



ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE CERCETĂRI SOCIO-UMANE
„C. S. NICOLĂESCU-PLOPȘOR”, CRAIOVA
GRUPUL DE ISTORIE CULTURALĂ (GRISCU)

HISPANIA FELIX

Revista rumano-española
de cultura y civilización de los Siglos de Oro

III

IMAGEN Y PODER POLÍTICO EN EL SIGLO DE ORO

María Luisa Lobato y Oana Andreea Sâmbrian
(eds.)

Editura SITECH
Craiova, 2012

EL TEATRO ÁULICO DE AGUSTÍN MORETO

Francisco SÁEZ RAPOSO
Universidad Complutense de Madrid

La opinión sobre la labor teatral que desarrolló Agustín Moreto (1618-1669) se debate en las últimas décadas en los márgenes de una paradoja recurrente. Mientras que la crítica más conservadora se ha empeñado en difundir una visión negativa de la misma a partir de la consideración de plagario que tradicionalmente se le ha adjudicado, perspectivas mucho más modernas y contextualizadas se esfuerzan por transmitir el valor de unas composiciones que no sólo no desentonaban con los parámetros creativos de su tiempo, sino que, en algunos casos, han mostrado su vitalidad y fuerza escénica llegando hasta nuestros días con una vigencia que para sí quisieran algunas de las más representativas de dramaturgos mucho mejor valorados (piénsese, por ejemplo, en el caso de *El lindo don Diego*).

Entre los rasgos distintivos de su quehacer dramático no está la dedicación de manera destacada al teatro palaciego, ámbito al que fueron tan asiduos Calderón de la Barca y otros comediógrafos de la segunda mitad de siglo, fundamentalmente a partir de la explosión de este tipo de representaciones, cada vez más espectaculares, que se vivió tras la boda de Felipe IV con su sobrina Mariana de Austria. Esto debió condicionar, de alguna manera, la forma de concebir el teatro que llevaba desarrollando hasta ese momento. Los planteamientos escenográficos mucho más austeros que había defendido contrastan con un panorama teatral en el que el lenguaje visual fue ganando cada vez más terreno al literario. El agotamiento de temas que a esas alturas del siglo evidenciaba la cantera dramática española, con la consiguiente elevación del umbral de sorpresa en un público ávido de emociones, unido a la decidida apuesta propagandística que los estamentos de poder decidieron hacer por unas

representaciones que ganaron en fastuosidad en una relación inversamente proporcional al declive político del imperio, convirtieron las puestas en escena cada vez más aparatosas en la tendencia a seguir. Aunque es cierto que la posición privilegiada que tuvo Calderón como dramaturgo de la corte le permitió disponer de toda una serie de recursos a la hora de organizar sus fiestas teatrales (hasta el punto de terminar convirtiéndose en el icono del desarrollo espectacular en el teatro barroco español), resulta llamativo que Moreto, considerado su seguidor más destacado, no se intentara ajustar, en la medida de sus posibilidades, de forma más estrecha a sus planteamientos escenográficos.

Como ya estudié en otro trabajo, nuestro dramaturgo, a pesar de ser bastante pródigo proporcionando información referente al vestuario y la utilería empleados en sus creaciones, "se muestra bastante parco a la hora de incluir apariencias, juegos de tramoya o cualquier otro recurso escenográfico en el desarrollo argumental de sus comedias" (Sáez Raposo, 2011: 445). Estos recursos, fundamentalmente, quedan encuadrados en aquellas de temática hagiográfica. En mi opinión, su preferencia por el elemento textual de la obra dramática le lleva a relegar el espectacular. Su dedicación a las comedias de santos "le aboca al preciosismo escenográfico más por obligación que por vocación" (446).

Menos comedido se mostró en el empleo de la música y los efectos sonoros, ya que tienen una presencia muy importante en su producción. Aquí sí le vemos mucho más afín a la tendencia de Calderón que, en palabras de Ruano de la Haza (2000: 121), fue un "maestro en el empleo dramático de la música teatral". Aún así, dicho componente no es meramente ornamental en el

1 Los datos que aporta Miguel Querol (1983: 1155) en este sentido son contundentes: de un total de 215 comedias que se incluyen en los tres volúmenes de las Obras completas de Calderón que en su día editaron Ángel Valbuena Briones y Ángel Valbuena Prat hay 180 que contienen fragmentos musicales.

conjunto de la trama, "sino que ayuda a su desarrollo argumental, aparece como su elemento temático clave y complementa la caracterización de algunos personajes" (Sáez Raposo, 2009: 103). Es decir, una vez más, Moreto huye de la gratuidad espectacular y se sirve, pragmáticamente, de aquellos recursos que tiene a su alcance para encontrar soluciones concretas a situaciones escénicas determinadas.

En cualquier caso, no fue totalmente ajeno (como no podía ser de otro modo para alguien que pretendiera forjarse una reputación en el panorama teatral de la época) a las celebraciones palaciegas que marcaron la pauta en la evolución del arte escénico. El objetivo del presente trabajo será, pues, acercarse analíticamente a aquellas piezas que Moreto concibió para ser escenificadas en un espacio áulico e intentar desentrañar los mecanismos compositivos con los que pretendió triunfar en dicho contexto. Es decir, la imagen que de las instancias de poder que originaban y auspiciaban este tipo de obras y, de alguna manera, de sí mismo proyecta para el espectador cortesano.

No son pocas las comedias de Agustín Moreto que se llevaron a cabo en el ámbito palaciego, muchas veces en representaciones particulares. Títulos como *Trampa adelante*, *El poder de la amistad*, *De fuera vendrá*, *El desdén*, *con el desdén*, *La fuerza de la ley* o *La misma conciencia acusa* se repusieron en el Alcázar madrileño principalmente en la década de 1680. Y es que el discípulo más aventajado de Calderón no se encargó nunca del montaje de una de esas espectaculares fiestas teatrales que encumbraron al maestro en la historia teatral como, entre otras cosas, el paradigma de la fastuosidad y la desproporción barrocas.

Incluso aquellas obras que escribió en colaboración (con la más que probable excepción de *La luna africana* y *Oponerse a las estrellas*) no fueron pensadas para constituir el núcleo de una de esas celebraciones. En otras palabras, estamos ante un Moreto de corral de comedias repuesto en palacio, y no ante el

protagonista de una fiesta teatral a la manera calderoniana. Así sabemos que ocurrió, entre otras, con *La Virgen de la Aurora*, *El príncipe perseguido*, *El bruto de Babilonia* o *Vida y muerte de San Cayetano*. De esta última, aunque no existe constancia de su montaje áulico, sí sabemos, como indica Jerónimo de Barrionuevo en un *aviso* del 30 de octubre de 1655, que se estaba ensayando en esos días y que la reina "se muere por verla"².

Sin embargo, es en su producción teatral breve donde encontramos piezas que sí nacieron específicamente para formar parte de celebraciones palaciegas de relieve. El dramaturgo escribió tres de ellas, que comparten un mismo tema, para ser representadas ante la Familia Real: el del mundo del hampa. El baile entremesado de *El Mellado* y el entremés de *La Chillona* son dos auténticas jácaras, y el tercero, *El cortacaras*, es un entremés, pero con vocación jacaesca. Asimismo, la celebración, el 22 de diciembre de 1662, del cumpleaños de la reina Mariana³ propició la composición del entremés de *La loa de Juan Rana*. Se trata de un capricho cómico elaborado por Moreto para satisfacer a un público nobiliario por medio, fundamentalmente, del lucimiento del actor Cosme Pérez, favorito de la Familia Real (especialmente de la reina), cuyas apariciones escénicas cada vez más escasas por aquel entonces lo habrían convertido en una apuesta segura de cara a lograr el éxito de la pieza.

Poco o ningún contenido propagandístico, políticamente hablando, se puede extraer de todas ellas, ya que formaron parte

2 "Hase compuesto una comedia grande de San Gaetano, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tiene cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe de ser mucho. La Reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Paréceme que, en viniendo el Rey, se representará, según dicen. Tanto es el afecto del pueblo y del género femenino" (Barrionuevo, 1968-69: I, 212 b).

3 Aunque en algunas ocasiones se han propuesto como fechas de representación el 22 o el 26 de julio de ese año (día, este último, de la onomástica de la reina), este supuesto parece imposible, ya que en la pieza se alude a sucesos acaecidos en los meses de octubre y diciembre siguientes.

de un montaje realizado en palacio pero sin participar, argumentalmente hablando, del motivo que las originó. Pero sí existe un grupo compuesto por otras tres creaciones en las que el dramaturgo transfirió la realidad externa que motiva la representación a la propia realidad poética. Es decir, como si de un juego especular se tratase, unos asuntos muy concretos se convierten a un tiempo en materia referencial y referida en virtud de un vínculo bidireccional que comunica el mundo extraliterario con el dramático. Nada más seductor para el hombre del Barroco (de cualquier época) que presenciar en clave de ficción las circunstancias del presente en el que estaba sumida su existencia. Conocedor como pocos de los mecanismos de creación dramática, Agustín Moreto participará de la maquinaria propagandística y de enardecimiento político del Estado al escribir unas obras que, en la medida de sus potencialidades, exaltan los principios básicos en los que se fundamenta el sistema en un momento en el que el entramado económico, político, religioso y social en el que se había pretendido sustentar la Monarquía Hispánica ya se encontraba totalmente resquebrajado.

La *Loa para los años del emperador de Alemania* se representó el 13 de julio de 1655 en Madrid como preludio a la fiesta que se organizó para homenajear, con motivo de su cumpleaños, a Fernando III, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y padre de la reina Mariana de Austria. Por lo que respecta a su estructura, se engloba claramente dentro del grupo que Emilio Cotarelo (1911: I, xxxii-xl) calificó como loas para fiestas reales o palaciegas, es decir, aquellas pensadas para encabezar representaciones destinadas a ser presenciadas por el rey que, tras haber expuesto una mínima trama argumental, terminaban alabando sus virtudes o las de alguno de los miembros de su familia. Asimismo, la pieza se articula, tal y como fue habitual a partir del segundo tercio del siglo, en torno a un componente alegórico primario que, favorecido por las particularidades temáticas pero también por la coyuntura de la representación (la

espectacularidad escenográfica de la comedia principal a la que acompañaría) estaría puesto al servicio de lo que Enrique Rull (1994) ha llamado una función "teológico-política". Ésta servía para proyectar los valores defendidos por unos sistemas de control social obsesionados, sobre todo, por defender la fe católica contra la amenaza que suponía la expansión de la herejía.

La loa, en cuyo desarrollo juegan un papel crucial la música y la danza, está interpretada únicamente por personajes femeninos a los que dieron vida algunas de las actrices más famosas del momento, como Luisa Romero, Francisca Verdugo, Jerónima de Olmedo y Mariana Romero. Se trata de una pieza visualmente muy lucida y efectista que construye su trama en torno a una alegoría que vincula diferentes tipos de metales con elementos florales. Con ello el espectador es transportado a un espacio simbólico y superior en el que se pretende anuar la triple corona imperial (correspondiente a los reinos de Hungría, Bohemia y Lombardía) en una sola, sustituyendo sus tres componentes constitutivos por flores diferentes con las que ceñir la augusta cabeza del homenajead. La acción transcurre en un *locus amoenus* evocado en el que la primavera y su mes más representativo — abril — se emplean, al modo calderoniano, como concepto ideológico con el que ponderar la simbólica imperecedera juventud que reviste a la figura del Emperador:

FRANCISCA [...] Hoy, la majestad augusta
de Ferdinando feliz
años cuenta, y se los cumple
julio con fuero de abril.
Que aunque su edad pase a más,
siempre está en la juvenil
el que vive para todos
cuando vive para sí.
(Lobato, 2003a: II, 402, vv. 49-56)⁴

4 Sobre el uso del concepto de primavera con un valor ideológico en el teatro de Calderón, véase Lobato (2003b).

El papel de España (que se personificará alegóricamente en la actriz Luisa Romero) en este proceso metamórfico será trascendental, pues se presenta como el fértil campo en el que habrán de ser recogidas dichas flores. En otras palabras, será por iniciativa nacional, patrocinada por Mariana de Austria, la hija del Emperador, y su marido, Felipe IV, máximo representante de la Casa de Habsburgo, a la que también pertenecía su suegro, por la que se le honre con esta especial corona con la que su fama política y militar se transforma en una suerte de gloria mítica y eterna. La estrecha vinculación familiar entre los miembros de las dos Casas Reales produce un efecto reflectante, ya que las excelencias de una tienen su consecuencia directa también en la otra:

LUISA España soy, que de ti,
adornada como ves,
de las flores que hoy me llevas,
quedo adornada también.
Dime a qué intento se aplica
tanto jazmín y clavel,
que tomándolos de mí,
en mí vuelvan a nacer.
Porque dándoos yo las flores
de que hoy corona tejéis,
hallo en mí las que os di antes
multiplicadas después.
(Lobato, 2003a; II, 401, vv. 33-44)

La alegoría sobre la que está sustentada la loa parte de la metáfora que considera los años del emperador, de los cuales se está celebrando la suma de uno más, como si fuesen flores:

MUJER 3ª Quien los años felices
de Ferdinando,
hoy por flores España
cuenta sus años. (401, vv. 20-23)

A partir de ahí, se expone un universo metafórico originado en la imagen de las tres coronas imperiales cuyos materiales de fabricación (plata, oro y hierro) estarán relacionados con tres tipos de flores (jazmín, clavel y azahar) y éstas, a su vez, con un idéntico número de virtudes inherentes al dignatario (pureza, dignidad regia y fortaleza). Aparte de Luisa Romero, las otras actrices anteriormente mencionadas se encargaron de dar vida a cada uno de dichos atributos que acudirán a la primera para requerirle esos brotes con los que confeccionar la insignia regia.

En un gesto de glorificación al monarca español, que estaba presente en la sala, la pieza concluye con un baile en el que las tres mujeres del coro inicial elaboran en el escenario con dichas flores la corona unificada de los reinos mencionados y se la ofrecen. Es en esta ofrenda final donde, por una parte, queda afianzada la relación inquebrantable de ambas ramas dinásticas (forjada en el vínculo familiar que las une), pero también se exterioriza el deseo generalizado, a todos los niveles sociales, de que de su unión surja una prolífica descendencia (de hecho, unos versos antes Moreto, en boca del personaje encarnado por Mariana Romero, da velada noticia de que la reina ya se encontraba embarazada en ese momento)⁵. No podemos olvidar que la necesidad de procurar un heredero para el trono español era ya acuciante:

MUJER 2ª Yo, claveles por oro
ponerle quiero,
para que los claveles
se vuelvan nietos.

5 Dirá el personaje interpretado por esta actriz: "Yo, sacro solio de España, / Oriente digno de un sol, / que según promete el cielo / ya se nos anuncia en dos". María Luisa Lobato nos señala que el cronista Jerónimo de Barrionuevo se hacía eco del estado de la monarca justo un mes después, en su aviso correspondiente al día 14 de agosto: "Con tan grandes calores como hace y vueltas que da la criatura, la Reina dicen no puede sosegar de noche. Está en cinco meses. Para año nuevo se verá lo que Dios le quiere dar". Para ambas cita, véase Lobato (2003a: II, 404, vv. 107-110 y la nota correspondiente). El énfasis es mío.

LUISA

Mire que los claveles
no anden escasos,
porque en muchos no hay
para llegar a un labio. [...]

Mudanza

MUJER 1ª

Toma, pues, la corona
que está tejida,
y a Filipo pidamos
que la reciba.

LUISA

Heroico, gran Filipo,
quien desea
servirte, esta corona
te presenta.

MUJER 2ª

De flores se compone,
mas es cierto
que son de tus vasallos
los deseos.
(Lobato, 2003a: II, 405-406, vv. 149-176)

La loa finaliza con un enaltecido panegírico a la nación, al sistema político en el que se sustenta y a la figura de los dos mandatarios, garantes de la continuidad del mismo:

MUJER 3ª

¡Viva el Imperio, viva,
viva España,
y en años compitan
los monarcas! (405-406, vv. 177-180)

Ese deseo ferviente de asegurar la sucesión dinástica se vio satisfecho (aunque sólo fuera temporalmente) algo menos de dos años y medio después, ya que el miércoles 28 de noviembre de 1657 nació en Madrid el príncipe Felipe Próspero. La especie de catarsis colectiva que experimentó el pueblo español ante tal

acontecimiento quedó materializada en las celebraciones públicas que, con tal motivo, se llevaron a cabo bajo la dirección de Luis de Ulloa, Marqués de Heliche. El primer fasto del que tenemos testimonio es el que se organizó con motivo de la salida del rey, el 6 de diciembre, a hacer una ofrenda a la Virgen de Atocha en agradecimiento por tan feliz suceso. Barrionuevo (1968-69: II, 124 b), en su *aviso* del día 12 de ese mes, daba cuenta del boato desplegado a tal efecto en unas calles abarrotadas por una muchedumbre que quería ser partícipe del evento:

Estuvo la calle de Atocha y las demás por donde pasó colgadas con diversos andamios de danzas y músicas, y fuentes de vino blanco y tinto a trechos. Volvió en coche acompañado de algunas máscaras de a pie y a caballo con hachas, de criados suyos del Retiro, Aranjuez y otros que le asisten de por acá. Hubo grandes fuegos y luminarias, y el festejo aquel día fue grande, donde se hallaron todos los señores grandes y chicos, siendo la gente tanta, que no cabían en las calles.

Ese mismo día se instalaron tablados en lugares estratégicos de la Villa y Corte para que todo el mundo pudiera disfrutar con las actuaciones de lo más granado de la escena española.

Un mes más tarde, la reina hacia su primera aparición pública después del parto cuando asistió a una misa celebrada en la Real Capilla. El acontecimiento tuvo una especial repercusión, ya que una semana después del alumbramiento la frágil salud de la joven monarca, que estaba muy resentida por los numerosos embarazos y partos a los que la tenía sometida la desesperada política sucesoria del reino, se vio tan seriamente comprometida que se llegó a temer incluso por su vida. El 5 de diciembre Barrionuevo relataba:

Miércoles en la noche, 28 del pasado, le dieron a la Reina tres desmayos y con ellos una grande alferecía del sobreparto y no evacuó bien. Sangraronla aquella noche dos veces y diéronla una bebida cordial riquísima. Sosegó un poco, y por la mañana a las seis se levantó el Rey

y la hicieron una sangría, con que ha quedado del todo buena, y más con las oraciones y disciplinas de todas las religiones, frailes y monjas, que toda aquella noche pasaron en vela, rogando a Dios por ella. Olvidábaseme de decir que estubo tan apretada, que le dieron el Santísimo por viático, temiendo no se les quedara muerta entre los brazos, asistiéndola siete médicos de cámara, sin apartarse un punto de su cabecera, hasta que mejoró y quedó buena de todo punto. (Barrionuevo, 1968-69: II, 120)

Al júbilo por la llegada del heredero se sumó el provocado por la recuperación de la madre. Para celebrar tan especial ocasión se organizó una fiesta teatral a la que contribuyó Agustín Moreto con los entremeses de *Las fiestas de palacio* y de *El alcalde de Alcorcón*⁶.

Aunque en el texto del primero de ellos se refiere de manera explícita el día 6 de enero⁷ como el de celebración de dicho festejo⁸, lo cierto es que no resulta una cuestión tan indudable como pudiera parecer a simple vista. Pese a tratarse de una obra de circunstancias, nada tendría de extraño que su representación se realizara con cierta posterioridad al hecho conmemorado. Ello no impediría que la ficción dramática se situara en el momento exacto del mismo. Pero existen dos documentos de la época que recoge Jenaro Alenda (1903: 331,

6 Sobre el conjunto de las celebraciones de las que formaron parte estas dos piezas breves, véase Lobato (2002).

7 Véanse Lobato (1989: 129; 2003a: II, 450 y 465) y Cotarelo (1911: I, xciii b). La primera, además, indica, basándose en la coincidencia de la mayoría de los actores implicados y en que tanto éste como el entremés de El alcalde de Alcorcón fueron publicados a la vez en el volumen titulado *Tardes apacibles de gusto entretenimiento* (Madrid, 1663), que en esa misma ocasión debió representarse asimismo el baile de *Los oficios*, obra también de Moreto. En su posterior edición del teatro breve completo del dramaturgo, la investigadora data la representación en una fecha imprecisa del año 1658 (2003a: II, 478).

8 "Tapada. -Pues, ¿no es día de Reyes hoy, alcalde? / Alcalde. -¿Día de Reyes? ¡Lindo pasatiempo! / Tapada. -Día de Reyes es, que vuelva el tiempo, / y día en que triunfante y aplaudida, / la reina salió a misa de parida" (Lobato, 2003a: 461, vv. 137-141).

entrada núm. 1.142, y 332, entrada núm. 1.143) en los que se seña la que dicha salida no se produjo ese día, sino el siguiente. Sin embargo, Barrionuevo (1968-69: II, 149a), en el *aviso* del 9 de enero, no alude a ninguna representación efectuada entonces:

Lunes 7, salió a misa a su capilla la Reina [...] Hoy va a Atocha y hay grandes fuegos, y de mañana a ese otro es la máscara grande de los señores, donde entra el Rey, y será de día desde las dos en adelante [...].

¿Se representarían estos entremeses, y tal vez otros, como parte integrante de esa máscara? Un poco más adelante sí que menciona unos preparativos destinados al montaje de una espectacular fiesta teatral:

El día de San Blas se van los Reyes al Retiro, y a los 8 de febrero a la comedia grande, que costará 50.000 ducados, de tramoyas nunca vistas ni oídas. Entran en ella 132 personas, siendo las 42 de ellas mujeres músicas que han traído de toda España. (Barrionuevo, 1968-69: II, 149a)

Por razones que desconocemos, los planes previstos tuvieron que ser alterados, ya que el propio gacetero nos informaba al mes siguiente del retraso que llevaba acumulado el proyecto.

Significativa es también la noticia que da cuenta de la celebración el 20 de febrero, en el Buen Retiro, de un gran banquete al que fueron invitadas cuarenta y dos personas, incluidos prácticamente todos los actores y actrices que interpretarían nuestros entremeses (Shergold y Varey, 1982: 60)⁹.

Tendremos que llegar hasta el 27 de febrero para toparnos con lo que fue la sensación escénica de aquel momento: la comedia de Antonio de Solís *Triunfos de Amor y Fortuna*. Años después de haber respaldado el 6 de enero como fecha de representación de las dos piezas que ahora nos ocupan, Cotarelo

9 Hay que destacar en dicho banquete la ausencia de Cosme Pérez, actor favorito de la reina que también participó en la representación.

(1916: 113), sin aportar justificación alguna al respecto, defendería que *El alcalde de Alcorcón* se estrenó junto a los entremeses *El saltaembanco* y *El niño caballero*, obras también de Solís, en el Coliseo del Buen Retiro formando parte de la fiesta que se montó en torno a dicha comedia.

En cualquier caso, lo más prudente sería encuadrar la representación de estas dos composiciones breves en un arco temporal comprendido entre los días 6 y 7 de enero (momento en el que se produjo la primera aparición pública de la reina tras el natalicio) y el 27 de febrero de 1658, día del estreno de *Triunfos de Amor y Fortuna*, ambas fechas inclusive.¹⁰

Las fiestas de palacio es el intento de Moreto por capturar, someramente, el ambiente de las calles y las gentes de Madrid en el contexto de la venida al mundo del heredero real. Es como si el dramaturgo abriera al público cortesano una ventana hacia una realidad que les resultaría a la vez tan cercana y tan lejana. No se trata, ni mucho menos, de una creación original, ya que sigue fielmente el entremés de Jerónimo de Cáncer titulado *La noche de San Juan y Juan Rana en el Prado con escribano y alguacil*, estrenado el día de dicha festividad del año 1655 también en el Buen Retiro. De él toma no sólo el motivo temático de la ronda y la estructura en forma de desfile de tipos urbanos, sino también algunos de sus personajes.

El Alcalde y el Alguacil salen a escena manifestando su felicidad por el nacimiento del príncipe y con la intención de organizar, por tal causa, celebraciones diversas. Una vez expuesto el germen motivador de la fiesta en la que está inserta la composición y, por ende, su propia razón de ser, ésta se desarrolla dentro de los parámetros entremesiles. Se recurre al motivo de la ronda nocturna de ambos personajes que, en compañía de un Escribano, nos ofrecen una visión de tono costumbrista en forma de recorrido por unas calles de Madrid (la de la Reina, del Príncipe o la Puerta del Sol) que sirven al dramaturgo, a modo de

¹⁰ Para la cronología del teatro de Juan Rana, véase Sáez Raposo (2005: 62-71).

ingenioso juego referencial, para ir incorporando a cada uno de los miembros de la Familia Real en el desarrollo del argumento. Incluso en un momento dado los actores señalarán ya abiertamente la presencia de los monarcas en el teatro:

ALGUACIL [...] ¿No veis allí a los reyes?

ESCRIBANO

Ya los veo.

¿Quién los trujo? Decid.

ALCALDE

Nuestro deseo.

(Lobato, 2003a: 461-462, vv. 148-149)

Por estas calles engalanadas y profusamente iluminadas para conmemorar tan magno acontecimiento¹¹ (por donde se oyen y se ven, o se sugieren, cascabeladas y comitivas de gigantes) irán desfilando una serie de figuras populares perfectamente reconocibles para el espectador (unos cuantos galopines, un borracho, una tapada) y algunas acciones (como la de esa mujer que desde su casa arroja desechos al grito de “¡agua va!” en el momento en el que el Alcalde pasa bajo su ventana) con las que, a través de una óptica entremesil, se pretende proporcionar una bocanada de realidad al encorsetado entorno palaciego.

La pieza concluye con un baile de tono alegórico a ritmo de seguidilla en el que cuatro personajes que dan vida a Galicia, la India, Italia y Angola Negra aparecen sobre el escenario como demostración del júbilo global con el que el mundo entero ha recibido al nuevo príncipe. Cada uno de ellos, además, personifica, de forma individual, a los cuatro elementos que el pensamiento de la Antigüedad Clásica transmitió como los componentes de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego, respectivamente. Se trata, por tanto, de un final muy vistoso en

¹¹ “Alguacil. -La calle de la Reina, alcalde, es ésta. / Alcalde. -De luces está llena toda calle, / la de la Luna con aquesta calle, / ¡no llegó aquí la noche! Escribano. - Cosa es cierta. / Alcalde. -Ésta no es calle, que es del Sol la Puerta. / Alguacil. -Del Príncipe es aquella. Alcalde. -¡Qué alegrat! / El príncipe la noche ha vuelto en día. Calle del Príncipe es luciente norte” (Lobato, 2003a: 455, vv. 50-57).

forma de mojiganga en el que dichas máscaras salen a escena “en su traje” respectivo bailando y cantando. Para reforzar su caracterización, remedarán las particularidades léxicas y fonéticas que prototípicamente se asocian a sus hablas correspondientes. Tal y como se indica en acotación, cada cual viene acompañado de su elemento, que va “echando” sobre el escenario a modo de principio fundamental inmanente a su esencia: flores, el elemento asociado a Galicia (es decir, la tierra), agua, el de la India, pájaros, el de Italia (que encarna al aire) y, por último, fuego, el correspondiente a Angola Negra. No sólo todas las naciones representadas en las allí presentes, sino el universo entero sintetizado en sus elementos constitutivos reciben al heredero de la Monarquía Hispánica en una suerte de hiperbólico éxtasis cósmico.

De ese ámbito casi etéreo en el que concluía *Las fiestas de palacio* pasamos a uno mucho más mundano en *El alcalde de Alcorcón*. Si allí se quería dar al nacimiento del príncipe de Asturias un valor trascendental, aquí esa óptica se ajusta al ámbito más cercano de la Villa y Corte y sus alrededores; si allí las naciones y el universo rendían pleitesía al hijo de Felipe IV, aquí serán los pueblos madrileños de Alcorcón, Móstoles y Leganés los que se preparen para participar en semejante acontecimiento; si en aquél, por último, las naciones que se acercaban para conocer al recién nacido simbolizaban los elementos genésicos de la naturaleza y le ofendaban con ellos, en éste, cada uno de dichos lugares querrá agasajarle con sus productos más preciados: pucheros en el caso de Alcorcón, órganos¹² en el de Móstoles y

12 Sobre los órganos de Móstoles, Robert Carner (1940), citando la Enciclopedia Espasa, recoge la siguiente información: “[La villa] Es famosa por los llamados órganos de Móstoles, nombre festivo con que se designaba una serie de grifos en forma de cañones metálicos que partían de los toneles, permaneciendo éstos invisibles, y por lo cuales se servían a los parroquianos los excelentes y diversos vinos de la localidad”. En el mismo sentido se pronuncia María Luisa Lobato en su edición del entremés. Sin embargo, en la que en su día yo preparé del mismo (Sáez Raposo, 2005: 212, nota núm. 6), daba cuenta, recurriendo a Fradejas Lebrero

guinaldas de flores en el de Leganés. Por todo ello, no está de más recordar, de nuevo, que ambas piezas se representaron juntas como elementos constitutivos de una misma fiesta cortesana.

Para dar relieve al acto, los tres municipios acuerdan elegir como su embajador ante la Familia Real al alcalde entremesil por antonomasia: Juan Rana¹³. En su composición, Moreto debió inspirarse en las ceremonias de ofrecimiento de parabienes que abundaron en aquel momento, ya que como señala Barrionuevo (1968-69: II, 121a) en otra de sus noticias, “[...] no ha quedado señor, grande ni chico, que no haya hecho lo mismo [personarse a besar la mano al Rey para darle el parabién], *sucediendo cosas graciosas*”¹⁴. Muy al tanto debió de estar el dramaturgo de

(1958: 171) de la noticia recogida por don Luis Zapata en su obra titulada *Miscelánea* donde nos describe el portentoso órgano que existía en esta villa: “El mayor órgano, el de Móstoles, que tiene veintinueve diferencias admirables; lo ordinario, lo aflautado, orlos, dulçainas, trompetillas, pajarillos, y aún voces humanas; vihuela de arco, arias con temblantes, tamboriles, cornetas y chirimías”. El propio Moreto, en su comedia *Trampa adelante*, corrobora que los órganos de Móstoles eran musicales y no metafóricos: “Millán. - ¡Pesía al alma de mi abuela! ¿De qué he de hablar a las doce, / si está nuestra chimenea / como viudo de entierro? / ¿Tus tripas no consideran / que a tal hora, en cualquier casa, / anda un almirez que suena / a los órganos de Móstoles, / y el olor de las especias / se entra tanto por el alma / que el azafrán nos penetra / la cara, pues de hambre estamos / amarillos como cera?” (Moreto, 2011: 263-264, vv. 352-364).

13 Es poco probable, de hecho, que habiendo protagonizado esta pieza no hiciera lo propio en la anterior, que no sólo formaba parte de la misma fiesta, sino que incluía entre sus personajes a otro de los típicos alcaldes entremesiles a los que estaba especializado en encarnar Juan Rana. Asimismo, se trataba, como sabemos, de una composición que reproducía con bastante exactitud la temática y estructura del entremés de Cáncer *La noche de San Juan y Juan Rana en el Prado con escribano y alguacil* en la que había actuado el propio actor encarnando dicho papel dos años y medio antes. No obstante, dadas las circunstancias y la fama ya atesorada por él a esas alturas, resulta sorprendente que el personaje sea designado con un genérico “Alcalde”, en lugar de con el nombre propio de la máscara. De no haberse encargado él, el papel pudo perfectamente haber sido interpretado por Simón Aguado (que, como atestigua su actuación en *El alcalde de Alcorcón* dando vida al “Alguacil”, trabajó en la fiesta), pues por aquel entonces ya tenía una gran reputación como especialista en papeles de gracioso.

14 La cursiva es mía.

estas anécdotas divertidas que se produjeron al enfrentar el hieratismo regio con el fervor popular. Y de esto trata, precisamente, la parte central del entremés, en la que presenciamos el nerviosismo que embarga a Rana cuando por fin se presenta ante la Familia Real al completo para cumplir con su encomienda. La escena genera su comicidad en el momento en el que, para salir airoso del trance, tendrá que recurrir a la ayuda del personaje de Bernarda Ramírez que irá guiando sus movimientos cual apuntador teatral a través de una serie de indicaciones que él, haciendo gala de su innata estulicia, tomará como frases que debe repetir mecánicamente:

BERNARDA Ya que de alcalde trilingüe
aquesta función nos llama,
y que tenéis a los reyes
presentes con las infantas,
llegad, y la norabuena
dadlos presto.

JUAN RANA Santas Pascuas.
BERNARDA ¿Qué decís?
JUAN RANA Que aquestas cosas
no alcanzo con tres mil varas.
BERNARDA Cobra aliento.
JUAN RANA Norabuena...
BERNARDA Santas Pascuas.
JUAN RANA No te turbes.
BERNARDA Prosigue, pues.
JUAN RANA Norabuena...
BERNARDA Santas Pascuas.
JUAN RANA Llega y díles.
BERNARDA Atiende, que yo de apunto
te diré por las espaldas,
Cosme, lo que has de decir.
JUAN RANA Vaya.
BERNARDA Vaya.

BERNARDA Reverencia.

180

JUAN RANA Reverencia.
BERNARDA Tres pasos.
JUAN RANA Tres pasos.
BERNARDA Basta.
Haz aquí otra reverencia.
JUAN RANA Otra reverencia basta.
BERNARDA Otros tres pasos, y hacer
su reverencia muy larga.
JUAN RANA ¡Con tantos pasos, parecezco
pieza de Semana Santa!
(Sáez Raposo, 2005: 214-216, vv. 37-60)

Como perfecto conocedor del gusto del público al que se enfrentaba, Moreto desarrolla en el tramo final de la pieza un extenso baile que supone más de un tercio de la duración total del entremés y que constituye el punto álgido de la representación, espectacularmente hablando. En él llaman poderosamente la atención dos aspectos. Por una parte, el detallismo con el que se describe su ejecución a través de numerosas indicaciones como “vuelta en el puesto”, “cruzado”, “abajo y arriba”, “dos corros”, “afuera y juntarse”, “atrás con quebrados”, etc., hecho verdaderamente extraordinario, pues el escaso conocimiento que poseemos sobre la manera en la que se llevaban a cabo los bailes teatrales no es más que consecuencia de la parquedad de indicaciones textuales que los caracteriza¹⁵. Por otra, el efecto especular que se consigue transgrediendo esa frontera invisible que separa los dos mundos que cohabitan en el edificio teatral introduciendo la realidad *exoteatral* en la ficción y viceversa. Si Juan Rana ya había presentado, como hemos visto, los parabienes por el nacimiento del príncipe directamente al rey que estaba

¹⁵ Sobre este particular ya hace hincapié Cotarelo en las notas que tomó sobre el manuscrito del entremés que se conserva en el Institut del Teatre de Barcelona con la signatura ITB 47048. En realidad, se trata de dos copias manuscritas con letra del siglo XIX que reproducen la edición impresa incluida en las ya mencionadas *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento, repartidas en varios entremeses y bailes entremesados, escogidos de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1663).

presenciando la escena (en una suerte de felicitación de toda la familia teatral a los monarcas desde su verdadero espacio natural: las tablas), en el baile final se acentuará notablemente este recurso cuando Juan Rana y Bernarda Ramírez se dirigen personalmente, mientras cantan y bailan, a cada uno de los miembros de la Familia Real que están asistiendo a la representación. De ahí que sepamos que allí estaban el rey, la reina, las infantas María Teresa y Margarita María, y las damas de palacio. Incluso no sería descabellado pensar que el propio príncipe se encontraba entre ellos. Al menos, sería una eventualidad que Moreto habría barajado al componer el entremés, pues, aunque no se especifica en acotación como sucede en las otras ocasiones, en un momento dado parece claro que la pareja protagonista se está dirigiendo a alguien presente:

JUAN RANA Dios le bendiga, y ¡qué bello
le *contemplo* entre la holandá!
¡Jesús, qué bien que pronuncia!
Mas no pasará de "taita".

BERNARDA ¡Qué a pechos, el bello Infante,
ha tomado la crianza!
¡Qué buena tela es la leche,
pues que se viste de lama!
Saque lo que va diciendo.

JUAN RANA Ponganle aqueste tejón,
esta cruz y esta campana,
y aquestos cascabelicos,
por si saliere en las cañas.

(Sáez Raposo, 2005: 219-220, vv. 109-120)

Del mismo modo, podría deducirse de la penúltima estrofa en la que Rana anima a que lleven al niño al Retiro, donde se estaba desarrollando la fiesta, la consumación de un deseo y no únicamente la mera mención del Real Sitio como el lugar de recreo y esparcimiento por antonomasia:

JUAN RANA

Pues todas las fiestas
se hacen al chiquillo,
no se quede en casa,
llévenle al Retiro. (224, vv. 181-184)

Aceptando esta premisa, cobra mucho más sentido el obsequio floral con el que concluye el baile. Las actrices, vestidas de labradoras, van desfilando ante el heredero haciéndole entrega de toda una serie de flores y plantas con las que, metafóricamente, se expresan augurios favorables para el futuro o se ponderan sus particularidades físicas: mediante un complejo juego semántico en el que se vincula las espuelas usadas para picar a las cabalgaduras con la planta de hojas azules denominada, precisamente, "espuela de caballero", se le ofrecen junquillos (un tipo de narcisos de color blanco y amarillo) con los que deberá adornarse el día en que su edad ya le permita montar a caballo; los jazmines ("ya que sobran claveles / en vuestros labios") se comparan con sus dientes; las azucenas con sus ojos; la siempreviva ("por ser planta en que todos / fundan las dichas") parece asociarse con un deseo de buena salud, ya que son conocidos desde antiguo sus usos terapéuticos; el romero y su flor subrayan, mediante el empleo dilogico del término "peregrino" (válido a la hora de designar a aquella persona que va en romería, pero también portador del valor semántico "raro" o "extraordinario"), su excepcionalidad como heredero al trono; las rosas se equiparan con su rostro; y, por último, se le compara con el girasol, por ser el hijo de Felipe IV, cuyo apelativo más habitual era el de Cuarto Planeta, esto es, el sol.

Como hemos tenido ocasión de comprobar en el presente trabajo, a lo largo de su carrera Moreto también escribió obras para ser representadas en la corte ante la Familia Real y los nobles. En contraste con su habitual austeridad escenográfica, en éstas se aprecia una mayor tendencia por una exuberancia sensorial muy acorde con los gustos del público a quien iban dirigidas. Será principalmente a través del género teatral breve

como participe de la auténtica fiesta teatral palaciega de aparato. Es en este contexto de adulación cortesana con piezas estilizadas compuestas para satisfacer la sed de vanagloria de la monarquía, sus adláteres y sus círculos de influencia donde se manifiesta su personalidad más compleja, imaginativa y polisémica. La vía de escape que el género entremesil parece que le proporcionó para alejarse de esa homogeneidad, disciplina y pulcritud formal en la que cimentó su técnica dramaturgica (perfectamente reconocible en el conjunto de sus comedias), encuentra en sus composiciones breves de circunstancias un nuevo horizonte para plasmar su verdadero potencial creativo. Para obtener el mayor rendimiento escénico de las mismas confiará el protagonismo de bastantes de ellas al que era el actor favorito en palacio, al monarca de la gracia durante todo el siglo XVII: Juan Rana. De la asociación profesional entre ambos surge la verdadera dimensión palaciega de Moreto y algunos de sus destellos de ingenio más sobresalientes, a la altura de los momentos más divertidos de comedias como *El lindo don Diego* o *El desdén, con el desdén*.

Los elaborados juegos conceptistas con los que ocasionalmente construye los planos semánticos de las piezas, unidos a los elementos no verbales con los que va articulando la representación del texto, el bagaje referencial común del auditorio y algún que otro ingrediente espectacular del que sabe obtener rendimiento operan el resultado deseado.

Acostumbrados a una cierta rigidez y contención creativa en sus comedias, comprobamos cómo en estos casos Moreto amortiza el reto que le supone enfrentarse a un público más ágil, perspicaz y con una mayor capacidad de percibir las sutilezas y dejarse seducir intelectualmente, pero también con un umbral de sorpresa mucho más elevado que el espectador medio de los corrales de comedias. En su beneficio, utiliza todas estas consideraciones para construir obras en las que, además de cumplir a la perfección con su cometido laudatorio primigenio, atrae al espectador por medio de la agudeza y la comicidad. Es en

este contexto en el que más sentido cobra aquella definición que en su día dio de él Cotarelo (1911: I, xci b) cuando lo consideraba:

[...] después de Cervantes y Quiñones de Benavente es Moreto el entremesista de mayor enjundia y más gracia del siglo XVII, aun incluyendo a Cáncer, Calderón y Villaviciosa, porque si cada uno de estos autores, así como otros de menos valor, tienen tales o cuales piezas excelentes, Moreto tiene más que ellos y es más completo por los varios temas ya serios, ya satíricos, jocosos, de costumbres y para palacio que encierran sus entremeses y sus bailes en que también sobresalió.

BIBLIOGRAFÍA

- ALENTA Y MIRA, Jenaro (1903), *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de (1968-69), *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. A. Paz y Melia, Madrid, BAE, 2 vols.
- CARNER, Robert J. (1940), *The Loas, Entremeses and Bailes of D. Agustín Moreto*, tesis doctoral, Harvard University.
- COTARELO, Emilio (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde mediados del siglo XI a mediados del siglo XVIII)*, Madrid, 2 vols [Existe una edición facsimil con estudio preliminar e índices preparada por José Luis Suárez y Abraham Madroñal].
- COTARELO, Emilio (1916), *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, BRAE.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1958), *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, CSIC.
- LOBATO, María Luisa (1989), "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto", *Criticón*, 46 (125-134).
- LOBATO, María Luisa (2002), "Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) y edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)", *Scriptura*, 17 (227-261).
- LOBATO, María Luisa (2003a), *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2 vols.
- LOBATO, María Luisa (2003b), "Los pájaros en el viento forman abridores de plumas": Naturaleza y función de las referencias a la primavera en el teatro de Calderón", en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (7-9 noviembre, 2002)*, Granada, Universidad de Granada (87-112).
- MORETO, Agustín (2011), *Trampa adelante*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger, vol. III (227-412).
- QUEROL, Miguel (1983), "La dimensión musical de Calderón", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, vol. 2 (1151-1160).
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- RULL, Enrique (1994), "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política en la 'loa' en el Siglo de Oro", en I. Arellano, K. Spang y M^a. C. Pinillos (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger (pp. 25-35).
- SAEZ RAPOSO, Francisco (2005), *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SAEZ RAPOSO, Francisco (2009), "El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto", en Oana Andreea Sâmbrian-Toma (coord.), *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova, Editura SITECH (102-111).
- SAEZ RAPOSO, Francisco (2011), "Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto", *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (443-458). [<http://www5.uva.es/castilla/>]
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E. (1982), *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699*. Estudio y documentos, London, Tamesis Books.