le.
 Ollay, meu ben, por a vosa fe,
 chegay para mín, a ela nao vos chegueis.

LAURA:

Nao fala vose comigo,
 que tein más fortes espiñas
 da miña boquiña o crabo mofño
 que a rosa das frores reiña.
 Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la,
 la, la, li, la, la, le.
 Ollay, meu mal, por a vosa fe,
 tirray para la, para min nao chegueis. [vv. 115-130]

A esta variedad de dialectos se une la riqueza expresiva de un vocabulario que proviene netamente de lo popular, de las calles, plazas y mercados, de la convivencia de gentes y tipos muy variopintos, del cruce de culturas, de recursos expresivos originalmente combinados, de la capacidad creativa de un sector social que esculpe conforme a sus gustos y necesidades los moldes lingüísticos, haciendo del habla un vehículo de burla, de locuacidad y de risa. Toda esta tendencia creadora y variada del «lenguaje polifónico» [Huerta Calvo, 1985a: 42] del teatro breve o comedia antigua, contrasta con los reglados patrones de la comedia nueva, dos términos que

Lope emplea para diferenciar formas de lenguaje, máscaras y estructuras teatrales.

El dinamismo del lenguaje se refuerza con constantes exclamaciones, juramentos, maldiciones, pullas e insultos que, con el desarrollo del género, irán acentuando cada vez más los juegos conceptistas –anfibologías, equívocos, retruécanos...-. Las pullas se consideran un verdadero arte del manejo del lenguaje, ya que estas, en vez de consistir en un mero insulto, elaboran ingeniosamente todo un concepto negativo. Así se hablará del sacristán Chinchilla:

ALCALDE: ¡Que a mí un monigote con sotana
de esta suerte me inquiete...!
¡Que un sacristán berlinga con bonete
y una loba, según infiero,
la hizo de los cendales de un tintero
y tanto se agujera
que le puede servir de salvadera
[y por rota y delgada está su hilaza
más delicada que papel de estraza,
cause mis desconsuelos...!
¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, hay celos! [vv. 68-77]

Las enumeraciones, repeticiones o aliteraciones, como las de Simón en *La dama toro* –«Gracia, de quien estoy enamorado, / Gracia, que no es reacia, / me oyó en justicia por premiarme en gracia» [vv. 24-26] –, junto con las hiperbólicas expresiones y los procederes exagerados, son un tópico del discurso y la acción entremesil:

MALAGUILLA: ¡Estáis endemoniado!
SIMÓN: Si pudiera
ser algún mal mayor, mi mal lo fuera,
que los endemoniados
a exorcismos se miran aliviados
del dolor que les causa parasismos
y a mi mal no le alivian exorcismos.
¡Con la daga he de darme! [vv. 9-15]

Volviendo al entremés de *Píramo y Tisbe*, y aparte de los elementos característicos ya mencionados sobre el discurso burlesco –animalización, cosificación y ruptura de frases hechas–, encontramos el recurso de la rima lúdica –ripio consciente– que busca producir asociaciones insoportables de ideas:

PÍRAMO: Píramo soy que, grato
a Tisbe, causa de mis frenesíes,
acecho como gato
por desvanes y saquisamíes
porque no se me escape
y al *mis* de mi cariño diga *sape*. [I, vv. 5-10]

Los atopismos y anacronismos resaltan lo absurdo de la situación con la ropa y complementos (basquiñas, zapatos papales, sombrero, abanico y toca), así como los lugares cuyo enclave nada tiene que ver con la época de los amantes de Ovidio:

PÍRAMO: [...] y porque tengo el camino
con las lágrimas que caen
con las nubes de mis ojos,
como en invierno las calles
de la Corte, y con más lodos
que hay de Madrid a Getafe.

Resuenan en el entremés burlesco los arcaísmos y latinismos en el habla —«venite», «vado in pace»...—, los juramentos y maldiciones burles-

cas, chistes escatológicos y fórmulas de erotismo a lo burlesco —verbal o paraverbal—:

TISBE: Pues informa qué señas
tiene tu agrado.

PÍRAMO: Tiene la liga verde
y el calzón pardo.

TISBE: ¡Malhayan los estorbos!
La pared, digo.

PARED: Por una [grieta] que me cabe,
lo dicho, dicho. [I, vv. 67-74]

Las características del lenguaje de los bailes, al igual que la métrica, presentan prácticamente los mismos elementos que los expuestos al hablar del entremés, como corresponde a estas dos modalidades de un mismo género. Partiendo de la base de la finalidad común del baile y el entremés, es obvio pensar que ambos coinciden en los recursos empleados para alcanzar su objetivo: el de divertir al público, entretener y mover a risa. Así, el humor se ma-

nifiesta en los bailes de Olmedo principalmente mediante los juegos de palabras, las lenguas extranjeras, las comparaciones y metáforas humorísticas, las ironías, perífrasis eufemísticas, hipérbatos, paranomasias, todo ello girando en torno al juego de las respuestas ingeniosas y el doble sentido de las palabras. Veamos algunos ejemplos en los bailes de Olmedo.

- Juegos de palabras:

MANUELA: Laméntase un peñasco
por sus robustas piedras.

BERNARDA: Yo pienso que se ríe
con tanta boca abierta.
[...]

BERNARDA: La tortolilla gime
y el jilguero se alegra.

MANUELA: El anda muy discreto
y ella muy majadera.
[...]

BERNARDA: Huye Dafne de Apolo
y el laurel se preserva.

MANUELA: Más del sol se guardara
si monja se metiera. [vv. 114-135]
(*La gaita gallega*)

- Comparaciones o metáforas –pullas–:

CLAVEL: ¿Tu conmigo, papagayo,
de las flores tan bocal,
que el idioma de olorosa
no le has sabido la más?

TULIPÁN: ¿Tú conmigo, que pareces
pared de universidad
a quien vítores de almagre
ensangrentaron la faz? [vv. 93-100]
(*Las flores*)

- Perífrasis eufemísticas (aquí el zagal insinúa sus celos a su amada):

ZAGAL: Pues digo, mi Laura,
que no quisiera que, indócil,
alguna abejuela amante,
conociendo superiores
tus matices a los muchos
que alientan, porque los coges,
por flor te juzgara y, ciega
en coloridos ardores,
con el pico se atreviera
a ocasionarme a que entonces
la dijera...

LAURA: No prosigas... [vv. 37-47]
(*La abejuela*)

- Paronomasia, un recurso fónico a base del uso de parónimos, suele ir unido a los juegos de palabras:

BORJA: [...] Mi fineza satisfaga
dándome un escudo luego,
porque de mi amor el fuego,
si no se paga, se apaga. [vv. 55-58]
(*Lanturulú*)

Todos estos recursos del lenguaje, el constante juego de significaciones superpuestas, la doble intención, los golpes de ingenio, etcétera, eran perfectamente captados por el auditorio, conocedor de estas claves y predispuesto siempre a la risa. Dentro del esquema del espectáculo teatral del Barroco, el baile era el aderezo que ayudaba a gustar y digerir la comedia central, llegando, a finales de siglo, a recortar o suprimir poco a poco la letra en pro de las múltiples mudanzas

que incluirían toda una suerte de caprichos mímicos.

5.6. CÓDIGOS DE REPRESENTACIÓN

Los elementos de representación son problemáticos a la hora de su estudio, pues echamos en falta más componentes extratextuales, máxime cuando al teatro breve nos referimos.

La labor de cómo se ponía en escena una pieza, la ambientación, el atrezo, etc., o los movimientos y gestos de los actores –la proxémica y lo paraverbal–, recaería en la persona del *autor* y en la profesionalidad de los actores. No obstante, alguna luz podemos aportar si revisamos los estudios de Oliva sobre la «Tipología de los *lazzi*» [1988: 65-79], que incluyen brevísimas didascalias que servían de apoyo gestual al texto principal. Destacamos algunos dada su presencia explícita o implícita en los entremeses de Olmedo. Además de dar y recibir palos, como es propio en los finales entremesiles, encontramos otros que pasamos a ejemplificar someramente los más llamativos:

- Los soliloquios gestuales, en los que el actor actúa en un lugar apartado a la acción para mostrar acuerdo o desacuerdo con un diálogo o pensamiento concreto. En el monólogo del Alcalde en *El sacristán Chinchilla* [vv. 60-77], el personaje, apartado del resto, se desespera de celos y maldice al Sacristán. La Pared que se interpone entre los amantes ovidianos y que asiste al diálogo de ambos [I, vv. 29-169], interviene en ocasiones con comentarios, pero habrá de gesticular durante la escena.
- El remate del cuadro, mediante una gracia o amago de caída un momento antes de concluir la acción. Esto sucede cuando la criada Barbulilla cae al tropezar con el bebé en *Las locas caseras*, derramando el chocolate entre las visitas. Los personajes de *El sacristán Chinchilla* terminan por el suelo al tirar de las ropas del Bodegonero, al que tratan de detener. Un toro voltea a los representantes de la justicia al final del entremés de *La dama toro*.

- El disfraz verbal con intención de ocultarse. De dicho disfraz se vale Malaguilla en *La dama toro* cambiando, mediante el uso del verso, su forma culta de hablar por otra más popular al dirigirse al Comisario [vs. 79-101]. El leonino y estruendoso tono de voz de la vieja Dueña asusta a Tisbe cuando vaga de noche en busca de su amante: «Qué escucho? Alguna fiera / mi mal me escribe, siendo / su estruendo la estafeta.» [II, vs. 56-58]. Con voz infantil debía representar el actor adulto que hacía el personaje de niño en *Las locas caseras*.
- Los titubeos expresivos, como las vacilaciones orales por palabras difíciles de pronunciar –*flautos* por *flatos* –*Chinchilla*, [v. 82] –, *en fragante* por *in fraganti* – *Píramo* [I, v. 185], etc.–.

Todos ellos durarían lo que el actor considerara oportuno, según su inspiración y experiencia, o acorde a la acogida del público, puesto que el arte de un actor cómico tenía –y tiene– tanta importancia como el texto. Recordemos aquí el divertido juego gestual de bofetadas, abrazos y besos que se representa entre Chinchilla, Casilda y el Bodegonero italiano. Inevitable su traslación a ases de los *lazzi* como Chaplin, Buster Keaton, Charlie Rivel o Peter Sellers, entre tantos otros.

Por fortuna, los elementos intratextuales y extratextuales de los entremeses de Olmedo son medianamente abundantes, aportando mediante las acotaciones y referencias a la representación el mínimo necesario de información. Así, en *Las locas caseras* sabemos por boca de la anfitriona el espacio donde se desarrollará la acción: «[...] Cinco visitas, / que ahora van a venir me han avisado. / ¡Aprisa!, compongamos el estrado.» [vv. 8-10]. Las acotaciones

son suficientes, ya que se dice si llora el niño, cuándo se habla por señas, cuándo se producen las salidas y mutis de los personajes o la caída de la criada al tropezar con el Niño, momento en el que Hipólita exclama: «¡A todas nos manchó [de chocolate] con linda gracia!» [v. 180]. En el mismo entremés, la acotación sobre el Niño: «*Saca Barbulilla al niño, que lo ha de hacer un hombre muy ridículo*» [v. 161 / 162], permitirá al autor seleccionar al actor más grotesco de su compañía para vestirlo de Niño de la Rollona, personaje que, por sí solo, ya incluía una presencia concreta.

En *La dama toro* no hay tanta precisión en las notas, pero sí alguna información clave: «*Sale Malaguilla y, cogiendo de la mano al Comisario, lo lleva corriendo por el tablado.*» Gracias a esta acotación se entiende el doble sentido que encierra el diálogo que sigue sobre andar despacio –en arte menor– o deprisa –en arte mayor–. Las acotaciones en *El sacristán Chinchilla* nos resultan de gran utilidad, dado que en ellas se aclaran múltiples movimientos en escena sin los que podría haber gran confusión:

PÍRAMO: Con este acero forjado con maña,
pues, sacabuche, se embebe en sí mismo,
y una esponjilla de sangre de un pollo,
que para el caso la traigo en el seno,
he de ostentar que mi sangre derramo
y que el puñal de pesar me atravieso.
Tisbe, tu muerte reciba este amago
por sacrificio que doy a su obsequio.
(*Dase con la daga y sangra.*)
Sangre bastante estila la esponja
y de caerme presumo que es tiempo. [II, vv. 117-126]

Los elementos extratextuales del entremés burlesco también son numerosos. Los apartes se prodigan en toda la pieza al igual que las acotaciones detalladas –«*Sale por una puerta Píramo y por otra Tisbe y la Pared por en medio. La Pared es a modo de guardinfante, pintada de cantería a*

(*Vanse y sale el sacristán muy desandrajado con sotana y trae una escalera.*) [v. 88 / 89]

(*El bodegonero ha de estar en medio de los dos, de suerte que ella piense que habla con Chinchilla, y haga el bodegonero lo que había de hacer Chinchilla.*) [v. 131 / 132]

(*Llevará [el ceñidor] detrás una rueda ancha en que vaya rodeado mucho lienzo y, como vayan tirando, vayan sacando el lienzo, y después con un poco de hilo al postrer cabo para que se quiebre y caigan en el tablado.*) [v. 176 / 177]

(*Al salir Chinchilla y Casilda tropiezan con la escalera.*) [v. 200 / 201]

La segunda acotación nos ayuda a resolver la complicada proxémica en escena entre los tres actores. También destacamos la tercera acotación en la que Olmedo detalla la preparación del truco de la gran longitud de tela que habría de salir del ceñidor del Bodegonero cuando la justicia trata de atraparlo asíéndolo por sus ropas. Lo mismo sucede en el entremés de *Píramo y Tisbe*, cuando se delata el truco para hacer sangrar a un personaje en escena tras una puñalada, aunque esta vez lo hallamos en boca de Píramo, no en una acotación:

modo de barquillo» [I, aparte inicial]–. Se echan en falta, sin embargo, algunas acotaciones sobre cuándo es cantado o recitado el verso.

La caracterización y vestimenta solía ir asociada a un patrón preestablecido: el sacristán llevaba

sotana negra y bonete —a veces hisopo—, el estudiante vestía con ropajes pobres y raídos y llevaba gorra, el soldado con un ridículo uniforme... Estas máscaras establecidas, al igual que las de la *commedia dell'arte*, eran fácilmente reconocibles por el público. Además, Olmedo añade alguna explicación en breves acotaciones o por boca de sus personajes. Así sabemos que sale «*sale el sacristán muy desandrajado con sotana*» [v. 88/89], que Tisbe usa abanico [I, vv. 57-58], toca [I, v. 146] y zapatos papales [II, vv. 118], o que el Comisario de *La dama toro* lleva en sus manos una vara de alcalde [v. 48 / 49].

En los bailes hallamos elementos extratextuales que también nos hablan de la proximidad de los actores. Suponemos por los repartos de actores que, además de los dos protagonistas, podía haber hasta un total de ocho personas, como en *Los títulos de comedias*, donde «*baila cada uno con la zagala*» [v. 38 / 39]. Los tratados sobre bailes de la época, como el de *Discursos sobre el arte del danzado*, de Esquivel Navarro —Sevilla, 1642—, no resuelven muchas dudas, pues hacen descripciones demasiado ambiguas y con términos técnicos algo oscuros sin explicar su significado. El tratado se limita a describir los movimientos comunes a las danzas más que a explicar su desarrollo. Tres son los bailes de Olmedo pródigos en este tipo de acotaciones: el de *Bernarda y Pascual*, *Menga y Bras* y *Lanturulú*. Algunas detallan la mudanza del baile:

(*Entran por dentro los zagales y zagalas.*) (*Puestos trocados.*) (*Guías de por medio.*) [*Bernarda y Pascual*] [v. 171 / 172]

(*Vueltas entrepolando*) [v. 70 / 71] (*Júntanse y vueltas*) [v. 82 / 83] (*Caras afuera*) [v. 106 / 107] (*Tandas de dos en dos y vueltas en las esquinas*) [v. 141 / 142] [*Menga y Bras*]

(*Sale Vallejo haciendo un corro con los hombres y quedan en círculo.*) (*Sale La Borja con las mujeres de la misma suerte a la otra ala.*) [*Lanturulú*] [nota inicial]

En otras ocasiones en los bailes de Olmedo las notas son breves, refiriéndose a mudanzas y variaciones poco más explícitas de lo que por sí solas informan: *bandos*, *interpólanse*, *por una*, *subir*, *bajar*, *cruzados*, *eses*...

Sí podemos hacernos una idea de algunas mudanzas atendiendo al tipo de música que hallamos en los bailes en general, y en estos tres en concreto, en los bailes de Olmedo: la seguidilla, la chacona y la gaita gallega. Esto no significa que no hubiera en sus bailes mayor variedad, pues bajo una misma métrica pueden ejecutarse diversas mudanzas. Sí conocemos baile y métrica de la seguidilla, de origen manchego, con un ritmo y unas mudanzas que no diferirían demasiado de las bailadas en el siglo XVII. Tanto en los entremeses como en todos los bailes de Olmedo, la seguidilla aparece de forma recurrente como elemento cantado, bailado y musical.

En *Píramo y Tisbe* se baila una chacona; lo sabemos tanto por una acotación como por boca del Padre: «En lo alto es la chacona» [I, v. 170], pero cabe preguntarse cuántas más veces podría haber mudanzas de una chacona dentro de un baile dramático, ya que estas tienen como forma métrica el romance, si bien es cierto que suelen ir introducidas por un bordoncillo que abre y cierra las cuartetas. Las únicas acotaciones que acompañan a la chacona son *corro* [I, v. 159 / 160] y *cruzado* [I, v. 164 / 165].

Como se explica con más detalle en el apartado de la métrica –Apdo. 5.4–, el baile denominado por Gaspar Merino como «gaita gallega» coincide con el endecasílabo de la muñeira, según Domínguez Caparrós, lo que nos llevaría a imaginar las mudanzas de este

baile tradicional gallego con las de la gaita gallega.

Queda abierta, pues, la puerta al estudio detallado de las mudanzas para que investigadores de la danza las desentrañen con mayor habilidad.

6. EDICIÓN

6.1. CRITERIOS DE LA EDICIÓN

Los cuatro entremeses y los once bailes de Alonso de Olmedo que se presentan en esta edición siguen un orden alfabético, dada la ausencia de fechas clave en la mayoría de ellos. Las piezas pertenecen sin duda a nuestro comediógrafo aragonés, aunque con la duda sembrada sobre los bailes de *Dos áspides trae Jacinta* –que comparte atribución con Francisco de Montaner– y el de *Las arias*, atribuido con interrogante a Olmedo.

Las grafías de las obras han sido actualizadas y las dobles consonantes se han abreviado, aunque se han conservado las formas arcaicas del tipo *aquesto, mesmo...* por ser válidas y de apoyo a la métrica. Asimismo, se ha corregido la versificación de algunos manuscritos, atendiendo a la métrica y la rima, y se han añadido los signos de puntuación necesarios para facilitar la lectura y comprensión.

Las hablas dialectales que aparecen en dos de las piezas no se han traducido, por respeto al texto, al humor y por ser sencillas de entender. La donosa fusión de las lenguas portuguesa e italiana con el castellano merece ser mostrada tal y como fue ideada por Olmedo.

En el caso de aquellas piezas de las que se conservan varios testimonios, nos hemos regido por los más antiguos –cuando había impresos– y por los manuscritos, antes que por las editadas en el siglo XVIII, como se detalla en el Aparato Crítico.

Para marcar los *apartes* de los personajes se han añadido paréntesis. Los corchetes solo se usan para introducir en el texto letras y palabras que faltan, y los versos que no constan en la versión elegida para la edición –las variantes–.

6.2. NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

Como puede apreciarse en el listado que sigue, algunas de las piezas breves de Olmedo disponen de hasta cinco fuentes impresas o manuscritas, lo que puede darnos una idea del éxito de la pieza.

Entremés de La dama toro

Manuscritos

- 1) *La dama toro*, copia de *Flores del Parnaso*, 1708, letra del s. XIX, 13 cuartillas.
 - Barcelona, BIT, Ms. 46.569-A y -B. [«Dejadme que me mate...»]

Impresos

- 1) *La dama toro*, en *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*. Zaragoza, Pascual Bueno, 1708, pp. 90-99.
 - Madrid, BNE, T-9.025

Entremés de Las locas caseras

Manuscritos

- 1) *Las locas caseras*, copia de *Flores del Parnaso*, cogidas para recreo del entendimiento, 1708, letra del s. XIX, 13 cuartillas.

– Barcelona, BIT, Ms. 46.569-A y -B. [«¡Barbulilla!»]

Impresos

- 1) *Las locas caseras*, en *Flores del Parnaso*, cogidas para recreo del entendimiento. Zaragoza, Pascual Bueno, 1708, pp. 80-89.
- Madrid, BNE, T-9.025

El sacristán Chinchilla

Manuscritos

- 1) *Entremés del sacristán Chinchilla y Tirra, Tirra*, 4 hojas 4º, pliego suelto, letra del s. XVIII, hol. (O.).

– Madrid, BNE, Ms. 16.667

- 2) *El sacristán Chinchilla*, copia de 1719, 6 hojas, cuarto, copia de 1719 (D.).

– Madrid, BNE, Ms. 14.515, núm. 8.

- 3) *El sacristán Chinchilla*, copia de *Flores del Parnaso*, Pascual Bueno, 1708, letra del s. XIX, 13 cuartillas.

– Barcelona, BIT, Ms. 46.569-C. [«Amigos, esto ha de ser...»]

Impresos

- 1) *El sacristán Chinchilla*, en *Flores del Parnaso*, cogidas para recreo del entendimiento. Zaragoza, Gerónimo Vlot, 1708, pp. 100-109.

– Madrid, BNE, T-9.025

- 2) *Entremés del sacristán Chinchilla*, 4 hojas 4º.

– Madrid, BNE, T-12.326

Entremés de Píramo y Tisbe

Manuscritos

- 1) *Píramo y Tisbe*, en *La nave*, nº 66, perg. 231 hoj., cuarto, letra del s. XVIII.

– Madrid, BNE, Ms. 14.851 (incompleto)

- 2) *Píramo y Tisbe*, copia de *La nave*, letra del s. XIX. 10 cuartillas.

– Barcelona, BIT, 46.569-D. [«Ya que las fábulas logran...»] (incompleto)

Impresos

- 1) SENABRE, Ricardo (1981): «Un entremés inédito de Alonso de Olmedo: *Píramo y Tisbe*», en *Anuario de Estudios Filológicos*, IV, Cáceres, 1981, pp. 233-244.

Baile de La abejuela

Manuscritos

- 1) *La abejuela*, en *Libro de bailes*, Bernardo López del Campo, núm. 64, p.153.

– Madrid, BNE, Ms. 4.123

- 2) *La abejuela*, copia del libro de Bernardo López de Campo, letra del s. XIX, 18 cuartillas.

– Barcelona, BIT, Ms. 46.569-E. [«Serrana que a Manzanares»]

Impresos

- 1) MERINO QUIJANO, Gaspar (1981): *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid, Editorial

de la Universidad Complutense, 1981, pp. 227-30. (Para su edición, Gaspar Merino usó el *Libro de bailes* de Bernardo López del Campo).

Baile de Las arias

Manuscritos

- 1) *Las Arias*. 4 hojas en cuarto, con rúbrica, letra del siglo XVII. (Perteneció a Durán).
– Madrid, BNE, Ms. 14.513, n° 24.

Bernarda y Pascual

Nota: Este baile también es conocido como *Sainete para la comedia de «Los sucesos de tres horas»* y por su primer verso: «*Si no ha de tener alivio*».

Manuscritos

- 1) Moreto y Calderón, *Sainete de Alonso de Olmedo para la comedia de «Los sucesos de tres horas»*, Madrid, 1664, t. I, p. 279.
– Madrid, BNE, Ms. 16.291
- 2) *Baile de Bernarda y Pascual*, en *El corazón*. p. 43.
– Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 3) *Baile de Si no ha de tener alivio*, en *La nave*, p. 80.
– Madrid, BNE, Ms. 14.851
- 4) *Sainete de Alonso de Olmedo para la comedia de «Los sucesos de tres horas»*, copia del t. I de Moreto y Calderón, 1664, letra s. XIX, 15 cuartillas.
– Barcelona, BIT, Ms. 46.569-E [«Si no ha de tener alivio»...]

Baile de Dos áspides trae Jacinta

Manuscritos

- 1) *Dos áspides trae Jacinta*, en *Poesías castellanas varias*, tomo I, f. 402v. (Solo incluye los versos del tono «*Dos áspides trae Jacinta*» pero no dice su autor).
– Madrid, BNE, Ms. 3884.

Impresos

- 1) Alonso de Olmedo, *Dos áspides trae Jacinta*, en *Vergel de entremeses, y conceptos del donaire*, Zaragoza, Diego Dormer, 1675, pp. 150-159.
– Madrid, BNE, T-44.486
– Cañedo Fernández, Jesús (1970): *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*. Madrid, C.S.I.C., pp. 150–159. (Edición del impreso de 1675).
- 2) Francisco de Monteser, *Dos áspides trae Jacinta*, en *Primera parte del parnaso nuevo y amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670, pp. 99-109.
– Madrid, BNE, T-14.654.
- 3) Anónimo, *Sainete intitulado Los áspides. Representado en los teatros de esta corte*. Madrid, Librería de Quiroga, 1791, pp. 3-7.
- 4) Josa Fernández, Lola, y Lambea Castro, Mariano (2010): *Dos áspides trae, Marica*, en *Cancionero poético musical de Verdú*, Universitat de Barcelona, CSIC, 2010 Aula Música Poética.

Baile de Las flores

Manuscritos

- 1) *Las flores*, en *El corazón*, fols. 146r.-151v.
– Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 2) *Baile de las flores*, en *Papeles varios*, Calderón de la Barca, Pedro, 1600-1681, hh. 178-180. (Contiene la descripción de la representación de la comedia calderoniana de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* e incluye el baile de *Las flores*, representado junto a dicha comedia en Palacio).
– Madrid, BNE, Ms. 9.373
- 3) *Las flores*, copia de *El corazón*, letra del s. XIX, 12 cuartillas.
– Barcelona, BIT, Ms. 46.569 [«A la campaña que forman...»]

Impresos

- 1) Calderón de la Barca, Pedro: *Comedias*, ed. J.E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1850, t. IV, pp. 379-380. Biblioteca de Autores Españoles, 14.

Baile de La gaita gallega

Manuscritos

- 1) *Baile de la gaita gallega*, en *El corazón. Bailes diferentes*, cuarto, perg., letra s. XVII, fol. 114.
– Madrid, BNE, Ms. 14.856

Baile de Lanturulú

También aparece como *Baile del retrato* dado que, al igual que en el baile de *El retrato*, hace

una descripción de una dama, aunque en el de *Lanturulú* no usa esdrújulos y además incluye también la descripción de un caballero, ambas burlescas, y por su primer verso *Atención pido a todos/ para una estampa*.

Manuscritos

- 1) Olmedo, *Baile del retrato*, pp. 65-66. (En el reparto aparecen Francisca [La Bezona] y [Juan] Correa. Tiene rúbrica al final)
– Madrid, BNE, Ms. 15.403
- 2) Olmedo, *Baile nuevo famoso del Lanturulú*, en *La nave*. pp. 45-46. (En el reparto de personajes aparecen *Gracioso* y *Graciosa*)
– Madrid, BNE, Ms. 14.851
- 3) *Baile de Atención pido a todos*, en *Colección de bailes, entremeses y jácaras*, A. Moreto, 1618-1669, pp. 208-211. (En el reparto aparecen Francisca [La Verdugo] y [Manuel] Vallejo. No figura el nombre del autor).
– Madrid, BNE, Mss. 16.292
- 4) *Baile del retrato*, copia del manuscrito del siglo XVII de la Biblioteca de Osuna, letra del siglo XIX, 2 hs.
– Barcelona, Biblioteca del Instituto del Teatro, Ms. 61.568 [«Señores, hoy de mi padre...»]

Impresos

- 1) *Baile de Lanturulú*, en *Arcadia de entremeses*, Pamplona, Juan Micón, 1691, pp. 150-53 (En el reparto aparecen [Manuel] Vallejo y [Mariana de] Borja).
– Madrid, BNE, T. 9.730

Baile de Menga y Bras

Manuscritos

- 1) *Baile de Menga y Bras*, en *El Corazón*, fol. 56r.-60v.
– Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 2) *Baile de Menga y Bras*, copia de *El corazón*, letra del s. XIX, 10 cuartillas.
– Barcelona, BIT, Ms. 46.569-F. [«¿Por qué del lugar me sacas?...»]

Baile de La niña hermosa

Manuscritos

- 1) *La niña hermosa*, copia de *Floresta de entremeses*, 5 cuartillas.
– Barcelona, BIT, Ms. 46.569 [«Dejadme todas, dejadme...»]

Impresos

- 1) *La niña hermosa*, en *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes asuntos, de bailes y mojigangas*, Madrid, Antonio de Zafra, 1691, pp. 91-94.
– Madrid, BNE, T-11.388
- 2) *Baile de la niña hermosa*. 4 hoj. 4º.
– Madrid, BNE, T-25.866 y T-25.867
- 3) *Baile de la niña hermosa*, en *Catálogo de comedias sueltas del fondo de Entrambasaguas*, Córdoba, Imprenta del Colegio de la Asunción, s.a., 8º, 2 h., Q-Q2 (E-8018, nº 1).
- 4) *Baile de la niña hermosa*, en *Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Dormer, s.a. [1670?], pp. 125-128, vitrina A, estante 1.
– Barcelona, BIT, Sign.: 33.418-33.430.

- 5) *Baile de la niña hermosa*, en *Manojito de entremeses, a diferentes asuntos, de bailes y mojigangas, escrito por las mejores plumas de España*. Pamplona, Juan Micón, 1700.

– Barcelona, BIT, Sign.: A-I8, K7.

Baile de El retrato, en esdrújulos

También conocido por su primer verso: *Señores, oíd, de mi padre/ suplico en vuestra prudencia*. También como *Óiganos retratar un prodigio*, primer verso de una de las estrofas en romance de arte mayor.

Manuscritos

- 1) *Baile del retrato, en esdrújulos*, en *El corazón*, fol. 8r.-10r.
– Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 2) *Óiganos retratar un prodigio*, en *Fuentes y testimonios poéticos*, ff. 188v-189r. (Romance de arte mayor) (Tan solo tres estrofas)
– BNE, Ms. 3884.
- 3) *Baile del retrato, en esdrújulos*, copia de *El corazón*, letra del s. XIX, 6 cuartillas.
– Barcelona, BIT, Ms. 46.572
- 4) *Letra humana en esdrújulos. Óiganos retratar un prodigio*, en *Manojuelo poético-musical de Nueva York (Música impresa)*, Madrid, CSIC, 2008, p. 20.
– Biblioteca de la Hispanic Society of America, Ms. B 2396

Impresos

- 1) Josa Fernández, Lola, y Lambea Castro, Mariano (2008): *Manojuelo poético-musical de Nueva York [Música impresa]*, Madrid,

CSIC, 2008, p. 20 (Solo incluye los primeros cuatro versos del tono que se canta: «Órganos retratar un prodigio / el pincel coloreas»).

Nota: El testimonio poético-musical ha reconvertido el baile para crear una intensidad lírica centrada exclusivamente en el rostro y cuello.

Nota: Este baile no debe confundirse con el baile de *Los esdrújulos* incluido en *La Nave* (Ms. 14.851, pp. 98-99), que no es de Olmedo (Primeros versos: *Un baile célebre/ en metro válido*).

Baile de Los títulos de comedias

También denominado *sainete* y *entremés*. Primer verso: *Con títulos de comedias / se han cantado en este puesto*.

Manuscritos

- 1) *Los títulos de comedias*, en *El corazón*, hojas 95-99v. y 192-196v. (en la colección encontramos dos copias del baile).
– Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 2) *Los títulos de comedias*, en *Sainetes de los dos mejores ingenios de España de Don Pedro Calderón y D. Agustín Moreto, los cuales no se ha impreso porque lo rehusaron sus autores*, s.l., s.a., letra s. XVII, 4º, pag. 172-180. (A esta versión le faltan dos versos pero incluye cuatro más al final del baile).
– Madrid, BNE, Ms. 16.292
- 3) *Entremés de los títulos de comedias*, en *La nave*, pp. 95-99 (Usado por Restori para su edición).
– Madrid, BNE, Ms. 14.851 (antigua signatura: Ms. Vv-788).

- 4) *Los títulos de comedias*, copia del tomo II del manuscrito de Moreto, letra del siglo XIX, 12 cuartillas.

– Barcelona, BIT, Ms. 46.569-G.

Impresos

- 1) RESTORI, Antonio (1903): *Piezas de títulos de comedias, saggi e documenti inediti e rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Mesina, Vincenzo Muglia, pp. 185-195.

Nota: No es suyo el baile de *Títulos de comedias* impreso en *Rasgos del ocio*, nº 20, 2ª parte, Madrid, 1664. (Primer verso: *Señor doctor Carlino...*). Este baile también lo recoge Restori y figura como anónimo [1903: 132-141].

Nota: Tampoco es suyo el baile manuscrito Ms. 15.788 de *Títulos de comedias*, en *Bailes*, Salazar y Torres, Agustín, de 1642 a 1675, h. 67v-70. (Primer y último verso: *En la cárcel de un silencio... Solo es traslado*).

POEMAS

A una dama, pintura (cuartetos)

Manuscritos

- 1) «A una dama, pintura», *Poesías varias, de Salvatierra y otros*, 1689, fols. 454-456 (Copiado para esta edición) (cuartetos)
– Madrid, BNE, Ms. 4.049
- 2) «A una dama, pintura», en *Poesías de D. Joseph Pérez de Montoro y de otros autores, recogidas por Juan Isidro de Fajardo, caballero del Orden de Calatrava*, «A una dama, pintura», 1712, fols. 225 r.-226 r.
– Madrid, BNE, Ms. 3.916

«Mostró el Autor Soberano / del hombre en su
arquitectura...» (Quintillas)

Impresos

- 1) *Quintillas de Olmedo*, en *Luces de la aurora, días del sol, en fiestas de la que es sol de los días y aurora de las luces*, La Torre y Sevil, Francisco de, Valencia, 1665, pp. 337-341. («Mostró el Autor Soberano / del hombre en la arquitectura...»).

– Madrid, BNE, R-17.374

«De tu libro en los verdores / al mayo y abril
deshojas» (Décima)

Impreso:

- 1) *Sainetes y entremeses representados y cantados*, López de Armesto y Castro, Gil, imp. Roque Rico de Miranda, Madrid, 1674, pág. 6.

COMEDIA BURLESCA

Antíoco y Seleuco

Comedia burlesca, basada en la homónima de Moreto, colaborada con Jusepe Rojo y ¿Matos Fragoso? La segunda jornada es de Olmedo.

Manuscritos

- 1) *Antíoco y Seleuco*, letra del XVII.

– Madrid, BNE, Ms. 16.908

Impresos

- 1) CASADO SANTOS, María José (2007): «Antíoco y Seleuco», en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, tomo VI, ed. del GRISO, dir. I. Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

6.3. Entremeses

La dama toro



Mujer-toro: foto digital de Ruben Ireland

En esta divertida pieza de cinco escenas –donde lo literario se supedita a lo espectacular– asistimos a una burla de tipo estudiantil¹ urdida por Malaguilla para escarmentar a un Comisario villano y despiadado –el gracioso– que pretende, mediante un decreto absurdo o alcaldada, hacer la vida imposible a los amantes Simón y Gracia, impidiéndoles citarse de noche, porque considera que es gula que los amantes se «harten» de amar. Comienza *in medias res* con el paródico lamento de Simón, que pretende darse con una daga cinco o seis puñaladas por el malestar que le produce la perversa alcaldada. Malaguilla idea una burla contra el Comisario que requiere la ayuda de sus amigos Mosquera y Simón, pero esta se mantiene en secreto mediante la elipsis de escenas clave y solo se descubre en el último momento, añadiendo intriga a la trama. El Comisario, avisado por Malaguilla, cree que Gracia ha entrado *de extranjis* en casa de Simón, así que se dirige al lugar para detener a los amantes. Por mucho que Simón le avisa de que no es su dama quien ha entrado por el corral, sino un toro, el testarudo Comisario hace oídos sordos e insiste en registrar una habitación cerrada con cerrojo donde piensa que se esconde Gracia. Al abrir la puerta comienzan las cornadas y los volteos del bobo y sus dos acompañantes. Tras el accidentado desenlace, todo se resolverá con un baile final, que, aunque se anuncia en los últimos versos, no aparece en el texto.

Toda la pieza está construida para procurar un *crescendo* dramático, aderezado con el

suspense, para desembocar en la sorpresa final que causaría gran revuelo y regocijo entre el público. La experiencia del Olmedo actor, conocedor de la realidad del espectáculo teatral, se hace manifiesta en sus entremeses. La presencia de un toro en escena, representado bien con un disfraz o bien soltando una vaquilla, resulta un efecto bastante cómico, presente al menos en otro entremés famoso como en el de *Juan Rana toreador*, de Calderón, y con pervivencia hasta un pasado cercano en los famosos festejos taurinos bufos ya extintos, conocidas más recientemente como charlotadas². Este recurso garantiza, cuando menos, golpes y volteos, tan del gusto de los finales entremesiles y de fin de fiesta.

Este entremés es probablemente de la segunda mitad de los años setenta, único periodo en los que los actores que figuran en el reparto coinciden trabajando junto a Alonso de Olmedo en la compañía de Antonio Escamilla y Simón Aguado para las fiestas del Corpus de Madrid (1675), o en la de Escamilla (1678), también para dicha festividad. Optamos por la primera, pues sabemos por el DICAT que en 1675 Olmedo recibió 400 reales por dos sainetes. Los actores del reparto son Simón [Aguado] –*autor* y afamado actor en papeles de primer y segundo gracioso–, [Manuel] Mosquera –actor de galanes y *autor*– y [Juan de] Malaguilla –arpista y actor–. Los dos últimos compartieron tablas en numerosas ocasiones con Olmedo. Es muy posible que su autor escribiera los personajes del elenco teniendo en mente a los actores que la habían de representar.

¹ Aunque no se menciona que los burladores sean estudiantes, puesto que en el reparto aparecen los nombres de los actores y no su función, la pieza se atiene en todo a este modelo de personaje entremesil.

² *Charlotada*: De Charlot, apodo del torero Carmelo Tusquellas, que en su vestido y actitud remedaba al personaje cinematográfico Charles Chaplin enfrentándose a una vaquilla. (DLE).

Para esta edición se ha usado el texto impreso en Zaragoza en 1708 que se halla en la Biblioteca Nacional, titulado *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*, en el que se incluyen otros dos entremeses suyos: *El sacristán Chinchilla* y *Las locas caseras*. Es el único ejemplar del entremés que se conserva, además de la copia de este, en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona.

La métrica apoya con endecasílabos la forma del habla de sus personajes más cultos, mien-

tras que el octosílabo se reserva para la conversación del Comisario villano con sus hombres. Cuando Malaguilla se entrevista con el Comisario, este se siente atropellado por la forma de hablar en arte mayor de la silva usada por Malaguilla. Por eso el burlador decide acortar sus versos –cambiando a romance– para hacerse entender, jugando con el doble sentido de las expresiones hablar «de paso» (despacio, bajo y en verso octosílabo), «de carrera» (deprisa, alto o en endecasílabo) «hablar a pie quedo» (parado o en octosílabo).

OLMEDO CLASICO

La dama toro
(Entremés)

PERSONAJES

SIMÓN
COMISARIO

MALAGUILLA
DOS HOMBRES

MOSQUERA

(Sale SIMÓN AGUADO con una daga en la mano y MALAGUILLA y MOSQUERA deteniéndolo.)

SIMÓN: ¡Dejadme que me mate...³

MALAGUILLA: ¡Ten la daga!

MOSQUERA: ¡Suelta!

SIMÓN: ...porque mi muerte satisfaga
a este mal que me aflige vehemente!
¡Dejadme que me mate adredemente!

MALAGUILLA: ¡Un hombre cuerdo tiene el juicio en poco? 5

SIMÓN: ¡Qué cuerdo enamorado no está loco?
¡Con esta me he de dar...

MALAGUILLA: Intento injusto.

SIMÓN: ...cinco o seis puñaladas de buen gusto!

MALAGUILLA: ¡Estáis endemoniado!

SIMÓN: Si pudiera
ser algún mal mayor, mi mal lo fuera,
que los endemoniados
a exorcismos se miran aliviados
del dolor que les causa «parasismos»⁴
y a mi mal no le alivian exorcismos.
¡Con la daga he de darme! 10

MOSQUERA: ¡Hombre inhumano!
¿Qué pretendes? 15

SIMÓN: Matarme sobre sano,
que como de vivir ya supe el modo,
quiero matarme por saber de todo.

MALAGUILLA: Suelta la daga y dinos tus enojos.

SIMÓN: Tomadla y no la vea de mis ojos
que es un trasto inútil y, pues no ha sabido
servirme, de mi casa la despido. 20

³ Este comienzo *in medias res* es muy empleado en los entremeses, pues con él se consigue un efecto de captar la atención del público desde el principio de la pieza.

⁴ *Parasismos*: Paroxismos.

MALAGUILLA:	Dinos quién ocasiona tu cuidado.	
SIMÓN:	Gracia, de quien estoy enamorado, Gracia, que no es reacia, me oyó en justicia por premiarme en gracia.	25
MALAGUILLA:	Pues, si te premia, ¿qué te da mancilla?	
SIMÓN:	Habrá dos meses que llegó a esta villa en forma con su audiencia un comisario, tan villano, tan simple y temerario, que los enamorados los destierra, y como no hay ninguno en esta tierra sino yo, por ser corta, se ejercita en mí, y de los que faltan se desquita con tal fiero rigor que cada día la casa de mi fiel dueño o la mía allana y atropella por ver si está conmigo o yo con ella. ¡Esto me desespera!	30 35
MALAGUILLA:	Pues menguado, ¿tan poca cosa os da cuidado? ¿No sois rico y tenéis, aunque algo flacas...?	40
SIMÓN:	Tengo yeguas, dinero, trigo, vacas, ¿pero eso qué aprovecha si es tan necio que a un rico le desecha?	
MALAGUILLA:	Seguid, pues, mi capricho, que con parte de aquello que habéis dicho que tenéis, os veréis libre y sin tasa.	45
SIMÓN:	¿Cómo?	
MALAGUILLA:	Venid y lo sabréis en vuestra casa.	
<i>(Vanse y sale un COMISARIO, que es el gracioso, de villano, con vara de alcalde y dos hombres.)</i>		
COMISARIO:	Esta es mi resolución.	
HOMBRE 1:	Sois inhumano.	
COMISARIO:	Escribano, ¿es novedad que inhumano sea un juicio de comisión? ⁵ Con consentimiento excuso que el amor urda la tela que sabe hilar la cautela, que para eso tengo el huso ⁶ .	50 55

⁵ *Juicio por comisión:* Aquel en el que un órgano del poder público le da a un tribunal la facultad de juzgar a ciertas personas o hechos, sin cumplir con una prohibición expresa.

⁶ *...el huso:* El poder. Si el amor urde la tela, a base de hilo, él tiene el huso que lo puede todo.

- HOMBRE 2: Si has de medrar, disimula.
- COMISARIO: No quiero disimular
con amante que de amar
se harta. ¿No veis que es gula?
Yo he rondado de mil modos
el lugar y en él no he hallado
sino aqueste enamorado,
y este ha de pagar por todos. 60
- HOMBRE 1: El rondar a troche y moche⁷
toda la noche es porfía. 65
- COMISARIO: Para tener un buen día
les he de dar mala noche.
- (Sale MALAGUILLA y, cogiendo al COMISARIO de la mano, lo lleva corriendo por el tablado.)
- MALAGUILLA: ¡Señor Comisario, escuche, por su vida!
- COMISARIO: ¡Hombre, que me bazucas⁸ la comida! 70
- MALAGUILLA: Atienda, que de paso hablar quisiera.
- COMISARIO: Eso más que de paso es de carrera.
- MALAGUILLA: De escucharme, merced habéis de hacerme.
- COMISARIO: ¿Merced, amigo mío? Eso es correrme.
- MALAGUILLA: Solo a darle un aviso me destino. 75
- COMISARIO: Mira que estoy cansado del camino.
- MALAGUILLA: Conmigo ha de venir.
- COMISARIO: De esta posada (*Siéntase en el suelo.*)
no me atrevo a salir sin dar cebada⁹.
- MALAGUILLA: Pues a pie quedo me escuche¹⁰:
Aquel amante mozuelo,
que enamorado de Gracia
es escándalo del pueblo,
por la puerta del corral
a su dama, según pienso,
metiose esta tarde en su casa,
de sus amigos y deudos 80
85

⁷ *A troche y moche*: De forma disparatada y sin consideración alguna. (*Aut.*)

⁸ *Bazucas* (bazucar): «Menear una cosa mezclándola» (*Aut.*)

⁹ *Dar cebada*: Echar pienso a las caballerías (*Aut.*). En el texto el Comisario no quiere salir sin comer, usando una expresión propia para animales, lo que resalta más su carácter de bobo y villano.

¹⁰ Como se comentó en el apartado de la métrica, aquí *Malaguilla* decide cambiar del verso endecasílabo –arte mayor– al octosílabo –arte menor o «pie quedo»– para que el *comisario*, hombre inculto, pueda entender sus explicaciones

	acompañado, y movido de mi conciencia, le vengo a avisar.	
COMISARIO:	Hombre, qué dices! ¿A ella la viste?	
MALAGUILLA:	No puedo afirmar si es ella o no, mas tanto acompañamiento, entrar por la puerta excusada y el oír ruido allí dentro y golpes que indicio daban de regocijo y festejo, no puede ser otra cosa.	90 95
COMISARIO:	Entendido se está ello. Ya os satisfaré el aviso.	
MALAGILLA:	Ya le tragó el majadero. (<i>Aparte.</i>) Yo me voy. (<i>Vase.</i>)	100
COMISARIO:	Amigos, ya he logrado lo que intento, que esta noche a las dos juntos hemos de cogerlos.	
HOMBRE 1:	Gente, prevenid y vamos.	105
COMISARIO:	No ha de quedar aposento que no registre. ¡Venid!	
LOS DOS:	Ya te seguimos.	
COMISARIO:	Silencio. (<i>Vanse.</i>) (<i>Salen SIMÓN y MOSQUERA.</i>)	
MOSQUERA:	A fe que para encerrarle se hizo buena diligencia.	110
SIMÓN:	Por la puerta del corral entró sin que le sintiera y está en aqueste aposento y cerrado de por fuera, con que en quitando el cerrojo saldrá como una saeta.	115
MOSQUERA:	Con el comisario, Juan ¹¹ quedó entablando una arenga. Yo apuesto a que viene ya, que hay ruido en la calle. Cierra	120

¹¹ Aquí se refiere a *Malaguilla* con el nombre original del actor, Juan [de Malaguilla].

	en entrando ellos porque ninguno se escape.	
COMISARIO:	En esa (<i>Dentro.</i>) puerta se queden algunos y otros en esotra puerta y entren los demás en tropa.	125
SIMÓN:	¿Quién a estas horas inquieta mi casa? (<i>Sale el COMISARIO y todos lo que pudieren.</i>)	
COMISARIO:	El Comisario en persona.	
SIMÓN:	¿Pues a estas horas en mi casa cuando yo no tengo porqué?	
COMISARIO:	¡Buena! A fe que su turbación su malicia manifiesta.	130
HOMBRE 2:	¡Registremos bien la casa!	
HOMBRE 1:	¡El pajar y la bodega, aposentos y corrales veamos! (<i>Vanse los dos.</i>)	135
COMISARIO:	¡No quede en ella cosa que no se registre y el escribano prevenga tinta y papel, y la causa escriba!	
SIMÓN:	¿Qué causa es esta?, que yo en nada he delinquido.	140
COMISARIO:	¿Conmigo os hacéis de nuevas? ¿No veis que sé más que vos? Eso a los de mocotera ¹² . (<i>Salen los dos HOMBRES.</i>)	
HOMBRE 1:	Toda la casa hemos visto sin dejar parte que pueda ocultarla, y no la hallamos.	145
HOMBRE 2:	Solo este aposento resta ver.	

¹² *Mocotera*: Palabra no encontrada. Parece referirse a la persona inexperta, a un niño. Si los baberos sirven para las babas, las mocoteras tal vez sirvan para recoger los mocos.

SIMÓN:	¡Ninguno entre aquí!	
COMISARIO:	¡Resistencia, resistencia!	150
	Escriba usted. (<i>[Al ESCRIBANO.]</i>)	
SIMÓN:	¡Esperad!	
COMISARIO:	¡Prendedle!	
SIMÓN:	Primero sepa qué buscáis en esta casa.	
COMISARIO:	Vuestra dama que está en ella, cerrada en ese aposento.	155
SIMÓN:	Es engaño.	
COMISARIO:	La experiencia lo dirá. ¡La puerta abrid!	
SIMÓN:	Ustedes no abran la puerta si quieren que una desdicha a todos no nos suceda, porque en este aposento, para un festejo, se encierra un toro de cuatro años, y si acaso sale fuera, habrá un destrozo.	160
COMISARIO:	Eso es bueno para quien no lo entendiera y no viniera informado.	165
HOMBRE 1:	Bien se ve que esa es desecha ¹³ .	
COMISARIO:	¡Quitad!	
SIMÓN:	Señor Escribano, a usted le pido en conciencia que me dé por fe y testimonio cómo le hice la propuesta al seor Comisario, y todos los daños sean por su cuenta. Séanme testigos.	170
COMISARIO:	¡Aparta embustero!	175
SIMÓN:	¿Que no crean mi verdad?	
COMISARIO:	¡Eso es mentira!	

¹³ *Desecha*: Disimulación. (*Cov.*)

SIMÓN:	Pues detrás de aquella reja me pongo. ¡Allá se las hayan y lo que venga, viniere!	180
COMISARIO:	Nadie le pierda de vista. ¡La puerta abrid!	
LOS DOS:	Ya está abierta.	
COMISARIO:	Mi señora doña Gracia, vuesarced salga acá fuera y no me haga ser grosero. (Sale un toro y embiste con todos.) ¡Ira de Dios, qué fiereza!	185
SIMÓN:	Seor Comisario, ¿es mentira?	
TODOS:	¡Acudamos a las puertas!	
SIMÓN:	Las cerré yo.	
COMISARIO:	¡Que me mata!	
SIMÓN:	Pruébele la resistencia.	190
HOMBRE 1:	¡Ay, que me ha quebrado un brazo!	
SIMÓN:	Reciban esa querella.	
HOMBRE 2:	¡Que matas a un escribano!	
SIMÓN:	Póngalo por diligencia. ¡Cuidado con doña Gracia, no se les escape!	195
MOSQUERA:	¡Abiertas están las puertas!	
TODOS:	¡Huyamos!	
COMISARIO:	¡El demonio que acá vuelva! (Vanse.)	
SIMÓN:	Salgo a recoger las capas, que no haya baile no sientan, que huyen del toro y yo voy tras él porque no se pierda.	200
MOSQUERA:	Tenga, que hacia su vacada va el toro como una saeta, y sin haber peligrado ninguno entre tantas vueltas, a celebrar con un baile, yendo la burla...	205

Las locas caseras



William Hogarth. Conciencia y crítica de una época. 1697-1764. Madrid, Calcografía Nacional, enero-marzo 1998.

En este entremés de tres escenas encontramos una parodia de las costumbres de las mujeres de clase social alta del siglo XVII, a través de la presentación de un cuadro costumbrista que, alejándose de los ambientes populares, nos sitúa en el estrado de una casa de aristócratas —o que pretenden serlo— para asistir a la reunión de unas ridículas damas que se dan cita para degustar el exclusivo chocolate de Oaxaca (Méjico), recitar relaciones de comedias, cantar tonos con el arpa, chismorrear y presumir de linaje. La parodia de este ambiente, con toda seguridad bien conocido por Olmedo —también de origen noble—, resulta del todo realista y supone un destacado documento de los hábitos de un sector de la sociedad barroca que trata de disfrazar con la apariencia del oropel la realidad de una vida de escasez, al menos en lo que se refiere a la anfitriona —María—, quien recibe a las visitas tras componer el desaliñado estrado y exhibir su mejor vajilla. Como ejemplo de un entremés que se atiene al paradigma de personaje, el argumento es prácticamente nulo, concentrado tan solo en el percance final provocado por la campechana criada Barbulilla, único personaje que ofrece un contrapunto de naturalidad ante tanto fingimiento y protocolo. Su nombre hace referencia a la palabra «barbular» que significa «hablar rápida y atropelladamente», hecho que desquicia a su ama y le hace maldecir en apartes teatrales. En la escena tercera y última de la pieza, llega el *Gracioso* —marido de María— a la casa justo a tiempo para asistir al griterío de las mujeres. En ese momento él define, con un comentario que podemos calificar de metateatral, la escena que presencia como

un entremés de personaje —de sujetos—, al igual que los hay de acción —chiste—:

GRACIOSO: Esta visita, niña,
(Canta.) según lo veo,
como otras son de chistes,
es de sujetos. [vv. 203-206]

El elenco de personajes femeninos parodiados incluye, aparte de las mencionadas María, la anfitriona, y su criada Barbulilla, a las cinco visitas: Navas, una aristócrata emparentada supuestamente con todas las familias de más alto linaje, Hipólita —doña Guiomar en el texto— que se halla indecisa entre los aristócratas que la pretenden en matrimonio, Ignacia y Navarro —doña Aldonza en el texto—, a quienes quieren meter a monjas, aunque ambas se desesperan por conseguir himeneo, y doña Olalla, mujer de una simpleza extraordinaria, pues ni opina ni participa en la conversación, excepto para repetir una y otra vez idéntica frase. Encontramos además el personaje del Niño —hijo de la anfitriona— que, según indica la nota, «debe representarlo un hombre muy ridículo» [v. 161 / 162], dato que define en parte al famoso personaje-tipo del niño-adulto, presente en los desfiles carnavalescos y conocido como los «Niños de la Rollona», o niños mal criados que, aun siendo barbados, siguen comportándose como tales. Un refrán recogido por Correas reza: «El niño de la Rollona, que tiene siete años y mama aún ahora». Lo grotesco de esta máscara añade una impronta humorística al final del entremés.

Al igual que en el entremés de *La dama toro*, aquí también encontramos los nombres de al menos dos actrices en el reparto: La Navas¹ y La Navarro —doña Aldonza como personaje en

¹ Aunque La Navas es llamada doña Guiomar en una ocasión en el texto, es evidente que es un error, puesto que doña Guiomar es Hipólita con toda evidencia.

el texto—. Respecto de La Navarro, lo más probable es que sea la actriz Juana Navarro —mujer de Miguel Orozco, que trabajó con Olmedo en 1662 en la compañía de Simón Aguado «el joven»—. El hecho de que Hipólita aparezca como doña Guiomar en el texto nos hace pensar que el primero sea el nombre de la actriz, aunque nada más podemos aclarar al respecto.

El texto de la presente edición se ha copiado de *Flores del Parnaso*, que se halla en la Biblioteca Nacional y que contiene dos entremeses más de Olmedo: *El sacristán Chinchilla* y *La dama toro*. Es el único ejemplar del entremés que se conserva, además del de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, que es copia del anterior.

Toda la pieza, excepto un tono cantado por Ignacia y las seguidillas finales, está escrita en silvas, como mejor conviene al habla de sus personajes de clase social alta y a la ausencia de acción.

Estamos de acuerdo con Ramón Martínez [2008] cuando asegura que esta es una de las piezas más divertidas de Olmedo, a pesar de ser poco literario. El desfile de personajes grotescos es de lo más atractivo y paródico, y el aparatoso final, con todos cubiertos de chocolate y presenciando la muerte y resurrección del Niño grande, haría las delicias del «respectable».

OLMEDO CLASICO

Las locas caseras
(Entremés)

PERSONAJES

MARÍA
HIPÓLITA
GRACIOSO

BARBULILLA
LA NAVARRO

OLALLA
IGNACIA

LA NAVAS
NIÑO

(Sale MARÍA llamando la criada.)

MARÍA: ¡Barbulilla!²

BARBULILLA: ¿Señora? (Dentro.)

MARÍA: ¡Aprisa, aprisa!
¡Jesús, que ni un sermón, ni una misa
pueda oír una cristiana³! ¡Barbulilla!

BARBULILLA: ¿Señora? (Dentro.)

MARÍA: ¿Hay tal picaña⁴?
¿Qué haces, te estás poniendo el desaliño⁵?

5

BARBULILLA: No, señora, que estoy meciendo el niño.

MARÍA: ¡Sal aquí Barbulilla, que me quitas
la vida!

BARBULILLA: ¿Qué manda usted? (Sale.)

MARÍA: Cinco visitas
que ahora van a venir me han avisado.
¡Aprisa! Compongamos el estrado⁶.

10

BARBULILLA: Si un día que hay para ir a la comedia...

MARÍA: ¿Ahora lloras y son las dos y media?
¡No te puedo sufrir!

BARBULILLA: ¿Pues esta es vida
para poder vivir una cristiana?

² *Barbulilla*: (Barbular) Hablar fuerte y atropelladamente. Define el carácter de la criada.

³ María estaba a punto de salir para oír misa cuando recibe el aviso de que vienen unas visitas.

⁴ *Picaña*: Andrajosa.

⁵ *Desaliño*: «Cierta género de adorno mujeril, especie de perendengues (pendientes) o arracadas, que de las orejas llegan a los pechos, con diamantes u otras piedras preciosas» (*Aut.*). Las palabras de María deben interpretarse con ironía, pues son una crítica a la tardanza de la criada.

⁶ *Compongamos el estrado*: En toda casa de clase social alta que se preciara debía haber un estrado. En este se atendía a las visitas importantes, se hablaba, se escuchaba música o se recitaban relaciones tomadas de comedias, siendo, en definitiva, una costumbre peculiar de la época, presente en esta pieza como una parodia de la pretensión clasista.

- MARÍA: ¡Aprisa! Saca aquella palangana.
¡Las toallas deshiladas⁷!
Pon derechas, muchacha, esas almohadas.
¿Calabaza rallada hay en casa? 15
- BARBULILLA: No sé.
- MARÍA: ¡Ira inhumana!
Los pocicos que están con filigrana.
Mira que las tostadas
las hagas muy delgadas.
¿Los pañitos? 20
- BARBULILLA: Están en la petaca⁸.
- MARÍA: ¿Quedó algún chocolate de Guajaca⁹?
- BARBULILLA: Un poquito quedó allí, que es cosa escasa. 25
- MARÍA: Revolverasle con el que hay en caja.
Préndeme esta valona¹⁰.
- BARBULILLA: ¿Todo lo he de hacer yo?
- MARÍA: No seas rezongona¹¹.
Ponte una saya y pon agua a la lumbre. 30
- (Llora dentro el Niño.)
- BARBULILLA: ¡Que llora el niño!
- MARÍA: ¿Hay tal pesadumbre?
(Vase BARBULILLA.)
- Anda, mécele aprisa. ¡Yo me muero!
Ponle un pañal y apriétale el braguero.
- (Sale.)
- BARBULILLA: Señora, las visitas han llegado. (Sale.)
- MARÍA: Abre la puerta y está con gran cuidado. 35
- (Sale LA NAVAS, LA NAVARRO, IGNACIA, OLALLA e HIPÓLITA
y ha de haber unas almohadas en que se sientan.)

⁷ *Palangana... toallas debiladas*: Utensilios para la limpieza que deben ser retirados antes de que lleguen las visitas.

⁸ *Petaca*: Especie de arca hecha de cuero. (Aut.)

⁹ *Chocolate de Guajaca*: Este chocolate, traído desde Oaxaca (Méjico) a Europa desde hace siglos, sigue siendo hoy día uno de los atractivos gastronómicos más afamados de dicha ciudad. Presumiblemente solo podía encontrarse en casas de ricos.

¹⁰ *Valona*: Cuello grande y vuelto sobre las espalda, hombros y pecho. (DLE)

¹¹ *Rezongona*: Que gruñe o refunfuña a lo que se manda, ejecutándolo de mala gana. (DLE)

NAVAS:	¡Jesús, y qué calor!	
IGNACIA:	¡Amiga mía!	
MARÍA ¹² :	¡Ay qué lindas que vienen a porfía en lo hermoso! ¡Señora doña Olalla!	
OLALLA:	Servidora de usted.	
NAVAS:	Ea, pase, vaya.	
IGNACIA:	Tome usted un lugar.	
HIPÓLITA:	Ea, vaya, pase.	40
MARÍA:	Siéntense como quieran.	
HIPÓLITA:	Ya me siento.	
MARÍA:	Señoras, no me tengan cumplimiento. Doña Olalla se siente.	
OLALLA:	Servidora de usted.	
MARÍA:	(¡Qué impertinente!)	
NAVARRO:	Doña Guiomar ¹³ , me han dicho que te casas.	45
HIPÓLITA:	Ay, doña Aldonza, que me trae en brasas tanto casamentero: dos condes, un marqués, un caballero del hábito en Castilla ¹⁴ , descendiente del condestable...	
NAVAS:	¡Ese es mi pariente!	50
HIPÓLITA:	... un conde de la casa de Moncada ¹⁵ ...	
NAVAS:	También ese es mi primo, ¡ahí que no es nada!	
MARÍA:	¿Vuestro pariente es?	
NAVAS:	Dígalo Olalla.	
OLALLA:	Servidora de usted.	
HIPÓLITA:	Pues de esta laya ¹⁶ son los más pretensesores.	55
NAVAS:	No se cansen, que si ellos son señores, por aquí o por allí son mis parientes.	

¹² En el texto interviene Hipólita, lo que parece un error.

¹³ Que *Navarro* –doña Aldonza– llame doña Guiomar a Hipólita, nos hace suponer que este –Hipólita– sea el nombre de la actriz. No la hemos localizado.

¹⁴ *Caballeros del Hábito*: Destacada orden militar.

¹⁵ *Casa de Moncada*: Linaje aristocrático catalán inaugurado por Guillem I de Muntanyola en el siglo XI.

¹⁶ *Laya*: «Calidad o casta de alguna cosa» (*Aut.*)

MARÍA:	Pues con eso tendréis mil descendientes.	
NAVAS:	Es cosa mucha, fueron cinco hermanos... ¿No es así, amiga?	60
OLALLA:	Servidora de usted.	
MARÍA:	Tantos hermanos tuviera mi Alfonsico si vivieran, pues si no se murieran, solo doce he parido hijos varones: Periquito, Pepito, Pancho, Juanico, Onofre, Baltasar, Diego, Alvarico, Melchor, con otros muchos que de pecho murieron.	65
HIPÓLITA:	El que está más satisfecho es un maestre de campo irlandés de la casa de Baleta ¹⁷ .	70
NAVAS:	Ese mi tío es por línea re[c]ta.	
MARÍA:	¿En Irlanda tenéis pariente, amiga mía?	
NAVAS:	En Irlanda, en Moscovia y en Turquía. ¿Doña Olalla, es verdad?	
OLALLA:	Servidora de usted.	
NAVARRO:	(Ignacia, amiga.	75
IGNACIA:	¿Qué hay, María ¹⁸ hermosa?	
NAVARRO:	¿Sabes que hoy me quieren meter monja?	
IGNACIA:	A mí también, mas tengo de casarme.	
NAVARRO:	Monja yo y no casada... ¡he de ahorcarme!	
IGNACIA:	Casamiento, eso es llano.	80
NAVARRO:	A ti me atengo.)	
HIPÓLITA:	Pero la mano se la pienso dar a un don Ordoño Estrambot ¹⁹ , vecino de Logroño, que es gran caballero.	
NAVAS:	Don Ordoño Estrambote es mi primo segundo; no hay otro hombre como él en todo el mundo.	85

¹⁷ *Casa de Baleta*: Linaje vascongado.

¹⁸ Aquí Ignacia llama María a La Navarro, la que sabemos que es doña Aldonza –por el verso 46–. Posible error del texto. Todo quedaría resuelto si dijera «¿Qué hay, Aldonza hermosa?».

¹⁹ *Ordoño Estrambot*: Nombre burlesco. Estrambot o estrambote hace referencia a algo extravagante (DLE).

	Mi abuelo el condestable de Castilla ²⁰ , y su abuelo, asistente de Sevilla ²¹ , eran primos hermanos los primeros y por aquí son grandes caballeros los Estrambotes, por quien soy sobrina.	90
MARÍA:	Ya que dices sobrina, aguarda, amiga. ¿Ignacia, Ignacita, te sacarán la arpita y cantarás un tono?	95
IGNACIA:	No señora, no sé tono bueno.	
MARÍA:	¡Ay qué aire le da a mi hijo el onceno!	
HIPÓLITA:	Toda la cara tiene retratada de uno que me pretende de la Armada.	100
NAVAS:	Igual le da aire en rostro y en agrado del duque mi señor del Infantado ²² . ¿No es verdad, mi señora doña Olalla?	
OLALLA:	Servidora de usted.	
MARÍA:	Ea, vaya, vaya.	
NAVAS:	En casa de mi primo el de Veraguas ²³ diz que hay fiesta esta noche.	105
HIPÓLITA:	¿Vuestro primo es el duque de la Armada?	
NAVAS:	¿No os he dicho que estoy emparentada con todos los señores?	
IGNACIA:	(¡O casar o morir, muy buenas flores! ²⁴	110
NAVARRO:	Harás muy bien, que hartó a mí me pesa.)	
NAVAS:	Cumple años mi señora la duquesa.	
HIPÓLITA:	Canta muchacha, no seas corta.	
IGNACIA:	No está templada el arpa.	
NAVAS:	Eso no importa,	

²⁰ *Condestable de Castilla*: Título creado por el rey Juan I de Castilla, siglo XIV. El condestable era el máximo representante del Rey en ausencia del mismo.

²¹ *Asistente de Sevilla*: Los Reyes Católicos establecieron este oficio con perpetuidad. Es lo mismo que el Corregidor.

²² *Señor del Infantado*: Linaje iniciado por Juan Manuel de Castilla, príncipe de Villena, en el siglo XIV.

²³ *Veraguas*: Señorío creado durante el reinado de Carlos I. El primer titular del Ducado fue el almirante Luis Colón, nieto de Cristóbal Colón.

²⁴ *Muy buenas flores*: Se refiere a que solo aceptará las flores de un casamiento o las de un funeral.

que sin templar cantaba de continuo²⁵ 115
un tío mío el conde Palatino²⁶.

(Sale BARBULILLA.)

BARBULILLA: Señora.

MARÍA: ¿Qué quiere esta criada?

BARBULILLA: ¿Cuántas? (*Háblale por señas.*)

IGNACIA: Esta arpa está muy destemplada.

MARÍA: (Qué dices?

BARBULILLA: ¿Cuántas?

MARÍA: ¿Cuántas jícaras²⁷?

BARBULILLA: Sí.

MARÍA: Seis, infame moza). 120

HIPÓLITA: Canta aquel de *Inocente mariposa*²⁸,
que ese tono cantaba
un don Lucas que a mí me galanteaba.

MARÍA: Yo desteté con ese a mi Pepito.

NAVAS: No alces mucho la voz, así, bajito. 125

IGNACIA: Inocente mariposa (*Canta.*)
que te arrojas a las llamas,
si no has de imitar al Fénix,
dime, ¿para qué te abrasas?
No puedo cantar más, que estoy turbada. 130

NAVARRO: Nunca ha sido enseñada.

NAVAS: Oye amiga, no el cantar te empache.
Las voces de mi tío el de Esquilache²⁹
eran pintiparadas a la tuya.

MARÍA: Mi hijo Onofre cantaba una aleluya 135
más clara que un clarín.

(Sale BARBULILLA.)

²⁵ *De continuo*: Continuamente.

²⁶ *Conde Palatino*: Título que pertenecía a un príncipe secular del Sacro Imperio Romano Germánico desde el siglo XIII. Carlos I Luis fue Conde Palatino del Rin.

²⁷ *Jícara*: Taza para chocolate.

²⁸ *Inocente mariposa* / *que te arrojas a las llamas*: Tono humano a cuatro voces perteneciente al Cancionero Poético–Musical Hispánico de Lisboa. ff. 95v–96v. Anónimo.

²⁹ *Esquilache*: Castellанизación del italiano *Squillace*, municipio marítimo de la provincia calabresa de Catanzaro.

(¿Qué quieres moza?

BARBULILLA:	Decirte una cosa.	
MARÍA:	Llega, descortesana.	
BARBULILLA:	No hay azúcar.	
MARÍA:	¡Pues, pícara villana, tú me las pagarás, mira esta cara ³⁰ ! Anda, envía a empeñar una cuchara.)	140
HIPÓLITA:	Mariquita no sabe gracia alguna.	
MARÍA:	No seas importuna. Di una relación ³¹ .	
NAVAS:	No sé, señora.	
HIPÓLITA:	No seas majadera. ¡Válgame Dios, qué gran poeta era un don Tadeo que a mí me galanteaba! ¡Es verdad amiga?	145
OLALLA:	Servidora de usted.	
MARÍA:	Ea, diga, diga.	
NAVAS:	<i>Tres años ha que entró en París triunfante Carlos el mariscal, Carlos mi amante, aquel de cuyo corazón valiente el sol es coronilla solamente³².</i>	150
	(Llora el Niño dentro.)	
MARÍA:	Muchacha, Barbulilla, ¿qué tiene el niño?	
BARBULILLA:	Quiere una escudilla.	155
MARÍA:	Tráele acá, hijo de mis entrañas.	

³⁰ *Mira esta cara*: Expresión que sirve para reafirmar un juramento.

³¹ *Di una relación*: Sobre la costumbre de decir «relaciones» aprendidas en las comedias debemos apuntar que la comedia se empleaba también como vehículo de cultura. Así lo afirma Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, al hablar de lo didáctico en el teatro: «Que en la comedia se hallará de modo / que, oyéndola, se pueda saber de todo». La mujer, que generalmente no solía acceder a la cultura, veía en el teatro un medio de hacerlo y así podía repetir frases que oía en las comedias, como si de su cultivo personal se tratara. Este hábito se extendió con apreciable repercusión social y, posteriormente, literaria. Aquí aparece como una burla a lo pretencioso del hecho.

³² *Tres años ha que entró... coronilla solamente*: Versos de la comedia *El Mariscal de Virón*, de Juan Pérez de Moltalbán (1602-1638). El texto original dice «dos años» en lugar de tres. Destacado escritor de novelas cortas y teatro, discípulo y amigo de Lope de Vega, conocido también por sus episodios de intermitente locura.

- NAVAS: Mucho se le parece en las pestañas
a mi primo el duque de Monforte;
y en los dientes a un hombre de gran porte
que quiso ser mi dueño. 160
- BARBULILLA: Aquí viene y está muerto de sueño.
(Saca BARBULILLA el NIÑO, que lo ha de hacer un hombre muy ridículo³³.)
- NIÑO: ¡Mama, mama!
- NAVAS: ¡Qué gracia de chiquillo!
- NIÑO: ¡Papa, papa!
- HIPÓLITA: ¿Han visto y qué gordillo
lo tiene?
- NAVAS: ¡Ay, qué hermosura!
- NAVARRO: Cierto que está bellísima criatura. 165
¿No es verdad, amiga?
- OLALLA: Servidora de usted.
- HIPÓLITA: ¡Toma una higa³⁴!
- NIÑO: Bu, bu, bu.
- HIPÓLITA: ¡Ay qué donoso!
No tire manotadas. ¡Tate, tate³⁵!
- BARBULILLA: (¿Señora, sacarán el chocolate? 170
- MARÍA: Sácale, majadera.
Ea, no ensucies la estera.)
- NAVARRO: Ea, baile un poquito, ¿quiere el nene?
- NIÑO: Taita, taita³⁶. (*Baila el Niño.*)
- MARÍA: Toca un poquito, que nos entretiene. 175
(*Baila el Niño y sale BARBULILLA*)
- BARBULILLA: ¡Ay, qué bien baila! ¡Lindo! ¡Bueno, bueno!
- MARÍA: La misma gracia de mi hijo el oncenno.

³³ Era usual que en las piezas cómicas de la época el papel de Niño lo hiciese un hombre vestido de niño con trazas ridículas, para mover a risa. Este personaje tipo se identifica con Los niños de Rollona, estudiado por Catalina Buezo [1992].

³⁴ Según Covarrubias, la higa, de actual contenido peyorativo, no solo tenía un significado erótico, sino que también se empleaba para evitar males de ojo –al que se cree que eran propensos los niños– o para realzar su hermosura.

³⁵ ¡Tate!: «Interjección con que se indica a alguien que no prosiga lo que ha empezado» (*Aut.*)

³⁶ Taita: «Nombre con el que un niño llama a su padre.» (*Cov.*)

(Saca el chocolate la criada y topa con el Niño y cae.)

	¡Ay, que me ha muerto el niño!	
NAVAS:	¡Ay, qué desgracia!	
HIPÓLITA:	A todas nos manchó con linda gracia.	180
MARÍA:	¡Pícara desollada!	
NAVAS:	¡Amiga, no matéis a esa criada!	
HIPÓLITA:	¡No hagáis un disparate!	
MARÍA:	¡La pícara ha vertido el chocolate y ha muértome el chiquillo?	185
NIÑO:	¡Albricias, que estoy vivido ³⁷ !	
MARÍA:	Hijo del alma mía, hoy has nacido. ¿Hay tal bellaquería?	
	(Sale el GRACIOSO.)	
GRACIOSO:	¿Qué ha sucedido? ¿Qué ruido es este? ¿Qué es esto, doña Olalla?	
OLALLA:	Servidora de usted.	
GRACIOSO:	¿No? ¿No dicen nada?	190
MARÍA:	Que me había muerto el niño esa criada.	
NAVAS:	Cayó el niño, y cayó con tanta saña como mi tía la princesa de Bretaña ³⁸ .	
NIÑO:	¡Paye, paye ³⁹ !	
GRACIOSO:	¡Hijo mío!	
BARBULILLA:	¡Mal haya quien sirviere en esta casa!	195
MARÍA:	¡Pícara descarada!	
GRACIOSO:	Ea, señora, deje la criada y baile la señora mi comadre.	
OLALLA:	Servidora de usted.	
NAVARRO:	Señor compadre, alégrenos esta alma.	200
IGNACIA:	(¿Monja yo? ¡A otro perro con esa palma ⁴⁰ !)	

³⁷ Evidentemente el niño sabe hablar.

³⁸ *Princesa de Bretaña*: Este título comenzó a existir cuando la reina Enriqueta María (1609–1669), hija de Enrique IV, quiso imitar la forma en que la hija mayor del rey de Francia era denominada «Madame Royale».

³⁹ *Paye*: Padre.

⁴⁰ *A otro perro con esa palma*: Dicho que sirve para rechazar una idea. (Cov.)

GRACIOSO: Esta visita, niña, (*Canta.*)
según lo veo,
como otras son de chistes,
es de sujetos.

205

MARÍA: Que es decirnos locas (*Canta.*)
yo no lo ignoro;
los hombres nos enseñan
a lo que somos.

FIN

El sacristán Chinchilla



Un sacristán limpia la lámpara del sagrario
(Imagen: Jan Belozorovich)

Desde el comienzo *in medias res* de la obra hasta el alborotado final en la escena octava presenciaremos una sucesión de burlas y desatinos que envuelven por igual a supuestos burladores y a burlados: ninguno se salvará de romperse un hueso. Los celos son los que mueven a casi todo el reparto masculino –Alcalde, Bodegonero y Chinchilla– a competir por el amor de la joven Casilda. El padre de la joven prefiere casarla con el Alcalde –*porque en efecto un alcalde / siempre agrada para yerno* [vv. 13-14] –, por lo que tratará de escarmentar y ahuyentar de su casa al sacristán, eterno enemigo de los vejetes.

De nuevo nos encontramos ante una pieza repleta de acción que, sin descuidar el componente literario, está plagada de lo que hemos denominado como *lazzi*, o con el anglicismo *gags* de humor. Apuntaba Domínguez Matito [2014: 144] que *los entremeses del «dramaturgo Olmedo» tienen la cualidad de testimoniar la experiencia del «actor Olmedo»*, por lo que no nos sorprende la generosidad de las acotaciones en las que se informa de la posición de unos actores en relación con los otros y con el espacio escénico. Su detallada proxémica presenta una curiosa escena en la que los dos amantes –Chinchilla y Casilda– tienen una cita amorosa de noche en la ventana, mientras que entre ellos se sitúa un tercer personaje, el Bodegonero, que asiste y participa en el recitado ritual del flirteo sin que los enamorados se percaten de su presencia. Cuando el alcalde celoso –con sus ayudantes– y el padre de la joven –con sus hombres– llegan a la ventana para sorprender a Chinchilla y a Casilda *in fraganti*, todos confunden las identidades de los otros en medio de la oscuridad y comienzan los accidentes y palos sin saber sobre quiénes recaen. Destacamos el valor del elemento intratextual de la acotación en la que se describe la preparación de un tru-

co escénico cuando la justicia trata de atrapar al Bodegonero, asíéndole por ceñidor del traje, creyendo que es Chinchilla:

([El Bodegonero] *Llevará detrás una rueda ancha en que vaya rodeado mucho lienzo, y como vayan tirando vayan sacando el lienzo, y después con un poco de hilo al postrer cabo para que se quiebre y caigan en el tablado.*) [v. 176-177]

Todo parece salirle bien al sacristán Chinchilla, que se ha refugiado en la casa de Casilda para salvaguardarse. Sin embargo, un *lazzi* remata el cuadro con la aparatosa caída de los supuestos burladores, antes de las conciliadoras seguidillas.

Una novedad en el elenco la supone el personaje del celoso Bodegonero italiano, cuya habla es por sí sola cómica, dada la parodia de la lengua italiana que se muestra a través de sus palabras, reduciendo las diferencias entre ambas lenguas a un mero cambio de vocales. De entre los italianos entremesiles, cuya máscara suele asociarse a la ambigüedad sexual, no hemos hallado otro similar al de esta pieza. De este bodegonero, aparte de poseer malicia y donaire, sabemos que se gana la vida timando a los clientes con su cocina.

Casi todas las escenas están escritas en romance, como conviene al paradigma de acción de este entremés. Reserva las silvas para la presentación del personaje del Alcalde y el diálogo amoroso entre los amantes, acompañados del observador activo –Bodegonero–.

El nombre de Chinchilla, frecuente en personajes graciosos del teatro, se refiere al chinche –del que procede la palabra– por su facilidad por anidar en dormitorios y camas. El añadido

de y *Tirra, Tirra* al título, como reza el manuscrito, podría vincularse a un tipo de baile popular que se ejecutaba al final del entremés, aunque el texto no lo incluya. Nombres como este y similares se solían usar para referirse a estribillos de sobra conocidos por el público, que se coreaban y bailaban al tiempo que lo hacían los actores al final de un entremés.

El entremés de *El sacristán Chinchilla* aparece impreso junto con *La dama toro* y *Las locas caseras*, ambas de Olmedo, en *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*, en 1708. Sin embargo, para la presente edición se ha preferido el manuscrito titulado *Entremés del sacristán Chinchilla y Tirra, Tirra*, (Ms. 16.667) que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, porque en el reparto de personajes aparece un Vejete que es padre de la solicitada Casilda, y así se le refiere en todo momento. Sin

embargo, en el impreso encontramos al Hermano de Casilda, no al padre, pero suponemos esta una versión más moderna porque este dato –Hermano– se ha corregido en el reparto de personajes, pero no siempre se ha hecho en el interior del texto teatral, como se apunta en el Registro de Variantes de la pieza. Si bien es posible que en el teatro del siglo XVII un padre y un hermano mayor pudieran aparecer bajo una misma máscara, también se considera que la primera opción –padre y vejete– se adecúa mejor a la naturaleza de un entremés de burlas, en los que es habitual que sea en un padre o vejete –o ambas cosas– sobre quien recaiga la mofa de su hija. Sea como fuere, en la edición se incluyen entre corchetes los versos del impreso que no aparecen en el manuscrito, con lo que disponemos del total de los versos. Entre paréntesis se marcan los apartes. Ninguna fecha podemos aportar para la datar la pieza.

OLMEDO CLASICO

*El sacristán Chinchilla (y Tierra Tirra)*¹
(Entremés)

	PERSONAS	
CASILDA	SACRISTÁN	BODEGONERO
VEJETE	ESCRIBANO	ALCALDE
DOS HOMBRES	ALGUACIL	VECINOS

(Salen el padre y los dos hombres.)

VEJETE: Amigos, aquesto ha de ser.

HOMBRE.1: ¿Que la causa no sabremos
de vuestro enojo?

HOMBRE.2: Decid
qué os aflige.

VEJETE: Estadme atentos:

Ese sacristán Chinchilla	5
tan desvaído y tan luengo,	
que cuando le busco el alma	
más que alma en él hallo cuerpo,	
de mi hija enamorado	
pretende su casamiento	10
sin ver que al alcalde yo	
prometida se la tengo,	
porque en efecto un alcalde	
siempre agrada para yerno.	
Este, las más de las noches,	15
en mis umbrales le encuentro,	
y cuando quiero pescarle	
para molerle los huesos,	
me conoce y, remedando	
el habla de otros del pueblo,	20
me engaña de suerte que	
le desconozco y le dejo.	
[Una noche que él venía	
con otros tres mozolejos	
a galantear a mi hija,	25
llegué despechado a ellos	
y al irles a sacudir,	
remedando los acentos	
del alcalde, el escribano	
y el alguacil, me dio perro ² ,	30
con que los dejé pasar,	

¹ Y *Tierra, Tirra*: Viene añadido al título de la versión impresa.

² *Dar perro* o *dar perro muerto*: Engañar. (*Autoridades*)

	que era la hora creyendo. ³ Hoy, en fin, ha de pagarme los agravios que me ha hecho, que ayudado de los dos con un garrote, pretendo añadirle otra sotana a la que trae en el cuerpo.	35
HOMBRE.1:	Pues, supuesto que anochece, vamos a donde os vengamos de este sacristán Chinchilla.	40
HOMBRE.2:	No le valdrán sus enredos si yo le cojo entre manos.	
VEJETE:	Como un pulpo he de ponerlo ⁴ .	
HOMBRE.1:	Vamos, pues.	
VEJETE:	Ojo avizor, no se escape.	45
HOMBRE.1:	Yo soy lerdo. Hoy morirá.	
VEJETE:	En vuestras manos toda mi honra encomiendo.	
	<i>(Vanse y salen el ALCALDE, el ESCRIBANO y el ALGUACIL⁵.)</i>	
ALGUACIL:	¿Alcalde, qué tenéis?	
ALCALDE:	Cuidado ha sido.	
ESCRIBANO:	El primero será que hayáis tenido porque jamás he hallado que haya cosa que a vos os de cuidado.	50
ALGUACIL:	¿Qué es el cuidado en fin?	
ALCALDE:	Oíd mis razones: Sé que en esta villa hay muchos ladrones, y atendiendo al perjuicio de los vecinos y de ejercer mi oficio como es costumbre mía, determino rondar de noche y día por desterrar del pueblo los recelos. [¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, ay celos!] Que no es mi intento de rondar la villa	55 60

³ Los versos entre corchetes no aparecen en el manuscrito.

⁴ *Como un pulpo...*: La forma tradicional de comer un pulpo es apalearlo, para hacer su carne masticable.

⁵ El *Alguacil* no aparece en el manuscrito, donde el *Escribano* es el único que conversa con el *Alcalde*. He preferido mantener la figura del *Alguacil* ya que aparece en el reparto.

	sino por ver si puedo, de Chinchilla, con aquesta desecha ⁶ , averiguar del todo la sospecha que tengo de su torpe galanteo con la que yo deseo para mi esposa ufana. ¡Que a mí un monigote ⁷ con sotana de esta suerte me inquiete! ¡Que un sacristán berlinga ⁸ con bonete, y una loba ⁹ , según infiero, la hizo de los cendales ¹⁰ de un tintero y tanto se agujera ¹¹ que le puede servir de salvadera ¹² y por rota y delgada está su hilaza más delicada que papel de estraza, cause mis desconsuelos! ¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, ay celos!	65
ESCRIBANO:	¿Alcalde, no diréis lo que os aflige?	
ALCALDE:	La ronda se aperciba; ya lo dije.	80
ALGUACIL:	Parece que os congoja un mal interno.	
ALCALDE:	Son flautos ¹³ que me suben del gobierno.	
ESCRIBANO:	Pues si queréis rondar, ya está dispuesto lo necesario.	
ALCALDE:	La linterna, presto.	
ALGUACIL:	Vamos, alcalde.	
ALCALDE:	Sepa la malicia que no se ha de librar de mi justicia ningún ladrón civil, ¡viven los cielos! (¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, ay celos!)	85
(Vanse y sale el sacristán muy desandrajado con sotana y trae una escalera.)		

⁶ *Desecha*: Disimulación (también en *La dama toro*, v. 168).

⁷ *Un monigote*: En el impreso dice «una lagartija».

⁸ *Berlinga*: Palo hincado en el suelo donde se cuelgan cosas (*Cov.*). En el impreso le llama «escarabajillo».

⁹ *Loba*: «Vestidura clerical». Era llamada así por la gran cantidad de tela que se empleaba para hacerla, «por comer tanta tela», según Covarrubias.

¹⁰ *Cendal*: «Algodones del tintero» (*Aut.*). Se refiere a las manchas de la sotana.

¹¹ *Abujera*: *Agujera* (agujerar) en el impreso. Que tiene agujeros.

¹² *Salvadera*: «Vaso, por lo común cerrado y con agujeros en la parte superior, en que se tenía la arenilla para enjugar lo escrito recientemente (DLE). Se refiere a lo rota que está la sotana.

¹³ *Flauto*: Empleada en el sentido jocoso *pitos y flautos* (*Cov.*). También podría ser un vulgarismo de «flato».

- CHINCHILLA: ¡Ay celos, ay honra, ay amor, ay Casilda!
 ¿Cuándo podrá tu sacristán Chinchilla, 90
 teniéndote por suya,
 cantar a tu deseo una aleluya,
 sin que al verle a tu puerta
 tu padre¹⁴, el gozo en réquiem le convierta?
 Por ver si acaso su beldad se allana 95
 esta noche a hablar por la ventana,
 no estando el padre fuera,
 traigo con prevención esta escalera.
 Aquesta es la ventana; aquí la planto.
 ¡Ay Casilda del alma, dulce encanto! 100

(Arrima la escalera a la ventana y sale el BODEGONERO¹⁵.)

- BODEGONERO: (¡Que venga sin casaque e sin sombrero
 per el amor, Monsiur Bodegonero,
 buscando li beldad de Casildilli
 dijando de guisar li almondiguilli,
 el gigute¹⁶ estofado y les pucheris, 105
 cun que robando estoy lis pasajeris!
 Mas todo o merece li muchachi.
 ¡Válgati dos mil diabres li borrachi!)
- CHINCHILLA: A la puerta, quedito, llamar quiero,
 que es la seña.
- BODEGONERO: (¿Qué escuchi? ¿Otro primero 110
 [llegó a la porta]? ¡Ah, Casildilla ingrata!
 ¿Tú eres la recatadi e mojigata?
 ¡Hoy mi li pagarás, yo te aseguro!
 Ditrás dél me acurraco, qui en lo oscuro
 estorbando mijor qui no me vean. 115
 No logrará ¡ma fe! lo que desean.)

(Escóndese tras de CHINCHILLA y sale CASILDA.)

- CASILDA: ¿Eres tú?
- CHINCHILLA: Sí, soy yo, ¿qué estás dudando?
- CASILDA: ¡Ay, Chinchilla de mi alma, estoy temblando
 temiendo que mi padre aquí nos coja!
- CHINCHILLA: ¿No está en casa?
- CASILDA: No, amigo.

¹⁴ En el impreso le llama «hermano». Lo mismo ocurre tres versos más abajo.

¹⁵ El habla de este personaje es una burla a la lengua italiana. De ello se habla en la introducción a este estudio.

¹⁶ *Gigote*: «Carne asada y picada menuda, de la pierna del carnero» (Cov.)

- CHINCHILLA: La congoja 120
no te aflija, mi bien, que cuando venga
se determinará lo que convenga
a mi seguridad y tu recato.
- BODEGUERO: (Pues yo tengui de holgarme di barato.)
- CASILDA: Temblando estoy, adentro entrarme quiero. 125
- CHINCHILLA: ¿Te recelas de que el bodegonero
te halle conmigo? ¡Ah, ingrata y engañosa!
- (*Pónese el BODEGONERO en medio de los dos, agachado.*)
- BODEGONERO: (Celis tiene di mí, ¡qué linda cosa!)
- CASILDA: ¿Cómo conmigo estás tan atrevido?
¿Pues en qué bodegón hemos comido 130
para tratarme así? ¡Vaya el menguado!
- (*El BODEGONERO ha de estar en medio de los dos, de suerte que ella piense que habla con CHINCHILLA, y haga el BODEGONERO lo que había de hacer CHINCHILLA.*)¹⁷
- BODEGONERO: (Yo hago le qui ella haci.)
- CHINCHILLA: Si tu enfado
a tanto pasa, no te digo nada.
- CASILDA: Sí pasa, y aún a aquesta bofetada.
- (*Dale una bofetada al BODEGONERO y él a CHINCHILLA.*)
- CHINCHILLA: Mira que das muy recio y me ha dolido. 135
- BODEGONERO: (Y a me también, iguali es il partido.)
- CASILDA: Con tu dolor la ira se me quita.
No lo iba a hacer, perdona, mi carita.
- (*Tómale la barba al BODEGONERO y él a CHINCHILLA.*)
- CHINCHILLA: Pues echándome, niña, en tu regazo
de ser tu esposo te daré un abrazo 140
que será de nuestros gustos mensajero.¹⁸
- CASILDA: De bonísima gana.
- BODEGONERO: (Yo primero.)
- (*Abraza CASILDA al BODEGONERO y él a CHINCHILLA.*)
- CHINCHILLA: ¿Con tanta dicha quién no queda ufano?
Concédeme, mi bien, tu blanca mano

¹⁷ Esta nota, algo más extensa, es del impreso.

¹⁸ *Pues echándome... mensajero:* El impreso ofrece una variante que apuntamos también aquí: *Pues supuesto, Casilda, que me aplazo/ a ser tu esposo, ¿no será un abrazo/ de nuestros regocijos mensajero?*

- porque temple su nieve tanto fuego. 145
- CASILDA: De esposa te la doy.
- CHINCHILLA: Pues luego.
- BODEGONERO: (Luegu.)
- (*Truecan las manos, besa el BODEGONERO la de CHINCHILLA, y CHINCHILLA la del BODEGONERO.*)
- CHINCHILLA: Pues merecí tal dicha, estampar quiero
en tu cristal mis labios.
- BODEGONERO: (Yo primeru.)
- (*Besan las manos.*)
- CHINCHILLA: Pero, si yo no me engaño,
en la calle ruido siento. 150
- BODEGONERO: (Yo quieri apartarme a un ladi
no se discubra el inredo.)
- CASILDA: Pues por si acaso es la ronda,
que en la bulla lo sospecho,
y si te ven y te siguen 155
te han de alcanzar y perdemos
el logro que deseamos,
éntrate esposo acá dentro,
que después que hayan pasado
podrás salir.
- CHINCHILLA: Ya obedezco. 160
- CASILDA: Ven conmigo.
- CHINCHILLA: Ya te sigo.
- CASILDA: Entra pues.
- BODEGONERO: Vosté¹⁹ primiero. (*Éntranse los dos.*)
(¿Quí he de hacer?, qui si me cogen
me han di dar un pan de perru²⁰.
Peru aquí está un esclera,
en ella subirme quieru 165
mientras pasan.)
- (*Súbese en la escalera y sale la justicia con linterna.*)
- ESCRIBANO: ¡La Justicia!

¹⁹ Vosté. Usted, en el impreso.

²⁰ *Dar un pan de perro*: Para matar perros u otros animales se les daba a comer un pan con zarazas, una masa hecha de vidrio molido, veneno o agujas. Aquí, según *Aut.*, su empleo es metafórico y equivale a hacer un daño a alguien.

- ALCALDE: ¿Quién va?
- ESCRIBANO: No habla más que un muerto.
- ALCALDE: No responde, este es Chinchilla.
(¡Ay, Casilda, ay honra, ay celos!) 170
- ALGUACIL: Ladrón es, ¿no veis la escala?
- ALCALDE: ¡Echadle abajo, acabemos!
- ESCRIBANO: Ya del ceñidor²¹ le así.
- ALCALDE: Pues tirad de él, que con ello
vendrá abajo y pagará 175
su pecado.
- ESCRIBANO: Pues tiremos.
*(Llevará detrás una rueda ancha en que vaya rodeado mucho lienzo, y como vayan
tirando vayan sacando el lienzo, y después con un poco de hilo al postrer cabo para que se
quiebre y caigan en el tablado.)*
- Mas, por Dios, que da de sí.
¿Es algún fardo de lienzo?
- ALCALDE: Este es un embuste, sin duda,
de aquel traidor. 180
- ALGUACIL: ¿Es juego de manos?
- ALCALDE: Tiremos todos a la par.
(Rómpele el ceñidor y caen en el suelo.)
- ESCRIBANO: ¡Ay, que me he muerto!
- ALCALDE: ¡Ay, que me he desrrabillado²²!
- ALGUACIL: ¡Confesión!
- BODEGONERO: (Aorra is tiempu 185
de bajar, qui no pudrán
seguirme cualis lis tengu,
quidándomi aquí escundido.
¡Quí gallardi pensamiento!
Mas para que se imbaracen 190
pongo el escleru en medio.)
- ([Pone la escalera atravesada y] sale el vejete y dos hombres y dan de palos al ALCALDE y
al ESCRIBANO.)*
- VEJETE: ¡Estos son, llegad amigos!

²¹ Ceñidor: Faja, correa o cordel con que se ciñe el cuerpo por la cintura. (DLE)

²² Desrrabillado: (Desrabar) Cortar el rabo. Romperse la rabadilla. (DLE)

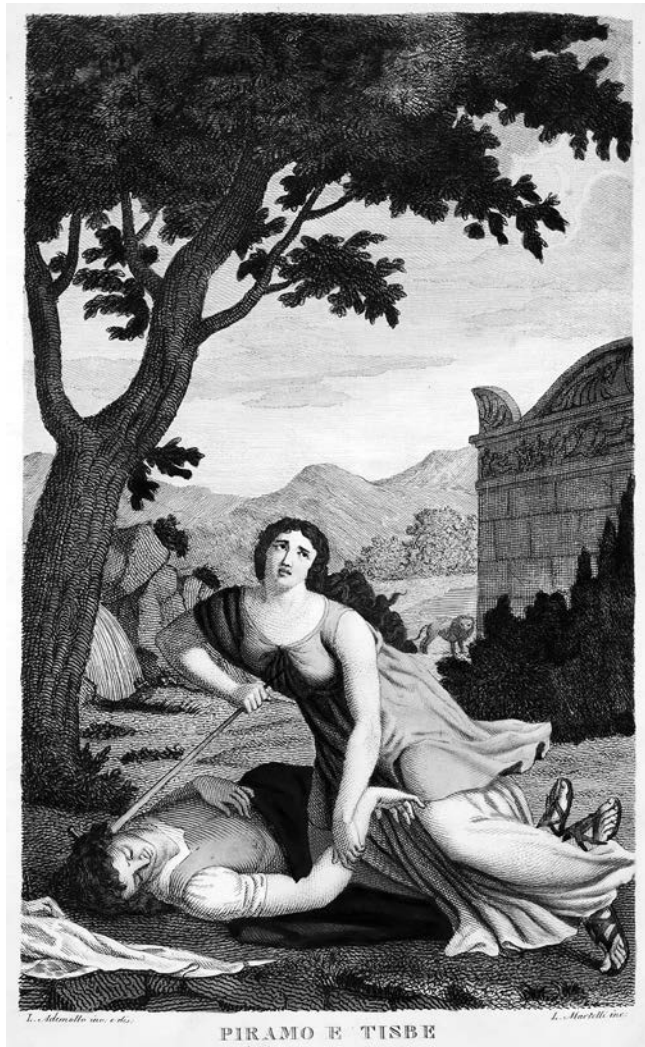
HOMBRE.1:	¡Mueran todos!	
ALCALDE:	¡Peor es esto, que soy el alcalde!	
VEJETE:	¡Infame, no te valdrán tus enredos!	195
ALCALDE:	¿Resistencia a la justicia?	
VEJETE:	¡A todos he de moleros!	
CASILDA:	¡Esta es la voz de mi padre, salgamos esposo!	
CHINCHILLA:	¡Suegro del alma!	
CASILDA:	¡Padre!	
	<i>(Al salir CHINCHILLA y CASILDA tropiezan con la escalera.)</i>	
CHINCHILLA:	¡Ay, mi brazo!	200
CASILDA:	¡Ay, que me he roto los huesos!	
CHINCHILLA:	¡Ay, que me he descalabrado!	
BODEGONERO:	¡Quí gallardi pensamiento!	
ALCALDE:	¡Saquen los vecinos luz, pena de muerte!	
TODOS:	<i>(Salen con luces)</i> ¿Qué es esto?	205
VEJETE:	Mas ¿qué miro? ¡Aleve hija!	
ALCALDE:	¡Ah, sacristán embustero!	
VEJETE:	¡Vive el cielo! ¡Todos mueran!	
BODEGONERO:	¡Quí gallardi pensamiento!	
CASILDA:	Ténganse, y en la pendencia metan paz los instrumentos. <i>(Canta.)</i> Perdonad los errores del corto ingenio que quien yerra obediente dora sus yerros.	210 215
	<i>(Repiten todos y dase fin.)</i> ²³	

²³ Diferente final en la versión impresa –los últimos cuatro versos–:

CHINCHILLA: Esto para en casarme *(Canta)*
yo con Casilda...

CASILDA: ...y en hacerte un sainete *(Canta)*
con mucha prisa.

Píramo y Tisbe



Píramo y Tisbe, Libro IV, ilustración de 'Las metamorfosis' de Ovidio, Florencia, 1832 (Luigi Aldemollo)

He aquí la pieza más original y mejor considerada por los estudiosos de todo el corpus teatral escrito por Olmedo. Y con razón, pues en este entremés el equilibrio entre lo literario y la habilidad cómico-teatral es extraordinario. Así se refiere a la pieza Domínguez Matito [2014: 137] en su estudio sobre Olmedo: «El más interesante por su carácter paródico bien contextualizado en el “itinerario del entremés”, pero también en el desarrollo de la comedia burlesca y, particularmente, en el tratamiento paródico del mito».

Sabida es la atención que la trágica historia de los amantes Píramo y Tisbe recibió a lo largo del Siglo de Oro, a través del mito incluido en el libro IV de *Las metamorfosis*, del clásico romano Publio Ovidio Nasón. Diversos autores a lo largo del siglo recurrieron a él para escribir su propia versión, bien fuera esta seria o jocosa. Numerosos poetas, desde Castillejo hasta Góngora, emplearon la leyenda como fuente de inspiración, incluso llegó a los escenarios madrileños de la mano de Pedro Rosete Niño. Con frecuencia la fábula sería tratada desde una perspectiva paródica, al igual que la presente pieza de Olmedo, a la que calificamos de entremés burlesco sin lugar a dudas.

En los primeros versos, el Autor –como personaje– que introduce el entremés ya se refiere al éxito que en esos años tenían las parodias de las fábulas mitológicas: *Ya que las fábulas logran / más que las historias ganan, / fabula vaya, y sainete / de Píramo y Tisbe* [vv. 1-4]. Los nobles protagonistas de la historia ovidiana, sus pasiones y final trágico resultan, con la pluma de Olmedo, en unos jóvenes desvergonzados y chocarreros que en mucho se asemejan a las máscaras entremesiles del sacristán y su amante

campechana y desenvuelta, pronta a satisfacer sus instintos carnales. El suicidio de Píramo, en la fábula original, al creer devorada a Tisbe por una leona, queda reducido a un conato de suicidio –o suicidio paródico– en el que el Píramo de Olmedo descubre uno de los trucos usados en el teatro, como es el de fingir las puñaladas empapando una esponjilla en sangre de pollo. Destacamos también la originalidad de dos de sus personajes: la Pared y la Leona. La pared que separa los jardines de los amantes cobra vida y dialoga con ellos y con el público –a través de los apartes teatrales–, haciéndola un hombre vestido con un lienzo, *a modo de guardainfante pintada de cantería a modo de un barquillo*, como apunta la didascalia inicial. Esta pared tiene trazas de gracioso y alcahueta, ya que asiste al amor secreto de los jóvenes y les ayuda a escapar cuando son sorprendidos por sus padres pelando la pava. El mismo personaje de la pared parlante se encuentra en la versión paródica del mito que Shakespeare incluyera en su comedia del *Sueño de una noche de verano*. Sin embargo, no es posible que Olmedo la conociera, pues la comedia inglesa, aunque escrita en 1595, no fue traducida al español hasta 1870. La leona ovidiana que asusta y ensangrienta con sus fauces la capa de Tisbe se transforma, grata sorpresa, en una Dueña iracunda, personificación de la fiera o animalización de la dueña, que persigue a la joven para hacerle regresar a su casa. Consideramos de gran acierto el chiste de idea de representar a la salvaje leona mediante una Dueña furiosa, que muerde desesperada y mancha con la sangre de sus dientes la toca de Tisbe, ya que en ella no puede volcar su rabia. Dueñas malencaradas y trotaconventos intrigantes son una constante en la literatura en general –y en el teatro en particular– como reflejo de las damas que estaban a cargo de doncellas, y que tantas veces las echaron a perder con sus artimañas.

Un gran número de versos cantados se incluyen en sus dos partes: el 30% en la primera y el 40% en la segunda. De nuevo la combinación de silvas y romance da cuerpo al texto, donde se prefiere lo primero para los diálogos que encierran chistes, y lo segundo para acelerar la acción. También encontramos recitativos a la italiana (al menos en los versos 17–38 y 55–59) para algunos diálogos. El recitativo es una forma musical concebida para la voz humana que se caracteriza por tener las inflexiones de esta voz cuando dialoga, y se usaba ya en la ópera, el oratorio y la cantata durante el siglo XVII. Se llama recitativo a este tipo de canto porque se aplica a la narración y se utiliza en el diálogo. Su presencia en la pieza de Olmedo es una de las razones que nos mueven a pensar que tal vez fuera un texto fruto de su pluma más tardía, y posible precedente de los sainetes del siglo venidero. También Cotarelo afirma que se baila una chacona figurada, pues tiene *corro*, *cruzado* y *eses*, mudanzas impropias de esta danza.

Entremés extractado del manuscrito conocido como *La nave* (Ms. 14.851) de la Biblioteca Nacional de España, el mismo que usó Ricardo

Senabre [1981] para su edición en «Un entremés inédito de Alonso de Olmedo: *Píramo y Tisbe*». Aunque no podemos dar noticia de la fecha en que fue escrito, creemos que tal vez sea uno de los últimos salidos de la pluma de Olmedo por la soltura y madurez de sus versos. El entremés es denominado por su autor como sainete, aunque sabemos que este término se usaba con generalidad para referirse a las piezas breves en el siglo XVII. Curiosa resulta la división del entremés en dos partes, en los que se combinan el diálogo con el baile y las canciones. Más bien la pieza parece, como sugiere Cotarelo [1911: cx], una «comedia burlesca en un acto», del que desgraciadamente no se conservan los últimos versos, aunque la trama está prácticamente finalizada. Por ello, y en favor de una posible representación futura de este entremés, el autor de esta edición propone un final para la pieza, de su puño y letra, respetando la métrica de los versos finales en romance y añadiendo un par de seguidillas para rematar la obra, como solía hacer Olmedo. Por supuesto, esto se avisa en la nota a pie de página en el texto, y se adjunta la nueva propuesta tras la acotación «[aquí se interrumpe el manuscrito]».

OLMEDO CLASICO

Píramo y Tisbe
(Entremés burlesco)

Primera parte

PERSONAJES

PÍRAMO
TISBE
AUTOR
PARED

PADRE
MADRE
CRIADOS (dos)

(Salen por una puerta PÍRAMO y por otra TISBE y la PARED por en medio. La PARED es a modo de guardainfante, pintada de cantería a modo de un barquillo. Canta el autor.)

AUTOR: Ya que las fábulas logran
más que las historias ganan,
fábula vaya y sainete¹
de Píramo y Tisbe.

LOS TRES: ¡Vaya!

PÍRAMO: Píramo soy, que grato 5
a Tisbe, causa de mis frenesíes,
acecho como gato
por desvanes y por zaquizamíes²,
porque no se me escape
y al «mis»³ de mi cariño diga «sape»⁴. 10

TISBE: Yo soy Tisbe la bella,
que a Píramo, al archivo de mis males,
campando con mi estrella,
busco por vericuetos y andurriales,
y cuando se me esconde, 15
no sé si estoy en mí, cómo o por dónde.

PARED: La pared soy que escondo
su vergonzante amor que anda a la sopa⁵

¹ *Fábula vaya y sainete*: Esta pieza a la que La Barrera denomina baile, es reputada por Olmedo como sainete. Recordemos que en el siglo XVII la voz *sainete*, como argumenta Cotarelo [1911: cxxxviii] «era un nombre genérico y vago que unas veces se aplicaba al entremés; más comúnmente, al baile, y a la jácara, mojiganga y otros fines de fiesta». El *Diccionario de Autoridades* define el término como «obra o representación menos seria que la comedia en que se canta y baila, que suele ir tras la segunda jornada», lo que nos da una idea muy general de término. Esta misma denominación aparecerá en otras piezas de Olmedo, como en el verso 16 del *Baile del retrato de esdrújulos*: «... pues, siendo comedia nueva/ la que hoy hacemos, nos falta/ sainete que nuevo sea».

² *Zaquizamí*: Desván.

³ *Mis*: Voz que se usa para llamar a los gatos. (*Aut.*)

⁴ *Sape*: Voz que se usa para espantar a los gatos. (*Aut.*)

⁵ *Andar a la sopa*: Mojar pan en cualquier licor (*Aut.*). Aquí ellos «hacen sopas de su amor» a través del agujero de la pared.

- por aqueste redondo
 agujero que hizo el guardarropa 20
 para poner maulero⁶
 en la cuenta cien reales de agujero.
 Si vengo con mi habla
 y hablo claro, sonoro y sin exceso,
 no es por boca de tabla⁷, 25
 sino de piedra, cal, ladrillo y yeso.
 Todos el que hable apoyen
 pues las paredes hablan como oyen.
- PÍRAMO: La que mi amor provoca,
 si no me miente la vista, he divisado. 30
- TISBE: Píramo es o estoy loca.
- PARED: (¿Hablar quieren? Pues vuélvome de lado
 porque su amor es viento⁸
 que a una fija pared da movimiento.)
- PÍRAMO: Pues aguarda su merced,
 a esta seña ha de llegar. 35
- (Llama PÍRAMO en la PARED.)
- PARED: ¡Quedo! (Debe de pensar
 que da en alguna pared.)
- TISBE: Con responderle verá
 que le aguardo al escondite. 40
- [(Llama TISBE en la PARED.)]
- PARED: ¡Con menos fuerza!
- TISBE: ¡Venite!
- PÍRAMO: Tisbe, estoy acá.
- TISBE: ¡Ah, ah!
- PÍRAMO: Esta mano...
- TISBE: ¡No la meta!
- PÍRAMO: ...espera con gozo ufano
 algún favor de tu mano. 45

⁶ *Maulero*: «Embustero, engañador. El que vende telas y guarda retales de provecho» (*Aut.*). La Pared se refiere a las trampas que se hacían para sisar dinero, incluso cobrando por un hacer un agujero.

⁷ *Boca de tabla*: Se ha encontrado un dicho que reza *Habla, boca de tabla*, que se utiliza para invitar a participar, a conversar o a confesar a aquellos que se resisten a hacerlo. Doble sentido con el significado «tabla»: maderera.

⁸ *Su amor es viento / que a una pared fija da movimiento*: El amor viene y va como el viento. Silogismo.

TISBE:	¡Pues tome aquesta palmeta ⁹ !	
PÍRAMO:	¡Que me duele!	
TISBE:	¡Mas que duela!	
PÍRAMO:	¿Por qué con poco cariño tratas a un amor que es niño ¹⁰ ?	
TISBE:	¡No venga tarde a la escuela!	50
PÍRAMO:	A visitarte vengo, [(Canta)] Tisbe divina.	
TISBE:	No estaba yo esta tarde para visitas.	
PÍRAMO:	¿Dónde traes el apoyo de tu cariño?	55
TISBE:	En la manga le traigo como abanico.	
PARED:	Por cantar no presuman que me han ganado, que también las paredes tienen su canto ¹¹ .	60
TISBE:	Pienso qué me procura tu amor cobarde.	
PÍRAMO:	A celo de valiente Dios es mi padre.	65
TISBE:	Pues informa qué señas tiene tu agrado.	
PÍRAMO:	Tiene la liga verde y el calzón pardo.	70
TISBE:	¡Mal hayan los estorbos! La pared, digo.	
PARED:	Por una que me cabe, lo dicho, dicho ¹² .	
PÍRAMO:	La pared nos responde y entiende el tono.	75

⁹ *Palmeta*: Golpe dado con la palma de la mano. También es el instrumento que de castigo usado en las escuelas. (DLE)

¹⁰ *Un amor que es niño*: Se refiere al dios Cupido, representado como un niño.

¹¹ *Que también las paredes/ tienen su canto*: Doble acepción de «canto»: borde de la pared y canción.

¹² *Lo dicho, dicho*: «Frase con que una persona se afirma o ratifica en algo» (*Aut.*)

PARED:	Tengo la manga rota de dar del codo ¹³ .	
PÍRAMO:	Dejemos el canto, Tisbe, (<i>Representando.</i>) y permíteme que entablen, de nuestro amor el efecto, mis voces en buen romance ¹⁴ . Ya sabes, beldad divina, o escúchame, aunque lo sabes, cómo yo te quiero adrede. ¿Es verdad?	80 85
TISBE:	Pasa adelante.	
PÍRAMO:	Ya sabes que disensiones de tus padres y mis padres embarazan que se logre nuestro amor, siendo el dictamen de este torvo, según dicen las señas de su semblante. A pesar de su silencio, lo que ellos allá se saben ¿sábeslo tú?	 90
TISBE:	Lindamente.	95
PÍRAMO:	Pues oye.	
TISBE:	Pasa adelante.	
PARED:	(Yo estoy en pie y va muy largo el cuento y quiero sentarme).	
TISBE:	¡La pared se viene abajo!	
PÍRAMO:	No podrá descalabrarte, porque es un poco de lienzo ¹⁵ .	100
TISBE:	¿Lienzo?	
PÍRAMO:	Sí.	
TISBE:	Pasa adelante.	
PÍRAMO:	Pues pretendo que esta noche, si puedes, deseo en parte salgas de casa y me esperes en ese campo en que yace	 105

¹³ *Dar del codo*: «Es avisar a alguien que está cercano y advertirle secretamente de alguna cosa. También significa dar de lado, despreciar» (*Aut.*)

¹⁴ Píramo avisa del cambio de seguidillas a romance.

¹⁵ Obsérvense las constantes referencias metateatrales en el entremés.

Nino¹⁶, hacia esta mano o esta,
 porque no puedas errarle
 y porque tengo el camino
 con las lágrimas que caen 110
 de las nubes de mis ojos,
 como en invierno las calles
 de la Corte y con más lodos
 que hay de Madrid a Getafe¹⁷.
 Podrás, con curiosidad, 115
 tus basquiñas enfaldarte¹⁸,
 y para mojarle menos
 lleva zapatos papales¹⁹,
 que como tu voz adoro
 no quiero que te acatarres. 120
 Allí en amor y compañía
 nuestro afecto...

TISBE: No adelante
 pases, que he de responderte
 lo que a mí se me antojare.
 ¿Cómo es eso de decirme 125
 que yo me desembarace
 de límites que a mi honor
 puso el coto de mi sangre?
 ¿Qué es que yo salga de casa
 de noche por esas calles 130
 de lodos donde cualquiera
 resbala, ya que no cae?
 ¿Estás loco? ¿Estás en ti?
 Sabes mi nobleza, sabes
 quién soy. Pues ¿cómo, imprudente, 135
 desvanecido, ignorante,
 no sabes que firme, altiva,
 roca opuesta a los embates,
 invencible, valerosa,

¹⁶ En ese campo en que yace / niño, hacia esta mano o esta: En la historia de Píramo y Tisbe contada por Ovidio en sus *Metamorfosis*, el lugar donde los amantes se dan cita para huir es junto a la tumba del rey Nino. En el texto de Olmedo aparece *niño* en lugar de *Nino*, y he creído necesario corregirlo ya que pudiera ser un error del copista.

¹⁷ ... y con más lodos / que hay de Madrid a Getafe: El estado de los caminos entre Madrid y Getafe, tanto el de algunas de sus calles, en el siglo XVII debía ser bastante deplorable y lleno de barro, según nos apunta aquí Olmedo y según apreciamos en estos versos de Quevedo en su madrigal *A una moza hermosa, que comía barro*: «... pero a riesgos te pones/ en ser cielo goloso de terrones. / Mira que en quien de barro está llena, / es calle de Getafe cada vena. [Parnaso, 467].

¹⁸ Basquiñas: Saya desde la cintura al suelo con pliegues en la cintura y mucho vuelo. (Aut.) Enfaldarse las basquiña significa recogérselas.

¹⁹ Zapatos papales: Zapatos grandes que se calzan sobre otros con el fin de abrigar o evitar el barro. (Aut.)

sin riesgos que me acobarden, 140
dudas, temores, recelos,
haré lo que tú gustares?

PÍRAMO: ¡Honrada resolución!

PARED: (En esto es hija de madre).

TISBE: ¿Cuándo ha de ser?

PÍRAMO: Esta noche. 145

TISBE: ¿Qué seña?

PÍRAMO: Una toca²⁰.

TISBE: Baste.

PÍRAMO: Mira que me parto.

TISBE: Vete.

PÍRAMO: ¿Has de detenerte?

TISBE: ¡Dale!

PÍRAMO: ¿Serás mía?

TISBE: Ya veremos.

PÍRAMO: Pues la mano.

TISBE: Salvo el guante. 150

PÍRAMO: ¡Celebre un baile mi dicha!

TISBE: ¡Ruín sea por quien quedare!

(Canta por chacona²¹.)

PÍRAMO: Vaya, vaya de alegría,
que esta noche es nuestro día,
pues de penas y desvelos, 155
de finezas y caricias,
el felice premio espero
en la bella esposa mía.
Vaya, vaya de alegría,
que esta noche es nuestro día.

(Corro.)

²⁰ *Toca*: Prenda con que se cubre la cabeza. (DLE). El manto de la Tisbe original ovidiana, aquí pasa a ser una prenda del siglo XVII. Es propio de los textos burlescos la traslación y modernización de las prendas de los amantes.

²¹ *Chacona*. «Son o tañido que se toca en varios instrumentos, al que se baila una danza con castañetas, muy airosa y vistosa.» (Aut.)

TISBE: Pues me libro de criadas,
acechanzas y malicias,
de sermones de mi padre
y de chistes de mi tía,
vaya, vaya de alegría,
que esta noche es nuestro día. 160

(Cruzado.)

PARED: Yo también decir es justo
celebrando vuestra dicha,
aunque de una y otra casa
quedo por la medianía,
vaya, vaya de alegría,
que esta noche es nuestro día. 165

PADRE: En lo alto es la chacona. (*Dentro.*) 170

MADRE: En el desván es el baile. (*Dentro.*)

PARED: Cayeron en el garlito²².

TISBE: ¡Mi padre es este!

PÍRAMO: ¡Mi madre!

TISBE: ¡No sé qué hacer!

PÍRAMO: ¡Yo tampoco!

PARED: Callad, y porque no os hallen,
pues hace la noche oscura,
vete tú por esta parte
y tú vete por esotra.
Tú el sombrero has de encajarte [(*A Tisbe.*)]
por disfrazarte mejor. 175
Tú el moño²³. [(*A Píramo*)] 180

LOS DOS: Dios te lo pague.

PÍRAMO: Pared, yo te haré maestra²⁴.

TISBE: Yo prometo blanquearte.

(*Sale el PADRE por el lado donde está PÍRAMO y la MADRE por el de TISBE.*)

PADRE: Pesqué a Tisbe en su delito.

MADRE: Cogí a Píramo *en fragante*²⁵. 185

²² *Garlito*: Trampa para cazar peces. (*Aut.*)

²³ Nótese que la Pared ofrece a los amantes la prenda impropia de su sexo: a Tisbe un sombrero, a Píramo un moño. Luego los padres confundirán a un amante con el otro.

²⁴ *Maestra*: Doble sentido de la palabra con «muro de carga».

²⁵ *En fragante*: Vulgarismo por confusión entre «in fraganti» y «en flagrante».

PÍRAMO: Yo he de escaparme si puedo.

TISBE: Si puedo, yo he de escaparme.

PADRE: ¡Esta es sin duda! *(Cógele del moño [a PÍRAMO.])*

MADRE: ¡Este es! *(Cógele del sombrero a [TISBE.])*

PADRE: ¡Hija crüel!

MADRE: ¡Hijo infame!

TISBE: ¡Cogió el sombrero! ¡Afufelas²⁶! 190

(Déjale el sombrero y vase.)

PÍRAMO: ¡El moño asíó! ¡Vado in pace!

(Hablando [el PADRE] con el moño y ella con el sombrero.)

PADRE: ¿Posible es que de esta suerte
traigas, hija aleve, a un padre?

MADRE: ¡Que me hagas, hijo, subir!

PADRE: A pique de²⁷ que rodase. 195

MADRE: ¿No respondes?

PADRE: ¿No respondes?

¡Traigan luces al instante!

MADRE: ¡Luces! ¡Hola!

(Salen dos CRIADOS, cada uno con su luz, lo más ridículos que puedan²⁸.)

CRIADO: Aquí están ya.

PADRE: Mas ¿qué miro?

MADRE: ¡Raro lance!

PADRE: ¿Por dónde se fue esta ingrata? 200

MADRE: ¿Por dónde huyó este bergante?

PARED: (Muriéndome estoy de risa).

CRIADO: Aquí no diviso a nadie.

PADRE: Pues yo juro...

MADRE: Pues yo juro...

²⁶ *Afufelas*: Es una variante de afufón: «váyase» (*Aut.*). En este caso viene a significar «me marchó».

²⁷ *A pique de...*: Debe entenderse «con la intención de» o «con el riesgo de».

²⁸ *Salen dos criados, cada uno con su luz, lo más ridículos que puedan*: La presencia de estos personajes secundarios sin gran relevancia es aprovechada en diferentes ocasiones por Olmedo para presentar unos personajes ridículos y bufonescos, cuya mera presencia enriquece el cuadro teatral. En ello influiría también, con toda seguridad, la indumentaria de dichos personajes.

PADRE:	...si la hallo...	
MADRE:	...si llego a hallarle...	205
PADRE:	...que no ha de dormir en casa.	
MADRE:	...que le he de echar a la calle.	
CRIADO 1:	Pues en tanto que parece...	
CRIADO 2:	Pues en tanto que la halles...	
CRIADO 1:	...convierte el odio en chacota.	210
CRIADO 2:	...el disgusto vuelve en baile.	
MADRE:	¿Qué decís a esto, buen viejo?	
PADRE:	Que bailemos los pesares.	
CRIADO:	Y sin gracioso y graciosa será novedad bien grande. ²⁹	215
MADRE:	Yo mi Píramo lloro, (<i>Canta.</i>) que no he de hallarle.	
PADRE:	Busca primero a Tisbe [(<i>Canta.</i>)] si has de encontrarles.	
AUTOR:	Pues pendiente se quede para adelante, porque tenga el sainete segunda parte.	220

²⁹ Alude a la presencia de los graciosos en el baile, como era habitual en este género.

Píramo y Tisbe

Segunda parte

PERSONAJES

PÍRAMO DUEÑA
TISBE

(Sale TISBE con una toca blanca.)

TISBE:	De casa de mi amante (<i>Canta.</i>)	
	salí sin que me vieran	
	haciéndola cerrada	
	al ver la puerta abierta,	
	y con pasos de dama	5
	que a pie no sale fuera,	
	o cuando sale en todo	
	lo que pisa tropieza,	
	con lodos más que loba ³⁰	
	de sacristán de aldea	10
	aunque las traen tan cortas	
	que nunca al suelo llegan,	
	al sitio señalado	
	llegué donde la idea	
	en fúnebre teatro	15
	fantasma representa.	
	Allí juzgo que un lobo (<i>Recitativo</i>)	
	me tiene por taberna	
	y bebe de mi sangre	
	por vino de Lucena ³¹ ;	20
	con sus lunadas astas	
	un toro me voltea	
	y nadie, ¡qué desgracia!,	
	dice sino «¡ay, qué vuelta!»	
	Allí me embiste un tigre,	25
	ramillete con presas.	
	¡Oh! Quiera Dios no llegue	
	adonde yo le huela.	
	Allí me mata a coces	
	la bruta de mi suegra,	30
	de quien las fieras huyen	
	temiéndola más fiera.	
	¡Y Píramo no viene!	
	Sin duda que ya cuenta	
	posesiones ardientes	35
	por esperanzas lentas.	

³⁰ *Loba*: Vestidura clerical. Ver nota en *El sacristán Chinchilla*.

³¹ *Lucena*: Municipio cordobés famoso por sus vinos desde el siglo XVI.

(Sale la DUEÑA cantando la tonada de «Está hermosa Diana»³².)

40

45

50

55

60

65

³² *Está hermosa Diana*: Tónada de Juan Hidalgo (1614-1685), famoso compositor, incluida en *Celos del aire matan*, de Calderón de la Barca: *Está, hermosa Diana, / cuya incauta belleza / baldón es de tus montes / y oprobio de tus selvas, / es Aura, a quien tus ninfas, / al sacro culto atentas, / del puro amor que ensalzas, / del torpe que desprecias, presentan ante ti / y en forma de querella / de su amante delito / te piden sentencia.* [Flórez Asencio: 2024].

³³ *Zurra*: Castigo de azotes, contienda. También puede significar «zorra», inteligente.

³⁴ *Azotea*: Aquí se juega con el significado original de la palabra y su similitud con «azotaina», dar azotes.

³⁵ *Siendo su estruendo la estafeta*: El estruendo (rugido/grito de la Dueña) es el mensajero del mal de Tisbe.

³⁶ *Cimera*: La divisa que el caballero trae sobre la celada. (*Aut.*)

DUEÑA: Ella es, sin duda. Llego.

(Vase llegando la dueña y TISBE huye.)

TISBE: Monarca de las bestias,
no ensangrientes la garra
con una simple oveja.

70

DUEÑA: (Sin duda que está loca.
Acariciarla es fuerza).
Dueña soy, no león.

TISBE: ¿Qué mas león que dueña?
¡Aparta!

DUEÑA: ¡Escucha!

TISBE: ¡Quita!
¡Déjame!

75

DUEÑA: ¡Tente!

TISBE: ¡Suelta!

DUEÑA: ¡Cogite de la toca!

TISBE: ¡Pues sírvete con ella!

DUEÑA: ¡Espera, infame!

TISBE: ¡Mientes!

DUEÑA: Mas ya que las apeldas³⁷,
vete para rapaza.

80

TISBE: Quédate para vieja.

(Déjale la toca y vase.)

DUEÑA: Las quijadas de suerte
apreté con fuerza
que me han quedado todas
las encías sangrientas.
Mas, pues no puedo en Tisbe,
por suya en esta prenda
mi rabia con mi sangre
he de dejar impresa...

85

(Ensangrienta la toca con la boca.)

... y luego he de arrojarla,
o ya porque está puerca,
o por ser toca³⁸, y toca

90

³⁷ *Apeldas* (apeldar): Huir para no ser apresado. (*Aut.*)

³⁸ *Toca*: Aquí puede referirse a otro significado de «toca»: *tormento de toca*: El que se da en el potro con ciertas medidas de agua, que pasa por la boca. (*Aut.*)

mucho peor que esta.
Y al fin he de ir tras ella, 95
pues que rabio, a que rabie con morderla.

(Vase y sale PíRAMO.)

PÍRAMO: ¡Cielos! ¿Qué escucho? ¿Qué horrendo rugido (*Canta.*)
feroz a mi oído se acerca soberbio?
Si es de león, ¿qué galán de la villa
ama fundado en el ruido su afecto? 100
Libre del padre de Tisbe, mi esposa,
al puerto salgo y en él no la encuentro,
y por presagio de mis desaventuras,
piedras hallando, en ninguna tropiezo.
Pero la huella impide un estorbo 105
dándole a un callo mortal sentimiento.

(*Tropieza en la toca.*)

Dime, embarazo... Mas ¡cielos! ¿Qué miro?
Esta es la toca de Tisbe. ¡Yo muero!

(*Levanta la toca.*)

Todo de sangre el cendal³⁹ se salpica
y halla la sangre cariño en mi pecho, 110
Suya es, sin duda, y por eso la mía
se ha confrontado con ella tan presto.
Aquella fiera sin duda fue Parca
de Tisbe hermosa. Si es muerta, ¿qué espero,
que no me mato de suerte que todos 115
crean mi muerte y yo esté sano y bueno?
Con este acero forjado con maña,
pues, sacabuche⁴⁰, se embebe en sí mismo,
y una esponjilla de sangre de un pollo,
que para el caso la traigo en el seno⁴¹, 120
he de ostentar que mi sangre derramo
y que el puñal de pesar me atravieso.
Tisbe, tu muerte reciba este amago
por sacrificio que doy a su obsequio.

(*Dase con la daga y sangra.*)

Sangre bastante estila la esponja 125
y de caerme presumo que es tiempo.
Por Tisbe muero (si es muerta, y si vive

³⁹ *Cendal*: Algodones del tintero. Tela manchada.

⁴⁰ *Sacabuche*: «Bomba de mano para extraer agua» (DLE). Aquí la metáfora se refiere al puñal con el que se sacará la sangre.

⁴¹ *Con este acero forjado con maña / y que el puñal de pesar me atravieso*: Cotarelo, en su *Colección de entremeses...*, p. cx, dice sobre estos versos que esta manera de darse muerte era una forma acostumbrada en el teatro. Aquí ese truco teatral aparece humorísticamente desvelado por Olmedo.

no tenga pena, que ya nos veremos)
diciendo en mi tormento:
si muero así por Tisbe, ¡qué bien muero!

130

(Sale TISBE.)

TISBE: Entre gemidos, ya libre de un daño,
oigo mi nombre y escucho lamentos.
A cada paso que da mi desgracia
como cerezas se enlazan los riesgos.
Pero bañado en su sangre (u en otra,
que yo, si es suya o no, no me meto),
ya con las luces del día distingo
tendido a un joven a modo de muerto.
Quiero acercarme. Mas ¡cielos! ¿Qué miro?
¡Píramo es este! ¡Adiós casamiento!

135

140

PÍRAMO: ¡Tisbe es y vive! Si yo me matara
muy buena hacienda hubiéramos hecho.

TISBE: ¡Aún no ha expirado, pues abre los ojos!

PÍRAMO: Cuando me importa los abro y los cierro.

TISBE: Píramo, ¿has muerto?

PÍRAMO: Sí.

TISBE: Dios te perdone.

145

PÍRAMO: Tisbe, ¿estás viva?

TISBE: Sí.

PÍRAMO: ¡Guárdete el cielo!

TISBE: Dime qué mano pintora,
al verte de amor maestro,
puso ese vitor de almagre⁴²
en la pared de tu pecho.

150

PÍRAMO: Tisbe, al buscarte un rugido
oí de un león horrendo
y le creí tu homicida
al ver tu cendal sangriento⁴³.

⁴² *Vitor de almagre*: Escrito hecho en la pared con pintura fabricada a base de tierra colorada. En el texto se refiere a la camisa manchada de sangre, a escribir con sangre sobre el pecho de Píramo vítores al *maestro de amor*. En el pasado, como ahora, se escribían en los muros frases de apoyo o vítores a personas o ideologías. Ver nota a los versos 88–90 del baile de *Las flores*.

⁴³ *Al ver tu cendal sangriento*: Este es el último verso que se conserva del sainete. Aunque no tengamos la pieza completa, es de suponer que los versos que faltan deben de ser pocos, ya que la acción está prácticamente concluida.

*[Aquí se interrumpe el manuscrito]*⁴⁴

Mi mano tres cuchilladas
diome, jaque aleve y diestro,
para ir a buscarte al Hades
y regresarte a mi lecho.
(Mas si yazgo o no yazgo
eso aún está por verlo.)

TISBE: Sangre de dueña en mi toca
viste, no humor de mi cuerpo,
mas ahora he de vaciarme
como cántaro maltrecho
¡Daca el cuchillo!

PÍRAMO: ¡No, no!

TISBE: ¡Que he de matarme luego!

PÍRAMO: (Si descubre el sacabuche
sabrà la finta del juego).
¡Tente, necia!

(Pugnan por el puñal)

TISBE: ¡Yo me niego!,
que la gente decir pueda
que amor te siguió al infierno.

PÍRAMO: Para amarme no es preciso
que viajes a tan lejos;
ya tu amor me ha revivido
como, a Lázaro, el Galileo.
¡Oh, milagro!

TISBE: ¡Oh, enredo!,
porque a sangre olí de pollo
en llegándome al morero,
y aunque digas mil mentiras,
más que poeta fullero,
no has de librarte de mí:
lo importante es que estés bueno;
que si la sarna no pica
con gusto se rasca el perro.

PÍRAMO: Deja que otra daga hunda
en lo hondo de tu cuerpo,
que tu vino se derrame
dejando al árbol bermejo.

⁴⁴ Como se advierte en la entradilla de este entremés, se añade aquí una sugerencia del autor de esta edición para el final del entremés en pro de una posible representación.

TISBE: *Vade retro*, satanillo,
que pareces gato en celo,
pues ya vienen los criados,
pared, dueña y nuestros suegros
a celebrar esta fábula
de Ovidio, mas sin decesos.

(Entran todos cantando)

PADRE: Aunque mi hija lleva
sangre en la toca,
que es de dueña, presumo,
nadie la toca.

MADRE: Con vítores, mi Píramo,
tu pecho es rojo
mas es, a lo que veo,
sangre de pollo.

PÍR. Y TIS.: No haya llantos, padres,
solo alegrías,
que nosotros nos bailamos
por seguidillas.

FIN

6.4. Bailes

La abejuela

campesina Laura, que viene de la aldea a vender flores a la ribera del río. Para no ofenderla con sus quejas, pues ella no da ocasión a los recelos, el joven viste sus palabras con una metáfora cantada: le dice que ella es como una flor y que teme que alguna «abeja» cortesana le pique sus pétalos para robar su olor. Ofendida por el descortés temor del Zagal, ella se defiende sin aceptar la ayuda que le prestan las dos campesinas que le acompañan. Después, para distraerla, le canta el resto de sus cuitas en «estilo portugués» [v. 111], a lo que ella responde desairada y le advierte que no siga con sus insinuaciones, no sea que el diablo se lleve su canción. El debate que sigue entre ambos se entabla en dicha lengua, que no deja de ser una parodia de la lengua lusitana. No sabemos si el estilo portugués supone además un tipo de baile concreto. En estos versos se introduce un bordoncillo (Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la / la, la, li, la, la, le) que se repite hasta tres veces, y que serviría para adecuar la música y sus cambios de tono con la métrica del verso.

Al inicio del baile el Zagal canta una cuarteta cuyos dos primeros versos se corresponden con los de la jácara, pero con la variante de «serrana» en vez de «zagala»¹:



¹ Esta jácara se halla recogida en Lambea, Mariano y Josa Lola (2010): *Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII*, Biblioteca Virtual Cervantes. Por otro lado, en el Ms. 888 de la Biblioteca de Cataluña titulado *Libro de diversas letras*, de 1689, también se encuentra el tono de la jácara, donde solo se repiten, como se ha dicho, los dos primeros versos, a excepción de «serrana».

El texto de Olmedo, que seguiría la misma música del tono, varía de esta manera:

ZAGAL: Serrana que a Manzanares
te vienes a vender flores
y con la flor de la aldea
te llevas la de la corte... [vv. 1-4]

Seguramente estos versos también se cantaran con la música del tono anterior:

ZAGAL: Abejuela que al campo sales
y entre rosas y azucenas
buscas para tus colmenas
lo dulce de tus panales, etc. [vv. 82-85]

Al igual que sucederá en otros bailes, a veces un tono famoso se incluye en su interior o al final para animar al público a corear un estribillo.

El *Baile de la Abejuela* se ha copiado del baile 64 manuscrito en el *Libro de bailes*, de Bernardo López del Campo, de la BNE, el mismo que usó Merino Quijano [1981] para su tesis doctoral *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, en donde se incluye este baile de Olmedo.

OLMEDO CLASICO

La abejuela
(Baile)

PERSONAJES

ZAGAL MÚSICOS
LAURA (*Cantan y bailan.*)

(*Sale un ZAGAL y LAURA y los que bailan.*)

ZAGAL:	Serrana que a Manzanares (<i>Canta.</i>) te vienes a vender flores y con la flor de la aldea te llevas la de la corte, mira no se deshoje porque son inconstancias sus duraciones.	5
LAURA:	Las flores traigo y no llevo (<i>Canta.</i>) que tengo por cambio torpe llevarme las que me vendan trayendo las que me compren, porque quien las conoce su valor no regula por sus colores.	10
	(<i>Repiten.</i>)	
ZAGAL:	Parece que satisfaces (<i>Representa.</i>) mis equívocos temores, mi Laura.	15
LAURA:	¿De qué lo infieres?	
ZAGAL:	De ver que a ellos me respondes.	
LAURA:	Yo respondo a lo que suena que no averiguo interiores.	20
ZAGAL:	Pues si el consuelo me niegas de que entiendes mis pasiones podré temer.	
MUJER 1ª:	¿Qué mal temes cuando se advierte más dócil el mármol que su constancia?	25
MUJER 2ª:	Pues no faltan ocasiones.	
LAURA:	No me apoyéis, que yo, amigas, no necesito de informes cuando las leyes que observo relatan mis pundonores.	30

ZAGAL:	Con todo temo que al verte alguna abeja entre flores pueda presumir...	
LAURA:	Prosigue.	
ZAGAL:	...que como las otras...	
LAURA:	¿Hombre, qué dices?	
ZAGAL:	Digo...	
LAURA:	¿Qué dudas?	35
ZAGAL:	No quisiera que te enojés.	
LAURA:	No haré.	
ZAGAL:	Pues digo, mi Laura, que no quisiera que, indócil, alguna abejuela amante, conociendo superiores tus matices a los muchos que alientan, porque los coges, por flor te juzgara y, ciega en coloridos ardores, con el pico se atreviera a ocasionarme a que entonces la dijera...	40 45
LAURA:	No prosigas hasta que ella te ocasione, y dila lo que quieras.	
ZAGAL:	Ya me da las ocasiones en mis celos.	50
LAURA:	Pues dila tu pena pero no ignores, cuando hables con la abejuela, que soy yo la que te oye.	
ZAGAL:	Bien está.	
LAURA:	No te detengas.	55
ZAGAL:	¿Empiezo?	
LAURA:	No hay quien te estorbe.	
ZAGAL: (Canta.)	Abejuela que buscas flores, si Laura te engaña por más bella flor, del clavel de su boca divina las hojas no piques robando el olor. Mira que es matarme de celos y yo quiero solo morirme de amor.	60

LAURA:	No será, no, no.	
ZAGAL:	¿No?	
LAURA:	No, que ni el sol atreverse pudiera o fueran mis iras castigo del sol.	65
ZAGAL:	No es a ti, no, no.	
LAURA:	¿No?	
ZAGAL:	No. La abejuela, pues hablo con ella, responda a mis celos y calle tu voz.	
MÚSICOS:	No es a ti, no, no. La abejuela, pues hablo con ella, responda a mis celos y calle tu voz.	70
LAURA:	Ya ves que no te respondo. (<i>Representa.</i>)	
ZAGAL:	Bien haces, pero no estorbes que prosiga con mi queja.	
LAURA:	Acaba sin que mal logren tus descortes despechos reverentes atenciones.	75
ZAGAL:	Si no reprimiere el fuego, quien se quemare que sople. ¿Prosigo?	
LAURA:	Quién te lo quita?	80
ZAGAL:	No hablo contigo.	
LAURA:	¡Qué torpe!	
ZAGAL:	Abejuela que al campo sales (<i>Canta.</i>) y entre las rosas y azucenas buscas para tus colmenas lo dulce de tus panales, si con rayos celestiales, desmintiendo resplandores, hallares entre las flores a Laura en traje de flor, del clavel de su boca divina las hojas no piques robando el olor. Mira que es matarme de celos y yo quiero solo morirme de amor.	85 90
LAURA:	No será, no, no.	
ZAGAL:	¿No?	

LAURA:	No, que arrogancia tuviera osadía sin que en su despeño se viera Faetón ² .	95
ZAGAL:	No es a ti, no, no.	
LAURA:	¿No?	
ZAGAL:	No. No respondas que yo hablo a la abeja y acá nos lo vemos a solas los dos.	
MÚSICOS:	No es a ti, no, no. No respondas que yo hablo a la abeja y acá nos lo vemos a solas los dos.	100
LAURA:	Si yo te hubiera escuchado (<i>Representa.</i>) dijera que los blasones de la fineza desmienten anticipados temores.	105
ZAGAL:	Pues más tengo que decirte ¡ay!, ahora que me oyes y templando con lo vario las prolijas desazones en estilo portugués diré mi temor.	110
LAURA:	Di.	
ZAGAL:	Oye.	
LAURA:	Advierte, ya que te oigo, que he de responder.	
ZAGAL: (<i>Canta.</i>)	Responde. Si ey de decir â verdade temo que â bela polida, cuidando picar nas frores, miña alma pique na vosa boquiña. Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la, la, la, li, la, la, le. Ollay, meu ben, por a vosa fe, chegay para min, a ela nao vos chegueis. ³	115 120

² Sin que en su despeño se viera Faetón: Faetón se emplea como símbolo de arrogancia y osadía temeraria por conducir el carro de su padre, Apolo, con su consabido desastre sobre la faz de la tierra. Gaspar Merino [1981], al transcribir este manuscrito en su tesis doctoral, lee equivocadamente *facto[r]* en vez de *Faetón*.

³ Si ey de decir a verdade / oíd, perdoad sen que vos agosteis: Todos estos versos finales están escritos en un portugués nada normativo, mezclado con el castellano y el gallego, pero he preferido no corregirlos porque parte de su encanto y humor reside en ello. Su traducción, aunque en gran parte innecesaria, sería esta:

LAURA:	Nao fala vose comigo, que tein más fortes espiñas da miña boquiña o crabo mofiño que a rosa das frores reiña. Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la, la, la, li, la, la, le. Ollay, meu mal, por a vosa fe, tirray para la, para min nao chegueis.	125 130
MÚSICOS:	Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la, la, la, li, la, la, le. Ollay, meu mal, por a vosa fe, tirray para la, para min nao chegueis.	
MUJER 1ª:	Dejay a conversazao que agosta por lo comprida e pode ser que se leve, nao seya, o diabo as vosas cantiñas.	135
LAURA:	Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la, la, la, li, la, la, le. Ollay meu rey, por a vosa fe, oid, perdoad sen que vos agosteis.	140

Finis

ZAGAL:	<i>Si he de decir la verdad temo que la abejuela, queriendo picar las flores, mi alma pique en vuestra boquita. Ay, le, ay, etc. Mira, mi bien, por tu fe, llégate a mí, a ella no os acerquéis.</i>
LAURA:	<i>No habla usted conmigo, que tiene más fuertes espinas en mi boquita el clavo mordaz, que la rosa, de las flores reina. Ay, le, etc. Mira, mi mal, por tu fe, vete para allá, a mí no os acerquéis.</i>
MÚSICOS:	<i>(Repiten.)</i>
MUJER 1ª:	<i>Dejad la conversación que agota por lo repetitiva y puede ser que se lleve, no sea, el diablo vuestras cancioncitas.</i>
LAURA:	<i>Ay, le, etc. Mira, rey mío, por tu fe, oíd, perdonad, sin que os agotéis.</i>

Las Arias

En el *Baile de Las Arias* cuatro hombres y tres zagalas ejecutan la coreografía de la que poseemos muy escasas acotaciones. En él asistimos a un curioso juicio donde unas zagalas, a modo de fiscal, arremeten contra el amor. Aunque el planteamiento es interesante, la combinación de estrofas resulta algo caótica; tal vez la música obrara de lógico ensamble.

Las zagalas comienzan cantando contra los efectos destructores del dios Amor y aseguran poder vencerlo valiéndose de su estoica voluntad de no amar. Se burlan del dios y celebran su propia libertad. Un Hombre que las escucha –a modo de juez– les reprocha que celebren los trofeos del desdén, y se resiste a darles la razón hasta no haber dado oportunidad a Amor de defenderse. Cupido aparece para

reclamar sus prendas y, tras la exposición de pareceres enfrentados, cada bando se mantiene en su postura –el juez a favor de Cupido–, sin llegar a ningún acuerdo. Cada alegato se hace cantando un aria¹, lo que da nombre al título del baile. En el manuscrito, plagado de correcciones, parece que las Arias son meras canciones y no personajes alegóricos porque estos no figuran en el reparto.

De la pieza se dispone de un único ejemplar, conservado en un manuscrito de la BNE con letra del siglo XVII, bajo el título de *Baile nuevo de las Arias*. A pesar de las dudas en su autoría, como se vio en el apartado de la delimitación del corpus textual –Apdo. 3–, consideramos oportuna su presencia en esta edición.

¹ Aria: Del italiano «aire», es un canto interpretado por un único solista, con música y danza calmada.

Las Arias
(Baile)

PERSONAJES

TRES ZAGALAS CUATRO HOMBRES
AMOR

(Salen las ZAGALAS y HOMBRES bailando.)

HOMBRES:	¡Celebrad, zagalas, vuestra libertad! ¡Venid, destrozad del amor tirano flechas y carcaj!	5
ZAGALA 1.:	Cadencias alegres, <i>(Cantando.)</i> festivo solaz, ¡venid, publicad!, que la que no quiere, quiere de él triunfar.	10
HOMBRE 1.:	¿Que siempre, hermosas zagalas, <i>(Represent.)</i> celebrando habéis de estar los trofeos del desdén?	
ZAGALA 1.:	Pues decidme: ¿le hallará mayor dicha que el desprecio?	15
ZAGALA 2.:	¿Hay mayor felicidad como saber que hay amor y no hacer que es amor?	
HOMBRE 2.:	¿Esa es fortuna?	
ZAGALA 3.:	¿Pues puede otra ninguna igualar a esta, mirando el peligro desde la seguridad?	20
HOMBRE 3.:	¿Y puede vuestra esquivéz resistir a una deidad?	25
ZAGALA 3.:	Oye y verás de la suerte que de él sabemos burlar: ¿Qué importa que amor sea halago dulce de la amante ideal, ni que pase a ser luego en el corazón fuego, si puedo yo, con no querer, librarme de que a halagarme llegue ni a abrazarme? Aunque el ciego dios vendado vibre el rayo poderoso	30 35

	hallará en mí pecho helado que se burla descuidado del volcán de Amor furioso.	
ZAGALA 2.:	¿Qué importa que, halagüeño, quiera en mi voluntad hacerse dueño, si en mi libre albedrío está el ser suyo o mantenerme mío?	40
ARIA:	Pues fabrica su deidad no el cuidado, sí su arpón, lo esquivo de mi beldad, negándose a la piedad, burla de su sinrazón.	45
HOMBRE 3.:	Darle al amor de fuego la violencia (<i>Represent.</i>) es quererle negar la resistencia, pues es nieve y no llama, pasma de los sentidos de quien ama.	50
ARIA:	Hielo es el Niño Amor; no puede no abrasar, si bien parece arder el mismo helar, pues hace que el rigor embargue al (...)² por ser fino temor del obligar.	55
ZAGALA 1.:	Ved ahora si tenemos (<i>Represent.</i>) valor para celebrar los trofeos del desdén.	60
HOMBRE 1.:	Para poderósela dar, oír al amor en buena justicia fuera igualdad.	
ZAGALA 2.:	En tanto que él se defiende repita nuestro solaz...	65
	(<i>Baile.</i>)	
LOS HOMBRES:	¡Celebrad, zagalas, vuestra libertad! ¡Venid, destrozad del Amor tirano flechas y carcaj!	70
	(<i>Sale el AMOR.</i>)	
AMOR:	¡Tened, parad veloces las injuriosas, las aleves voces que mi poder ofenden.	

² Embargue al...: El resto del verso resulta totalmente ilegible porque hay una mancha de tinta.

	Si disculpar a vuestro error pretenden, si en el agua, en la tierra, fuego y viento, es elemento Amor de su elemento, –pues de él su ser recibe, y cuanto vive en él, por Amor vive– ¿porque le da baldón ³ vuestro desvelo de ser rayo tal vez y tal vez hielo?	75 80
ARIA:	Si todo a mi arpón tributo ha de dar y adquiere nuevo blasón en el fuego, tierra y mar, ¿por qué un corazón me le ha de negar sabiendo que es el amar el alma de la razón?	85
HOMBRE 1.:	Tiene razón el Amor.	
ZAGALA 1.:	Solo en el desdén la hay.	90
ZAGALA 3.:	Si la tiene o no la tiene otro baile lo dirá, que este ya es razón acabe porque no llegue a cansar.	
HOMBRE 1.:	Tú has dicho más bien que todos.	95
ZAGALA 3.:	¡Pues al baile! ¿Qué aguardáis?	
ZAGALA 1.:	Yo, Cupido, me río de tus arpones.	
AMOR:	Guarda que si te hieren, después no llores.	100
ZAGALA 2.:	A lo hermoso más gracia...	
AMOR:	Aun lo afable en lo feo se hace bien visto.	
ZAGALA 3.:	Siempre ha sido lo breve bueno en los bailes.	105
AMOR:	Pues dé fin el sainete ⁴ porque no canse.	

FIN

³ *Baldón*: «Oprobio, injuria o palabra afrentosa». (DLE)

⁴ Ver nota al verso 4 de *Píramo y Tisbe*.

Bernarda y Pascual
(Sainete para la comedia de Los sucesos de tres horas)
(Si no ha de tener alivio)

El baile de *Bernarda y Pascual*, también es conocido como *Sainete para la comedia de Los sucesos de tres horas*, y por su primer verso: «*Si no ha de tener alivio*». Fue representado por la compañía de Antonio Escamilla, en la que se encontraba Olmedo, junto a la comedia de *Los sucesos de tres horas*, de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, para las fiestas de los años de la reina Mariana de Austria en diciembre de 1664.

Ocho bailarines, entre zagales y zagalas, componen este baile pastoril, escrito con fluidez y salpicado con la comicidad del mismo pretendiente, de inteligencia más parca de lo habitual, y por ello cercano al papel de gracioso.

En el baile presenciamos el padecimiento de amor de ambos por separado, cada uno contado a su círculo de amigos. Primero atendemos a las cuitas de Bernarda que, a pesar de la insistencia de las zagalas que le acompañan, no quiere asistir a un baile campestre que se celebra, por no ver al causante de su mal. Después conocemos que idénticas penas

aquejan a Pascual, el cual advierte a los zagales que deberían huir para evitar los dolorosos efectos de la bella presencia de su amada. Al fin, coinciden los dos, y Pascual, timorato, acaba por declararse a Bernarda. Ella, escondiendo su amor tras la máscara de la frialdad, quiere saber primero qué parte de su cuerpo ha sido más del agrado del zagal, momento en el que se introduce un esbozo de retrato de Bernarda –ojos, mejillas, cuello, manos...– comentado con cómicos halagos por Pascual, hasta que el amante confiesa que no es exactamente del físico de lo que se ha prendado, sino de ese «no sé qué de las lindas» [v. 115]. Bernarda se alegra de haber sido elegida por un hombre tan galán y discreto y le confiesa que ella también le corresponde. La alegría de los dos se celebra con un baile, mudando «el triste lamento en más festivo rumor». Todo ello se extiende a lo largo de casi doscientos versos, resultando en uno de los bailes más extensos de Olmedo, en el que hay hasta tres tonos y ritmos diferentes. Por fortuna, las acotaciones de mudanzas abundan en esta pieza.

Bernarda y Pascual
(Baile)

PERSONAJES

BERNARDA

ZAGALAS (3)

PASCUAL

ZAGALES (3)

BERNARDA:	Si no ha de tener alivio (<i>Canta.</i>) ningún día mi pasión, mas que me anochezca siempre mas que nunca salga el sol.	
ZAGALA 1:	¿Qué es esto, Bernarda, al baile no vienes?	5
BERNARDA:	Pienso que no.	
ZAGALA 2:	¿Pues por qué?	
ZAGALA 3:	Dinos la causa.	
BERNARDA:	Tengo en el alma un dolor que no me deja vivir.	
LAS 3:	¡Qué lástima!	
BERNARDA:	Es compasión.	10
ZAGALA 1:	¿Y te dura mucho?	
BERNARDA:	Sí.	
ZAGALA 2:	¿Y qué mal es ése?	
BERNARDA:	Amor.	
LAS TRES:	¿Qué dices?	
BERNARDA:	Que presto al labio la calentura salió; amor no es decir «quise».	15
ZAGALA 3:	A veces el agresor se culpa cuando disculpa, ya que no se le pidió.	
BERNARDA:	No sé, dejadme. ¡Ay Pascual!	
LAS TRES:	Ven con nosotras.	
BERNARDA:	Ya voy, y si en el día del baile no hay mudanza en mi afición, mas que me anochezca siempre mas que nunca salga el sol.	20

(*Vase.*)

ZAGALA 1:	Ven y digamos sintiendo (<i>Cantando.</i>) tu justa indisposición: mas que me anochezca siempre mas que nunca salga el sol.	25
	(<i>Sale PASCUAL y tres ZAGALES.</i>)	
PASCUAL:	Huid, huid porque sale (<i>Canta.</i>) al prado, zagales, hoy Bernarda que, siempre libre, a todos pone en prisión.	30
ZAGAL 1:	¿Bernarda prende?	
PASCUAL:	Sí, amigos.	
ZAGAL 2:	¿Quién la dio comisión?	
PASCUAL:	El amor que contra mí la hizo su pesquisidor ¹ .	35
ZAGAL 3:	Pues conmigo no se entiende porque monacillo ² soy y diré «iglesia me llamo» ³ .	
PASCUAL:	No te valdrá la excepción si la ves, que el no quererla es <i>crime lege</i> ⁴ de amor. Al fin yo solo conozco (<i>Canta.</i>) de su violencia lo atroz pues me acertó para amante y para esclavo me erró.	40 45
(<i>Repta.</i>)	¡Niño dios!, ¿qué me persigues?	
ZAGAL 1:	¿Quién es el dios niño?	
PASCUAL:	Amor. ¡Que lloro!	
ZAGAL 2:	¡Qué inquieto niño!	
PASCUAL:	¡Que me ardo!	
ZAGAL 3:	¡Fuego de dios!	50

¹ *Pesquisidor*: Persona que atestigua una cosa, testigo. (DLE)

² *Nonacillo*: Monaguillo.

³ *Iglesia me llamo*: Con estas palabras el Zagal 3 pretende escapar al amor.

⁴ *Crime lege*: «Nullum crimen, nulla poena sine praevia lege», en latín, que se traduce como «Ningún delito, ninguna pena sin ley previa», utilizada en Derecho penal para expresar el principio de que, para que una conducta sea calificada como delito, debe estar establecida como tal y con anterioridad a la realización de esa conducta. En el texto se refiere a que ver a Bernarda supone amarla, si no iría contra toda ley.

ZAGAL 1:	Parece que tú a Bernarda quieres más que a otras.	
PASCUAL:	Yo a todas las quiero bien pero a ella más y mejor.	
ZAGAL 2:	Pues con otras zagalejas viene al baile.	55
PASCUAL:	Vámonos.	
ZAGAL 3:	¿No quieres volverla a ver?	
PASCUAL:	No, por cierto.	
LOS TRES:	¿Por qué no?	
PASCUAL:	Porque la primera vez que la vi me condenó a padecer, y a no verla apelé, y si es que hoy a verla vuelvo, recelo de mi criminal rigor que confirme en la revista lo que en vista sentenció ⁵ .	60
LOS TRES:	Pues ausentémonos todos diciendo en acorde unión:	
TODOS:	Huid, huid, porque sale al prado, zagales, hoy Bernarda que, siempre libre, a todos pone en prisión.	70
	<i>(Al entrarse ellos sale BERNARDA y detiene a Pascual, dejando entrar a los demás.)</i>	
BERNARDA:	¿Qué tengo yo para que huyas de mí?	
PASCUAL:	Qué sé yo.	
BERNARDA:	¿Es Pascual acaso?	
PASCUAL:	Es.	75
BERNARDA:	¿No venís al baile?	
PASCUAL:	No.	
BERNARDA:	¿Estáis disgustado?	
PASCUAL:	Sí.	
BERNARDA:	¿Y quién lo ocasiona?	

⁵ Estos tres últimos versos incluyen un juego de palabras en el que el contexto jurídico y amoroso de nuevo se hermanan. Recordemos que Olmedo era Bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca.

PASCUAL:	Vos.	
BERNARDA:	¿Pues por qué?	
PASCUAL:	Porque os adoro.	
BERNARDA:	No sé que esa adoración tenga en mí causa bastante.	80
PASCUAL:	Ni yo y aunque el corazón, (<i>Cantando.</i>) porque tan firme os adoro Bernarda, pregunta amor, yo sé lo que os tenéis y tenéis el «qué sé yo».	85
BERNARDA:	Nada puedo yo tener que os merezca esa atención.	
PASCUAL:	Bastante es vuestra hermosura, no añadáis fuerza mayor dando en la desconfianza de aumento la discreción.	90
BERNARDA:	(Sobre galán es discreto, mil gracias, Amor, te doy que haces, siendo mujer, que no elija lo peor.) Pues decid, en mi hermosura qué hallasteis?	95
PASCUAL:	Lo que hay en vos.	
BERNARDA:	¿Son mis ojos?	
PASCUAL:	Los vi apenas, que su incendio me cegó.	100
BERNARDA:	¿Mis mejillas?	
PASCUAL:	No ha encendido sus flores mi inclinación.	
BERNARDA:	¿Mi boca?	
PASCUAL:	Viendo sangrientos sus labios, me dio temor.	
BERNARDA:	¿El cuello?	
PASCUAL:	No tiro al blanco ⁶ .	105
BERNARDA:	¿Las manos?	

⁶ *No tiro al blanco*: Esta expresión debe entenderse como un juego de palabras entre hacer blanco en un objetivo, entendiendo por *blanco*, además, el color de la piel femenina.

PASCUAL:	No miro a dos.	
BERNARDA:	¿Mi cabello?	
PASCUAL:	Es cosa larga.	
BERNARDA:	¿Mi talla?	
PASCUAL:	Es aire.	
BERNARDA:	¿Mi voz?	
PASCUAL:	Fantasía.	
BERNARDA:	¿El arte?	
PASCUAL:	Bueno.	
BERNARDA:	¿El gracejo?	
PASCUAL:	Lindo humor.	110
BERNARDA:	¿El aseo?	
PASCUAL:	Buen aliño.	
BERNARDA:	¿El pie, acaso?	
PASCUAL:	Qué ilusión.	
BERNARDA:	¿Pues qué hallasteis?	
PASCUAL:	No sé qué.	
BERNARDA:	¿Qué es el «no sé qué»?	
PASCUAL:	A eso voy: El «no sé qué» de las lindas (<i>Cantando.</i>) es un oculto primor que le conocen los ojos y le ignora la razón.	115
BERNARDA:	Bien vuestra duda se explica. ¡Ay de quien una atención embaraza! Adiós, Pascual.	120
PASCUAL:	Deteneos, que es error que vea amargo la vida y la muerte ejecución. ¿Qué decíais?	
BERNARDA:	Que de veros arriesgo mi pundonor pues, se halla en lo que confiesa, en el alma una afición tuvo origen...	125
PASCUAL:	Decid más.	
BERNARDA:	...y al oíros se trocó...	130

- PASCUAL: ¡Ay de mí!
- BERNARDA: En amor que ofrece
eterna su adoración.
- PASCUAL: ¡Ay cielos! ya la tormenta
de mi afán se sosegó.
¿Que vos me amáis?
- BERNARDA: Ya lo dije. 135
- PASCUAL: ¿Podré creerlo?
- BERNARDA: ¿Pues no?
- PASCUAL: Mi poco mérito dice (*Cantando.*)
que adónde está la razón.
- BERNARDA: Toda la razón de amaros
está en agradarme vos,
que los gustos no disputan
la bondad sino el sabor. 140
- PASCUAL: ¡Ay Bernarda! ¡Ay dueño mío!
Aunque dudaba el favor,
siempre en mi conocimiento
repugnaba mi atención
que fueran crueles ojos
que tan bien mirados son. 145
- BERNARDA: ¡Ay Pascual! Ya se confiesa
rendida mi pretensión;
hasta hoy mi muerte fuisteis,
ya sois mi vida desde hoy. 150
- PASCUAL: Si la mía por vos tengo
¿por qué vuestra vida soy?
- BERNARDA: Yo sé bien que sois mi vida (*Canta.*)
sin saber por qué lo sois,
que buscar razón al gusto
es golosa discreción. 155
- PASCUAL: ¡Qué dicha! Pues nuestros brazos
acrediten a los dos. 160
- BERNARDA: ¿Qué podré negarte ya?
- PASCUAL: Soy tu esclavo.
- BERNARDA: Tuya soy.
- (*Danse los brazos.*)
- PASCUAL: Pues sepan todos mi dicha.
- BERNARDA: Sepan todos mi elección.

LOS DOS:	¡Venid zagalejos, (<i>Cantan.</i>) zagalas venid a mi voz! Corred, volad, no paréis, no, no. Celebrad festivos y atentos de Bernarda y Pascual los contentos pues los reduce a un afecto el amor.	165 170
	(<i>Entran por dentro los ZAGALES y las ZAGALAS.</i>) (<i>Puestos trocados. Guías de por medio.</i>)	
TODOS:	No paréis, no, no. Celebrad festivos y atentos de Bernarda y Pascual los contentos pues los reduce a un afecto el amor.	175
ZAGAL 1:	Y pues ya vuestra esperanza se logra sin posesión múdese el triste lamento en más festivo rumor.	
BERNARDA:	¡Vaya por mí!	
PASCUAL:	Por mí, vaya.	180
TODOS:	¿Quién ha de empezarle?	
ZAGAL 3:	Yo. Quien ser fino promete (<i>Cantando.</i>) dudando el favor suele al verle adquirido mudar de intención.	185
PASCUAL:	No, no, no, no puedo ser yo, que mudanza no cabe en mi afecto si no es que se mude para ser mayor.	
BERNARDA:	No, no, no, no lo dudo yo, que habla mucho la desconfianza y entonces no es hija de la discreción.	190
	(<i>Bajar.</i>) ⁷	
ZAGALA 1:	La que a su amante dice que a él se rindió, a sufrir un soberbio sujeta su amor.	195

⁷ Mudanza de baile.

BERNARDA:	No, no, no, no puedo ser yo, que si supe estimar su cariño sabré castigar su desatención.	200
PASCUAL:	No, no, no, no lo dudo yo, mas sí basta matar la amenaza que haya ejecutado, mi bien, el rigor.	205
TODOS:	No, no, no, no lo dudo yo, mas sí basta matar la amenaza que haya ejecutado, mi bien, el rigor.	
ZAGAL 1:	Pues conforme se miran, amantes desde hoy, ¿qué hay que hacer?	210
ZAGALA 1:	Acabemos el baile, por Dios.	
LOS DOS:	No, no, no, no quisiera yo, que si el baile mi dicha ocasiona sin él a mi dicha le falta ocasión.	215

FINIS

OLMEDO CLASICO

Dos áspides trae Jacinta

Este baile es una pastoral, tan presentes en el siglo XVII y principios del siguiente, aunque aquí no se carga lo sentimental ni se redunda en la descripción bucólica. Pascual padece de amores al ser herido, metafóricamente, por los dos «áspides» de Jacinta –sus ojos–, y alerta a los otros zagales para que no se dejen envenenar por su mordedura. Jacinta, tras escuchar los donaires del gracioso de este baile –Gilote–, desea saber el porqué del temor del zagal y, cuando descubre al fin el sentimiento que el joven le profesa, se declara agradecida, confiesa que le amaba en silencio y acepta casarse con él. Todos celebran la dicha de la nueva pareja.

Ya se han tratado los problemas de autoría de este baile en el apartado de la delimitación del corpus teatral –Apdo. 3–. Es posible que Olmedo escribiera esta pastoral inspirándose en los versos del tono *Dos áspides traes, Marica*, compuesto por Francisco de Monteser, y lo ampliara haciendo un baile entremesado, es decir, añadiendo diálogos. Por otro lado, Monteser no era dado a escribir bailes pastoriles. Para la edición se ha usado este último, que además fue editado por Cañedo Fernández en 1970. Se añaden entre corchetes las acotaciones de otra versión de 1791 porque son más completas.

Dos áspides trae Jacinta
(Baile)

PERSONAJES

PASCUAL
ANTÓN
GIL[OTE]
MÚSICOS

JACINTA
DOS MUJERES
BRAS

*(Salen PASCUAL [con guitarra para cantar a su tiempo] y los ZAGALES
BRAS y GILOTE le detienen.)*

PASCUAL: ¡Huye, Gilote! ¡Huye, Bras!

LOS TRES: ¡Tente, Pascual!

PASCUAL: ¡Huid todos!

BRAS: ¿De qué?

PASCUAL: Del mayor peligro
que se disfraza en lo hermoso.

ANTÓN: ¿Qué peligro?

PASCUAL: Una belleza.

5

BRAS: Dinos qué belleza.

PASCUAL: Un monstruo.

GIL: ¿Monstruo y belleza?

PASCUAL: Sí, amigos.

ANTÓN: Pues ¿cómo puede ser?

PASCUAL: Como
en su perfección concurren
con el agrado el asombro.

10

BRAS: ¿Quién es?

PASCUAL: Jacinta, que trae
en la vista venenosos;
pero ¡huid!, no la esperamos.

LOS TRES: ¿Qué trae para huir nosotros?

PASCUAL: Dos áspides trae Jacinta *(Canta.)*
entre desmayos por ojos,
si las flores no os engañan,
guardaos del veneno todos.

15

GIL:	¿Áspides por ojos trae? Parecerá a mil demonios con una vista tan fiera. ¡Abernuncio! ¹	20
PASCUAL:	Necios, locos, antes por ser tan hermosa os pide huyáis de su rostro, que a ser fea, sin que yo lo pidiera, huyerais vosotros. Yo la vi flecha[n]do al aire, entre aquellos verdes olmos milagros de nieve en plata, airones ² de fuego en oro.	25 30
BRAS:	De oírte cómo la pintas nos tienes, Pascual, absortos.	
ANTÓN.:	Y a mí mucho más que miedo me ha dado de verla antojo.	
PASCUAL:	Mirad que es yerro notorio, pues toda una libertad os costará lo curioso. ³ Todas sus inmunidades reduce a tirano coto donde arpados ramilletes se organizaban sonoros, se oyen de los infelices amantes tristes sollozos. Al fin, desde que su pie fue de estos valles adorno cesó la quietud en ellos, porque según lo noto, pastores de Manzanares, (<i>Canta.</i>) después que sus pies hermosos pisaron vuestras arenas, todo es encantos el soto.	35 40 45 50
GIL:	Y como que es todo cantos el soto, que ayer por poco iba por él, y en un canto ⁴ me hice un chichón tan gordo.	55

¹ *Abernuncio*: Vulgarismo de *abrenuncio* (de *abrenuntiare*). Rechazar.

² *Airón*: Adorno de plumas (DLE)

³ Los dos versos que siguen a este se han suprimido del texto de 1765, el editado. Lo mismo hace la versión de 1701 (Bailes de los áspides), a la que seguimos por considerarla la más correcta.

⁴ *Canto*: Gil ha entendido «canto» (piedra) en vez de «encantos».

PASCUAL:	Ignorante, «encantos» digo.	
GIL:	¿Qué más tiene uno que otro?	
PASCUAL:	Ser estorbo de las plantas, o ser de la vida estorbo. ⁵	
GIL:	¿La vida estorba? ⁶	
PASCUAL:	Jacinta la quita a la vida el logro, ella violenta las almas, amor induce en los troncos, fuego fomenta en las aguas, y para decirlo todo: tan rayos de almas y vidas (<i>Canta.</i>) que de estos valles asombro, cuando se retrata en ellos arden también los arroyos.	60 65
GIL:	¡Valga el diablo la borracha! ⁷ Llámesese julio, u agosto, si ha de ser canicular de todo este territorio.	70
PASCUAL:	Calla, Gil, que aunque es el mal que siento, es el bien que adoro.	75
BRAS:	Luego ¿estás enamorado?	
PASCUAL:	Si la vi, ¿no era forzoso?	
ANTÓN:	Si ya que perder no tienes, ¿de qué huyes?	
PASCUAL:	Estoy de modo, que huyo el remedio al cuchillo y elijo el filo más prompto, que no amara con fineza si mirara por mí propio. Vivo al verla me celebro, muerto al no verla me lloro; cuerdo estoy si la pronuncio, loco estoy si [no] la nombro; y ya vivo, o muerto, cuerdo,	80 85

⁵ Ser estorbo de las plantas, / o ser de la vida estorbo: Pascual le explica a Gil la diferencia entre «canto» (piedra) y «encantos», diciéndole que una es *estorbo de las plantas*, y la otra es *de la vida estorbo*. Estorban a la vida los encantos de Jacinta porque causan dolor.

⁶ *Estorba*: Posible calambur con «es torva».

⁷ ¡Válga el diablo la borracha!: Esta misma expresión la encontramos en el verso 108 del entremés de *El sacristán Chinchilla* en boca del Bodegonero italiano: ¡Válgati dos mil diabres li borrachi!

	o loco, confuso, toco, que entre todos los amantes que son de su amor despojos: después que vi sus luceros, (<i>Canta.</i>) peligros del cielo airosos, no se vio muerto más vivo, no se vio cuerdo más loco.	100 105
GIL:	A fe que el necio le hizo confesar al sabiondo.	
BRAS:	¿Pues cuándo del entendido el ignorante no es potro? ⁸	
JACINTA:	Venid, zagalejas, (<i>Canta.</i>) veréis que amorosos duplica Jacinta el sol en sus ojos.	110
PASCUAL:	Ay, zagales, que esas voces, con acentos sonoros dicen que llega Jacinta.	115
BRAS:	Sí, Pascual, letras y tonos encarecen su hermosura.	
PASCUAL:	¡Que merecidos elogios! pero huyamos, no nos vea.	120
ANTÓN:	Que ya nos vea es forzoso. (<i>Canta.</i>) Venid, zagalejas, veréis que amorosos duplica Jacinta el sol en sus ojos.	125
	<i>(Salen las ZAGALAS [que traen] cantando y bailando [a JACINTA.])</i>	
	Venid, que a sus plantas el mayo frondoso, lo q[ue] sie[m]bra en huellas tributa en pimpollos ⁹ .	
PASCUAL:	¡Ay de mí!	
BRAS:	Pascual ¿qué sientes?	130
PASCUAL:	Un tan equívoco ahogo que es aliento de la vida, aunque es del aliento estorbo.	

⁸ El ignorante (necio, loco) es potro (castigo) del entendido (sabiondo, cuerdo), según estos últimos versos.

⁹ Doble sentido de *pimpollo*, como primer tallo primaveral y «galán airoso y bizarro». (Aut.)

JACINTA:	Yo os agradezco, zagalas, [(Sale.)] el afecto cariñoso con que templáis mis tristezas.	135
[ZAGALA] 1:	Tú te lo mereces todo; perdona, que las serranas no entendemos episodios.	
GIL:	No trae áspides ningunos; Pascual es un mentiroso; antes tiene unos ojuelos que le bailan en el rostro.	140
	Zagales, pues merecéis ver a Jacinta gozosos; su venida celebrad.	145
BRAS:	Llega tú.	
PASCUAL:	Llegad vosotros.	
LOS TRES:	Lleguemos.	
ANTÓN:	¡Por muchos años venga a ser bello asombro, Venus de nuestras riberas!	150
BRAS:	¡Por Diana ¹⁰ de estos sotos la serranía os celebra!	
GIL:	Quitad, que sois unos tontos. En hora buena esa cara, pues es como un pino de oro. ¿Con un garzón sois casada?	155
JACINTA:	No, amigo.	
GIL:	Pues yo tampoco.	
JACINTA:	Risa me ha dado el villano.	
[ZAGALA] 1:	¡Qué simple!	
[ZAGALA] 2:	¡Qué necio!	
GIL:	Y como que soy el mejor bonete ¹¹ que hay en todo este contorno.	160
JACINTA:	¿Y vos no llegáis, zagal?	
PASCUAL:	No, zagala.	

¹⁰ *Venus / Diana*: Diosas del amor y la belleza, la una, y de la guerra y la caza, la otra, ambas igualadas a Jacinta.
¹¹ *Bonete*: Era la especie de gorra que usaban los eclesiásticos y seminaristas y, antiguamente, los colegiales y graduados (DLE). Irónicamente, tonto o idiota. (Aut.)

JACINTA:	El porqué ignoro.	
PASCUAL:	Porque es dicha hablar con vos, y yo no soy tan dichoso.	165
JACINTA:	Hoy podéis serlo, pues grata concedo esa dicha a todos en común, aunque a ninguno en particular.	
PASCUAL:	No ignoro que, de mi mérito ajena, fuera esa dicha a estar solo; pero como conjeturo que es muy tibio logro el logro, que es fuerza que se reparta para que llegue a su colmo, y que, para conseguirle, necesito de los otros, no quisiera pretender dicha tan en mi desdoro, que por otros me habilite y me excluya por mí propio.	170 180
JACINTA:	Más que de infeliz, parece razón de presuntuoso.	
PASCUAL:	No puede ser presunción, pues mi indignidad supongo.	185
JACINTA:	Será altivez.	
PASCUAL:	Soy humilde.	
JACINTA:	Vanidad.	
PASCUAL:	Bien me conozco.	
JACINTA:	Es desaire.	
PASCUAL:	Soy cortés.	
JACINTA:	Demasía.	
PASCUAL:	Atento obro.	190
JACINTA:	¿Es desprecio...	
PASCUAL:	Yo os estimo.	
JACINTA:	... de mi beldad?	
PASCUAL:	Os adoro.	
JACINTA:	No es eso lo que os pregunto.	
PASCUAL:	Esto es lo que yo os respondo.	

[(Tocan los instrumentos y cantan lo que se sigue: entran por una puerta y salen por la otra cantando.)]

	si las flores no os engañan, guardaos del veneno todos.	235
JACINTA:	¿Adónde vas?	
PASCUAL:	A morir. Quita, Jacinta.	
JACINTA:	¿Estás loco?	
PASCUAL:	Pues ¿cómo puede estar cuerdo quien ocasiona tu enojo?	240
JACINTA:	¿Pues qué intentas?	
PASCUAL:	Darme muerte.	
JACINTA:	¿Por qué?	
PASCUAL:	Porque reconozco que te sirvo en excusarte las molestias de un quejoso.	
JACINTA:	¿Estás sin juicio?	
PASCUAL:	Quién lo duda, pues no me alumbran tus ojos. ¹²	245
JACINTA:	Pues morir tú...	
PASCUAL:	Dilo presto.	
JACINTA:	Será...	
PASCUAL:	Procurar tu gozo.	
JACINTA:	Morir yo.	
PASCUAL:	Detén el labio, que aunque tus acentos noto ser amagos de mis dichas, no quisiera ser dichoso, resultando mis aumentos en menguas de mi decoro.	250

¹² A partir del verso 246 la versión de 1701 da fin al baile con los siguientes versos:

JACINTA: Ya, Pascual, que yo conozco
es verdadero tu amor,
premiarle he determinado
con mi mano y con mi amor.

TODOS: Y así unidos suplicamos,
con afecto y sumisión,
al auditorio benigno
de las faltas el perdón.

JACINTA:	No se arriesga en declararse a quien ha de ser...	255
PASCUAL:	¿Tu esposo?	
JACINTA:	Sí, Pascual.	
PASCUAL:	Seré tu esclavo.	
TODOS:	Testigos seremos todos.	
MÚSICOS:	¡Qué dicha!	
GIL:	En dos coplas digan sus necedades los novios.	260
PASCUAL:	Si en los enojos, niñas, (<i>Canta.</i>) mis dichas logro regocijos no quiero, vengan, vengan enojos.	
JACINTA:	Mira.	
PASCUAL:	¿Qué?	
JACINTA:	Como entender no supiste el cariño ¿a quién el desprecio servirá de embozo?	265
PASCUAL:	Oye.	
JACINTA:	¿Qué?	
PASCUAL:	Como al desprecio por propio le tuve, y solo al cariño tuve por otro.	
JACINTA:	Pues nuestro gozo logra, Pascual, su colmo, no las prolijidades le hagan penoso.	270
PASCUAL:	Mira.	
JACINTA:	¿Qué?	
PASCUAL:	¿Cómo de Madrid, que nos suple, no dices debidos aplausos y dignos elogios?	275
JACINTA:	Oye.	
PASCUAL:	¿Qué?	
JACINTA:	Como yo en su abono, ¿qué puedo decirle, que todos no sepan que tiene en su abono?	

Las flores

En 1678 España y los Países Bajos firmaron el Tratado de Nimega con Francia, lo que puso fin a la guerra franco-holandesa. Con ello, Luis XIV devolvió algunos territorios a España, y Carlos II cedió otros al monarca francés. Dos años después se celebrarían las bodas entre Carlos II y María Luisa de Orleans, sobrina del rey francés. Durante su reinado Carlos II consiguió mantener casi intacto el imperio español.

El *Baile de Las flores*, además de ser sumamente original, tiene gran interés como documento histórico, pues hace referencia a estos convulsos momentos en que la alianza franco-española se vio reforzada con dicho matrimonio en 1680. En este año el baile fue representado por la compañía de Vallejo ante los reyes durante el Carnaval junto a la comedia calderoniana *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*.

Una muy original competición, no ya amorosa, sino bélica, se representa de forma alegórica entre dos huestes que compiten por saber quién merece el «regio del abril» [v. 11]. Por un lado, la Rosa dice ser la mejor candidata pues «desde mi primera cuna visto púrpura real» [v. 15-16], y por otro, la Azucena, porque su «blancura acredita más limpia la calidad» [vv. 19-20]. A lo largo de esta batalla floral desciframos el juego de símbolos de flores y colores. Así, la Rosa representa la nobleza de sangre con su color rojo, y sus huestes estarán formadas por flores de este color: el Clavel y la Amapola. De la misma forma, la nivea Azucena simboliza la castidad, y sus huestes serán un compendio de flores su mismo color: el Narciso (su General), la Mosqueta, el Jazmín y el Azahar. Entre estos bandos se halla neutral e indecisa la Clavellina, que es ambas cosas y parienta de las dos, «pues su estirpe roja y blanca / sangre y limpieza me

dan» [vv. 63-64]. El extranjero Tulipán, la flor de los Países Bajos, aparece de espía doble infiltrado en los dos bandos, pues cambia de ejército y color según le conviene. Cuando se dirige al bando de la Rosa dice llamarse Ira, cuyo color es el rojo, y cuando lo hace al de la Azucena cambia su nombre por el de Castidad, simbolizado con el blanco. Como en toda contienda, hay muchas intrigas, pero la Azucena lo explica cantando: «El ver flores con cautelas / a nadie asombre / porque en muchas campañas / hay estas flores.» [vv. 77-78]

A pesar de que en los primeros versos se anuncian guerras civiles en romance agudo, el baile no pasa de una escaramuza en la que todo se resuelve formando, en paz ya las flores, una guirnalda en ofrenda final a los reyes vestida de seguidillas. Eso sí, múltiples y originales puyas se lanzan los contrincantes, sobre todo la Rosa y el Tulipán.

En un manuscrito de la BNE titulado *Papeles varios*, de Calderón de la Barca, se describe dicha fiesta con la representación del espectáculo completo. Para la edición hemos seguido el manuscrito de *El corazón* por ser más antiguo y tener más versos, aunque se prefiere la seguidilla final de *Papeles* porque menciona a los reyes. En la loa a la comedia descrita en los *Papeles* ya se nombran algunas de las flores que se incluyen en el baile de Olmedo, y asigna a la Azucena y al Clavel la identidad de los reyes. Así, en la loa, se definen a los personajes prosopopeicos del Clavel y la Rosa:

CLAVEL: El clavel de las flores,
rey coronado
ya lo ha dicho en las bellas
señas de Carlos.

AZUCENA: La azucena de flores,
reina divina
ya lo ha hecho en las señas
de María Luisa.

CLAVEL: Pero como el respeto
temió nombrarle
en el Real clavel
quiso significalle.

AZUCENA: Pero como el respeto
no osó mirarla
quiso que lo dijera
la Lis de Francia.

Este sencillo símil se basa en que ambas flores son símbolo nacional de los respectivos países de los reyes: el clavel de España, la azucena (o flor de Lis) de Francia. Sin embargo, la Azucena en el baile de Olmedo no hace referencia directa a la reina, sino simplemente a *la limpia calidad y la blancura* que simboliza esta flor. El Clavel, por su lado, será el general que coman-
de las tropas de la Rosa, y su galán.

OLMEDO CLASICO

Las flores
(Baile)

PERSONAJES

ROSA	MOSQUETA ¹
AZUCENA	JAZMÍN
TULIPÁN	AZAHAR
CLAVEL	AMAPOLA
NARCISO	CLAVELLINA
MÚSICA	

(Salen cuatro y cantan las colas siguientes)

MÚSICA: A la campaña que forman
fértil batalla campal
desavenidas las flores
al aire sus hojas dan.
Guerras civiles fomentan 5
sobre cuál florece más
de la Azucena y la Rosa,
discorde la majestad,
y mándase publicar
que una y otra pretenden 10
el regío del abril porque
llegue a noticia de todos.

(Sale la ROSA cantando.)

ROSA: Amigos, Rosa me toca
sola en las flores reinar
pues desde mi primera cuna 15
visto la púrpura real.

(Sale la AZUCENA cantando.)

AZUCENA: A mí que soy la Azucena
el reino me ha de tocar
pues mi blancura acredita
más limpia la calidad. 20

ROSA: Eso dirán mis hazañas.

AZUCENA: Eso mis triunfos dirán.

ROSA: Pues alarma toca.

AZUCENA: ¡Alarma
toca!

ROSA: ¡Parciales, llegad!

¹ *Mosqueta*: Especie de zarza cultivada cuyas flores dan un suavísimo olor (*Cov.*).

AZUCENA:	¡Venid, parciales!	
LAS DOS:	Y todos al campo haced tribunal donde disputen las armas mi fragante autoridad	25
	(Vueltas.) y así sirvan a todos porque se unten de pregones las voces que lo divulguen.	30
	(Sale el NARCISO.)	
NARCISO:	Yo, el Narciso, a la Azucena (<i>Representa.</i>) le sirvo de general, aunque al esguazar cristales logre otra fatalidad ² .	35
	(Sale el CLAVEL.)	
CLAVEL:	Yo, el Clavel ³ , rijo las tropas, (<i>Representa.</i>) de la Rosa su galán, desde un fortín de esmeraldas que coronó de coral ⁴ .	40
ROSA:	El Clavel y la Rosa (<i>Canta.</i>) por verse mueren pero más el Narciso muere por verse ⁵ .	
	(Vueltas.) ⁶ (Sale MOSQUETA, JAZMÍN y AZAHAR.)	
MOSQUETA:	De la Azucena ofrecemos (<i>Representa.</i>) seguir la parcialidad armados de punta en blanco Jazmín, Mosqueta y Azahar.	45
	(Sale la AMAPOLA.)	

² Aunque al esguazar cristales / logre otra fatalidad: En la pieza se refiere a las flores como «cristales», aunque aquí tiene además el sentido de «agua». Estas palabras del Narciso se refieren al hecho de arrojar a las aguas de un río, como el Narciso de Ovidio, enamorado de su propia imagen.

³ El clavel, *dianthus caryophyllus*, significa flor de los dioses. Carlos I la hizo traer desde Oriente para su esposa Isabel de Portugal. Desde entonces es considerada como flor representativa de España.

⁴ Metáfora del clavel.

⁵ Juego de palabras de nuevo referido al mito de Narciso.

⁶ Mudanza de baile.

AMAPOLA:	Rojo el mundo de Amapola (<i>Canta.</i>) sigue en tumulto marcial a la Rosa que se lleva todo el aplauso vulgar.	50
AZUCENA:	El Jazmín y Amapola (<i>Canta.</i>) no sirven finos, que él se arrima ⁷ , ella echa por esos trigos.	55
(Sale la CLAVELLINA cantando.)		
CLAVELLINA:	Entre Rosa y Azucena la Clavellina neutral, aunque más disciplinada no se atreve a declarar. De las dos a un tiempo soy parienta con igualdad, pues su estirpe roja y blanca sangre y limpieza me dan.	60
ROSA:	Entre nácar y blanco, (<i>Canta.</i>) la Clavellina igualdades discurre y está indecisa.	65
(Sale el TULIPÁN cantando.)		
TULIPÁN:	En uno y en otro campo (<i>Aparte.</i>) con uno y otro disfraz me cautelo espía doble, extranjero Tulipán. Como su color me visto, aunque soy de allende el mar, cada caudillo que asisto	70
	me tiene por natural.	75
AZUCENA:	El ver flor con cautelas (<i>Canta.</i>) a nadie asombre porque en muchas campañas hay estas flores.	80
TULIPÁN:	¿Qué hay, señora flor mestiza?	
CLAVEL:	¿Qué hay, villano? ¿Qué le dan?	
TULIPÁN:	¿Yo villano?	

⁷ Él se arrima / ella echa por esos trigos: El Jazmín crece arrimado a un muro y la Amapola se escapa por los campos. La cobardía del uno y la huida de la otra no sirven bien a las huestes..

CLAVEL	Una cebolla fue tu vientre original, con que por este principio y, en fin, tu nombre sea. Te cantan como al villano la cebolla con el pan ⁸ .	85
TULIPÁN:	¿Pues tú hablas acotada, tú y cuantas son de tu igual, cuyas ronchas ⁹ te hacen rayas como carta de marear ¹⁰ ?	90
CLAVEL:	¿Tú conmigo, papagayo ¹¹ , de las flores tan bocal, que el idioma de olorosa no le has sabido la más ¹² ?	95
TULIPÁN:	¿Tú conmigo, que pareces pared de universidad a quien vítores de almagre ensangrentaron la faz ¹³ ?	100
CLAVEL:	¡Vete a mudar de colores, camaleón!	
TULIPÁN:	Garibay ¹⁴ de las flores, que no sirves de la Rosa a la verdad, de la Azucena al candor, mezcla de grana y cambray. ¹⁵	105
CLAVEL:	Déjame aquí, advenedizo.	

⁸ *Te cantan como al villano / la cebolla con el pan*: El hecho de asociar a las personas que comen cebolla y ajos con villanos es una constante en la literatura de esta época. Los nobles y señores se abstendían de comerlos para evitar el mal aliento. Sirva de ejemplo uno de los famosos consejos que don Quijote daba a Sancho antes de ser gobernador de la Ínsula Barataria: «No comas ajos ni cebollas, por que no saquen por el olor tu villanería.» (Quijote, II, Cap. 43).

⁹ *Roncha*: (en Aragón) Tajada delgada de cualquier cosa, cortada en redondo (*Aut.*)

¹⁰ *Carta de marear*: «Especie de carta donde se describe el mar y sus costas con todo detalle» (*Aut.*)

¹¹ *Papagallo*: (germ.) «Flor parecida al tulipán con gran variedad de colores. También es un soplón» (*Aut.*)

¹² Se refiere a la falta de olor del tulipán.

¹³ *Pared de universidad... ensangrentaron la faz*: «Era el grito con que los escolares celebraban la victoria de los candidatos a una cátedra. Dicha palabra solía pintarse con almagre [tierra roja mezclada con agua], junto con el nombre del opositor en las paredes de los edificios públicos; también con motivo de los grados» [Madroñal, 2005: 182, nota 475]. La estancia de Olmedo en la Universidad de Salamanca garantiza su familiaridad con las pintadas en las paredes de la universidad. En el texto hace referencia al color rojo del clavel. Véase nota al verso 149 de la segunda parte del entremés de *Píramo y Tisbe*.

¹⁴ *Garibay*: El que no hace ni deshace ni toma partido en algo. (DLE)

¹⁵ *Cambray*: «Cierta tela más delgada que la Holanda» (*Cov.*)

TULIPÁN:	Ya te dejo, tal y cual.	
CLAVEL:	¡Frionazo ¹⁶ !	
TULIPÁN:	¡Entrometida!	
CLAVEL:	¡Bobo hermoso!	
TULIPÁN:	¡Desigual! (<i>Canta.</i>)	105
	Tus remiendos me dicen que te desprecie ¹⁷ .	
CLAVEL:	De flor son tus colores, (<i>Canta.</i>) mas no lo que deja ¹⁸ .	
MÚSICA:	Puesto en batalla campea uno y otro capitán, ya esperan para moverse que el aire toque a marchar.	110
TULIPÁN:	(El nombre de estos dos campos (<i>Canta.</i>) separa salir y entrar, que es lo que significa el color de cada cual. Vestido de rojo busco la Rosa.)	115
	(<i>Todos cantando.</i>)	
AMAPOLA:	¿Quién viene allá?	
TULIPÁN:	¡Amigos!	
AMAPOLA:	¿Qué amigos?	
TULIPÁN:	¡Buenos!	120
AMAPOLA:	¡Diga el nombre!	
TULIPÁN:	¡Ira!	
AMAPOLA:	¡Entrad!	
ROSA:	¿Qué sabes de la Azucena?	
TULIPÁN:	Tan desvanecida está que da dolor de cabeza solo de olerla ¹⁹ , no más.	125
ROSA:	¿Qué dice?	

¹⁶ *Frionazo*: Aumentativo de «frión», frío, sin gracia. (DLE)

¹⁷ *Tus remiendos me dicen que te desprecie*: Los pétalos del clavel, por su forma arrugada y desigual, son comparados con remiendos.

¹⁸ *De flor son tus colores, mas no lo que deja*: El tulipán, a pesar de sus hermosos colores, es una flor inodora.

¹⁹ Es sabido que el intenso olor de la azucena puede aturdir.

TULIPÁN:	Que aunque de nácar dobles tus hileras ya, ha de formar de sus hojas cinco mangas de cristal.	
ROSA:	¿Tiene asedio?	
TULIPÁN:	No a su abasto sirven con puntualidad vivanderos ²⁰ los arroyos de un pródigo manantial.	130
ROSA:	¡Pues alerta!, y toda flor (<i>Canta.</i>) se deshoje en vigilar hasta que el último trance acredite mi deidad.	135
TULIPÁN:	(Aquí no soy de provecho; (<i>Representa.</i>) de campo ²¹ me he de mudar y al campo de la Azucena me arrojo.)	140
MOSQUETA:	¿Quién viene allá?	
TULIPÁN:	¡Amigos!	
MOSQUETA:	¡Que no hay amigos! ¡Diga el nombre!	
TULIPÁN:	¡Castidad!	
MOSQUETA:	¡Entre, pues!	
TULIPÁN:	(Para el engaño puerta cerrada no hay.)	145
AZUCENA:	De la Rosa di qué sabes.	
TULIPÁN:	Vergüenza en verla.	
AZUCENA:	Habla ya.	
TULIPÁN:	Tan sangrienta que la ira no puede disimular.	
AZUCENA:	¿Qué dice?	
TULIPÁN:	Que a su sangre y fuego tus huestes han de talar aunque pongas, Azucena, blanca bandera de paz.	150

²⁰ *Vivandero*: «Persona que vende víveres a los militares o en campaña» (DLE). Aquí se refiere a los ríos, que abastecen de agua a las flores.

²¹ En *Papeles*: *blanco*.

AZUCENA:	¿Hace minas ²² su ingeniero?	
TULIPÁN:	Es un profundo raudal que minas secretas labra de aljofarado ²³ alquitrán.	155
AZUCENA:	¡Pues al arma toca!	
	(Toca.)	
ROSA:	¡Al arma toca!	
AZUCENA:	¡Parciales, llegad!	
ROSA:	¡Venid parciales...	
LAS DOS:	...y todos al campo haced tribunal donde disputen las armas mi fragante autoridad!	160
TULIPÁN:	(Pues la batalla retrasa, <i>(Representa.)</i> yo me quiero retrasar vistiéndome de amarillo, color que el mundo me da.)	165
TODOS:	¡Al arma, al arma, al arma! ¡Cada uno ²⁴ a su lugar, y del aire, al impulso, noviembre a compás, la escaramuza traben el marfil y el coral!	170
	(Bailan mientras cantan.)	
MÚSICA:	Rojas y blancas escuadras se empiezan a deshilar con elección disconforme y con ardimiento igual. Ya se mezclan, ya se tejen, llegándose a equivocar, si se encarece la Rosa o se ensangrienta el cristal. Uno embiste, otro repara, sin saber cuál vence más: o la violencia de herir o el ardid de reparar. Fatigados del combate	175 180 185

²² Minas: Con toda probabilidad se refiere a túneles con intención de estrategia militar de ataque.

²³ Aljofarado: de «aljófar», perla irregular, generalmente pequeña. Se refiere a alquitrán brillante.

²⁴ Corregimos *El corazón* («Acuda cada uno») con *Papeles varios* («Cada uno») por igualar la métrica.

el blanco y rojo cristal²⁵,
sin que el uno al otro ceda,
la noche los pone en paz.

TULIPÁN: Cese la escaramuza (*Canta.*)
y a nuestros reyes²⁶
hagan juntas las flores
un ramillete.

190

ROS: Y tejiendo matices
de flores varias
a sus reyes le ofrezcan
una guirnalda²⁷.

Fin del sainete

²⁵ En *Papeles: boreal*.

²⁶ En la versión de el *Corazón* se dice: *y a los oyentes*.

²⁷ Esta seguidilla final es diferente en la versión del manuscrito del *Corazón*: CLAVELLINA (*Canta*): *Y, pues callan y suplen / yerros y faltas, / sus matices les tejan / una guirnalda.*

La gaita gallega

En este baile de *La gaita gallega* nos hallamos frente a una competición entre dos mujeres sobre la dispar preferencia por un tipo de canciones y bailes antagónicos. Más que una discusión nietzscheana sobre los estados de alegría y tristeza, entendidos como los opuestos necesarios, encontramos una versión femenina de los filósofos griegos Demócrito *el risueño* y Heráclito *el llorón*: Manuela gusta de las canciones alegres y los bailes movidos, mientras que Bernarda los desprecia, en pro de los tonos graves y melancólicos que suspenden el alma hasta llevarla casi a un estado místico. Deciden hacer un debate dialéctico cantando tonos, cada una a su gusto, para ver quién vence. Comienza Bernarda con sus tristes endechas, a las que responderá Manuela burlándose de ella:

- BERNARDA: Despéñase un arroyo
desde la cumbre excelsa.
MANUELA: No caiga de tan alto,
dirán que se pasea.
BERNARDA: El ruiseñor amante
llora una triste ausencia.
MANUELA: Quien llora como canta
hace risa la pena. [vv. 102-109]

Estos versos y el resto de los que cantan durante el debate pertenecen a un tono con partitura recogido en el *Cancionero poético-musical de Verdú* del siglo XVII [Josa y Lambea, 2010], bajo el título de *Despéñase un arroyo*, que figura como anónimo. No sabemos si es de Olmedo o simplemente se inspiró en él, como suele, para componer el baile. Ambos textos son iguales, aunque en el *Cancionero* no aparecen estos versos (127–130):

- BERNARDA: Eterno vive el Fénix
de sus cenizas mismas.
MANUELA: El que muere quemando
muy buen negocio lleva.

El baile incluye un estribillo que se intercala en el debate, que Merino Quijano [1981: 264] define como un tipo de estrofa denominada «gaita gallega», que tiene su origen en las danzas gallegas:

- ¿Nada te gusta? / No me contenta,
solo me gusta la gaita gallega.
¿Qué razón hallas? No hallo más que esta:
lo que me suena, me suena, me suena.
Solo nos gusta la gaita gallega. [vv. 139-142]

Así, mediante la sucesión de tonos en seguidillas, endechas y gaitas gallegas, Manuela acaba convenciendo a Bernarda de que los bailes movidos –zarabandas, folías, paradedas cingaras, tonadillas traviesas...– son los que merecen la palma, como bien podría corroborar el público, que tanto gustaba y jaleaba estos bailes porque, como asegura La Escamilla, tan celebrada por sus habilidades musicales:

- [...] pellizcando el oído,
el alma me cosquillea
y en el cuerpo me introducen
alegría tan inquieta
que a su impulso pies y manos
y ojos se zarabandean. [vv. 49-54]

Varias fuentes¹ dan noticia de que la compañía de Manuel Vallejo representó el baile de *La gaita gallega* el 22 de diciembre de 1679 junto con *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón, en el salón del Buen Retiro para el cuarenta y nueve

¹ Subirats [1977: 403]. DICAT: Manuel Vallejo *el Mozo*, 1679.

cumpleaños de la reina Mariana de Austria, madre del monarca Carlos II. En el reparto figuran Manuela (Escamilla), mujer ilegítima de Alonso de Olmedo, y Bernarda (*la Grifona*), que formaban parte de dicha compañía en ese año. La Escamilla representó también el papel

de Clímene en la obra de Calderón a la que acompañaba esta pieza.

Para la presente edición hemos copiado el único ejemplar conservado del baile, que aparece en el manuscrito de *El corazón*, en la BNE.

La gaita gallega
(Baile)

PERSONAJES

MANUELA
BERNARDA

MÚSICOS
(*Cantan y bailan.*)

(*Salen cantando y bailando.*)

TODOS: ¡Vaya, vaya de gira,
vaya de fiesta,
todo suene a alegría
nada a tristeza!

MANUELA: ¡Váyase el disgusto!

TODOS: ¡Vaya!

5

MANUELA: ¡El placer venga!

TODOS: ¡Venga!

MANUELA: ¡El pesar nos deje!

TODOS: ¡Deje!

MANUELA: ¡Tengamos el gozo!

TODOS: ¡Tenga!

MANUELA: ¡Viva el regocijo!

TODOS: ¡Viva!

MANUELA: ¡La tristeza muera!

TODOS: ¡Muera!

10

MANUELA: Y el baile se siga...

TODOS: ¡Siga!

MANUELA: ... cuando a decir vuelvan...

TODOS: ¡Vuelvan!

¡Vaya, vaya de gira,
vaya de fiesta,
todo suene a alegría
nada a tristeza!

11

MANUELA:	Esta sí que es tonadilla (<i>Representando.</i>) que incita a las castañetas y no unas lamentaciones colgadas de estar suspensas ² . Con estas me entierren siempre y no viva con aquellas que lamentándose dicen, como en fúnebres exequias...	15
BERNARDA:	...Vaya, vaya de llanto (<i>Declamando.</i>) vaya de pena, nada suene a alegría todo a tristeza.	20
MANUELA:	¿Qué es esto? (<i>Declamando.</i>)	
MUSIC.1.o.:	A tu inclinación otra inclinación opuesta.	25
MANUELA:	Pues trae consigo el responso, ¿qué nos pide esta alma en pena?	
TODOS:	No sabemos.	
MANUELA:	¿Quién será?	
TODOS:	Tampoco.	
MANUELA:	Quien fuere, sea, y que otro baile prosiga diciendo al burlarnos de ella...	30
TODOS:	¡Vaya, vaya de gira, vaya de fiesta, todo suene a alegría nada a tristeza!	35
BERNARDA:	Vaya, vaya de llanto, vaya de pena, nada suene a alegría todo a tristeza.	40
MANUELA:	¿Quién sino tú con lamentos interrumpiera la fiesta?	
BERNARDA:	¿Quién sino tú lo vulgar del regocijo siguiera?	

² *Lamentaciones ... colgadas de estar suspensas*: Juego de palabras con otro significado de «suspensas» (*suspensión coloidal*). Las «lamentaciones suspensas» son las penas que producen el éxtasis, la unión mística con Dios, como en la literatura mística, y que deleitan. Olmedo conocería bien estos asuntos de Teología por ser Bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca.

MANUELA:	Yo gusto de zarabandas ³ , folías ⁴ y paradetas cíngaras ⁵ y, en fin, amiga, de tonadillas traviesas que, pellizcando el oído, el alma me cosquillean y en el cuerpo me introducen alegría tan inquieta que a su impulso pies y manos y ojos se zarabandean.	45 50
BERNARDA:	Qué contraria es mi opinión pues tiene su complacencia en las canciones que, tristes, con la suspensión deleitan teniendo a sus fantasías atraídas las potencias pues la voluntad elevan, la memoria perpetúan ⁶ siendo sus dulces cadencias pasto tan noble que solo la alma de él se alimenta.	55 60 65
MANUELA:	Es cierto que para el alma es bueno un réquiem etérnam.	
MUSIC.1.a.:	Demócrito son las dos y Heráclito de la aldea ⁷ .	
MUSIC.2.o.:	¿Tú de filósofos sabes?	70

³ *Zarabanda*: «(de la onomat. *zarab* del balanceo) Danza popular española de los siglos XVI y XVII, muy censurada por los moralistas» (DLE)

⁴ *Folía*: «(del toscano *folle*, loco sin serlo) danza portuguesa de mucho ruido, con muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos. Es tan grande el ruido y el son tan apresurado que parecen fuera de juicio» (*Cov.*). Teniendo en cuenta que aquí *folía* se entiende como una danza, atendemos a la definición de Covarrubias.

⁵ *Paradetas*: «Especie de baile en la escuela española en que se hacen unas breves paradas en el movimiento a consonancia del tañido» (*Aut.*)

⁶ Aquí se mencionan dos de la tres potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad.

⁷ *Demócrito son las dos / y Heráclito de la aldea*: Las disputas filosóficas de Demócrito y Heráclito sobre la actitud de risa o llanto frente a la vida eran muy conocidas en el siglo XVII, sobre todo si tenemos en cuenta la gran cultura de Alonso de Olmedo. Igualmente, estas ideas se manifiestan en las *Academias Morales de las Musas*, donde encontramos claros tintes neostoicos en algunas de sus composiciones elegíacas. En una de ellas Danteo defiende la risa, Albano, por el contrario, defiende el llanto. Después del parlamento entre ambos, y a pesar de todo lo que se ha dicho, la postura de cada uno cambia, es decir, Danteo elogia ahora el llanto y Albano la risa. Como asegura García Valdecasas, esta disputa pudiera representar «dos posturas de una misma alma en desdoblado soliloquio» [1971: 42]. En el texto de Olmedo la disputa se soluciona cediendo el llanto ante la risa. Recordemos la importantísima función de diversión, deleite y risa de los bailes del XVII, a pesar de los ataques de los moralistas, centrados especialmente en este tipo de bailes.

MUSIC.1.a.:	¿Pues hay mujer que no tenga para sus conversaciones textos que oyó en las comedias ⁸ ?	
BERNARDA:	Y para que convencida a mi razón te conceda nuestras porfías, dejemos y vamos a la experiencia. Yo he de cantarte canciones tan tristes y tan suspensas que de su efecto llevada tu inclinación, aunque ciega, por fuerza ha de confesar en mi acierto lo que yerra.	75
MANUELA:	¡Vaya! Mas la inclinación más quiere maña que fuerza, fuera de que es imposible.	80
BERNARDA:	¿Qué aventuras en la prueba?	
MANUELA:	Reírme mucho de ti y tanto reír pudiera que reventara la vida aventurando en la empresa.	85
BERNARDA:	Aunque quieras, no podrás.	
MANUELA:	Ni tú podrás, aunque quieras convencerme.	
BERNARDA:	Pues yo vuelvo a mis tristes como tiernas canciones.	90
MANUELA:	Yo te sigo solo por burlarme de ellas.	
TODOS:	Y nosotros bailaremos cuando a propósito venga.	
BERNARDA:	¡Vaya de tristeza!	
TODOS:	¡Vaya!	95
MANUELA:	Yo te sigo.	
BERNARDA:	¿Empiezo?	
TODOS:	Empieza.	100
BERNARDA:	Despénase un arroyo (<i>Canta.</i>) desde la cumbre excelsa.	

⁸ *Textos que oyó en la comedia:* Ver nota al verso 144 de *Las locas caseras*.

MANUELA:	No caiga de tan alto, (<i>Canta.</i>) dirán que se pasea.	105
BERNARDA:	El ruiseñor amante llora una triste ausencia.	
MANUELA:	Quien llora como canta hace risa la pena.	
BERNARDA:	Huye el sol desdenoso la rosa macilenta.	110
MANUELA:	Vistiérase de verde y no de rosa seca.	
BERNARDA:	Laméntase un peñasco por sus robustas quiebras.	115
MANUELA:	Yo pienso que se ríe con tanta boca abierta.	
BERNARDA:	¿Nada te gusta?	
MANUELA:	No me contenta, solo me gusta la gaita gallega.	
BERNARDA:	¿Qué razón hallas?	
MANUELA:	No hallo más que esta: lo que me suena, me suena, me suena ⁹ .	120
TODOS:	Solo nos gusta la gaita gallega.	
BERNARDA:	La tortolilla gime y el jilguero se alegra.	
MANUELA:	Él anda muy discreto y ella muy majadera.	125
BERNARDA:	Eterno vive el Fénix de sus cenizas mismas.	
MANUELA:	El que muere quemando muy buen negocio lleva.	130
BERNARDA:	Huye Dafne de Apolo y el laurel se preserva.	
MANUELA:	Más del sol se guardara si monja se metiera.	
BERNARDA:	Del aire combatida la encina forma quejas.	135

⁹ *Lo que me suena, me suena*: Frase con que alguno ataja el cargo que otro le hace de que elige o aprecia lo que no debe, afirmando que él mira más a su gusto que a lo razonable. (*Aut.*)

- MANUELA: Mas calla cuando sufre
de palos una vuelta.
- BERNARDA: ¿Nada te gusta?
- MANUELA: No me contenta,
solo me gusta la gaita gallega. 140
- BERNARDA: ¿Qué razón hallas?
- MANUELA: No hallo más que esta:
lo que me suena, me suena, me suena.
¿Ves como no me has vencido? [(Representa.)]
- BERNARDA: Son tus terquedades necias.
- MANUELA: No soy más que esto.
- BERNARDA: Adiós, pues, 145
pero en Dios y en mi conciencia
que creo que tu opinión
de las dos es la más cierta.
- MANUELA: ¿Estás convencida?
- BERNARDA: Sí,
y porque creerlo puedas 150
contigo he de repetir,
desechando la tristeza:
esto me agrada.
- MANUELA: ¿Esto te alegra?
- TODOS: Solo me gusta la gaita gallega.
- MANUELA: ¿Qué razón hallas?
- BERNARDA: No hallo más que esta... 155
- TODOS: Lo que me suena, me suena, me suena.

FINIS

Lanturulú
(Atención pido a todos)
(Baile del retrato)

Este baile de *Lanturulú* también lo encontramos con el título de *Atención pido a todos / para una estampa*, primer y segundo verso, y como el *Baile del retrato*, puesto que en él se hace la descripción burlesca de una mujer pedidora y un hombre avariento –gracioso y graciosa, como figura en el manuscrito de *La Nave*–. Sin embargo, no debe confundirse con el *Baile del retrato en esdrújulos*, también de Olmedo, ya que este segundo está todo escrito en esdrújulos, como era moda, y describe poéticamente a una dama.

Además de ser un divertido retrato burlesco de los amantes, el baile presenta un interés amoroso basado en el dinero. Este hecho conecta con el personaje teatral de la mujer pedidora o buscona, siempre interesada en hacerse con alguna moneda y, más concretamente, con la *capeadora*, que siempre intenta robar la bolsa y el sombrero de los hombres que la requieren. Así sucederá en este baile: la mujer –La Borja– acusa al hombre –Vallejo– de tacaño y tratará de robarle el *argén*, aunque, dada la gran cicatería de este, ella no puede sacarle ni una moneda. Al final la pedidora lo despide con maldiciones, pues él no cede un ápice en su tacañería. El texto está cuajado del doble sentido de las palabras.

Existen múltiples copias y ediciones de la pieza, lo cual garantiza que fue exitosa y que se representó en diversas ocasiones. Atendiendo al reparto de actores de la versión manuscrita en la *Colección de bailes, entremeses y jácaras*, de Moreto, encontramos que en 1657 y 1658 el actor [Juan] Correa y la actriz Francisca [María

de Rojas] la representaron, pues coincidieron esos años en la compañía de Juan Tapia. Esta Francisca, *autora* conocida como *La Bezona*, era esposa de Vicente de Olmedo, hermano de Alonso de Olmedo. En el impreso de *Arcadia de entremeses* hay un reparto algo posterior con [Manuel] Vallejo y La Borja [Mariana de], perteneciente a el periodo en que Olmedo estuvo en la compañía de Vallejo, es decir, a partir de los años setenta. En el manuscrito de *Baile de atención pido a todos*, del libro de Moreto vemos en el reparto a Francisca [La Verdugo] y [Manuel] Vallejo, y sabemos que esta coincidencia de actores solo se dio en la compañía de Vallejo a partir de 1674. Estos datos garantizan que el baile estuvo en las tablas al menos durante veinte años. El texto impreso en *Arcadia de entremeses* solo ofrece un par de pequeñas variantes y se ha usado para la edición por ser más completo en las acotaciones de las mudanzas.

Con respecto al título del baile, La Barrera [1860] recoge una noticia de Lallane¹ en la que se explica que, según el *Diccionario de Trévoux*, la palabra *Lanturulu*–*Lanturule* es el estribillo de una famosa tonada de *vaudeville* que estuvo de moda por los años de 1629, que fue adoptado por los rebeldes de Dijon en 1630 y que, desde ese momento, la insurrección quedó denominada con el nombre popular de *Lanturulu*. Sin embargo, aunque la palabra en sí no significa nada, es sabido que muchos bailes del XVI y XVII incluían en sus estribillos expresiones similares que servían de acompañamiento

¹ *Curiosités littéraires* (1857). Lallane Ludivic explica además que «en 1771, cuando los manejos de Maupeou tenían contristados los ánimos en París, el marqués de Croismare, su amiga Madama de la Ferté y otros contrertulios, formaron la orden burlesca *Des Lanturelus*. Habiendo llegado a manos de la emperatriz Catalina II algunas de las composiciones poéticas emanadas de esta reunión, tuvo la humorada de hacerse recibir en ella con sus hijos y varios señores rusos.»

a la música y al ritmo. Tanto al público como los mismos escritores gustaban de estos estribillos. Apunta Cotarelo [1911: clxxxvii] que hay un opúsculo de Quevedo, titulado *Entremetido, la dueña y el soplón*, donde el mismo diablo le reprende por este tipo de bailes cuyo estribillo aparece ya en el título:

«¿Quién inventó el *Tengue, tengue*, y *Zarabanda y dura*, y *La Gatatumba* y *Naqueracruza*? ¿Qué es *Naqueracruza*, infame? ¿Qué quiere decir *Hurruá*, que en la ventana está y ¡Ay-ay-ay!, y traer a todo el pueblo en un grito y *Guiriguirigay*, y

otras cosas que, sin entenderlas ni tú ni el que las canta, ni el que las oye, al son de las alcuzas y de los jarros y de los platos, las cantan los muchachos y las mozas de fregar con tonillos de aceite y vinagre, y no hay recado que no chilles ni calle que no aturdas?»

Pero el párrafo de Quevedo muestra su ironía, pues él mismo escribió este tipo de bailes una y otra vez. También Cotarelo cita *Lanturulu*, sin concretar más, como un tipo de danza. Queda claro que la pieza es toda bailada y está anotada con numerosas mudanzas.

Lanturulú
(Baile)

PERSONAJES

VALLEJO
HOMBRES

LA BORJA
MUJERES

MÚSICOS

(*Por patilla o cruzado.*)

(*Sale VALLEJO haciendo un corro con los HOMBRES y quedan en círculo.*)

VALLEJO: ¡Atención pido a todos
para una estampa, ay, ay,
de una niña!

MÚSICOS: ¿Es hermosa?

VALLEJO: ¡Como pintada!

(*Sale LA BORJA con las MUJERES de la misma suerte a la otra ala.*)

BORJA: ¡Atención pido a todos
para un retrato, ay, ay!

5

MÚSICOS: ¿De quién es?

BORJA: De un valiente
pintiparado², [ay, ay]³

[*(Interpólanse.)*]⁴

VALLEJO: Ya el cabello a pintarse
con prisa llama, ay, ay,
pero quiero dejarlo
que es cosa larga, ay, ay.

10

BORJA: Yo no pinto su talle,
sino sus mañas, ay, ay,
y por malas no puedo
verlas pintadas, ay, ay.

15

[*(Pasan y cruzan.)*]⁵

VALLEJO: Bien iguales las cejas
en su hermosura, ay, ay,
aunque estables las pueblan
tienen sus lunas⁶, ay, ay.

² *Pintiparado*: «Dícese del que viene adecuado a otra cosa, o es a propósito de lo propuesto» (DLE).

³ En *La Nave*.

⁴ Mudanza de baila en el manuscrito de Moreto.

⁵ Mudanza en Moreto.

⁶ *Tiene sus lunas*: Aquí se refiere a «irregularidades», dado que «tener lunas» significa tener variaciones de carácter por el efecto de la luna. (María Moliner).

BORJA:	Es valiente y su aliento, brío y desgarro, ay, ay, siempre es de prometido, no de contado ⁷ , ay, ay.	20
(Interpolarse.) ⁸		
VALLEJO:	Son sus ojos pequeños, mas cómo brillan, ay, ay, parecen luces grandes pero son niñas, ay, ay.	25
BORJA:	Tiene contradictorias siendo porque hurta, ay, ay, miserable, y no tiene él cosa suya, ay, ay.	30
VALLEJO:	Son sus dientes iguales, perlas preciosas, ay, ay, pero sabe guardarlas con lindas conchas, ay, ay.	35
BORJA:	Como es tan avariento tengo por llano, ay, ay, que aunque le descuarticen no dará un cuarto, ay, ay.	
(Bandos.) [(Redondo.)] ⁹		
VALLEJO:	Tiene un hoyo en la barba que en cualquier tiempo, ay, ay, trae con todos demanda para su entierro, ay, ay.	40
BORJA:	Lo sutil de su ingenio yo no dibujo, ay, ay; tengo por acertado dejarlo en bruto, ay, ay.	45
(Por una.)		
VALLEJO:	Pues llegándola a pintar tan mal pintado me tiene, yo la hago voto solemne que ni un cuarto ha de llevar.	50
BORJA:	Si me das, te podré amar.	

⁷ *Prometido, no de contado*: Entiéndase como «promesas, que no hechos».

⁸ Mudanza.

⁹ Mudanza en Moreto.

VALLEJO:	No me llevarás mi argén ¹⁰ .	
	(Subir.) ¹¹	
BORJA:	¿Que quién te me enojó, mi bien? Mi fineza satisfaga dándome un escudo luego, porque de mi amor el fuego, si no se paga, se apaga.	55
VALLEJO:	Darela, aunque más me halaga[n] cuatro bofetadas.	
BORJA:	¡Ten! ¿Que quién te enojó, mi bien?	60
	(Bajar.) ¹²	
VALLEJO:	Yo tengo este bolsillo ¹³ mas no he de darte un sus ¹⁴ .	
BORJA:	Aqueste es para mí. [(Quítasela.)] ¹⁵	
VALLEJO:	¡Espera, aguarda!	65
	(Cruzados.) [(Las caras afuera.)] ¹⁶	
BORJA:	¡Bu, lanturulú, lanturulú, lantantantú! Pues me llevo la bolsa. ¡Vaya con Belcebú!	
VALLEJO:	Sí haré, pero con ella.	70
	[(Vuélvesela a tomar.)] ¹⁷	
BORJA:	¡Aguarda, espera! (Eses.)	
VALLEJO:	¡Bu, lanturulú, lanturulú, lantantantú!	
BORJA:	A Dios, pues no me da.	

¹⁰ *Argén*: (cat. o prov.) «Dinero o moneda corriente» (DLE).

¹¹ Mudanza.

¹² Mudanza.

¹³ *Bolsillo*: Bolsa con monedas.

¹⁴ *Sus*: «(de gaita): Cualquier cosa aérea y sin sustancia» (Cov.)

¹⁵ En *La nave*.

¹⁶ En *La nave*.

¹⁷ En *La nave*.

VALLEJO: Pues no la doy, *agur*.

75

BORJA: Acaba, pues, el baile.

VALLEJO: Acábatele tú.

BORJA: ¡Lanturulú!

VALLEJO: ¡Lanturulú!

[(*Por dentro.*)]¹⁸

Fin

¹⁸ En Moreto.

OLMEDO CLASICO

Menga y Bras

Una secreta declaración amorosa en un contexto pastoril conforma el cuerpo del baile de *Menga y Bras*, bailado todo él. Zagal y zagala se apartan de la gente a las afueras del pueblo para hablar con intimidad, pero son interrumpidos por unos amigos que vienen a divertirlos con un baile. Los amantes tratan de disimular para que los demás no adivinen sus sentimientos –sus secretos diálogos figuran entre paréntesis–, y se unen a ellos para celebrar un baile. Durante la danza la pareja finge discutir por intereses económicos, y decimos «finge» porque Bras le explica a Menga que, aunque él sabe que ella no es interesada, se precisa fingir para agradar al público mordaz que disfrutaría de estas discusiones tan cotidianas. En diferentes ocasiones vemos cómo Olmedo comulga con lo que Lope expone en su *Arte nuevo* acerca de hacer comedias a gusto del vulgo. Díez Borque no duda en calificar de «vulgo fiero» a una parte del público de los corrales. El vulgo era temido por *autores* y dramaturgos, pues son numerosas las represalias que este tomaba contra los actores, en plena función, cuando la obra representada no era de su agrado. Consideramos interesante en esta pieza el apunte metateatral de Bras:

BRAS: [...] Ya sé: empezaré en jugar estilo. Tú, interesada, pidiendo responderás. Y no te ofendas, mi bien, de aquesta debilidad, siendo de ti tan ajena, que contra un vulgo mordaz es fuerza hacer elección de lo que no es natural. [vv. 38-46]

Así pues, como en el baile de Lanturulú, se toma el tema de la mujer pedidora, aunque con

una variedad: ella no pide dinero, solo «de la casa el alquiler, / de vestir y de comer» [vv. 80-81]. Por otro lado, como vemos en el primer y segundo verso del párrafo anterior, Bras introduce el baile «en juglar estilo», es decir, en sextillas, que tan de moda pusieron los juglares. Esta sucesión de sextillas tiene la particularidad de que el tercer verso es de pie quebrado. El baile, como es habitual, incluye un pegadizo estribillo que todos corean y que dará fin a la pieza.

Como puede apreciarse, los nombres de estos zagales (Gilote, Silvino, Pascual, Marfisa, Olimpo, Sirena y los de los mismos protagonistas) son ecos de nombres pastoriles que tanta presencia tuvieron a lo largo de varios siglos. Igualmente, los nombres de Menga y Bras eran tan famosos como manidos. Vicente Suárez de Deza y Ávila, en su mojiganga de *Los amantes de Teruel*, pone en boca Rosa estos versos: *Ya murieron Menga y Bras, / aquel lindo par de orates*. Los versos proceden de un romance pastoril que trata de los amores de Menga y Bras, tema que llegó a convertirse en reiterativo en numerosas piezas breves. Estos versos también se cantan en *Bras y Menga*, baile de Benavente, y en *Los zarrapastrones* (refundición del anterior, con problemas de atribución). En ambos se procede a una parodia de los amores pastoriles; los versos completos son:

Ya murieron Menga y Bras
aquel bello par de orates,
tan iguales en morir
como locos en amarse.

El baile se ha copiado del único texto existente en el manuscrito de la BNE de *El Corazón*.

Menga y Bras
(Baile)

PERSONAJES

	MENGA BRAS	ZAGALES ZAGALAS	
MENGA:	¿Por qué del lugar me sacas con tanto silencio, Bras?		
BRAS:	Por tener lugar de hablarte busco del campo el lugar.		
MENGA:	¿Pues allá no sé hablarte?		5
BRAS:	No, mi Menga, porque allá en mi voz fue desaliño de otros la curiosidad.		
MENGA:	¿Eso en una aldea extrañas?		
BRAS:	No, mas quiero condenar que los que saben lo menos pretenden saber lo más.		10
MENGA:	¿Pues por qué no te aseguras? Vuelve la vista y verás que algunos nos han seguido.		15
	<i>(Salen todos los ZAGALES y ZAGALAS.)</i>		
TODOS:	Todos estamos acá.		
MENGA:	¿Que hay quien viva donde presa ha de estar la libertad?		
MENGA:	(Disimula.)		
BRAS:	(¿Cómo?)		
MENGA:	(Así): ¡Gilote, Silvino, Pascual, Marfisa, Olimpo, Sirena, muy bien venidos seáis donde haya compañía, divierta mi soledad!		20
ZAGALA 1:	A divertirme venimos con un baile.		25
BRAS:	Por pensar que venías a ese sino quise adelantarme.		

ZAGALA 2:	Ya nuestro poco entendimiento conocía tu voluntad.	30
BRAS:	Fábricas a la Marfisa son cuantos villanos hay. ¹	
ZAGALA 3:	Si estorbamos nos iremos.	
BRAS:	¿Vosotros cuándo estorbáis?	
MENGA:	(¿Para desmentir sospechas qué hemos de hacer?)	35
BRAS:	(Deslumbrar con el baile su cuidado. Ya sé: empezaré en juglar estilo ² . Tú, interesada, pidiendo responderás. Y no te ofendas, mi bien, de aquesta debilidad, siendo de ti tan ajena, que contra un vulgo mordaz es fuerza hacer elección de lo que no es natural.) ³	40 45
MENGA:	(¿Y no hemos de vernos?)	
BRAS:	(Sí.)	
MENGA:	(¿Cuándo?)	
BRAS:	(Una ocasión habrá en la que menos testigos nos dejen más seguridad.)	50
MENGA:	Pues zagales, ¡va de baile!	
BRAS:	¡Así ha de ser!	
TODOS:	¡Empieza!	
BRAS:	¿Oyes, Menga? (<i>Canta.</i>)	
MENGA:	¿Qué quieres, Bras?	
BRAS:	Que me quieras y no más. (<i>Canta.</i>)	
MENGA:	¿Oyes, Bras?	

¹ *Fábricas a la Marfisa* / ... *villanos hay*: Marfisa sería el nombre de la zagala que, irónicamente, finge creer la excusa de Bras, e igualmente le responde Bras.

² ... *en juglar estilo*: Es decir, en sextillas, que tan de moda pusieron los juglares.

³ *Que contra un vulgo mordaz* / (...) / *de lo que no es natural*: Referencia de Olmedo a lo que Lope expone en su *Arte nuevo* acerca de hacer comedias a gusto del vulgo.

BRAS:	¿Qué quieres, Menga?	55
MENGA:	Que mi amor no te entretenga, pues solo quejas me das y yo quiero, yo quiero más.	
BRAS:	Permite que enternecidos entrar puedan mis sentidos donde estás. Sean, ya que no admitidos, por lo menos de ti oídos y no quiero, no quiero más.	60
MENGA:	¿Qué importa que a todas horas oiga que gimes y lloras sin compás, si cuando tus yerros doras con solo amarme enamoras y yo quiero, yo quiero más.	65 70
	<i>(Vueltas entrepolando.)</i>	
BRAS:	¿De qué gustas, que rendida siempre a tus plantas mi vida la tendrás? Y sé bien agradecida, de mí obligada y servida y no quiero, no quiero más.	75
MENGA:	No interesada he de ser y así solo con placer me darás de la casa el alquiler, de vestir y de comer y no quiero, no quiero más.	80
	<i>(Júntanse y vueltas.)</i>	
BRAS:	Haz que otro te pague, Menga, comida y casa que tenga puerta atrás por donde yo a verte venga, que él te vista y te mantenga y no quiero, no quiero más.	85
MENGA:	Haz que a otro no se deba lo que vista, coma y beba y verás si un coche me trae y lleva	90

MENGA:	cada mes con y a la nueva ⁴ , que no quiero, no quiero más.	
BRAS:	Con lo que tu amor me brinda admitiera, doña Linda, a Fierabrás ⁵ , y así dé la que te rinda, sin que me cuestas una guinda y no quiero, no quiero más.	95 100
MENGA:	Como un vestido me des con su monillo francés ⁶ , en mí hallarás, si se le siguen después su pollera ⁷ y guardapiés ⁸ , que no quiero, no quiero más.	 105
(Caras afuera.)		
BRAS:	Conténtate con que aquí suspire y llore por ti. Que Barrabás te arrebaté si hay en mí un solo maravedí ⁹ y no puedo, no puedo más.	 110
MENGA:	¿Quién es tan gran majadero que enamore sin dinero?	
BRAS:	Quien jamás supo qué era un real entero.	115
MENGA:	Pues ¡afufón ¹⁰ ! caballero que no puedo, no puedo más.	
BRAS:	Ni yo puedo, no puedo más.	
TODOS:	«¿Oyes Menga?» «¿Qué quieres Bras?» «Que me quieras y no más.»	120

⁴ *Si un coche me trae y lleva / cada mes, con y a la nueva*: Es sabido que en la época barroca las mujeres gustaban de viajar en coche de caballos por ser sinónimo de clase social alta, no teniendo que sufrir los contratiempos de la intemperie, ni el polvo ni los barro de las calles, amén de contar con el anonimato de ver sin ser vistas en sus flirteos y paseos.

⁵ *Fierabrás* de Alejandría, famoso caballero sarraceno de los cantares de gesta franceses, emir de Antioquía, mencionado por Don Quijote al preparar el bálsamo de Fierabrás (I,X).

⁶ *Monillo*: «Jubón de mujer, sin faldilla ni mangas» (Aut.).

⁷ *Pollera*: «Guardapiés que se ponían las mujeres sobre el que llevaban la saya» (Aut.).

⁸ *Guardapiés*: «Vestido ceñido a la cintura y que llega hasta los pies» (Aut.).

⁹ *Que Barrabás te arrebaté...*: Entiéndase como una maldición burlesca: que Barrabás (el más conocido ladrón) te robe si tengo dinero.

¹⁰ *Afufón* (germanismo): «¡Váyase!» (Aut.).

	«¿Oyes Bras?» «¿Qué quieres Menga?» «Que tu amor no me entretenga pues slo quejas me das y no puedo no puedo más.» «Y yo quiero, yo quiero más.»	125
MENGA:	El darme en querer, el quererme dar.	
BRAS:	Yo quiero darte y no puedo. Recibe la voluntad.	130
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
MENGA:	El no dar es flor.	
BRAS:	Para mí es azar.	
MENGA:	No hay fineza en ti.	135
BRAS:	En ti hay falsedad.	
MENGA:	Pues la mano ten.	
BRAS:	¿Tú quieres jugar?	
MENGA:	Si envidas, querré.	
BRAS:	Perdí el resto ya.	140
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
	<i>(Tandas de dos en dos y vueltas en las esquinas.)</i>	
TODOS:	Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay. «Si envidas, querré.» «Perdí el resto ya» Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay.	145
BRAS:	Tras ti he de correr con amor audaz.	150
MENGA:	¿Tras que correr en mí tienes, si tienes, Bras, que parar?	
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
BRAS:	¿Por qué no me ves?	155
MENGA:	Por necesidad.	
BRAS:	Tengo arte gentil.	
MENGA:	Mas no liberal.	

BRAS:	Calidad te doy.	
MENGA:	No, quiero cantidad.	160
BRAS:	No me quieres bien.	
MENGA:	No, que pagas mal.	
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
TODOS:	Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay. «No me quieres bien» «No, que pagas mal» Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay.	165 170
MENGA:	(Mira que el pedir es disimular.)	
BRAS:	(Ya sé que en ti no pudiera caber tal vulgaridad.)	
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	175
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
MENGA:	(¿Cuándo te veré?)	
BRAS:	(Hoy, a más tardar.)	
MENGA:	(¿Dónde estarás? Di.)	
BRAS:	(En ti me hallarás.)	180
MENGA:	(¡Qué dichoso amor!)	
BRAS:	(¡Qué! ¹¹)	
MENGA:	Fin al baile den.	
BRAS:	No se baile más.	
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	185
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
TODOS:	Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay. «Fin al baile den» «No se baile más». Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay.	190

FINIS

¹¹ ¡Qué (...)!/: Palabra ilegible.

La niña hermosa

El baile de *La niña hermosa* es uno de los más nombrados de Olmedo, con al menos una versión manuscrita y cinco impresas. Es la pieza más breve de Olmedo (90 versos), escrita mitad en romance y mitad en romancillo, y, aunque no aporta novedad al tema pastoril, sí ofrece una versificación pulida.

Trata de un padecimiento de amor en un contexto pastoril. El tópico garcilasiano de la pastora que se resiste al amor –*más dura que el mármol a las quejas*– se conserva intacto, pues el personaje femenino y coral de las pastorales sigue manteniéndose reacio al dominio del dios niño ciego. Un grupo de zagalas –Belisa, Anarda, Silvia, Flora y Cloris– interpelan a la hermosa Lucinda sobre la razón de su repenti-

na aflicción tras asistir a un baile. La muchacha confiesa que sus «alevosos ojuelos» [v. 37], olvidándose del desdén, le han cegado de amor y le ha mudado el ánimo. Una zagala culpa a Lucinda por la debilidad de enamorarse, pues opina «que para ver y cegar / mejor es cegar que ver» [vv. 45-46], y le dice que ha de pagar con lágrimas su debilidad. Anarda sale en defensa de la niña hermosa alegando que «en amor es / mejor que pagar / quedar a deber» [vv. 57-59]. Así, inician un baile (mudanza) para que la misma fuente que le provocó tristeza, le mude la tristeza de nuevo en placer.

La edición ha sido copiada de 1691 en *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes asumptos, de bayles y mojigangas* de la BNE.

La niña hermosa
(Baile)

PERSONAJES

LUCINDA	SILVIA
BELISA	FLORA
ANARDA	CLORIS

(Salen todas las mujeres.)

LUCINDA:	¡Dejadme todas, dejadme!	
BELISA:	¿Qué es lo que tienes?	
LUCINDA:	No sé.	
ANARDA:	¿Cómo estás tan triste?	
LUCINDA:	Así.	
FLORA:	¿Qué lo causa?	
LUCINDA:	Un «no sé qué».	
BELISA:	¿No fuiste ayer tarde al baile, alegre?	5
LUCINDA:	A mi parecer, alegre fui.	
ANARDA:	Luego, triste volviste, sin duda, de él.	
LUCINDA:	Y no te admires, que sigue siempre el pesar al placer.	
BELISA:	Al placer siguió el pesar, luego bien decir podré: ¡Qué triste volvió Lucinda (<i>Canta.</i>) del solaz del pueblo ayer! Mudanza ha sido el baile, que ella al baile alegre fue ¹ .	10 15
LUCINDA:	Mudanza no, novedad bien pudo, Belisa, ser.	
ANARDA:	Novedad sí y no mudanza, luego Lucinda, a mi ver, alegre fue y volvió triste. Más lo debieron hacer atenciones de los ojos que mudanzas de mujer.	20
LUCINDA:	No sé lo que fue, dejadme. ¡Ay!	

¹ *Mudanza ha sido el baile*: Doble sentido de la palabra «mudanza», como baile y como cambio de ánimo.

FLORA:	¿Suspiras?	
LUCINDA:	¿Pues qué he de hacer si me abraso?	25
FLORA:	Aunque lo calles, viendo yo en tu esquivéz, todo es suspirar y arder. (<i>Canta.</i>) Que me maten si este mal no es todo de querer bien.	30
SILVIA:	¿Que tú quieres bien, que tanto te obstinaste a no querer?	
CLORI:	¿Que tú te ablandaste, flor muy preciada de laurel? ²	
BELISA:	¿Que tú al amor te rendiste tan aprisa?	35
LUCINDA:	¿Qué queréis? Mis alevosos ojuelos (<i>Canta.</i>) me llevaron a vender, que para morir de amor se les olvidó el desdén.	40
BELISA:	Ya que de ellos te fiaste, llora, sufre, siente, pues. Quien lleva el riesgo consigo no ha de asegurarse de él, que para ver y cegar, mejor es cegar que ver.	45
SILVIA:	Puesto que tienen la culpa sus ojos, no consoléis su pena, y para vengaros de su soberbia altivez pague con ellos llorando las finezas de su fe. Niña que de niñas ³ fía los peligros de mujer.	50
ANARDA:	Que no, no, no, no, no lo pague, no, porque en amor es mejor que pagar quedar a deber, y puesto que el baile	55 60

² *Flor de laurel*: Mientras que el laurel significa poder y triunfo, su flor representa la perseverancia y resistencia, como la Dafne de Ovidio.

³ *Niña que de niñas fía*: Juego de palabras con el doble sentido de «niñas»: las jóvenes y las de los ojos.

	su tristeza fue, sea su alegría el baile también.	
FLORA:	Y porque Lucinda vuelva a lo que fue para que se alegre cantad y tañed...	65
SILVIA:	...Diciendo las tres: (<i>Cantan</i>) No, no, no, no lo pagaré, que quien sabe amar sabr� aborrecer.	70
BELISA:	Que dices bien, que dices bien, que en el baile de amor mudanza ha de haber.	75
LUCINDA:	Bailemos, bailemos, bailemos, pues, que a pesar de lo fino del mal de querer, con cualquiera mudanza curar me podr�.	80
BELISA:	Pero no de manera que se canse.	
TODAS:	�Qu�en?	
BELISA:	Esta mosqueter�� ⁴ que es nuestro juez.	85
LUCINDA:	No, no, no, no cansemos, pues, que razón no es que hoy se canse a quien tanto hemos menester.	90

FINIS

⁴ Mosqueter  : «En los corrales de comedias se llama así al conjunto de los que est n de pie en el patio» (*Aut.*).

*El retrato, en esdrújulos
(Señores, oíd, de mi padre)*

Este baile también es conocido por su primer verso: *Señores, oíd, de mi padre*. Tan solo tenemos noticia de un ejemplar completo del *Baile del retrato, en esdrújulos*, manuscrito en la antología de *El corazón*. Los demás textos solo reproducen la letra –no completa– del tono escrito por Olmedo, sin incluir el diálogo.

Los idealizados retratos de belleza femenina son una constante a lo largo de los siglos con la adopción de la estética horaciana del *ut pictura poesis*. Su valor plástico y su centralización en lo visual permiten desvelar al lector-espectador la estrecha relación entre poesía y pintura. Así, numerosos son los textos que describen los rasgos físicos de la mujer hermosa, redundando en los cánones de la *descriptio puellae* barroca. Las mismas actrices que introducen el baile, Manuela y Bernarda, se refieren a ello, sabedoras de que un baile sobre un retrato no aporta ninguna novedad, ni siquiera estando escrito en esdrújulos. La novedad de este baile consiste, pues, según Bernarda, en que es un retrato cantado por ellas –mujeres–. Olmedo nos ofrece, sin embargo, otra verdadera novedad: el uso de decasílabo dactílico esdrújulo, es decir, que los esdrújulos figuren a principio del verso y no al final, como era habitual. Los primeros 44 versos –en romance– que conforman el diálogo introducen el canto posterior –los 50 versos restantes– con la descripción de la dama, para lo que se prefiere el decasílabo. Este tono lo encontramos recogido en *Fuentes y testimonios poéticos*, un manuscrito

antológico de la BNE en el que aparece titulado con el primer verso, aunque solo anota tres de las doce estrofas que se incluyen en el baile. Un testimonio poético–musical del tono se encuentra recogido en el *Manojuelo poético–musical de Nueva York* [Josa Fernández y Lambea, 2008]. Esta partitura musical para dos voces no incluye algunas estrofas, dando mayor intensidad lírica exclusivamente en el rostro y cuello de la mujer retratada. La música es de [Cristóbal] Galán, músico contemporáneo a Olmedo. Las pocas variantes que este cancionero presenta se encuentran en el Registro.

Por la presencia del nombre de los actores en el reparto del baile podemos saber al menos que pudo representarse en 1678, año en el que Bernarda [*la Grifona*], Manuela [Escamilla], con los músicos Gaspar [de Real] y [Juan de] Malaguilla coincidieron en la compañía de Antonio Escamilla.

Debemos añadir que algunas de las imágenes creadas para esta descripción, plagada de simbología y mitología, pueden considerarse de gran originalidad, las cuales se tratan de desvelar en las notas al pie del texto editado.

El tema del retrato de la dama, con sus tópicos y variantes, pervive aún hoy en día en los cantos –mayos– que las rondas nocturnas llevan a sus enamoradas –mayas– en la noche del 30 de abril, previa al inicio del mes de mayo.

El retrato en esdrújulos
(Baile)

PERSONAJES

MANUELA
BERNARDA

MALAGUILLA
GASPAR

(Sale MANUELA.)

MANUELA: Señores, oíd, de mi padre¹
suplico en vuestra prudencia,
un descuido que le coge
de los pies a la cabeza.
Él no tiene prevenido
baile para esta comedia
que, como es flema su gracia,
hace gracia de su flema
y así, señores, os pido
que yo por mujer... 5

(Sale BERNARDA.)

BERNARDA: ¿Manuela,
a qué has salido? 10

MANUELA: Bernarda,
a pedir que perdón tengan
desaciertos de mi padre
pues, siendo comedia nueva
la que hoy hacemos, nos falta
sainete² que nuevo sea³. 15

BERNARDA: ¿Sainete falta?

MANUELA: Sí amiga.

BERNARDA: ¿Y ha de ser nuevo?

MANUELA: ¿No es fuerza
para que por nuevo gane
lo que por ser nuestro pierda? 20

BERNARDA: Pues si tú ayudarme quieres,
fiadas en la clemencia

¹ *Oíd de mi padre*: Con estas palabras, Manuela, mujer de Alonso de Olmedo, se refiere al *autor* de comedias Manuel Escamilla, su padre.

² *Sainete*: Véase nota al verso 3 de *Píramo y Tisbe*.

³ Observamos la presunción de incluir comedias y sainetes nuevos en el repertorio que ofrecen las compañías.

	de Madrid, entre las dos le haremos.	
MANUELA:	¿Eres poeta?	
BERNARDA:	A veces en la almohadilla hago coplas, más no buenas.	25
MANUELA:	Yo cuando tomo el rosario, mas son sin razón mis cuentas.	
BERNARDA:	Un retrato cantaremos con novedad.	
MANUELA:	¡Esa es buena! ¿Un retrato es novedad?	30
BERNARDA:	Siendo una cosa tan vieja el sainete, no está en eso la novedad, mi Manuela.	
MANUELA:	¿Pues, mi Bernarda, en qué puede estar?	35
BERNARDA:	En que nuestro sea.	
MANUELA:	Pues, Malaguilla y Gaspar, salgan ustedes afuera y acompañen nuestras voces.	
	(<i>Salen los dos.</i>)	
LOS DOS:	Ya estamos a su obediencia.	40
MANUELA:	Haz aquesta novedad. ¿Cómo ha de ser?	
BERNARDA:	A la oreja te lo diré. Escucha aparte. Así ha de ser. [(<i>Le habla al oído.</i>)]	
MANUELA:	¡Vaya!	
TODOS:	¡Venga! ¡Óigannos retratar un prodigio [(<i>Cantan.</i>)] único en donaire y belleza! Fílida ⁴ , al copiar tu hermosura,	45

⁴ *Fílida, al copiar tu hermosura*: Muchos son los nombres de mujer que la poesía del XVI y XVII tenía como prototipo de belleza femenina, en gran parte de herencia clásica o petrarquista. El nombre de *Fílida* es uno de los más usuales que sirvió de musa a muchos poetas. Cervantes lo corrobora con gran humor e ironía por boca del bachiller Sansón Carrasco, cuando se habla de buscar nombres de damas a las que cantar si se hicieran pastores: *Y cuando faltaren [damas], darémosles los nombres de las estampadas e impresas, de quien está lleno el mundo: Fí-lidas, Amarilis, Dianas, Fléridas, Galateas y Belisardas; que pues las venden en las plazas, bien las podemos comprar nosotros y tenerlas por nuestras.* (Quijote, II, cap. 73).

tímido el pincel colorea.
Piélago de azabache es tu pelo⁵,
céfiro⁶ con halagos te encrespa 50
fúnebre tempestad de las vidas,
náufragos que sus ondas navegan.
Márgenes en tu frente descubre
cándida que del mar toma tierra;
ánimo⁷ que del golfo se libra, 55
pálido en la orilla se anega.
Ébano se reparte en dos arcos
lúgubres que fabrican tus cejas;
bélicos, pues que traen por carcaje
párpados con diluvios de flechas⁸. 60
Délficos⁹ luminares tus ojos
crédulas confianzas desprecian;
águila que examina sus rayos,
Ícaro llorará su soberbia¹⁰.
Índice, tu nariz me señala 65
términos que divide ella misma;
pródiga, no dilata defectos;
mísera¹¹, perfecciones no abrevia.
Páramos de jazmín en tu rostro
célebres de claveles pueblan; 70
tálamo sus mejillas de flores,
prósperos maridajes celebran.
Próvida si perfecta tu boca,
ámbares, si respira, se alienta;
nácares sonrojean tus labios; 75
néctares resplandecen tus perlas.
Hércules, tu garganta de nieve;
ínclita todo un cielo sustenta¹²;

⁵ *Piélago de azabache tu pelo*: El pelo negro forma parte de la *descriptio puellae* barrocas.

⁶ *Céfiro*: (poet.) Viento suave y apacible (D.R.A.E.).

⁷ *Ánimo*: Alma (*Aut.*); *del golfo se libra*: porque siempre que se compara la vida o el amor con el mar, este es tormentoso. Por ello, librarse de un golfo es haberse salvado por no estrellarse en él; de ahí, asimismo, la paradoja del siguiente verso a propósito de la orilla y el anegarse en ella.

⁸ *diluvios*: El movimiento de los párpados; *de flechas*: las pestañas. La imagen es extraordinariamente original.

⁹ *Délficos*: Brillantes, apolíneos. Perteneciente o relativo al oráculo de Apolo –dios de la luz y la verdad– en Delfos.

¹⁰ Versos 61–64: Si el sujeto lírico es águila –con quien se identifica a menudo– porque es capaz de mirar directamente al sol sin quemarse la vista, terminará siendo *Ícaro*, ya que caerá fulminado, como el hijo de Dédalo, por la osadía de volar tan alto que se aproximó al sol (la dama) y este derritió sus alas.

¹¹ *Mísera*: Corta, pequeña.

¹² *Hércules tu garganta de nieve / ínclita todo un cielo sustenta*: Según la mitología griega Hércules pidió ayuda a Atlas, el dios que sujeta la bóveda celeste, para conseguir las manzanas de oro del jardín de las Espérides. Mientras Atlas fue a buscar las manzanas, Hércules sujetó en sus espaldas el peso de la bóveda. La metáfora del texto nos muestra el cuello de la dama como un Hércules de nieve –columna blanca–, fiel a la *descriptio puellae*, que sujeta el cielo, es decir, el rostro femenino con sus luminares.

fábrica ¹³ que se afirma en cristales frígid ¹⁴ que en dos copos se hielan.	80
Préstamos de candor a los mayos fértiles concedió tu pureza; débitos que a tus manos las rinde; réditos sin cesar de azucenas.	
Príncipe, por lo gran, tu talle, créditos de perfe[c]to granjea; dádivas de donaire esparce, vínculos que de sí no enajena.	85
Ápices son tus pies con impulso; mínimas reclusiones profesa; rémoras, a los ojos detienen; átomos, a la vista se niegan.	90
Dígannos los oyentes si tiene síncopa de tu mucha belleza; plácidos nuestros yerros perdonen; vítores nuestro afecto merezcan.	95

Finis

¹³ *fábrica*: «edificio suntuoso» (*Aut.*); es decir, todo el cuerpo, toda la belleza de la dama; *cristales*: «materia apreciable de la que se hacen muchas cosas curiosas para servicio y adorno del culto divino» (*Aut.*); acepción con la que queda, de nuevo, subrayada la naturaleza divina de la dama.

¹⁴ *frígid*: Adjetivo con que se alude a la frialdad desdeñosa de la dama ante el amor; *dos copos*: los dos ojos, ya que, al agua, asimismo, en la literatura áurea se la refiere en muchas ocasiones como cristal. Con esta estrofa queda confirmado que la beldad de la dama es, ciertamente, todo un «prodigio» (v. 1).

Los títulos de comedias

Este baile se estrenó ante el rey Felipe IV, su esposa Mariana de Austria y el príncipe Carlos, en 1662, fecha que recoge Cotarelo [1911: cxcix] y que concuerda con precisión con el reparto de actores que encontramos en la versión más antigua del texto, la del manuscrito del siglo XVII de *El corazón*, tan requerido para la edición de las obras de Olmedo. Dicho reparto pertenece a la compañía de Simón Aguado, donde sabemos que todos ellos trabajaron juntos ese año:

BERNARDA Bernarda Manuela –*la Grifona*–

AGUADO Simón Aguado, *gracioso*

FRANCISCA Francisca Verdugo, *primera dama*

OROZCO Miguel de Orozco, *tercer galán*

BORJA Mariana de Borja –*la Borja*–

ROJO José de Rojo, *segundo barba*

MANUELA Manuela Bustamante, *segunda dama*

CARRIÓN José Carrión, *barba* [DICAT: Simón Aguado, 1662]

En el baile de *Los títulos de comedias* se finge una competencia amorosa entre varias parejas, expresada con locuacidad. Las parejas vienen formadas así, cada uno con un carácter similar al de los protagonistas de las comedias con que se presentan:

1. Bernarda (*La lindona de Galicia*) y Simón Aguado (*El valiente Campuzano*)

2. Francisca (*La mujer contra el consejo*) y Orozco (*Luis Pérez el gallego*)

3. La Borja (*La toquera vizcaína*) y Rojo (*Añasco el de Talavera*)

4. Manuela (*La hija del mesonero*) y Carrión (*El celoso extremeño*)

Tras la presentación comienzan las discusiones –alguna por dinero: Francisca y Orozco–, provocando entre todos ellos *Celos hasta los cielos*. El músico comenta así la creciente tensión entre ellos:

*Cada uno para sí
es hoy Madrid por dentro;
Cautela contra cautela,
Mentir y mudarse a un tiempo.* [vv. 87-90]

Por ello el Músico intercede a modo de juez –lo que se asemeja a los entremeses de desfile de personajes– para poner un poco de paz (*A gran daño, gran remedio*), pero *El valiente Campuzano* –Simón Aguado– de alguna forma ofende a Bernarda y a La Borja, por lo que Rojo, cual *Caballero del Febo*, golpea a Simón y le hace caer. Dada la falta de acotaciones no podemos saber si Simón agrede a las damas –pues ambas gritan «¡Ay!»– ni cómo Rojo acomete después a Simón, –se acota que este *cae*–, aunque suponemos que tal vez sacaran las espadas, ya que Francisca le reprende diciéndole que *No hay duelo entre amigos*. El músico pide orden entre ellos:

*El desdén con el desdén
destierre Apacible Orfeo
y El poder de la amistad
logren Olimpa y Sireno.* [vv. 151-154]

De esta forma todos se reconcilian para celebrar a los monarcas y al príncipe presentes. Bernarda introduce así las seguidillas finales:

*Cesen Las academias
de Amor y Marte.
¡Viva El águila de Austria
con El rey Ángel!* [vv. 171-174]

Estamos con Cotarelo [1911: cxcix], al recalcar la originalidad de este baile, que Ramón Martínez considera «inclasificable» y «muy interesante» [Martínez, 2008]. Más de veinte bailes de este tipo recoge Restori en su colección de Piezas de títulos de comedias [1903], pero pocos consiguen crear una trama eficiente. Esta novedad para el gremio de los bailes que tratamos conlleva un complicado proceso y supone un reto considerable: seleccionar títulos para elaborar un diálogo y una trama con sentido, someter el número de sílabas al breve octosílabo y, por ende, incrustar un título por verso –hasta 175 títulos–. Por otro lado, hay que destacar el valor bibliográfico que estos bailes contienen, pues nos ponen al corriente de las comedias y comediógrafos más afa-

mados del momento en que se representaron estos bailes.

Para la edición hemos preferido el manuscrito antes citado –*El corazón*– en vez del usado por Restori [1903], dado que este manejó el de *La nave*, que es posterior y no incluye algunos versos. La razón para datar más tardía la versión de Restori es que los versos finales se refieren al rey Carlos II, mientras que en la de *El corazón* aparece como príncipe.

Los últimos cuatro versos de la versión editada no aparecen en *El corazón* y sí en *Sainetes de los dos mejores ingenios de España de Don Pedro Calderón y D. Agustín Moreto*. Hemos decidido incluirlos entre corchetes.

Los títulos de comedias
(Baile)

PERSONAJES

BERNARDA	[SIMÓN] AGUADO
FRANCISCA	OROZCO
BORJA	ROJO
MANUELA	CARRIÓN
MÚSICO	

MÚSICO:	Con títulos de comedias se han cantado en este puerto letras que en ser acertadas se parecen a sus dueños. Hoy en ellas un sainete ¹ os da un poeta, poniendo a título de serviros un título en cada verso.	5
BERNARDA:	<i>La lindona de Galicia</i> ² . (Sale.)	
FRANCISCA:	<i>La mujer contra el consejo</i> ³ (Sale.)	10
BORJA:	<i>La toquera vizcaína</i> ⁴ . (Sale.)	
MANUELA:	<i>La hija del mesonero</i> ⁵ . (Sale.)	
LAS 4:	Dan hoy con <i>Trampa adelante</i> ⁶ los <i>Celos hasta los cielos</i> ⁷ .	
AGUADO:	<i>El valiente Campuzano</i> ⁸ . (Sale.)	15
	(Sale.)	
OROZCO:	<i>Luis Pérez el gallego</i> ⁹ .	
ROJO:	<i>Añasco el de Talavera</i> ¹⁰ . (Sale.)	
CARRIÓN:	Con <i>El celoso extremeño</i> ¹¹ . (Sale.)	

¹ *Sainete*: Véase nota al verso 4 del entremés de *Píramo y Tisbe*.
² De Lope de Vega.
³ De Antonio Martínez de Meneses.
⁴ De Juan Pérez de Montal.
⁵ O *La ilustre fregona*, de Diego de Figueroa y Córdoba.
⁶ De Agustín Moreto.
⁷ Atribuida a Luis Vélez de Guevara.
⁸ De Antonio Enríquez Gómez.
⁹ De Calderón.
¹⁰ De Álvaro Cubillo de Aragón.
¹¹ Atribuida a Lope de Vega. También pueden ser de Antonio Coello y Ochoa y de Juan Pérez de Montalbán.

LOS 4:	Pondrán con <i>Abrir el ojo</i> ¹² <i>A gran daño gran remedio</i> ¹³ .	20
	(Por fuera.)	
MÚSICO:	<i>Cada cual lo que le toca</i> ¹⁴ elija y en <i>Dicho y hecho</i> ¹⁵ ; <i>Cada cual con su igual</i> ¹⁶ procure <i>Dar tiempo al tiempo</i> ¹⁷ .	
AGUADO:	<i>Antes que todo es mi dama</i> ¹⁸ .	25
BERNARDA:	Pues yo <i>Con quien vengo, vengo</i> ¹⁹ .	
ROJO:	Pues yo...	
OROZCO:	<i>Primero soy yo</i> ²⁰ .	
CARRIÓN:	<i>Allá dará el rayo</i> ²¹ .	
ROJO:	¡Fuego <i>de dios en el querer bien</i> ! ²²	
FRANCISCA:	¡ <i>Lo que son juicios del cielo</i> ! ²³	30
BORJA:	<i>La Ventura sin buscarla</i> ²⁴ hallará en mí el <i>El caballero</i> ²⁵ .	
OROZCO:	<i>No hay mal que por bien no venga</i> ²⁶ , que he de hacer <i>Del mal lo menos</i> ²⁷ .	
CARRIÓN:	<i>No hay cosa como callar</i> . ²⁸	35
MANUELA:	Lo que <i>El amante mudo</i> quiero. ²⁹ ¿Me querrás?	

¹² De Rojas Zorrilla.

¹³ De Gerónimo de Villaizán.

¹⁴ De Agustín de Rojas.

¹⁵ De Antonio Coello.

¹⁶ De Blas de Messa.

¹⁷ De Calderón.

¹⁸ De Calderón.

¹⁹ De Calderón.

²⁰ De Calderón.

²¹ Figura en el catálogo de Urzaiz [2002] como *Allá darás, rayo*, de Lope de Vega.

²² De Calderón.

²³ De Pérez de Moltalbán.

²⁴ De Lope de Vega.

²⁵ De Moreto.

²⁶ De Mira de Amescua.

²⁷ De Tirso de Molina.

²⁸ De Calderón.

²⁹ De tres ingenios: Villaviciosa, Matos Fragoso y Zabaleta.

CARRIÓN:	<i>Quien calla, otorga</i> ³⁰ .	
MANUELA:	... o <i>El más heroico silencio</i> ³¹ .	
	(<i>Baila cada uno con la zagala.</i>)	
MÚSICOS:	<i>Fingir y amar</i> ³² representan aquí <i>Los cuatro elementos</i> ³³ y en <i>Los juegos de la aldea</i> ³⁴ son <i>Los novios de Hornachuelos</i> ³⁵ .	40
SIMÓN:	<i>La más hidalga hermosura</i> ³⁶ sois, y <i>La loca del cielo</i> . ³⁷	
BERNARDA:	<i>Ofender con las finezas</i> ³⁸ no es gracia.	45
AGUADO:	¡Por <i>San Alejo</i> ! ³⁹ Soy <i>El príncipe constante</i> . ⁴⁰	
BERNARDA:	<i>Cuantas veo, tantas quiero</i> , ⁴¹ parecéis.	
SIMÓN:	<i>Ello dirá</i> ⁴² .	
BERNARDA:	<i>El pícaro</i> ⁴³ es mi dueño.	50
FRANCISCA:	Yo tengo <i>El amor al uso</i> ⁴⁴ .	
OROZCO:	¿Y es...?	
FRANCISCA:	<i>El amor bandolero</i> ⁴⁵ .	
OROZCO:	Parecéis <i>La gitanilla</i> ⁴⁶ .	

³⁰ De Tirso de Molina.

³¹ De Antonio Floch de Cardona.

³² De Moreto.

³³ No encontrada.

³⁴ Anónima.

³⁵ De Lope.

³⁶ De Juan de Zabaleta.

³⁷ De Diego Villegas y otra igual de Rojas Zorrilla.

³⁸ De Jerónimo Villaizán y Garcés.

³⁹ *Comedia de San Alejo*, de Juan López de Úbeda; *Auto de Santo Alexo*, de Sebastián Pérez y otro de Baltar Gracián (ed. 1613); *Vida de San Alejo*, de Moreto.

⁴⁰ De Calderón.

⁴¹ De Avellaneda y Villaviciosa.

⁴² De Lope.

⁴³ No encontrada, aunque sí *El pícaro bobo*, de Juan Vélez de Guevara, y *El pícaro hablador*, de Manuel Coello Rebello.

⁴⁴ Anónima.

⁴⁵ De Lope de Vega.

⁴⁶ De Pérez de Montalbán.

FRANCISCA:	Y vos <i>El rico avariento</i> . ⁴⁷	
BORJA:	¿Quién sois?	
ROJO:	<i>Orlando el furioso</i> ⁴⁸ , <i>El caballero de Olmedo</i> ⁴⁹ ; soy <i>El Séneca de España</i> . ⁵⁰	55
BORJA:	<i>Galán, valiente y discreto</i> ⁵¹ .	
MANUELA:	¿Pues no habláis?	
CARRIÓN:	<i>No puede ser</i> ⁵² .	
MANUELA:	Sois <i>La alcázar del secreto</i> ⁵³ .	60
CARRIÓN:	<i>Reina, Quien habló, pagó</i> ⁵⁴ ; <i>Amor secreto, hasta celos</i> ⁵⁵ .	
BERNARDA:	Dadme algo.	
SIMÓN:	<i>No es ocasión</i> ⁵⁶ .	
BERNARDA:	<i>Los milagros del desprecio</i> ⁵⁷ veréis.	
SIMÓN:	<i>Habladme en entrando</i> ⁵⁸ .	65
BERNARDA:	¿ <i>Contra la fe no hay respeto</i> ? ⁵⁹ Seré <i>La mujer por fuerza</i> ⁶⁰ .	
SIMÓN:	Busque al <i>Letrado del cielo</i> ⁶¹ , pues pone <i>El pleito del diablo</i> ⁶² o <i>El cura de Madridejos</i> ⁶³ .	70

⁴⁷ De Mira de Amescua.

⁴⁸ Poema épico de Ludovico Ariosto.

⁴⁹ De Lope de Vega.

⁵⁰ Atribuida a Gaspar de Ávila, ed. 1632.

⁵¹ De Mira de Amescua.

⁵² Anónima.

⁵³ De Antonio Solís y Rivadeneira.

⁵⁴ De Rodrigo de Herrera y Ribera.

⁵⁵ De Lope de Vega.

⁵⁶ Desconocido, aunque frecuente en este tipo de piezas, según Restori.

⁵⁷ De Lope de Vega.

⁵⁸ De Tirso de Molina.

⁵⁹ De Diego Gutiérrez.

⁶⁰ De Tirso de Molina.

⁶¹ De Matos Fragoso.

⁶² *El pleito del diablo con la Virgen*, de Rojas Villandrando.

⁶³ *El pleito que puso al diablo el cura de Madridejos*, de Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio de Amescua.

FRANCISCA:	<i>El diablo está en Cantillana</i> ⁶⁴ .	
OROZCO:	<i>Peor es urgallo</i> ⁶⁵ .	
FRANCISCA:	Bueno <i>Darlo todo o no dar nada</i> ⁶⁶ .	
OROZCO:	<i>Lo dicho, dicho</i> ⁶⁷ .	
FRANCISCA:	Pues quiero <i>Dejar un reino por otro</i> ⁶⁸ . ¡Adiós!	75
OROZCO:	¡Vaya con San Diego <i>de Alcalá</i> ! ⁶⁹	
FRANCISCA:	¡Sois <i>El ingrato</i> ⁷⁰ !	
OROZCO:	<i>Eso es Acertar por yerro</i> ⁷¹ .	
FRANCISCA:	<i>Es El galanteo al revés</i> ⁷² .	
ROJO:	<i>Entre bobos anda el juego</i> ⁷³ : ¡idos con <i>San Cayetano</i> ⁷⁴ !	80
BORJA:	<i>Voyme, que Un bobo hace ciento</i> ⁷⁵ .	
MANUELA:	¿Es mudo?	
CARRIÓN:	<i>Allá se verá</i> ⁷⁶ .	
MANUELA:	¿Qué teme <i>El galán secreto</i> ⁷⁷ ?	
CARRIÓN:	<i>La desdicha de la voz</i> ⁷⁸ .	85
MANUELA:	Pierda <i>La dicha del necio</i> ⁷⁹ .	
	(Cruzado.)	

⁶⁴ De Luis Vélez de Guevara.
⁶⁵ De Antonio Coello y Ochoa.
⁶⁶ De Calderón.
⁶⁷ No encontrada.
⁶⁸ De Lope.
⁶⁹ De Lope.
⁷⁰ De Calderón.
⁷¹ Anónima, aunque es similar a *Acertar errando*, de Lope.
⁷² De Zapata.
⁷³ De Francisco de Bernardo y Quirós.
⁷⁴ No encontrada.
⁷⁵ De Solís.
⁷⁶ De Matos Fragoso, también conocida como *La tía de la menor*.
⁷⁷ De Mira de Amescua.
⁷⁸ De Calderón.
⁷⁹ Desconocida.

MÚSICOS:	<i>Cada uno para sí</i> ⁸⁰ <i>es hoy Madrid por dentro</i> ⁸¹ ; <i>Cautela contra cautela</i> ⁸² , <i>Mentir y mudarse a un tiempo</i> ⁸³ .	90
SIMÓN:	<i>Quien se muda, Dios le ayuda.</i> ⁸⁴	
FRANCISCA:	Yo quiero <i>Servir a buenos</i> ⁸⁵ .	
BERNARDA:	<i>Quien todo lo quiere</i> ⁸⁶ , todo lo pierde.	
SIMÓN:	¿Qué?	
BERNARDA:	<i>Yo me entiendo</i> ⁸⁷ .	
SIMÓN:	<i>Yo por vos ¿y vos por otro</i> ⁸⁸ ?	95
BERNARDA:	<i>Es La fuerza del ejemplo</i> ⁸⁹ , <i>La más constante mujer</i> ⁹⁰ soy con vos.	
ROJO:	<i>Yo El loco cuerdo</i> ⁹¹ .	
FRANCISCA:	¿Ya es Amor y obligación ⁹² ?	
BORJA:	¡ <i>El desengaño a su tiempo</i> ⁹³ !	100
CARRIÓN:	No es bueno <i>El secreto a voces</i> ⁹⁴ .	
FRANCISCA:	¿Cuál lo será?	
CARRIÓN:	<i>El Encubierto</i> ⁹⁵ .	
OROZCO:	Oiga <i>La condesa Julia</i> ⁹⁶ ...	

⁸⁰ De Calderón.

⁸¹ De Rosete.

⁸² De Tirso y otra de Ruiz de Alarcón.

⁸³ De José de Figueroa, escrita con su hermano Diego.

⁸⁴ Desconocida, solo encontrada como dicho.

⁸⁵ De Lope de Vega.

⁸⁶ De Lope de Vega.

⁸⁷ De Lope de Vega.

⁸⁸ De Moreto.

⁸⁹ De Antonio A. Moragas.

⁹⁰ De Pérez de Montalbán.

⁹¹ *El loco cuerdo, San Simeón*, de José de Valdivielso.

⁹² Una de Agustín Moreto y otra de Antonio de Solís.

⁹³ *A su tiempo, el desengaño*, de Matos Fragoso con Juan Bautista de Villegas y Calderón.

⁹⁴ De Calderón.

⁹⁵ De Diego Jiménez de Enciso.

⁹⁶ Desconocido.

MANUELA:	Diga <i>El príncipe perfecto</i> ⁹⁷ .	
OROZCO:	Mi amor es <i>El parecido</i> ⁹⁸ al suyo.	105
MANUELA:	¡Lindo Don Diego ⁹⁹ !	
BORJA:	Parecéis <i>El mentiroso</i> ¹⁰⁰ .	
SIMÓN:	Seré <i>El galán Gerineldos</i> ¹⁰¹ y <i>El amor enamorado</i> ¹⁰² .	
ROJO:	Seamos <i>Adonis y Venus</i> . ¹⁰³	110
BERNARDA:	¡Cómo se engañan los ojos ¹⁰⁴ !	
ROJO:	A ser yo Pascual el ciego ¹⁰⁵ , <i>El capitán Belisario</i> ¹⁰⁶ o <i>El lego del Carmen</i> ¹⁰⁷ .	
SIMÓN:	¡Muero!	
BORJA:	<i>Celos no ofenden al sol</i> ¹⁰⁸ .	115
SIMÓN:	<i>Donde [hay] agravios no hay celos</i> ¹⁰⁹ .	
BERNARDA:	¿Qué es esto?	
SIMÓN:	<i>Lo que ha de ser</i> ¹¹⁰ : <i>Vengarse con agua y fuego</i> ¹¹¹ , <i>Amor vencido de Amor</i> ¹¹² , <i>Pasión vencida de afecto</i> ¹¹³ , <i>La batalla del honor</i> ¹¹⁴ , <i>Peligrar en los remedios</i> ¹¹⁵ ,	120

⁹⁷ *El príncipe perfecto*, o cómo ha de ser un buen rey, de Lope de Vega.

⁹⁸ De Agustín Moreto.

⁹⁹ De Moreto.

¹⁰⁰ De Ruiz de Alarcón.

¹⁰¹ Solo encontrado el romance anónimo.

¹⁰² De Lope de Vega.

¹⁰³ Puede aludir al *Adonis* de Lope.

¹⁰⁴ Juan Bautista de Villegas.

¹⁰⁵ Desconocida.

¹⁰⁶ De Mira de Amescua.

¹⁰⁷ De Moreto.

¹⁰⁸ De Enríquez Gómez.

¹⁰⁹ De Rojas Zorrilla.

¹¹⁰ De Lope de Vega.

¹¹¹ De Calderón.

¹¹² Una de Antonio Sigler de la Huerta y otra de Vélez de Guevara con Zabaleta y el mismo de la Huerta.

¹¹³ De Diamante.

¹¹⁴ De Lope de Vega.

¹¹⁵ De Rojas Zorrilla.

- El garrote más bien dado*¹¹⁶,
*La locura por los celos*¹¹⁷,
*La más dichosa venganza*¹¹⁸
 del *Amante de Toledo*¹¹⁹. 125
*Quien tal hace, que tal pague*¹²⁰.
- LAS DOS: ¡Ay!
- SIMÓN: Quédase *El rey sin reino*¹²¹.
- TODOS: ¿Qué es?
- LAS DOS: *La fuerza lastimosa*¹²².
- SIMÓN: *De una causa, dos efectos*¹²³.
- ROJO: *Las manos blancas no ofenden*¹²⁴. 130
- BERNARDA: *También la afrenta es veneno*¹²⁵.
- ROJO: ¿Qué, pues? *Guardar y guardarse*¹²⁶,
 que *El caballero del Febo*¹²⁷
 le embiste.
- SIMÓN: ¡*Fiar de Dios*¹²⁸!
 y *A fuerza de armas el cielo*¹²⁹
 pierde. 135
- (Cae.)
- ROJO: *Peor está que estaba*¹³⁰.
- FRANCISCA: *Roberto el diablo*¹³¹, ¿qué es esto?

¹¹⁶ De Calderón.

¹¹⁷ Desconocida.

¹¹⁸ De Muxet de Solís.

¹¹⁹ Desconocida, aunque Restori apunta que tal vez deba corregirse como *Hamete de Toledo*.

¹²⁰ No encontrada.

¹²¹ De Lope de Vega.

¹²² De Lope de Vega.

¹²³ De Calderón.

¹²⁴ De Calderón.

¹²⁵ De Rojas Zorrilla.

¹²⁶ De Lope de Vega.

¹²⁷ Desconocida, aunque Restori anota que tal vez cambiando Sol por Febo, por fuerza de la asonancia, se trate de *El caballero del sol*, de Luis Vélez de Guevara.

¹²⁸ De Martínez de Meneses y Belmonte.

¹²⁹ Desconocida.

¹³⁰ De Calderón.

¹³¹ De Lope, perdida.

OROZCO:	<i>Caer para levantarse</i> ¹³² .	
SIMÓN:	<i>No hay prudencia donde hay celos</i> ¹³³ .	
ROJO:	<i>Lavar sin sangre una ofensa</i> ¹³⁴ <i>parece El mejor acuerdo</i> . ¹³⁵	140
OROZCO:	<i>No hay duelo entre dos amigos</i> ¹³⁶ .	
SIMÓN:	<i>El mejor amigo, el muerto</i> ¹³⁷ .	
BERNARDA:	¡Mi bien!	
SIMÓN:	<i>Obras son amores</i> ¹³⁸ .	
BERNARDA:	Yo...	
SIMÓN:	<i>Quien ama no haga fieros</i> . ¹³⁹	145
BERNARDA:	¡No hice!	
SIMÓN:	<i>Basta intentallo</i> ¹⁴⁰ .	
BERNARDA:	<i>La dicha del forastero</i> ¹⁴¹ <i>fue Engañar para reinar</i> ¹⁴² <i>y Enfermar con el remedio</i> ¹⁴³ .	
SIMÓN:	<i>Mujer, llora y vencerás</i> ¹⁴⁴ .	
BERNARDA:	<i>Pues meta paz El Rujero</i> . ¹⁴⁵	150
(Cruzado.)		
MÚSICOS:	<i>El desdén con el desdén</i> ¹⁴⁶ <i>destierre Apacible Orfeo</i> ¹⁴⁷ <i>y El poder de la amistad</i> ¹⁴⁸ <i>logren Olimpa y Sireno</i> ¹⁴⁹ .	

-
- ¹³² *Caerse para levantar, San Gil de Portugal*, de Gerónimo de Cáncer.
¹³³ ¿Puede jugar con el título de *Donde hay agravio hay celos*, de Rojas Zorrilla?
¹³⁴ De Román Montero de Espinosa.
¹³⁵ Desconocida.
¹³⁶ De Rojas Zorrilla.
¹³⁷ De Rojan Vilandrando.
¹³⁸ De Lope de Vega.
¹³⁹ De Lope de Vega.
¹⁴⁰ De Felipe Godínez Manrique.
¹⁴¹ De Lope de Vega: *La portuguesa y dicha del forastero*.
¹⁴² De Calderón.
¹⁴³ De tres ingenios: Calderón, Luis Vélez de Guevara y Gerónimo de Cáncer.
¹⁴⁴ De Calderón.
¹⁴⁵ No encontrada.
¹⁴⁶ Desde este verso hasta el 170 no se incluyen en la versión de Restori [1903].
¹⁴⁷ No encontrada.
¹⁴⁸ *El poder y la amistad*, anónima.
¹⁴⁹ De Pérez de Montalbán.

MANUELA:	Soy <i>La perfecta casada</i> ¹⁵⁰ .	155
CARRIÓN:	Yo <i>El desposorio encubierto</i> ¹⁵¹ .	
MÚSICOS:	<i>Hasta el fin nadie es dichoso</i> ¹⁵² , que toda <i>La vida es sueño</i> ¹⁵³ .	
BORJA:	Pagaste <i>El robo de Helena</i> ¹⁵⁴ .	
CARRIÓN:	Casi me hace <i>El Polifemo</i> ¹⁵⁵ .	160
MÚSICOS:	Usted encontró <i>El reino diablo</i> ¹⁵⁶ y <i>La horca para su dueño</i> ¹⁵⁷ .	
FRANCISCA:	Seré <i>El Job de las mujeres</i> ¹⁵⁸ .	
OROZCO:	Yo <i>El ignorante discreto</i> ¹⁵⁹ .	
MÚSICOS:	Aquesta es <i>La dama boba</i> ¹⁶⁰ y este <i>El bobo del colegio</i> ¹⁶¹ .	165
BERNARDA:	<i>También hay duelo en las damas</i> ¹⁶² .	
AGUADO:	<i>A lo hecho no hay remedio</i> ¹⁶³ .	
MÚSICOS:	Ya será <i>El hijo obediente</i> ¹⁶⁴ si antes fue <i>Pedro Guerrero</i> ¹⁶⁵ .	170
	(<i>Cruzado.</i>)	
BERNARDA:	Cesen <i>Las academias</i> <i>de Amor y Marte</i> . ¹⁶⁶ ¡Viva <i>El águila de Austria</i> ! ¹⁶⁷	

¹⁵⁰ La perfecta casada, prudente, sabia y honrada, de Cubillo de Aragón.

¹⁵¹ De Lope de Vega.

¹⁵² De Agustín Moreto.

¹⁵³ De Calderón.

¹⁵⁴ Atribuida a Lope de Vega.

¹⁵⁵ El Polifemo y Circe, escrita por Calderón, Montalbán y Mira de Amescua.

¹⁵⁶ No encontrada.

¹⁵⁷ De Godínez Márquez.

¹⁵⁸ De Matos Fragoso.

¹⁵⁹ El príncipe ignorante y discreto, de Francisco de Rojas.

¹⁶⁰ De Lope de Vega.

¹⁶¹ De Lope de Vega.

¹⁶² De Calderón.

¹⁶³ De Pérez de Montalbán, también conocida por *El príncipe de los montes*.

¹⁶⁴ De Mateo Miguel Beneyto, aunque Paz y Malía dice que es idéntica a otra atribuida a Moreto y a Guillén de Castro.

¹⁶⁵ No encontrada.

¹⁶⁶ Tal vez *Las academias de Amor*, de Cristóbal de Morales.

¹⁶⁷ Título es desconocido.

	con <i>El rey Ángel</i> ¹⁶⁸	
MANUELA:	Hoy se miran los reyes ¹⁶⁹ y <i>El bello niño</i> ¹⁷⁰ , <i>La elección milagrosa</i> ¹⁷¹ y <i>El parecido</i> ¹⁷² .	175
BORJA:	Y con <i>La margarita</i> <i>del cielo</i> ¹⁷³ tenga el príncipe Don Carlos ¹⁷⁴ <i>La mejor perla</i> . ¹⁷⁵	180
[AGUADO:	Dejen <i>La Manganilla</i> ¹⁷⁶ , no le dé al baile <i>El mejor desengaño</i> ¹⁷⁷ <i>La hija del aire</i> ¹⁷⁸ .]	185

Fin

¹⁶⁸ De Calderón. Según Restori fue representada en la corte en 1662 y 1623.

¹⁶⁹ Desde el verso 175 hasta el 178 no aparecen en la copia de Restori.

¹⁷⁰ No encontrada.

¹⁷¹ De Agustín de Moreto: *La milagrosa elección de san Pío V.*

¹⁷² De Agustín de Moreto.

¹⁷³ Una de Pacheco y otra de Zárate.

¹⁷⁴ Aquí Restori dice «con nuestro rey don Carlos», lo que demuestra que el manuscrito que transcribimos es anterior.

¹⁷⁵ Aquí Restori dice «*La mejor prenda*» y anota que otro manuscrito –usado para esta edición–, el mío, anota más correctamente «La mejor perla» del título *La mejor perla de Oriente, Santa Margarita*, anónimo. Aquí termina el texto de Restori, no contiene los versos que siguen.

¹⁷⁶ *La Manganilla de Melilla*, de Ruiz de Alarcón.

¹⁷⁷ De Tirso de Molina.

¹⁷⁸ De Calderón.

7. POEMAS

El original pecado¹
(Mostró el Autor Soberano / del hombre en la arquitectura)
(Quintillas)

Con estas quintillas participó Alonso de Olmedo en el certamen poético celebrado en Valencia en 1665, en las fiestas por la bula del Papa Alejandro VII, instituyendo la Octava de la Purísima Concepción.

El tema elegido para los versos es el de la creación del hombre y el ulterior pecado original, del Génesis del Antiguo Testamento. Este mito de las religiones abrahámicas resulta una curiosa elección cuando se celebra la Inma-

culada Concepción de la Virgen se trata, pero más curioso nos parece el tono jocoso, rayano lo burlesco, con que Olmedo lo versifica. Sin embargo, por ello resulta muy original y atractivo, y nos mueve a risa, entendiendo siempre la misoginia explícita como tópico de la época en que vivió.

El texto se ha copiado del impreso de la BNM titulado *Luces de la aurora*, de Torre y Sevil, de 1665, único ejemplar encontrado.

¹ Título sugerido por el autor de esta edición para referirse a este poema.

El original pecado

(Quintillas)

Mostró el Autor Soberano
del hombre en la arquitectura
su poder sumo, y, ufano
el mundo, para su hechura
le daba barro la mano.

Formó al hombre porque asombre
de aquella terrestre masa,
Adán le puso por nombre
y [Adán] le dijo: «El mundo es mi casa,
pues huela la casa a hombre.

Todo el Orbe a presidir
llego, por dueño me aclama,
por tal me veo aplaudir
y, pues cobré buena fama,
bien puedo echarme a dormir.»

Mientras durmió con exceso,
un hueso Dios le quitó,
y a Eva formó del hueso,
y a Adán se la encomendó
por su esposa sobrehueso¹.

Dios dijo: «Estad enterados
que sois dueños del distrito,
jurados y venerados,
y que comáis os permito
barato como jurados².

Si es que el deseo os provoca
comed la fruta más bella,
solo aquella se os revoca
y, aunque oiréis hablar de ella,
no la toméis en la boca.»

Quedaron en gran conflicto
los dos, pero Eva, en efeto,
teme aun golosa el delito
y rasca con el precepto
la sarna del apetito³.

El diablo dijo: «Aquí entablo,
hecho serpiente, altiveces
a que obligue mi vocablo,
que aún las serpientes a veces
para obligar tienen diablo.

Con Eva quiero entablar
de mí ser el testimonio,
provocarela a hablar,
que una mujer, por hablar,
hablará con el demonio⁴.»

Díjola: «¿Qué dificulta
comer de este árbol tu agrado?»
Eva respondió: «Resulta
de comer de lo vedado
que nos echen una multa.»

«Que os han engañado entiendo⁵,»
Dijo [el diablo]; «seréis como Dios
si coméis lo que pretendo.»
«¿Cómo?», preguntan los dos.
Respondió el diablo: «Comiendo⁶.»

«Si dioses podemos ser,»
dijo entonces Eva ufana,
«empecemos a comer,
que entre dos una manzana
¿qué daño nos ha de hacer?»

Comieron y en el pecado
Adán cayó, conociolo,
y dijo: «Eva me has engañado;

¹ *Sobrehueso*: Cosa que molesta o sirve de embarazo o carga. (DLE)

² *Jurados*: Que ha prestado un juramento para hacer el bien común (*Cov.*) Aquí puede referirse a comer bien y barato como los jueces.

³ Se refiere al gusto por pecar y está relacionado con el refrán «Sarna con gusto no pica».

⁴ Tópico misógino. La crítica a la mujer habladora la encontramos en su entremés de *Las locas caseras*.

⁵ Habla el diablo.

⁶ ¿Cómo? Comiendo: Expresión que se suele usar cuando no se quiere responder a la pregunta «¿Cómo?». En este caso la respuesta sí es respuesta: «comiendo [la fruta]».

más me valiera estar solo
que no mal acompañado.

Diome en polvo movedizo
la tierra, Dios me formó
y imité en lo quebradizo
la madre que me parió,
y no al padre que me hizo⁷.»

Dijo Dios: «No hay que aguardar.
¿Comieron? ¡Bien por mi vida!
Pues presto lo han de gormar⁸.
Sin reposar la comida
los envíen a pasear.

Sienta ese racional bruto
que mi consejo no toma
deponiendo mi estatuto;
su sudor jamás enjuto,
y con su pan se lo coma⁹.»

Echolle con fuerza nueva,
porque otra vez no se atreva
a cometer error tanto,
al piélago de su llanto,
de sus suspiros la leva¹⁰.

Llevo los sin detener
un Ángel haciendo raya¹¹,
y Adán dice a Eva: «Mujer,
este nos va dando, vaya,
según nos hace correr.»

Salieron y en pena grave
queda el mundo con tal nueva,
sino serena, suave;
la inquietud de una Eva,
la tranquilidad de una Ave¹².

⁷ Tópico misógino: Adán se refiere a que fue hecho de polvo movedizo, quebrantable (débil) como su madre, y no fuerte, como el padre.

⁸ *Gormar*: Vomitar.

⁹ Versión burlesca del castigo divino: «Ganarás el pan con el sudor de tu frente».

¹⁰ *Leva*: Reclutamiento forzoso de gente para el ejército. Entiéndase aquí como «Dios lo desterró a un mar de lágrimas, hechas de sus propios suspiros», por «fue desterrado a un valle de lágrimas».

¹¹ *Haciendo raya*: Marcando una frontera. O también: (loc. verb.) Aventajarse, esmerarse. Pudiera entenderse que el Ángel los expulsó yendo él delante.

¹² *Una Ave*: Un Ave María. Parece que la expulsión del Paraíso es una pena llevadera.

Alonso de Olmedo, al autor
(*De tu libro en los verdores /al mayo y abril deshojas*)
(Décima)

Como viene siendo común, conocidos poetas celebraban una publicación participando con unos versos que se incluían en las primeras páginas del libro, junto con los agradecimientos y dedicatorias. Olmedo participó con esta décima para la publicación del tomo de *Sainetes* y

entremeses, de López de Armesto y Castro en 1674. La décima, tan sencilla como hermosa, se ha copiado de dicho libro, único ejemplar hallado en la BNE donde aparecen impresos sus versos.

Alonso de Olmedo, al autor
(Décima)

De tu libro en los verdores
al mayo y abril deshojas
dando a una flor muchas hojas
y a cada hoja muchas flores.
Viendo letras y colores
en su florido papel,
dudo si pluma o pincel
fue instrumento de tu numen,
si es matizado volumen
o si es escrito vergel.

A una dama, pintura
(Cuartetas)

El gusto de Olmedo por retratar damas siguiéndola estética horaciana ya lo conocemos por sus bailes de *El Retrato* y el de *Lanturulú* (retrato en esdrújulos), amén de otras piezas en las que, de una forma u otra, se incluyen breves esbozos de mujeres. En estas cuartetas nos describe a la dama Menga, retomando la tradición de féminas pastoriles, ya empleado también en su baile de *Menga y Bras*. Aunque el tema no es muy original, el poeta no puede

evitar, como suele –y se agradece–, añadir una sorpresa en algunos versos finales de las estrofas que, ya nos alegran por inesperados, ya nos endulzan por su belleza.

Los versos se han copiado uno de los dos manuscritos encontrados, el más antiguo, recogido en *Poesías varias, de Salvatierra y otros*, de 1689, de la BNE.

A una dama, pintura

(Cuartetas)

En comunes frases, Menga,
mi rudeza te retrata
y por la gracia de linda
te quiero dar una estampa.

Preso y tendido tu pelo
al sol da trato de mata¹³
con que se viene a hacer de oro
a la corta o a la larga.

Arcos dorados de amor
a tus cejas los llamara,
mas, aunque me viene a pelo
[a / en esos]¹⁴ pueblos en Francia¹⁵.

Las flores verte quisieron
cuando naciste rapaza
y en tus mejillas las flores
por verte se deshojaban.

Tu nariz es como el hampo¹⁶,
ni generosa ni avara,
y juzgo al verla entre ojos
que me la tienes jurada.

Danza el carmín en tu boca
con cascabeles de plata¹⁷
y solamente deseo
entrar también en la danza.

Tu pecho ruega al cristal
que vase desde la barba¹⁸
y como ruin en tu cuello
cuando le ruegan se ensancha¹⁹.

Blanco guante de jazmín
viene a ser tu mano blanca
pues haces dar en el blanco
a todos de dos guantadas.

Lo pulido de tu talle
y lo airoso de tu espalda
es largo, tal sea mi vida,
y es justo, tal sea mi alma.

Acabose tu retrato
y si acaso no te agrada
haz, Menga, lo que quieras
pues son cosas acabadas.

¹³ *Trato*: «Salto» en la versión posterior de *Poesías*, 1712. El sol trata el pelo de Menga como a una planta: se dora con su luz. Si atendemos a «salto de mata», entendemos que el viento desordena el pelo de Menga, como en el verso de Garcilaso del famoso soneto XXXV: *El viento esparce y desordena*.

¹⁴ Palabra ilegible en los manuscritos.

¹⁵ No se puede aclarar la referencia.

¹⁶ *Hampo*: Perteneciente o relativo al hampo. Tiene sentido con el último verso de esta cuarteta. En *Poesías*, 1712, dice «ampo»: Blanco resplandeciente (DLE)

¹⁷ *Cascabeles de plata*: Metáfora de los dientes o del sonido de la risa.

¹⁸ *Barba*: Barbilla.

¹⁹ *Como ruin... se ensancha*: Cuando se le ruega a una persona ruin, esta se crece. Así su pecho.

8. APARATO CRÍTICO

El proceso de selección de cada uno de los textos editados en este estudio se basa en la comparación de los ejemplares existentes –manuscritos e impresos– que se han encontrado de cada pieza, en la presencia de fechas clave para datarlos –ediciones, manuscritos fechados–, y la consulta de los listados de compañías teatrales, para ubicar los repartos de los actores que aparecen en las obras.

Aunque el número de textos cotejados en ocasiones es abundante, las variantes que ofrecen son escasas y poco destacadas, y no desvirtúan en ningún caso el texto original de sus piezas de teatro breve.

Vemos con más detalle el proceso de selección del texto.

ENTREMESES

La dama toro y Las locas caseras

Estos entremeses se han copiado del único ejemplar que se conserva de las piezas en *Flores del Parnaso*, Zaragoza, 1708 (BNE, T- 9.025). El de la BITB es copia de este.

El sacristán Chinchilla

Para la edición de este entremés se ha seguido el manuscrito del siglo XVIII titulado *Entremés del Sacristán Chinchilla y Tirra Tirra*

(Ms: 16.667) y apunto las variantes que aparecen en el texto impreso T-9.025 (*Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*, Zaragoza, 1708). Aunque la letra de la versión manuscrita es del siglo XVIII, esta debe de haber sido copiada de un texto anterior a la edición de 1708, dado que encontramos un importante dato en el impreso que no está en el manuscrito. Dicho dato consiste en que en el reparto de personajes del manuscrito aparece el Vejete como «padre» de la solicitada Casilda, con lo que el Vejete, al mostrar su aprobación a un pretendiente de su hija, dice: *Porque en efecto un alcalde/ siempre agrada para yerno*. Estas mismas palabras las dice el Hermano que aparece en el impreso sustituyendo al Vejete. Consideramos que es un error: el hermano no puede llamar yerno al que sería su cuñado. Esto mismo aparece en otra ocasión en el impreso –verso 197–, donde Chinchilla llama suegro al hermano de Casilda, cuando debía llamarle cuñado. Además, Casilda se refiere al Vejete como padre en diversas ocasiones. Originalmente debió de ser un padre y no un hermano, que, por otro lado, se acerca más a la esencia de un entremés de burlas.

Se ha añadido al texto entre corchetes los versos y acotaciones del impreso que no aparecen en el manuscrito –otras veces es al contrario–, así como el resto del reparto de personajes, que es más completo y correcto en el impreso, excepción hecha del personaje del Vejete. Los versos finales también difieren y se incluyen ambos a pie de página en la edición del texto.

Píramo y Tisbe

Para editar el texto nos hemos valido del manuscrito de la Biblioteca Nacional del Madrid *Píramo y Tisbe*, en *La nave*, n° 66, Ms. 14851, usado por Ricardo Senabre, el único existente. El manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona es una copia del anterior.

BAILES

La abejuela

Para su edición se ha copiado el ejemplar del *Libro de bailes*, de Bernardo López del Campo, de la BNE (Ms. 4.123) por ser el único existente y el seguido por Gaspar Merino para su tesis. El de la BITB es una copia del de López del Campo.

Las arias

Copiado del único ejemplar que se conserva, el manuscrito con letra del siglo XVII de la BMN (Ms. 14.513, n° 24). En los márgenes y entre los versos del «autógrafo, con rúbrica» –según Merino Quijano– hay correcciones hechas sobre el mismo texto que se incluyen en el Registro de Variantes. Paz y Meliá lo atribuye con interrogante a Olmedo.

Bernarda y Pascual

Este baile también es conocido como *Sainete para la comedia de «Los sucesos de tres horas»* y por su primer verso: «*Si no ha de tener alivio*».

Para la edición se han comparado los manuscritos de la BNE de *El corazón* (Ms. 14.856:

«Baile de Bernarda y Pascual») y *La nave* (Ms. 14.851: «Baile de Si no ha de tener alivio») con el *Sainete de Alonso de Olmedo para la comedia de «Los sucesos de tres horas*, en Moreto y Calderón (Ms. 16.291), aunque a este último parece copia de *El corazón*, le faltan algunos versos, y la letra es posterior. Se ha copiado el texto de *El corazón* [Ms. 14.856] y se han recogido las escasas variantes que presentan los otros dos. El ejemplar de la BITB es copia del de Calderón y Moreto.

Dos áspides trae Jacinta

Para su edición se ha usado el texto impreso (T-44.486) donde figura el nombre de Alonso de Olmedo, en *Vergel de entremeses, y conceptos del donayre*. Zaragoza, 1675. La versión de 1670, atribuida a Monteses, ofrece variantes, así como la del baile de *Los áspides*, de 1791 y 1799.

Las flores

El texto se ha copiado del manuscrito de *El corazón* (Ms. 14.856) por ser más antiguo y contener más versos. Sin embargo, añadimos las didascalías más completas sobre las mudanzas que aparecen en *Papeles varios*, Calderón de la Barca, Pedro, 1600-1681. Presenta pocas variantes con respecto al mismo baile incluido en *El corazón*, ambos de la BNE, excepto la seguidilla final, que menciona a los reyes en *Papeles*. También se incluyen en la edición del texto.

La gaita gallega

Copiado de *El corazón* (Ms. 14.856), único manuscrito se conserva de este baile.

Lanturulú

También aparece como *Baile del retrato* dado que, al igual que en el baile de *El retrato* –también de Olmedo–, hace una descripción de una dama –aunque en el de *Lanturulú* no usa esdrújulos, es burlesco e incluye la descripción de un caballero–. Se conoce también por su primer verso: *Atención pido a todos / para una estampa*.

No disponemos de fechas de los manuscritos –*La nave* (Ms. 14.851), el *Baile del retrato* (Ms. 15.403) y *Baile de atención pido a todos...*, en la *Colección de bailes, entremeses y jácaras*, de Moreto (Ms. 16.292)–. Los textos son iguales, a excepción del reparto que, en el primer manuscrito, aparece un Gracioso y Graciosa, mientras que en el segundo figuran los nombres de los actores: Francisca [Bezona] y [Juan] Cor[r]ea, que dataría de los años 1657 o 1658, cuando Olmedo estaba en la compañía de Juan Pérez Tapia. En la versión del baile de la *Colección de bailes*, de Moreto, encontramos a Francisca [Verdugo] y Simón [Aguado] en el reparto, que sabemos posterior, por los nombres de los actores, que coincidieron en 1662 con Olmedo en la compañía de Simón Aguado *el joven*. La edición de 1700 de la *Arcadia de entremeses* (T. 9.730: «Baile de Lanturulu») también es más tardía, hecho que lo demuestra el reparto de actores –Vallejo y La Borja–, que estuvieron con Olmedo en la compañía de Vallejo a partir de 1674.

Se ha usado para la edición el impreso *Arcadia de entremeses* de 1700 (T– 9.730), a pesar de que sabemos que el reparto es posterior, pero el texto es idéntico al resto de las copias existentes. Solo difiere de los manuscritos en el reparto y en dos palabras que aparecen en el

Registro de variantes. Por otro lado, el impreso –al igual que el de Moreto– tiene acotaciones mucho más completas, y también incluye los «ay, ay» al final de verso que servirían para amoldar música y letra.

En el baile de *El pintor*, de Suárez de Deza, hay versos que coinciden con los de este baile. Supone Borrego [1998: 863] que «en un primer momento Suárez no los incluyó en su baile y que posteriormente los tomó de la pieza de Olmedo, puesto que esta es anterior».

Menga y Bras

Se ha copiado para la edición el único texto existente en el manuscrito de *El corazón* (Ms. 14.856. «Baile de Menga y Bras»). El de la BITB es copia de este.

La niña hermosa

Para la edición se ha copiado el baile impreso de 1691 en *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes assumptos, de bayles y moji-gangas* (T– 11.388) de la BNE. Los otros impresos no ofrecen ninguna variante.

El retrato, en esdrújulos

También conocido por su primer verso: *Señores, oíd, de mi padre/ suplico en vuestra prudencia*. Copiado del manuscrito de *El corazón* (Ms. 14.856, *Baile del retrato, en esdrújulos*) por ser el más completo. El resto incluyen menos estrofas o son copia de este. Solo es de Olmedo este baile de esdrújulos.

Los títulos de comedias

También denominado *sainete* y *entremés*. Primer verso: *Con títulos de comedias/ se han cantado en este puesto*.

Para la presente edición se han usado la versión de *El corazón* [Ms. 14.856] por ser la más completa y con letra más antigua, del siglo XVII. Sin embargo, he añadido al final los cuatro versos de

la versión que se encuentra en *Sainetes de los dos mejores ingenios de España de Don Pedro Calderón y D. Agustín Moreto*. En este último faltan dos versos intercalados en el texto que sí aparecen en *El corazón* y que se amoldan a la métrica. Descartamos para esta edición la usada por Restori por ser copia de un texto posterior al de *El corazón*, lo cual es evidente ya que en la presente edición figura el príncipe don Carlos, pero en la seguida por Restori aparece como el rey don Carlos.

9. VARIANTES

El sacristán Chinchilla

Lo escrito en primer lugar pertenece al texto editado. Lo escrito entre corchetes indica las variantes que aparecen en el texto impreso T-9.025 (*Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*, Zaragoza, 1708).

(v. 1) *aquesto* [esto]

(v. 2) *que* [pues]

(v. 4) *aflige* [obliga]

(v. 6) *tan desvaído y tan luengo* [tan bullicioso y pequeño]

(v. 7) *que cuando le busco el alma* [que siendo alma en la viveza]

(v. 8) *más que alma, en él hallo cuerpo* [en lo aparente no es cuerpo]

(v. 13) *...al alcalde yo* [...al alcalde]

(vs. 23 a 32) Estos versos aparecen en el impreso y no en el manuscrito. Están incluidos en la edición entre corchetes.

(v. 50) *hayáis* [habéis]

(v. 54) En el manuscrito pone *boy hay muchos ladrones*, pero sigo el impreso al quitar el «hoy» por cuestión de métrica.

(v. 68) *¡Que hoy a mí un monigote con sotana*
[¡Que a mí una lagartija con sotana]

(v. 70) *¡Que un sacristán berlinga con bonete*
[¡Que a mí un escarabajillo con bonete]

(v. 88, acotación posterior) Se incluye en la edición la acotación del impreso por ser más larga.

(v. 101) *Que* [Qui]... *sin casaque* [sin su capa]...
e [y]

(vs. 103 *li* [*la*]... *Casildilli* [Casildilla])

(v. 104) *dijando* [dejando]... *li almondigilli* [*la albondiguilla*]

(v. 105–108) *gigute* [gigote]... *pucheris* [pucherus]... *lis pasajeris* [los pasajerus]... *muchaci* [muchacha]... *diabres* [diablos]... *borrachi* [borracha]

(v. 111) *llegó a la porta*. Estas palabras no aparecen en el impreso.

(v. 112–113) *recatadi* [recatada]... *mi li* [me le]

(v. 114) *Ditrás del me acurraco, qui en lo oscuro* [Detrás de él me corrucó]. Aquí se corta el verso en el impreso.

(v. 115) *estorbando mejor qui no me vean* [estorba que me vean]

(v. 116) *No lograré, ¡ma fe!, lo que desean* [No han de gozar, ¡por mí fe!, lo que desean]

(Acotación después del verso 116) Incluyo la del impreso porque es más larga.

(v. 124) *tengui* [tengo]... *di* [de]

(Acotación después del v. 127) No viene en el impreso.

(v. 128) *di* [de]... *lindi* [linda]

(v. 132) *le qui ella haci* [lo que ella hace]

(v. 136) *Y a me también, iguali es il partido* [A mí también, igual es el partido]

(v. 139) Pues echándome, niña, en tu regazo [Pues supuesto, Casilda, que me aplazo]

(v. 140) de ser tu esposo te daré un abrazo [a ser tu esposo, ¿no será un abrazo]

(v. 141) que será de nuestros gustos mensajero [de nuestros regocijos mensajero?]

(v. 142) *primiero* [primero]

(v. 146) *Luegu* [Luego]

(v. 147) *Pues merecí tal dicha* [¿Quién mereció tal suerte?]

(v. 148) *primeru* [primero]

(v. 151) *ladi* [lado]

(v. 152) *no se descubra el inredo* [no se descubra el enredo]

(v. 162) *Vosté* [Usted]

(v. 163–165) *Qui* [Que]... *qui* [que]... *di* [de]... *perru* [perro]

(v. 185) *Aorra is tiempo* [Ahora es tiempo]

(v. 186–187) *qui* [que]... *pudrán* [podrán]... *tengu* [tengo]

(v. 188–189) Estos versos no aparecen en el impreso.

(190–191) *para que se imbaracen* [por que más se embaracen]

(v. 201) *buesos* [sesos]

(v. 209) A partir de este verso el impreso termina el entremés con diferentes versos, que aparecen en la edición a pie de página.

Baile de las arias

NOTA: En realidad son correcciones del mismo autor hechas en los márgenes o metidas entre los versos. En este manuscrito, autógrafo al parecer, pues posee rúbrica, encontramos anotaciones prácticamente ilegibles debido a las manchas de tinta. Veamos algunas de las correcciones del autor, que aparecen entre corchetes.

(v. 34) *aunque el ciego dios vendado* [aunque contra mí indignado]

(v. 37) En este verso aparecen tres opciones al adjetivo «descuidado» con los sinónimos «indignado», «abrazado» y el complemento nominal «de lo airado».

(v. 44) *no el cuidado* [de mi descuido]

(v. 56) Este verso no es del todo legible pues lo tapa una gota de tinta.

(v. 57) *por ser* [cuando el]

(v. 84) *en el fuego* [todo el fuego]

* El verso que sigue al 99 está tachado y es totalmente ilegible.

Baile de Bernarda y Pascual

En esta edición se edita la versión de *El corazón*. Las variantes pertenecen a *La Nave* y al manuscrito de Moreto y Calderón, se señalan aquí entre corchetes.

(v. 4) ... *mas que nunca salga el sol*. Este verso falta en el manuscrito de Moreto y Calderón (MC)

(v. 68) *diciendo en acorde unión* [volviendo a decir tu voz] En *La nave* (N)

(v. 82) *y aunque el corazón* [y aunque hallo razón] (en MC)

(v. 127) *pues se halla en lo que confiesa* [pues se entra en lo que confiesa] (MC)

(v. 128–129) *en el alma una afición / tuvo origen*. (no en MC)

(v. 171, acotaciones posteriores) – *cantan todos, puestos trocados y guías por fuera*– no se encuentran en MC.

(v. 189) *y entonces no es hija de la discreción*. El adverbio de negación no aparece en MC.

Baile de Dos áspides trae Jacinta

La edición que se lee es la de 1675 –atribuida a Olmedo– y se adjuntan las variantes que esta ofrece con las versiones de 1670 –atribuida a Monteseser (MTS)–, la de 1791 –*Los áspides* (L.A.), sin autor– y con el tono incluido en el *Cancionero poético-musical de Verdú* (Verdú). Se añaden al texto entre corchetes las acotaciones de la versión de 1791 porque son más completas.

(v. 26) *vosotros* [todos] en L.A.

(v. 37) Tras este verso hay dos más en la versión de 1675: *el albedrío que tuvo / fueron más vanagloriosos*. Estos dos versos no aparecen en L.A. Desde aquí la puntuación cambia en MTS pero parece errónea, como la del texto editado. He tratado de puntuar correctamente los versos y, tras varios intentos, opto por editar la versión más correcta, que es la de L.A., con lo cual sumo los dos versos mencionados.

(v. 66) *Tan rayos de almas* [tan rayos es de almas] En Verdú y en MTS.

(v. 69) *arroyos* [pimpollos] En MTS.

(v. 71) *Llámesese* [Llámele], *u* [o] En MTS.

(v. 87) El adverbio de negación «no» aparece en L.A. Preferimos incluirlo entre corchetes en el texto editado por ser más acorde a la rima y el sentido del verso.

(v. 144) Tras este verso se incluye uno más en L.A.: *que al verlos me reconcomio*. No lo hemos añadido por no aparecer en la edición de 1765, la editada, y por no servir a la rima.

(v. 157) *garçon* [garzón] En L.A. y en MTS.

(v. 196) ¡No hay *más mozo*! [¡No es mal mozo] En L.A.

(v. 212) *sig*a [diga] En L.A.

(v. 231) *alisos* (Preferimos «alisos» como aparece en MTS. Desechamos «aisos» de la edición de 1675, y también «aliseos», como vemos en L.A.)

(v. 244) *sin juicio* [ciego] En MTS.

(v. 246) Después de este verso se apresura el final del baile en L.A., usando versos que no aparecen en la edición de 1675 ni en MTS. Se incluyen los versos a pie de página en la edición.

(V. 249) *Morir yo* [¿Morir yo?] En MTS.

(vs. 263–265) Preferimos la forma que editamos en estos versos, aunque así no aparezca en la edición de 1675, donde los tres versos se juntan en uno solo. No nos parece correcto, así que seguimos la versión de MTS que es más correcta.

(v. 269) Aquí finaliza la versión de MTS.

Baile de Las flores

El texto copiado es el de *El corazón* y las variantes que se adjuntan son las que presenta el manuscrito de *Papeles varios*, de Calderón, aquí entre corchetes.

(v. 8) *discorde* [opuesta]

(v. 34) *le* [la]

(v. 49) *mundo* [vulgo]

(v. 123) *desvanecida* [desbancada]

(v. 128) *dobles* [formes]

(v. 139) *campo* [blanco]

(v. 169) *Acuda cada uno* [Cada uno]

(v. 187) *cristal* [boreal]

(v. 191) *a los oyentes* [y a nuestros reyes]

(v. 194–197) La seguidilla final del baile, en el manuscrito de *Varios papeles*, es diferente, y se incluye al final del texto editado.

Baile de Lanturulú

* En el texto impreso, elegido para la edición, aparecen los personajes de Vallejo, La Borja, hombres, mujeres y músicos. En el manuscrito del *Baile del retrato* solo figuran Cor[r]ea y Francisca. En el manuscrito de *Colección de bailes y entremeses*, de Moreto («Baile atención pido a todos, para una estampa») se hallan en el reparto Simón y Francisca.

(v. 22) Junto a este verso del manuscrito del *Baile del retrato* hay una nota al margen donde aparece la palabra *caramancheles*, que no está en el impreso ni en ningún otro.

(vs. 20–39) Estas cinco estrofas tienen un orden diferente en el manuscrito de Moreto, aunque no cambian ninguna palabra.

(v. 36) *avariento* [valiente] (en *Baile del retrato*)

(v. 56) *un escudo* [una bolsa] (en *Baile del retrato*), [una dobla] (*La nave* y Moreto)

(v. 65) *¡Espera, aguarda!* [¡Espera, niña!] (en *Baile del retrato*)

(v. 71) *¡Aguarda, espera!* [¡Espera, aguarda] (en *Baile del retrato*)

(v. 77) *Acabatele tú* [Acáballo tú] (en Moreto)

* En gran parte de los versos del impreso aparece un «ay, ay», al final de los versos, a modo de estribillo durante todo el baile. También aparecen en *La nave*, no en los otros impresos.

Baile del Retrato, en esdrújulos

Las variantes que ahora se anotan son las que surgen tras comparar el baile manuscrito de *El corazón* con la edición de la letra del tono titulado «Oigamos retratar un prodigio», incluida en el *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, llevada a cabo por Josa y Lambea, aquí entre corchetes.

(v. 47) *copiar* [pintar]

(v. 54) *que* [quien]

(v. 62) *crédulas* [créditos]

(v. 75) *sonrojean* [se enroscan]

Los títulos de comedias

El ejemplar seleccionado para la edición es el manuscrito de *El corazón*, y se compara con otros dos: el de Restori (R), que es copia del baile que aparece en *La nave*, y con el del libro de *Sainetes* de Calderón y Moreto (CM). Solo aparecen en cursiva los títulos de comedias incluidos en cada verso; las variantes entre corchetes.

(v. 19) Pondrán con *Abrir el ojo* (Este verso no aparece en CM)

(v. 31–32) BORJA: *La Ventura sin buscarla* / hallará en mí el *Caballero*. (Estos versos pertenecen a Manuela en CM)

(v. 34) *Del mal lo menos* [Del mal el menor] (en CM)

(v. 37) *Quien calla otorga*. (Falta este título en CM)

(v. 181) *el príncipe don Carlos* [el rey don Carlos] (R llama *rey* y no *príncipe* a don Carlos, lo que nos informa de la posterioridad del texto de R y, en consecuencia, de *La nave*)

(v. 182) *perla* [prenda] (solo en R)

(vs. 183–183) Esta seguidilla final solo aparece en CM. Se ha añadido al texto editado.

BIBLIOGRAFÍA

- AGANZO, CARLOS, *Don de la insolencia*, Madrid, Siruela, 2024.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1917): *El teatro en Valladolid*, Madrid, BRAE.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1977): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ANÓNIMO: *Genealogía, origen y noticia de los comediantes en España*, Ms. 12.918 de la BNE. (hemos manejado la edición extractada por Shergold y Varey [1985])
- ARELLANO, Ignacio (2004): «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», *Proyección y significados del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, SEACEX, pp. 53-77.
- , (2022): *Nuevas piezas de títulos de comedias. De Calderón a la sátira clandestina (Primera entrega)*, Universidad de Navarra, Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 10, núm. 1, pp. 345-372, Instituto de Estudios Aurisculares.
- ASENSIO, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- BAJTIN, Mijail (1965): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza, 1990.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira.
- BERGMAN, Hannah E. (1965): *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses, con un catálogo de los actores citados en sus obras*, Madrid, Castalia.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2000): *El teatro breve de Vicente Suárez de Deza: estudio y edición crítica*, Madrid, Kassel, Reichenberger.
- , (2009) Borrego, E. y Buezo, C.: *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, dir. J. M. Díez Borque, Madrid, Visor.
- BUEZO CANALEJO, Catalina (1992): «El ridículo en el teatro breve: plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, LVI, 161-178.
- , (1996): *Los niños en el teatro cómico breve del siglo XVII*, actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993) / coord. por Arellano, Pinillos, Vitse y Serralta, Vol. 2, (Teatro), págs. 97-108.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1675): *Carta de Pedro Calderón (30-IV-1635) sobre representaciones en la fiesta de Don Juan del Buen Retiro*, Biblioteca Virtual Cervantes, (https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carta-de-don-pedro-calderon-de-1635-sobre-representaciones-en-las-fiestas-de-don-juan-del-buen-retiro--0/html/ff22e4a2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html)
- CAÑEDO FERNÁNDEZ, Jesús (1970): *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*. Madrid, CSIC.
- CARDONA Ángeles, CRUICKSHANK Don, CUNNINGHAM Martin (1990): *La púrpura de la rosa*, Kassel, Reichenberger.
- CASADO SANTOS, María José (2007): «Antíoco y Seleuco», en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, tomo VI, ed. del GRISO, dir. I. Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

- CEREZO RUBIO, Ubaldo y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1998): *Catálogo de comedias sueltas del fondo de Entrambasaguas*, Kassel, Reichemberger.
- CIEINFUEGOS ANTELO, Gema (2006): *El teatro breve de Francisco de Avellaneda: edición y estudio*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- , (2012) *La censura teatral, del Barroco a la Ilustración: un baile prohibido del siglo XVIII*, Anagnórisis: Revista de investigación teatral, nº 6, págs. 64-91.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979): *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de «Los amantes de Teruel», comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CRIVELLARI, Danielle (2008): «La recepción del teatro clásico español en Italia», en *Clásicos sin fronteras, vol. 1 – Cuadernos de Teatro Clásico*, 24, pp. 189-249.
- CRIVELLARI, Danielle (2013): «Entre versos anda el juego: autorreescritura burlesca y versificación», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (eds.), Pamplona, EUNSA, pp. 103-115.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1893): *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, ed. Enrique Rubiños.
- , (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (RABM). [ed. José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997].
- , (1908): *Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, RAE.
- , (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, ed. facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, 2000.
- , (1916): *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, BRAE.
- DÍAGO, M. V. y FERRER VALLS, Teresa (1991): *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia, Universitat de València.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1909): *Algunos datos sobre el antiguo autor de comedias Alonso de Olmedo*, Madrid, Imprenta Helénica.
- DÍEZ BORQUE, José María (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope*, Barcelona, Antoni Bosch.
- , (1988): «El teatro en el siglo XVII», *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus.
- DOMÉNECH RICO, Fernando y DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2012): *Diego de Torres Villarroel, Teatro breve I (obras profanas)*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2009): *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o gaita gallega*, Rhythmica, Revista española de métrica comparada (Anejo III), Ministerio de Ciencias e Innovación, Sevilla.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (2014): «El actor Alonso de Olmedo: un entremesista en la órbita de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 7, 129-147.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan (1998): *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen*, Librerías París-Valencia. BDH (<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115522&page=1>)
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Luis (1871): *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Ribadeneira.

- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (2006): *La comedia del arte: materiales escénicos (en papel)*, Madrid, Fundamentos.
- FERRER VALLS, Teresa (2008): *Diccionario biográfico del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, Universitat de València. Edición digital.
- , (2008): *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega eds. Universitat de València.
- FLÓREZ ASENCIO, M. Asunción (2024): *Un anónimo centón de tonadas de Juan Hidalgo: Baile de Júpiter y Calixto*, Anuario Musical 79: Revista de musicología, CSIC, pp. 79-114.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo (1971): *Las «Academias Morales de las Musas» de Antonio Enríquez Gómez*, Sevilla, Universidad, p. 42.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1986): *Zaragoza en la vida teatral hispánica del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial - Institución Fernando el Católico.
- GRANJA, Agustín de la (2003): «El hato de Olmedo empeñado en Sevilla», *Criticón*, n. 87-89, Toulouse, 379-381.
- GREER, Margaret (2014): «Mapa de amanuenses teatrales del siglo XVII», en *La comedia española en sus manuscritos*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-32.
- HUERTA CALVO, Javier (1981): «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX», *Primer Acto*, 187, Madrid, 122-127.
- , (1983a): «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación», *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 23-66.
- , (1983b): *Introducción al teatro menor del siglo XVII*. Gil López de Amesto. Madrid, Universidad Complutense.
- , (1983c): «Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores.», *Soc. Lit. General y Comparada*, 3, 69-81.
- , (1983d): «Cómico y femenino bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)», *Criticón*, 24, 5-68.
- , (1884): «Arlequín español (entremés y comedia dell'arte)», *Crotalón*, 1, 785-797.
- , (1985a): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas*, Madrid, Taurus.
- , (1985b): «Los géneros menores en el teatro del siglo XVII», *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 122.
- , (1987): «De mitología burlesca. Mito y entremés», *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 289-315.
- , (1995) *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta Editor.
- , (1999): *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- JOSA FERNÁNDEZ, Lola y LAMBEA CASTRO, Mariano (2008): *Manojuelo poético-musical de Nueva York [Música impresa]*, Madrid, CSIC.
- , (2010): *Cancionero poético-musical de Verdú del siglo XVII*, Univ. de Barcelona, CSIC. «Chrome-extension://efaidnbmnnnibpca-pjpcglclefindmkaj/https://digital.csic.es/bitstream/10261/28515/1/Dos%20%C3%A1spides%20traes%20Marica.pdf»
- LOBATO, María Luisa (2003): *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 3 vols.
- LUJÁN, NÉSTOR, *Decidnos, ¿quién mató al Conde?*, Barcelona, Plaza&Janés, 1987.
- MADROÑAL, Abraham (2005): «De grado y de gracias»: *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC.

- MARAVALL, José Antonio (2002): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael (2005): *Teatro breve de Antonio de Zamora*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- MARTÍN ORTEGA, Alejandro, (1989): *Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, con índices de César Augusto Palomino Tossas, I, 132v., Madrid, AHPM, Comunidad de Madrid. (signatura tomo: 4865, rollo 1103, fol. 1288-1291).
- MARTÍNEZ, Ramón (2008): «Los autores y sus obras. Olmedo», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 429-435.
- MAURA Y GAMAZO, Gabriel (1990): *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Aguilar.
- MENÉNDEZ, Elvira (2020): *Vida de una actriz*, Ediciones B.
- MÉRIMÉE, Henri (2004): *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, trad. y notas de Esquerto Sivera, Vicenta, Valencia, Instituto Alfons el Magnànim.
- MERINO QUIJANO, Gaspar (1981): *Los bailes dramáticos del s. XVII*, Madrid, UCM.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1983): *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- NEWELS, Margaret (1974): *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books.
- NICOLL, Allardyce (1977): *El mundo de Arlequín: Un estudio crítico de la Commedia dell'arte*, Barcelona, Barral.
- OEHRLIN, Josef (1992): *El actor en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- OJEDA CALVO, María de Valle (1995): «Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia del arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga», *Criticón*, 63, 119-138.
- OLIVA OLIVARES, César (1988): «Tipología de los lazzi en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón* 42, 65-79.
- OLMEDO BERNAL, Francisco J. (2013): *El teatro breve de Alonso de Olmedo: estudio y edición*, Docta Complutense, Universidad Complutense de Madrid.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1969) *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.
- PAZ Y MELIA, Antonio (1905): *Documentos para biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet.
- , (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se encuentran en el Departamento de Piezas Manuscritas de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- , (1968): ed. J. de Barrionuevo: *Avisos (1654-1658)*, Madrid, Atlas.
- PELLICER, Casiano (1804): *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España*, Madrid, Imp. del real Arbitrio de Beneficiencia.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.
- , (1914): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos, Feret, Imprenta de la Revista Española.
- , (1905) *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet.
- PÉREZ REVERTE, Arturo (2003): *El caballero del jubón amarillo*, Alfaguara.

- REBOLLAR BARRO, Manuel (2015): *El teatro breve de Francisco de Monteses: estudio y edición*, Docta Complutense, Universidad Complutense de Madrid.
- RENNERT, H. Albert (1907): «Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680», *Revue Hispanique*, 16, 334-538.
- , (1909): *Spanish stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, The Spanish Society of America.
- RESSOT, Jean Pierre. Albert (1972): *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972.
- RESTORI, Antonio (1903): *Piezas de títulos de comedias: Saggi e documenti inediti e rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Mesina, Vincenzo Muglia Editore, 173-185.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998): *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- , (2012): *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- ROJO VEGA, Anastasio (1999): *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2011) *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2005): *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- , (2011): «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras*, 5, 29-56.
- , (2011): «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 443-458.
- SALVO, Mimma de (2002): *Apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión*. Valencia, Universitat de València.
- , (2008): *Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español del Siglo de Oro*, Valencia, Universitat de Valencia, © 2008 Midesa s.r.l. (<https://www.midesa.it/articulo/de-salvo-primeras-damas>) -artículo consultado en Internet: 22, mayo, 2025-
- SÁNCHEZ ARJONA, José (1990): *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudio histórico)*, Sevilla, Padilla, Centro Andaluz de Teatro.
- , (1994) *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, Colección de Clásicos Sevillanos.
- SÁNCHEZ IMIZCOZ, Ruth (1998): *El teatro menor en la España del siglo XVII: la contribución de Agustín de Moreto y Cavana*, Nueva Orleans, University Press of the South.
- SENABRE, Ricardo (1981): «Píramo y Tisbe, entremés inédito de Alonso de Olmedo», *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, 233-244.
- SERRALTA, Frédéric (1984): «La representación», *Historia del teatro en España. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 646-682.
- SHERGOLD, Normand D. y VAREY, John (1971): *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited.
- , (1973) *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Fuentes para la historia del teatro en España*, Londres, Tamesis.
- , (1982): *Fuentes para la historia del teatro en España: Representaciones palaciegas 1603-1699*, Londres, Tamesis.
- , (1985): *Genealogía, origen y noticia de los comediantes en España*, Londres, Tamesis, vol. I (extractado del Ms. 12.918 de la BNE, manuscrito impreso 289)
- , (1989): *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis.

- SIMÓN DÍAZ, José (1972): *Bibliografía de la literatura hispánica*, IV, Madrid, CSIC.
- SIMÓN PALMER, Carmen (1977): *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC.
- SUÁREZ, José Luis (1997): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad de Granada.
- SUBIRÁ, José (1928): *La tonadilla escénica. Morfología literaria. Morfología musical.*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga.
- , (1960): *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC.
- SUBIRATS, Rosita (1977): «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral a la Cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79, 401-479.
- TALENS, Jenaro y SPADACCINI, Nicholas (1986): *Pedro de Urdemalas*, Madrid, Cátedra.
- TAVIANI, Ferdinando y SCHINO, Milella (2007): *Il segreto della commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane dell XVI, XVII e XVIII secolo*, Florencia, La casa Usher editore.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Luis Vélez de Guevara: teatro breve*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- , (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- , (2015): *Hagiografía y censura en el teatro clásico*, Valladolid, Revista de literatura: España, tomo 77, n° 153, págs. 47-73.
- , (2023): *La censura teatral en el Siglo de Oro*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid; Olmedo (Valladolid), Ayuntamiento.
- WARDROPPER, Bruce W. (1975): *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.



ISBN: 978-84-1320-347-8



9 788413 203478

OLMEDO CLÁSICO



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO