

El entremés del niño caballero y las rescrituras burlescas de los libros de caballerías

El niño caballero's interlude and the burlesque rewriting of Romances of Chivalry

María del Rosario Aguilar Perdomo

Departamento de Literatura
Universidad Nacional de Colombia
mdaguilarp@unal.edu.co

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 1.1, 2013, pp. 135-162]

Recibido: 22-02-2013 / Aceptado: 05-04-2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.01.10>

Resumen. A mediados del siglo XVII los libros de caballerías españoles continuaban alimentando el teatro y la fiesta cortesana con personajes, temas y motivos. El entremés de Antonio de Solís y Ribadeneira, *El niño caballero* retoma así una serie de motivos del arquetipo heroico que caracteriza al caballero andante y los reescribe en clave burlesca. Asimismo, el interludio teatral escenifica un juego de bailes que presentan los actores, entre ellos el famoso Juan Rana. El artículo se acompaña además de la edición crítica del texto.

Palabras clave. Entremés, Antonio de Solís y Ribadeneira, libros de caballerías, escritura burlesca, edición crítica.

Abstract. In the second half of the XVII century, Spanish romances of chivalry continued providing the theater and courtly festivities with characters, topic and motifs. Antonio de Solís y Ribadeneira's interlude, *El niño caballero*, picks up a number of motifs from the heroic archetype that characterizes the knight, and he rewrites them in a burlesque tone. Also, the theatrical interlude stages a play of dances that the actors, among them, the famous «Juan Rana» present to the public. The article is accompanied by the critical edition of the text.

Keywords. Interlude, Antonio de Solís y Ribadeneira, Romances of Chivalry, Burlesque Rewriting, Critical Edition.

El 27 de febrero de 1658 se celebraba en el Coliseo del Buen Retiro la fiesta real¹ con ocasión del nacimiento del príncipe heredero don Felipe Próspero, de la que se ha conservado la relación hecha por Luis de Ulloa Pereira² por encargo del Alcaide del Buen Retiro y afamado coleccionista, don Gaspar de Haro, Marqués de Heliche³. Se trataba de uno de los numerosos agasajos que se realizaron en España y los reinos de Ultramar para manifestar el gozo por el nacimiento de un niño que aseguraba la continuidad de la dinastía real y el poder monárquico⁴. La jornada, auspiciada por la infanta María Teresa, estuvo a cargo del Marqués de Heliche, quien tenía el enorme reto de igualar el éxito obtenido con la puesta en escena de las comedias de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra* y *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo*, esta última representada en mayo de 1653. La repentina muerte del escenógrafo Baccio del Bianco, que había estado al frente de los decorados y la tramoya de las comedias anteriores, debió significar un compromiso más para el Marqués. Todo indica que sus esfuerzos no fueron en vano y que el éxito obtenido fue clamoroso. Para ello, de acuerdo con el cronista Rodrigo Méndez Silva, el Alcaide del Buen Retiro contó con la colaboración del sucesor de del Bianco, el ingeniero Antonio María Antonozzi, quien ostentó «su rara capacidad en la disposición de innumerables tramoyas; [...] que pusieron el *Non Plus Ultra* a la admiración»⁵.

La fiesta real dio comienzo, como era habitual en el teatro cortesano del siglo XVII, con la loa y continuó con la puesta en escena de la comedia *Triunfos de amor y fortuna* de Antonio de Solís y Ribadeneira; obra muy alabada por los contemporáneos gracias a su espectacularidad tal como lo registran los cronistas

1. *Triunfos de Amor y Fortuna. Fiesta real que se representó a sus Magestades en el coliseo del Buen Retiro al feliz nacimiento del serenísimo Príncipe don Felipe Próspero nuestro señor. Escrita por don Antonio de Solís, Secretario del Rey nuestro señor y su Oficial de Estado. Ejecutada por el patrocinio, y dirección de la serenísima señora doña María Teresa de Austria, infante de las Españas. Por el excelentísimo señor Marqués de Liche, ¿Madrid? ¿1658?* Para la primera edición de esta comedia ver Jones, 1982.

2. R. Méndez Silva fue cronista y Ministro del Consejo Supremo de Castilla. La relación impresa hace referencia a las comedias de Solís, pero no incluye el texto de *Triunfos de amor y de fortuna* ni de los entremeses representados.

3. El Marqués de Heliche fue una figura fundamental en el desarrollo del teatro palaciego en tanto promotor de festejos de la monarquía, que luego quiso replicar cuando ejerció como virrey de Nápoles entre 1683 y 1687. Fue además importante coleccionista. Sobre su vida y colecciones ver López, 1990 y el trabajo de De Andrés, 1975; para su impacto en las festividades teatrales, ver, entre otros, Flórez, 2010.

4. Se han conservado relaciones de los festejos celebrados con motivo del nacimiento real. L. Clare, 1988, dedicó un trabajo a localizar dichas relaciones impresas y manuscritas a partir de la labor realizada por Alenda y Mira, entre las que se encuentra la fiesta real que nos interesa.

5. Méndez Silva, *Gloriosa celebridad de España...*, fol. 32r. El vínculo de Antonozzi como escenógrafo del Buen Retiro ha sido documentado por Sánchez del Peral, 2007. También hacen referencia a él Sabik, 1994, p. 32 y Pedraza, 1998, p. 94. La escenografía debió ser tan espectacular que el embajador italiano en España, Ludovico Incontri, escribe al día siguiente de la representación: «Ieri nel real Salone del Palazzo del Buen Ritiro se recitò la commedia che per la vaghezza della compositione e per la nobilita delle macchine riusci grandissima festa corrispondente al fine per il quale si è fatto cioè per festeggiare la nascita del Serenissimo Principe di Spagna (Carta del 24-febrero-1658 del embajador en España Ludovico Incontri a Baligordì, Archivo di Stato di Firenze, filze 4974)», citado por Lobato, 2002, p. 233. Como se evidencia, en las fuentes hay una incongruencia en las fechas; para Méndez Silva la fiesta real tuvo lugar el 27, mientras la carta del embajador italiano remite al 23 de febrero de 1658.

Barrionuevo en sus *Avisos* y León Pinelo en los *Anales de Madrid*⁶. En el intermedio entre la primera y la segunda jornada se representó el *Entremés del niño caballero*, pues, tal como se acostumbraba en este tipo de espectáculos, se integraban diversas piezas de teatro breve de contenido y tono a veces muy distintos al de la mayor en la búsqueda de un «espectáculo dramático completo»⁷. El dispositivo escenográfico del entremés, sin embargo, no tuvo al parecer la espectacularidad que solían caracterizar las obras breves para palacio escritas por el Secretario del Rey⁸, pero sí estuvo protagonizado por actores destacados por esos años, ya que en él tomaron parte los actores Cosme Pérez, mejor conocido como Juan Rana, y Bernarda Ramírez, quien era considerada como una de las graciosas más sonadas en el teatro de la época⁹. Junto a ellos actuaron Mariana de Borja, Mateo de Godoy, otros dos actores que personificaron a dos gigantes y Francisca Bezona, quien perteneció al circuito de comediantes vinculados a palacio y que debió gozar de aprecio en los reyes como se constata en el hecho de que recibiera una ración para su mantenimiento por parte del Rey¹⁰. De sobra es sabido que Cosme Pérez fue uno de los actores cómicos más populares del XVII y un personaje que según un contemporáneo suyo «con solo salir a las tablas, y sin hablar, provocaba a risa y al aplauso»¹¹. Era además un comediante querido en la corte, como ha demostrado Lobato¹² y Solís debió tener en alta estima sus capacidades histriónicas, pues para su máscara escribió los cinco entremeses de su producción teatral¹³.

Volvamos, pues, a nuestro interludio, *El entremés del niño caballero*, en palabras de Cotarelo, «un gracioso disparate escrito sólo para dar relieve a las gracias y habilidades de Juan Rana y su compañera Bernarda Ramírez»¹⁴. El desarrollo de la pieza está basado en la burla, maquinada por la actriz y soportada en la simpleza de carácter y escasez de ingenio de Rana —rasgos permanentes de su máscara—, que consiste en hacerle creer a su marido que es un niño que debe convertirse en caballero para rescatarla de la prisión en que se encuentra y lograr que entre en la casa que ambos comparten. Solís retoma así uno de los atributos del tipo cómico

6. A. de León Pinelo, fol. 378v. Cito por el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (sig. Mss/1764); Barrionuevo, 1968, vol. 2, p. 65.

7. Lobato, 2003, p. 263. En este caso, toda la fiesta real fue compuesta por el mismo comediógrafo, algo poco habitual en la época, pues lo frecuente era que todas las piezas procedieran de manos distintas, lo que explicaba también la diversidad de sus contenidos.

8. Para este aspecto Cotarelo, 1911, pp. XXXIV-XXXV; Sánchez, 1986, p. 5; Serralta, 1983, p. 62; y Martínez, 1997, p. 229.

9. Cotarelo, 1916 le dedica una extensa monografía a ella y su marido Sebastián de Prado en la que hace un recuento de las obras en las que consta la participación de la actriz.

10. Lobato, 2003, p. 265.

11. Huerta, 2001, p. 158.

12. Lobato, 1999. De la figura y el papel que jugó Pérez en el teatro cortesano del XVII se han ocupado Cotarelo, 1911; Bergman, 1966; Granja, 2001; Lobato 1998, 2002 y 2003; Serralta, 1990 y Sáez, 2005.

13. Se trata de *Salta en banco*, incluido también en *Triunfos de amor y fortuna* (1658), *Los volatines* y *Juan Rana poeta*, insertos en *Pico y Canente* (1651) y *El retrato de Juan Rana*, de fecha incierta. No voy a referirme a la figura de Solís, poeta, comediógrafo y cronista de Indias, a quien Serralta, 1986 ha dedicado una minuciosa monografía.

14. Cotarelo, 1911, p. XCV.

de Rana: la duda permanente sobre su verdadera identidad; en este texto vacila sobre si es niño o adulto, mientras que en el sainete *Aguardad supremos dioses* duda de si es Coridón, personaje que representó en la comedia *Triunfos de amor* o si es Juan Rana.

Es al comienzo del entremés donde se escenifica la burla de Bernarda que funciona como mecanismo desencadenante de la acción dramática y que le plantea al espectador la participación de un burlador y de un burlado; es decir, de quién es el agente de la burla —Bernarda— y quién el objeto de la misma —Rana en su papel de bobo—, figura que fue esencial en el desarrollo del entremés a lo largo del siglo XVII¹⁵. La broma, secundada por los demás personajes, se pone en marcha y sus compañeros de escena le recalcan al burlado que es venturoso pues es el día de su nacimiento. Juan Rana, todavía incrédulo, recurre entonces al tacto para constatar su supuesta reducción de tamaño (vv. 53-55)¹⁶. Convencido, pues, de que ha vuelto a ser niño, la burla se sostiene con los fingimientos de Bernarda Manuela y la Borja. La primera entra en escena buscando un niño abandonado para alimentar a cuatro brujas y la segunda indagando por el expósito para señalarle dos «lunares con dos botones de fuego» con el propósito de que el 'pequeño' no sea confundido en caso de ser llevado a la Inclusa, la casa donde se recibía a los desamparados en el Madrid del siglo XVII.

El pasaje nos introduce de lleno en la utilización de los motivos más conocidos de la literatura folclórica y de los libros de caballerías españoles, que son reescritos y utilizados en el texto en un sentido paródico. El mundo trastocado y al revés que caracteriza al teatro breve burlesco hace posible que en esta obrilla Rana sea un 'niño' para recrear con esta farsa tres de los tópicos de la trayectoria heroica: el del infante abandonado (vv. 70-75), las señales identificatorias para una anagnórisis posterior (v. 105) y el vaticinio de un mago de lo que serán sus futuras hazañas (vv. 109-118), que trae a la memoria los pronósticos de Urganda la Desconocida en el *Amadís de Gaula*. Una vez que el falso astrólogo ha augurado el porvenir de Rana, en el que hay que resaltar el guiño hacia el oficio de Cosme Pérez con la alusión a los astros de Carnestolendas y a la chacona, la presencia de otros elementos del universo caballeresco continúa corriendo pareja con el disparate y la burla, ya que inmediatamente se hace referencia al motivo folclórico del sueño premonitorio en el que Juan Rana se ve convertido en caballero, imaginario sueño que genera dudas en uno de los criados que había hecho su entrada en el escenario. El personaje, sin embargo, refuerza su validez echando mano del viejo tópico del manuscrito, frecuente en los libros de caballerías, y asevera que, en efecto, el sueño fue «mano escrito». Los criados proceden entonces a armar al protagonista con el morrión, que, a diferencia de los que usaban los caballeros aventureros, no sirve para proteger la cabeza de las lanzadas y de los golpes de espada sino sólo «para dolores de cabeza y resfriados» por ser «colado y airoso»; tampoco el peto y el espaldar «sirven para nada». La parodia de los tópicos se amplía además con la alusión a la guía con la que contaban algunas veces los caballeros andantes que, en el texto de

15. Lo recuerdan Arellano, 2005, p. 27 y Huerta, 1995, pp. 52-55 y 2001, p. 95.

16. Remito a la edición del entremés preparada por mí para este trabajo y publicada como anexo.

Solís, no es un mago ni un barco encantado, sino un mapa cuya función será la de conducir a Rana al castillo donde permanece encantada Bernarda, mapa que, para redondear el remedo, está «domado». La burla ingeniada por la mujer, verdadera *Dea ex-machina* de la pieza teatral, escenifica así una de las aventuras primordiales del héroe caballeresco: la de la liberación de la amada retenida ya sea por un monstruo, un gigante o un caballero enemigo. El castillo cuenta además con una inscripción que detalla la desgracia de Bernarda (vv. 188-197), tal como lo hacían los padrones en los folios caballerescos.

El cariz burlesco continúa con el diálogo entre Bernarda y el 'caballero' Cosme Pérez (vv. 209-230), quien parece estar dispuesto a todo por salir bien librado de la empresa. Pocos versos son necesarios para trazar paródicamente la caterva de los enemigos de la caballería andante: gigantes, enanos y dragones, los monstruos más abundantes en la ficción pre-cervantina, representantes del desorden y el caos en el armónico mundo de la corte. Pero como en el entremés todo, o casi todo, se pone patas arriba, nuestro 'caballero andante' se anima a combatir con un gigante, con la condición de que sea «pequeño». Para completar el cuadro, los gigantes no echan humo por las viseras de sus celadas sino que están en el jardín, imagen que de ninguna manera se compagina ni con la caracterización de estos seres fieros que no se dedicaban propiamente a holgazanear en los jardines ni estos eran espacios en la mentalidad de los siglos de oro para acogerlos. El pasaje parece evocar, y en un tono a todas luces paródico, un tiempo ya acabado, anacrónico y anquilosado que en lugar de producir admiración tiene un efecto cómico; mediados del siglo XVII no es ya —bien lo sabía Cervantes—, desde cualquier lado por donde se mire, el tiempo de la caballería andante, ni mucho menos de las dueñas, que ya no son «del uso» a causa «de ser de otro tiempo». El carácter burlesco del entremés nos conduce así por el camino de la desmitificación y la degradación de un mundo literario idealizado que era perfectamente conocido por los espectadores, si no por lecturas al menos sí de oídas.

Me interesa llamar la atención sobre el hecho de que, según la bromista, los gigantes han bajado al jardín a «tomar el acero»; es decir y tal como lo señala el *Diccionario de Autoridades* han bajado a tomar el «medicamento que se da a las opiladas», una costumbre que según Covarrubias, es propia de doncellas, pues durante el Siglo de Oro, las muchachas solían comer barro para producir el cese de la menstruación y obtener así un matiz pálido en la piel, un rasgo físico muy valorado de la belleza femenina. La descripción de la acción de los gigantes y la pregunta ingenua de Rana sobre la razón de esta nos acercan a un aspecto del lenguaje verbal del entremés; en tanto este jugó siempre un rol importante como fuente de risa y picardía y en la consecución de la comicidad¹⁷.

La burla continúa cuando, para sorpresa de todos, en lugar de producirse una refriega con el inexistente príncipe Saltarén, nombre que remite a un cierto son que también se bailaba como indica el *Autoridades*, Bernarda señala que Cosme Pérez debe cantar como requisito para liberarla a ella y a sus *zarambeques*, un tipo

17. Tal como lo ha estudiado Madroñal, 2001.

de danza usual en el universo entremesil. Inicia a partir de ese momento un juego entre el protagonista y los actores que salen a escena personificando los bailes característicos del género. En efecto, el cómico comienza a cantar como un «jilguero» y su canto es repetido a coro por dos actores disfrazados de gigantes, el Teque y el Reteque, en un juego verbal que nos remite al estribillo del *zarambeque*. Como ya lo señalara don Eugenio Asensio, el lenguaje del entremés se alía con la música y la danza¹⁸ para dar paso al final de la pieza con un numeroso grupo de actores en las tablas que incrementa el ritmo de la puesta en escena. Uno a uno, salen primero los gigantes, a los que Cosme Pérez no puede prender por ser «grandes»; después unos negros, que eran personajes frecuentes en el género y que solían participar en comparsa provocando la risa del público por su manera particular de hablar, quienes danzan un baile propio de su raza conocido con el nombre de Ye-Ye. Posteriormente, dos mujeres representan el 'olvidado' baile del *capuchino*, y, finalmente, los *zarambeques* invocados por el bobo para que le ayuden en su empresa porque se siente encantado. La pieza teatral termina así con un escenario atiborrado y con un Juan Rana que, a solicitud de los *zarambeques*, continúa danzando a la vez que exhorta a la reina y al público su complicidad.

Danza, baile, gestualidad se unen en el final de este disparate de Solís para acrecentar el elemento cómico, indispensable en una pieza dispuesta entre otras razones para mantener viva la atención de los espectadores durante el receso de los espectáculos principales de la fiesta real. Podemos imaginar incluso la sorpresa que debió causar la exhortación final del actor a los monarcas, que evidencia también su atrevimiento, jugando con los significados de la palabra «cuarto», en clara referencia al monarca Felipe IV. En todo caso, no debe olvidarse que en las fiestas reales, en tanto representaciones palaciegas, el dramaturgo de turno escribía también pensando en los monarcas como destinatarios primarios de la obra¹⁹.

De otra parte, es claro, como ha señalado Demattè²⁰, que *El niño caballero* forma parte del grupo de textos dramáticos del siglo XVII que se inspiran en el género de prosa de ficción más exitoso del siglo anterior, los libros de caballerías. De hecho se dieron estrechas relaciones entre la literatura caballeresca y el teatro y entre las fiestas cortesanas y los acontecimientos parateatrales alimentados por las ficciones amadisianas, cuyas huellas se constatan en los torneos de tema ficcional preparados para los recibimientos reales en el siglo XVI²¹ o en las obras de Gil Vi-

18. Asensio, 1971, p. 40.

19. Así lo han señalado Greer y Varey, 1977, p. 77: «Mientras que el dramaturgo que desea triunfar en los corrales de comedias tiene que dirigirse a la gran mayoría, el que se dedica al teatro de la Corte escribe, en teoría si no en la práctica, para un público compuesto de una sola persona. Además, en toda representación palaciega los reyes constituyen un autoespectáculo y el cortesano mira indistintamente al actor dentro del cuadro escénico y al Rey, al parecer tan teatral y consciente de su actuación como el actor propiamente dicho».

20. Demattè, 2005.

21. Los estudios de Cátedra 2000 y 2011 han evidenciado que los torneos y las fiestas caballerescas celebradas en tiempos de Carlos V pueden considerarse como verdaderos acontecimientos parateatrales.

cente o Torres Naharro²². El teatro fue además, como señalara Baranda²³, una de las vías de supervivencia del género pre-cervantino, que, agotadas las vías de impresión, buscó otros cauces de expresión. El listado de obras teatrales inspiradas en los héroes caballerescos, las gestas de Orlando o el Cid es un testimonio vivaz y elocuente de esta realidad literaria. *El entremés del niño caballero* forma parte entonces de una parcela reducida de este vasto campo de la dramatización caballeresca, la que se ocupa de ofrecer una mirada burlesca del idealizado universo de los caballeros andantes. Se trata de un texto en el que, gracias a la transtextualidad, o a lo que Vitse ha denominado *hetero-reescritura*²⁴, se produce una dinámica de dramatización no de un texto narrativo en particular sino de unos motivos literarios propios del género que hace posible la configuración de la breve pieza teatral. No se trata entonces de que Solís y Ribadeneira haya hecho una selección cuidadosa e intencionada de un episodio identificable que sirven de hipotexto, como es el caso de otros textos teatrales como *La gran torre del orbe* de Rosete Niño, el *Florisel de Niquea* de Pérez de Montalbán o *El castillo de Lindabridis* de Calderón, sino que se apropia de elementos privativos del género, de una materia fácilmente reconocible para un público familiarizado con las historias de los caballeros más famosos. De acuerdo con ello, la obra pertenecería a la quinta tipología propuesta por Demattè, consistente en la rescritura en clave paródica de temas y motivos caballerescos. En el caso del entremés de Solís su carácter burlesco reside en el antihéroe que encarna Cosme Pérez/Juan Rana, en la aventura inventada como burla que el personaje debe superar y en el tratamiento de los tópicos literarios.

Ahora, si bien es cierto que este género del teatro breve, como ha recordado Arellano, echó siempre mano del mundo literario que le ofrecía un repertorio de temas y argumentos y le abría el paso a un sinfín de exploraciones intertextuales²⁵, es importante subrayar la familiaridad de los autores teatrales y también de sus espectadores con los motivos caballerescos porque ese conocimiento previo es fundamental para que el resorte de la comicidad ejerza su función; sin ello, es claro, la burla no tendría sentido. Señalaba el canónigo de la primera parte del *Quijote* que todos los «toneles» caballerescos eran «cual más, cual menos, la misma cosa»; aunque, gracias a la crítica y la historiografía literaria de los últimos veinte años, ya sabemos que esto no es así, pues se ha evidenciado la variación y la recreación que caracterizan al género, sí es claro que las historias de los caballeros andantes se estructuran a partir de una serie de unidades narrativas que se repiten desde el *Amadís de Gaula* hasta la *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros* de 1623, el último de los títulos del género que conocemos; la repetición de esas variaciones, junto a la enorme recepción que tuvo el género, tal vez nos ayuden a comprender

22. Las relaciones entre la literatura caballeresca y el teatro fueron muy fructíferas en el siglo XVII. De hecho constituyeron un binomio de gran atractivo tanto para escritores como para el público lector. La bibliografía al respecto es extensísima. Me limito a remitir a trabajos que considero esenciales en este tema: Lopez, 1982; Demattè, 2005; Ferrer, 1991 y 1993; Borrego, 2003a, 2003b y 2007; Pérez, 2006 y Pedraza, 2007.

23. Baranda, 1996.

24. En la presentación a la revista *Criticón*, 72, 1998.

25. Arellano, 2005, p. 25.

por qué desde la prodigiosa memoria de Román Ramírez, que contaba sin ninguna dificultad pasajes enteros del título caballeresco que le solicitaran, pasando por la más conocida de las recreaciones paródicas del género, el *Quijote*, hasta las rescripciones teatrales burlescas recurrían al inagotable imaginario de los libros de caballerías, ese donde nos encontramos con la ficción pura y donde, como en el caso de *El entremés del niño caballero*, gigantes, seres de carne y hueso y bailes encantados comparten escenario.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- Arellano, Ignacio, *Teatro breve (Loas y entremeses) del Siglo de Oro*, Barcelona, DeBolsillo, 2005.
- Baranda, Nieves, «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco», *Voz y Letra*, 7, vol. 2, 1996, pp. 159-178.
- Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1968-1969, 2. vols.
- Bergman, Hannah E., «Juan Rana se retrata», en *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, vol. I, pp. 65-73.
- Borrego, Esther, «Motivos y lugares maravillosos en las cuatro bodas de Felipe II», en *Loca ficta: los espacios de la maravilla de la Edad Media y el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp.69-90.
- «Matrimonios de la casa de Austria y fiesta cortesana», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. Bernardo García y María Luisa Lobato, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 79-115.
 - «Libros de caballerías y fiesta cortesana para el recién coronado Felipe IV», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. Bernardo García y María Luisa Lobato, 2007, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Veruert, pp. 347-384.
- Cátedra, Pedro, «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 93-117.
- «Fiesta caballerisca: ideología y literatura en tiempo de Carlos V», en *Carlos V. Europeísmo y universalidad. La figura de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2002, vol. I, pp. 81-104.
- Clare, Lucien, «Un nacimiento principesco en el Madrid de los Austrias (1657). Esbozo de una bibliografía», en *El libro antiguo español. Actas del I Coloquio internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, ed. María Luisa López-

- Vidriero y Pedro Cátedra, Salamanca/Madrid, Universidad/Biblioteca Nacional/Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 118-137.
- Cotarelo, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillièrre, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. XVII, 1911.
- «Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, pp. 3-38 y 151-185.
- De Andrés, Gregorio, *El marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid 1975.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del seculo XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.
- «Del libro a las tablas: la comedia *Las aventuras de Grecia* como ejemplo de reescritura burlesca de la materia caballeresca», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. ed. José Manuel Lucía, María Carmen Marín y Ana Carmen Bueno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 175-190.
- Ferrer, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis, 1991.
- *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- Flórez, María Asunción, «El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y 'Superintendente' de los festejos reales», *Anales de Historia del Arte*, 20, 2010, pp. 145-182.
- Granja, Agustín de la, «Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 652-662.
- Greer, Margaret Rich y Varey, John Earl, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España XXIX*, Londres, Tamesis, 1997.
- Huerta, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1995.
- *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Jones, Harold G., «The First Edition of Antonio de Solís *Triunfos de amor y fortuna*», *Bulletin of the Comediantes*, 34, vol. 1, 1982, pp. 117-121.
- León Pinelo, Antonio de, *Anales de Madrid desde el nacimiento de Cristo Señor nuestro al año de 1658*, 1701.

- Lobato, María Luisa, «Dos nuevos entremeses para Juan Rana», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1998, pp. 191-236.
- «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana», *Cuadernos de Historia Moderna*, XXIII, 1999, pp. 79-111.
 - «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero y edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)», *Scriptura. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, 17, 2002, pp. 227-262.
 - «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. Bernardo García y María Luisa Lobato, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 251-271.
- López Estrada, Francisco, «Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (el caso del *Quijote*)», *Bulletin Hispanique*, 84, vol. 4, 1982, pp. 291-327.
- López, Rosa, «Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche», en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 27-36.
- Madroñal, Abraham, «La burla lingüística en el entremés del Barroco», en *Tiempos de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, ed. Javier Huerta, Emilio Peral y Jesús Ponce, Madrid, Verbum, 2001, pp. 177-198.
- Martínez, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, Anejos de *Criticón*, 9.
- Méndez Silva, Rodrigo, *Gloriosa celebridad de España en el feliz nacimiento y felicísimo bautismo de su desseado príncipe don Felipe Próspero, hijo del gran monarca don Felipe IV y de la esclarecida reina doña Mariana*, Madrid, Francisco Nieto de Salcedo, 1658.
- Pedraza, Felipe, «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», *Cuadernos de teatro clásico. Teatro cortesano de la España de los Austrias*, 10, 1998, pp. 75-103.
- «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, ed. Felipe Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 219-233.
- Pérez, Miguel Ángel «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 17-30.
- Sabik, Kazimierz, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1994.
- Sáez, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

- Serralta, Frédéric, «Antonio de Solís y el teatro menor en palacio», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 155-168.
- «Nueva biografía de Antonio de Solís y Ribadeneyra», *Criticón*, 34, 1986, pp. 51-157.
- «Juan Rana homosexual», *Criticón*, 50, 1990, pp. 81-92.
- Solís y Ribadeneira, Antonio de, *Obra dramática menor de Antonio de Solís*, ed. Manuela Sánchez, Madrid, CSIC, 1986.
- Ulloa Pereira, Luis de, *Fiestas que se celebraron en la corte por el nacimiento de don Felipe Próspero, Príncipe de Asturias, s.e., ¿1658?*
- Vitse, Marc, «Presentación», *Criticón*, 72, 1998, *Siglo de oro y reescritura I: teatro*, pp. 5-10.

Antonio de Solís y Ribadeneira

Entremés del niño caballero

EDICIÓN DE
MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

CRITERIOS DE EDICIÓN

Para la edición acojo los criterios de modernización gráfica, puntuación y regularización del uso de mayúsculas propuestos por GRISO.

He utilizado como texto base la edición que suponemos impresa en Madrid en 1658, que he cotejado con las ediciones de las comedias de 1660 y 1681, cuyos datos anoto a continuación.

EDICIONES ANTIGUAS

Ediciones de los *Triunfos de amor y fortuna* y relación de los festejos escrita por Luis de Ulloa Pereira que incluye la comedia, la loa y los entremeses.

- *Triunfos de amor y fortuna. Fiesta real, ¿Madrid? ¿1658?* Utilizo el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH FLL 29570. El entremés ocupa las hojas con las signaturas A1-4, B1-4, s/f, impreso en tamaño cuarto.
- *De los mejores el mejor libro nuevo de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte Trece*, Madrid, Mateo Fernández, 1660, a costa de Francisco Serrano de Figueroa. El *Entremés del niño caballero* ocupa los fols. 128 a 135, impresos a doble columna. He utilizado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, signatura R/22666.
- *Comedias de don Antonio de Solís*, Madrid, Melchor Álvarez, 1681, a costa de Justo Antonio de Logroño, pp. 54-49. Biblioteca Nacional de Madrid, R/11707.
- *Parte 47 de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Álvarez, 1681, a costa de Justo Antonio de Logroño, pp. 54-49, en folio. Biblioteca Nacional de Madrid, R/22700. De esta edición se conserva una emisión con cambios de portada y con pie de imprenta dife-

rente: En Madrid: en la oficina de Melchor Álvarez: a costa de Manuel Sutil, 1681. Es la misma edición de las *Comedias de don Antonio de Solís*, a la que se le ha cambiado la portada.

- *Comedias diferentes de don Antonio de Solís*, Madrid, Juan Ariztia, 1716, a costa de Francisco Fábregas, pp. 54-59, en octavo, impreso a dos columnas. Biblioteca Nacional de Madrid, R/11404.
- Luis de Ulloa Pereira, *Fiestas que se celebraron en la corte por el nacimiento de don Felipe Próspero, Príncipe de Asturias*, s.l. ¿1658? La comedia *Triunfos de amor y fortuna* tiene portada propia, en cuarto. Biblioteca Nacional de Madrid, R/4443.

EDICIONES MODERNAS

Antonio de Solís y Ribadeneira, *Obra dramática menor*, ed. Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1986, pp. 31-39.

VARIANTES

Acot. inicial:	salen] sale M; Bernarda] Beatriz M.
3	grande] gran M1681.
26	le] al] M1660.
36 acot.	vase Nájera] vase M1681.
38 acot.	vase Rosa] vase M1681.
43 acot.	vase Godoy] vase M1681.
46	sentirlo] sentido M1681.
104	lunares] lugares M1681.
132	andante] adelante M1660.
168	ha] he M1660.
181	usted] uste 1658.
257	he] ha M1660 M1681.
260 acot.	haze que canta] véase que cante M 1681.
262 acot.	canta] Sin acotación M1660 M 1681.
307	capuchino] cachupino M ¿1658?, M1660 y M1681.
310	capuchino] cachupino M ¿1658?, M1660 y M1681.
311	capuchino] cachupino M ¿1658?, M1660 y M1681.
312	ecos] eco M1681.
331	mullidos] mudillos M1660 y M1681.

ANTONIO DE SOLÍS Y RIBADENEIRA
ENTREMÉS DEL NIÑO CABALLERO

*Salen Bernarda Ramírez, La Bezona y la Borja*²⁶

BERNARDA	No me detengáis, amigas, que voy corriendo a mi casa con grande alborozo.	
BEZONA	¿A qué?	
BERNARDA	A vengarme de Juan Rana ²⁷ con dos burlas.	5
BORJA	¿Pues por qué?	
BERNARDA	Porque por mi puerta pasa sin querer entrar por ella.	
BEZONA	¿Pues qué causa da?	10
BERNARDA	Esta causa: Ya sabéis que es mi marido, pues da en decir la bestiaza, que en público no ha de estar con una muger casada, porque le pueden prender.	15
BEZONA	¿Puede haber tal ignorancia?	
BERNARDA	Como cree cuanto le dicen, he de transformar mi casa, haciéndole creer primero que de un gran peligro se halla en nueva vida; pero él, con la gente que le aguarda para burla, se ha encontrado. ¡Venid!, que yo haré que vaya el simplón, aunque le pese, de buena, o de mala gana.	20 25

Vanse, y dentro Godoy, Rosa, Nájera, Cosme

ROSA ¡Dios te libre!

26. Se trata de las famosas actrices pertenecientes al círculo de comediantes de Palacio: Bernarda Ramírez, quien en numerosas obras jugó el rol de esposa de Juan Rana, Mariana de Borja.

27. La máscara de Juan Rana fue interpretada por el famoso actor tuledano del siglo XVII Cosme Pérez.

NÁJERA	¡Escapóse!	
GODOY	¡Gran prodigio!	30
<i>Salen todos</i>		
ROSA	Ya se ve que es milagro conocido. ¡Válgate Dios, Juan Rana! ¡Hoy has nacido!	
COSME	Decid, ¿podré saber por qué es aquesto?	
NÁJERA	Lo miro, y aun no creo que ha vivido: ¡Válgate Dios, Juan Rana! ¡Hoy has nacido!	35
<i>Vase Nájera</i>		
COSME	¿Pues vós no me diréis el mal que tengo?	
ROSA	El peligro mayor que ha sucedido. ¡Válgate Dios, Juan Rana! ¡Hoy has nacido!	
<i>Vase Rosa</i>		
COSME	¿Vós no me contaréis la pena mía, ya que yo no la sé dentro ni fuera?	40
GODOY	Así lo haré, pasó de esta manera; pero el susto me deja enmudecido. ¡Válgate Dios, Juan Rana! ¡Hoy has nacido!	
<i>Vase Godoy</i>		
COSME	¿Hoy he nacido? ¿La hemos hecho buena? Mas, ¿sí será verdad? ¡Tiemblo de oírlo! ¿Que me hubiera nacido sin sentirlo? Pero sí, pero no, que soy prudente, y yo no me naciera adredemente. ¿Si me han hecho nacer contra mi gusto? Bien puede ser, pero nacer de un susto	45
	¡será para morir! ¡Ay, ansias mías! Mas yo soy viejo. ¡Y naceré de días! Para informarme bien, el tacto aplico. ¡Válgame Dios! ¡Parece que me achico!	50
	¿Si será aprehensión? ¡Rara mancilla! ¡Ya el cuerpo no me llega a la rodilla! Y ya es mayor mi mal; ¡qué desventura! ¡Todo yo no me llevo a la cintura! Niño soy, confesión, llorar no escuso, y cantarme también por consolarme,	55
		60

y el hacerme dormir, quiero arrullarme.

Canta

Mi estatura ha volado,

Dios la perdone.

De verdad que me pesa,

que era buen hombre.

65

Ro, ro, ro²⁸ Juan Ranita del alma,

no haya más,

que si tú no te arrullas, no tienes ama.

Ro, ro, ro, ro & c.

Sale Bernarda Manuela

BERNARDA MANUELA ¡Que ande yo toda la noche, 70

sin que encuentre mi deseo

un niño de cuantos echan

en los portales!²⁹ Que tengo

cuatro brujitas tamañas,

que cabrán en un arnero,

75

a quien sustentar, y no hallo

forma de cebarlas.

COSME

Bueno,

y en buena ocasión me hallo,

recién nacido por cierto.

80

BERNARDA MANUELA Acabado está el lugar;

más habrá de mes y medio

que pellizcan sobre prenda.

COSME

Mas que soy el desempeño

de aquestas brujas malditas

85

BERNARDA MANUELA ¡Válgame Dios! Mas ¿qué veo?

¿No es aquel un niño? Sí,

y desnudito. ¿Si el hielo

le habrá quitado la vida?

COSME

Frío y calentura tengo

después que me hacéis favor.

90

28. *Ro, ro, ro*: es interjección usada para arrullar a los niños, presente en numerosas canciones folclóricas. Según el *Diccionario de Autoridades*, el verbo arrullar es «cantar a los niños algunos cantarcillos al tiempo de mecerlos para que se duerman. Pudo decirse así por la semejanza de estos cantarcillos con el arrullo de las palomas o por el *ro ro ro* que repiten las madres y amas cuando quieren dormirlos». 29. Hace alusión al tópico de la literatura folclórica y caballeresca del abandono del héroe siendo niño, como lo establecido Lord Raglan, 1965 en su clásico estudio sobre el mito del héroe, que recoge posteriormente Rank, 1981.

BERNARDA MANUELA	¡Y se gorjea! Él es bello. ¿De cuánto tiempo será?	
COSME	De hoy soy, día más, o menos.	
BERNARDA MANUELA	¡Feliz suceso! El ser bruja de buena intención lo ha hecho. Yo cargo con él.	95

Sale la Borja

BORJA	Un hijo, que dejé en aqueste puesto porque le criase alguno de limosna, a buscar vengo. Y para que no le truequen, por si va a la Inclusa ³⁰ , quiero señalarle dos lunares, con dos botones de fuego ³¹ .	100 105
COSME	¡Mujer, mira lo que dices! ¿Yo para quemado?	
BORJA	Llego a señalarle.	

Sale Godoy con una linterna y unos anteojos³²

GODOY	Los astros, que tan singular me han hecho en la astrología, pago con un devoto pretexto, que es andar todas las noches, por mi devoción, corriendo los portales, por ver si hay niños; y si alguno topo, luego, levantándole figura ³³ , ajusto su nacimiento.	110 115
-------	--	----------------

30. La *Inclusa* era la casa donde se recogía a niños expósitos. Se llamaba así por la imagen de la Virgen de Nuestra Señora de la Inclusa.

31. Se recoge otro de los tópicos de la infancia heroica, el de las señales identificatorias, que podían ser de nacimiento o cicatrices de marcas hechas adrede para contribuir a la anagnórisis posterior del infante. El motivo es recogida por Thompson, 1966, motivo H 51. Para las marcas de nacimiento, ver Gracia, 1991, pp. 114-135 y Delpech, 1990.

32. *anteojos*: «espejuelos, lunas, o lunetas de vidrio o crystal que guarnecidos de plata, concha o cuero, se colocan en las narices quedando los cristales delante de los ojos; y sirven para alargar o recoger la vista, según la necesidad del que tiene falta de ella» (*Aut*).

33. *Levantar la figura*: según el *Diccionario de Autoridades* levantar o trazar la figura hace referencia a formar la plantilla en que se delinean las casas celestes y los planetas para determinar el horóscopo o

BERNARDA MANUELA Astrólogo del Refugio³⁴
debe de ser este viejo,
pues anda a maulas³⁵ devotas. 120

BORJA Sepa que es hijo de buenos
para que sepa estimarse.

Vase

GODOY Un niño está allí, prevengo
los antojos, y la luz;
gracia tiene en el aspecto:
astros de Carnestolendas³⁶,
parece que le influyeron
las Pareyedes³⁷, bailaban 125

las Cabrillas³⁸ en el cielo;
cuando nació la chacona³⁹,
le hará andante caballero,
antes que verse en la cuna,
por virtud de encantamiento⁴⁰. 130

BERNARDA MANUELA ¿Antes de la cuna? 135

GODOY Sí,
que los encantos caseros,
como a capitanes crecen
los niños con suplemento⁴¹.

los pronósticos sobre la vida de una persona. Es una clara imitación de los sabios y encantadores de los libros de caballerías que al nacer el futuro héroe emiten profecías sobre las excelencias de su trayectoria.
34. Se refiere a la Hermandad del Refugio, fundada en Madrid a mediados del siglo XVII por los señores Antequera, Lasso de la Vega y Serra para atender a los pobres y menesterosos, entre ellos los niños expósitos. Calderón de la Barca ingresó a la orden en 1666 y escribió el auto sacramental *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*.

35. *maula*: «vale también engaño y artificio, con que se pretende engañar y burlar alguno» (*Aut*).

36. *Carnestolendas*: «los tres días de carne que preceden al miércoles de Ceniza, en los cuales se hacen fiestas, convites y otros juegos para burlarse y divertirse, con que se despiden de este mantenimiento» (*Aut*).

37. *Pareyedes*: «se refiere a las pléyades, que son cada uno de las seis estrellas muy resplandecientes aunque pequeñas que están en la espalda del signo Tauro» (*Aut*).

38. *Cabrillas*: «se llaman siete estrellas que están juntas, de las cuales una casi no se divisa. Están éstas en la rodilla del signo de Tauro. Llámanlas Pléyades los astrónomos» (*Aut*).

39. *chacóna*: «son o tañido que se toca en varios instrumentos al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no sólo se baila en España en los festines, sino que de ella se han tomado otras naciones y le dan este mismo nombre» (*Aut*).

40. De esta manera se soluciona el problema de la supuesta niñez de Cosme Pérez, ya que por virtud de encantamiento se convierte en adulto y en caballero andante.

41. El *Diccionario de la lengua castellana* de 1739 incluye esta acepción de la voz suplemento: «vale también la parque que se agrega a añade a algún todo para perficionarla y suplir la falta que tenía». Para ilustrarla trae a colación justamente este pasaje del *Entremés del niño caballero*.

Vase

COSME ¡Ay, caballero de mí! 140
 BERNARDA MANUELA ¿De qué dais voces?

Salen dos criados

CRIADO 1 ¡Juan Rana!
 CRIADO 2 ¿Qué os aflige?
 COSME Un sueño.
 CRIADO 1 Un sueño 145
 siempre ha sido impresión falsa⁴².
 COSME El mío fue mano escrito,
 y así no me mintió en nada.
 CRIADO 2 ¿Qué sueño fue?
 COSME Siendo niño 150
 soñé, en fin, que me sacaban
 caballero andante.
 CRIADO 1 Bien, ¿pues tiene duda? ¡Las armas
 se le pongan luego!
 CRIADO 2 ¡Aquí está el morrión! 155
 COSME ¿De qué trata?
 CRIADO 1 De dolores de cabeza
 y catarros.
 COSME ¿Por qué causa?
 CRIADO 1 Porque es colado y airoso. 160
 COSME Encierra virtudes santas.
 CRIADO 2 El pecto y el espaldar⁴³.
 COSME ¿Y de qué sirven?
 CRIADO 1 De nada.
 COSME ¡Bueno está! ¡De aquesa suerte 165
 iré como en una caja!

42. La ausencia de distinción entre sueño y realidad por parte del personaje es un guiño evidente a Calderón.

43. Se retoma con un sentido paródico y burlesco la investidura caballeresca, como ya lo hiciera Cervantes en el segundo capítulo de la primera parte del *Quijote*. Aquí el morrión no sirve para proteger la cabeza de eventuales golpes de lanzas o espadas, sino para dar dolores de cabeza y resfriados; mientras que el peto y el espaldar, partes de la armadura, no sirven para nada.

CRIADO 1	Para no errar el camino te ha de llevar.	
COSME	¿Quién?	
CRIADO 2	El mapa.	170
COSME	¿Y es manso?	
CRIADO 2	Domado está.	
COSME	Y el mapa, decid, ¿se allana a dar la mano derecha a los caballeros?	175
CRIADO 2	Basta que los lleve hasta el castillo. La inscripción ⁴⁴ en la portada hallaréis. Quedad con Dios, y buen caballero os haga.	180
<i>Vanse</i>		
COSME	Señor mapa, usted camine a donde quisiere.	
BERNARDA MANUELA	Calla, que ya estás en el castillo por virtud mía; repara lo que dice la inscripción, oye tu mayor desgracia.	185
<i>Inscripción</i>		
	El príncipe Saltarén ⁴⁵ , dueño de aquestos contornos, presa a la hermosa Bernarda, en ofensa de su esposo, en este castillo tiene, de ella enamorado <i>in totum</i> ⁴⁶ ,	190

44. En los libros de caballerías era habitual que profecías, carteles de desafío o anuncios de aventuras se encontraran escritas en padrones o en inscripciones en los castillos que indicaban al caballero aventurero los pasos a seguir y el premio o castigo por su desempeño.

45. *Saltarén*: el nombre no deja de ser burlesco si se tiene en consideración cualquiera de las dos acepciones que se registran en *Autoridades*: «Un cierto son o tañido que se tocaba en la guitarra, que también se bailaba con él». La segunda acepción reza: «Llaman asimismo a un insecto especie de langosta que su color tira a verde, y anda solo por lo regular. Diósele este nombre porque anda saltando». Sin embargo, dado el contexto del entremés, es más apropiado el primer sentido.

46. *in totum*: completamente.

	con todos sus zarambeques ⁴⁷ , triste, y encantada, <i>ex voto</i> . Ahí está lo que te importa, perder la vida, o librarla.	195
COSME	¿Ha del Castillo?	
	<i>Asómase Bernarda al castillo</i>	
BERNARDA	¿Quién es?	
COSME	Un infeliz caballero que viene aora a libraros por el mapa.	200
BERNARDA	¡Bueno es eso, no me faltaba otra cosa!	
COSME	Luego, ¿lo sentís?	205
BERNARDA	Lo siento, que me hacen en este encanto más merced, que yo merezco.	
COSME	Decidme, ¿tendréis a mano algún gigante pequeño con quien combatir?	210
BERNARDA	No hay.	
COSME	Aunque sea del deshecho, hacedle salir.	
BERNARDA	Como es tan temprano, los que tengo han bajado a los jardines ⁴⁸ .	215
COSME	¿A qué?	
BERNARDA	A tomar el acero ⁴⁹ .	

47. *zarambeques*: «tañido y danza muy alegre y bulliciosa, la qual es muy frecuente entre los negros» (*Aut*). Según Cotarelo, 1911, p. CCLXXII, «Si no la introductora fue, en su tiempo, Bernarda Ramírez, la más célebre profesora en este baile». Desde la inscripción, se anuncia que los guardas de la «hermosa Bernarda» son distintos tipos de bailes.

48. El jardín es el lugar de disfrute de damas y caballeros y, durante, el Renacimiento y el Barroco, escenario ideal para el amor, el festejo y el teatro; de hecho más de una comedia se representó en los jardines del Duque de Lerma o en los del Coliseo del Retiro o el Pardo. De hecho, la *Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana, texto teatral basado en el argumento del *Amadís de Grecia*, se representó en los jardines del Palacio de Aranjuez interpretada por la reina Isabel de Borbón, la infanta doña María en el papel de Niquea y las damas de la corte. No es lugar, por tanto, para que los gigantes holgazaneen.

49. *tomar el acero*: «remedio que se da los que están opilados, que se compone de acero, de diversa manera preparado». Durante los siglos áureos el tomar acero se refería a «comer barro» para provocar la opilación (*Aut*).

COSME	¿Pues los gigantes se opilan? ⁵⁰	220
BERNARDA	Sí, por ponerse más fieros.	
COSME	¿Y algún enano no habrá?	
BERNARDA	Como hace tan crudo invierno, ninguno ha prevalecido.	
COSME	¿Habrá un dragón? ⁵¹	225
BERNARDA	No le tengo.	
COSME	¿Y una dueña?	
BERNARDA	No es del uso.	
COSME	¿Por qué?	
BERNARDA	Por ser de otro tiempo.	230
COSME	¡Empeñado está el castillo! ¡Pobre estáis!	
BERNARDA	Mi casamiento me ha puesto en aqueste estado.	
COSME	¿Quién os dio el dote?	235
BERNARDA	Mis deudos	
COSME	¿Y qué dote fue?	
BERNARDA	Ninguno, y lo demás en dinero.	
COSME	Dote es de una hija segunda.	240
BERNARDA	Ser de contado es lo menos.	
COSME	¿Y en qué os divertís las tardes?	
BERNARDA	En estar ociosa.	

50. *opilan*: dice Covarrubias que es «enfermedad particular de doncellas», en referencia a la costumbre de las muchachas de comer barro para producir el cese de la menstruación con el fin de obtener una tez pálida y extremadamente blanca, una cualidad física muy valorada en la época. En el texto de Solís es evidentemente una alusión paródica a dicha costumbre cuando se endosa el comportamiento a los gigantes. Otra referencia irónica a este hábito se encuentra también en la letrilla 8 de Quevedo «La morena que yo adoro / y más que a mi vida quiero / en verano toma acero / y en todos tiempos el oro». Arata, 2000, se refirió ampliamente al tema de la opilación en su edición de *El acero de Madrid* de Lope de Vega. Al respecto puede ver también, King, 2004, pp. 103-107.

51. El diálogo pone de presente a los principales enemigos de los caballeros andantes en los libros de caballerías, gigantes y dragones. La sátira es evidente también por la inclusión del enano que Cosme Pérez requiere para combatirlo.

COSME	Bueno, con eso no sentiréis la soledad del desierto.	245
BERNARDA	Esto no es todos los días, que otros no hago nada.	
COSME	Eso fuera reventar, señora, bueno está, dello con dello. ¡Yo vengo a desencantaros!	250
BERNARDA	No es menester cumplimientos, cualquiera cosa me basta. Vuestros zarambeques siento, que se andan entre visiones ⁵² .	255
COSME	¿Qué he de hacer?	
BERNARDA	Canta en secreto, que en eso está.	
COSME	Sea en buena hora:	260
	<i>Hace que canta</i>	
	¿Canto bien?	
BERNARDA	Como un jilguero.	
	<i>Canta</i>	
	Vengas en buena hora, Juan Rana a verme. y a sacar de visiones tus zarambeques.	265
	<i>Dentro todos</i>	
TODOS	Todos vamos a servirte.	
COSME	<i>Teque</i> ⁵³ de mis ojos.	
TODOS	<i>Teque.</i>	
COSME	¿En ecos me respondéis? ¿Tenéis cuerpo o voz?	270

52. Al parecer no sólo está encantada Bernarda, sino también los bailes de Cosme Pérez, comenzando por los zarambeques y otros que entrarán en escena a continuación.

53. *teque*: voz habitual en el estribillo del zarambeque. Aparece en otros entremeses de la época como *Las Amazonas* del mismo Solís y *El portugués* de Cáncer. Ver Cotarelo, 1911, pp. CCLXXII y ss.

Salen dos gigantes

GIGANTE 1	Atiende. Yo soy el gigante Teque.	
GIGANTE 2	Y yo su hermano el Reteque.	
GIGANTE 1	Y para que no se trueque	275
GIGANTE 2	Dos somos y uno sonamos.	

Canta

COSME	<i>Pues pasen ustedes quedito bailando, no lo sienta, lo sienta el encanto. ¡Jesús, lo que habéis crecido! ¿Ansí os vais sin responderme? ¡Yo os prenderé!</i>	280
GIGANTE 1	No es posible; los gigantes no se prenden sin cédula.	285
COSME	¿Pues por qué?	
GIGANTE 1	Por ser grandes.	
COSME	Razón tienen. El ye, el ye ⁵⁴ , quiero buscar; ¿Ye ye, de mi vida?	290

Dentro unos negros

NEGROS	Ye, ye.	
--------	---------	--

Salen

NEGROS	Aquí eza Juan Rana el Ye, ye, que viene a servir al Reye, para que su cara seye un yerro, pues es su encabo ⁵⁵ .	295
--------	--	-----

Canta

COSME	<i>Pues pasen ustedes quedito bailando, no lo sienta, lo sienta el encanto.</i>	
-------	---	--

54. Ye-ye: se trataba de otro baile típico de los negros, referido también por Cotarelo, 1911, p. CCLIX. Aparece mencionado así mismo en *La mojiganga del zarambeque*. Ver Molinero, 1995, p. 38.

55. Es un remedo de la forma de hablar de los negros, que aparece también en otros entremeses. *Encabo* es, desde mi lectura, *esclavo* y no *encanto*, como interpreta Cotarelo, 1911, p. CCLXV.

BERNARDA	¿Te falta algo?	
COSME	No lo siento.	300
BERNARDA	Ven acá, simple inocente, ¿el <i>Capuchino</i> ⁵⁶ no queda trasconejado? ⁵⁷	
COSME	Es patente. ¿ <i>Capuchino</i> ?	305
<i>Dentro dos mujeres</i>		
DOS MUJERES	¡ <i>Capuchino!</i>	
COSME	¿En ecos también?	
BERNARDA	Advierte.	
<i>Salen cantando</i>		
DOS MUJERES	«Aquí con gran desatino traído por su destino, sale a verte el <i>Capuchino</i> , solo, triste y olvidado» ⁵⁸ .	310
<i>Canta</i>		
COSME	<i>Pues pasen ustedes quedito bailando, no lo sienta, lo sienta el encanto.</i>	315
COSME	¿Podré estas prendas ⁵⁹ perdidas recoger?	
BERNARDA	¿Cómo quieres si llamas cantando?	
COSME	Llamo. ¿Ha de la selva de los zarambeques?	320
<i>Dentro</i>	¿Qué nos mandas? ¿Qué nos quieres?	

56. *capuchino*: tipo de baile en el siglo XVII. Lo menciona también Campany, 1944.

57. *trasconejado*: perdido, extraviado.

58. Para Cotarelo, el hecho de que el *Capuchino* fuera un baile ya olvidado explica el hecho de que no se mencione en otros autores de entremeses, *Colección*, p. CCXXXVIII.

59. *prendas*: en la acepción que indica el *Autoridades* de «lo que se ama intensamente», pues en el casti- llo de Saltarén se encuentra prisionera no sólo Bernarda, sino también los zarambeques, los bienes más preciados de Cosme Pérez y que debe recuperar según la burla propuesta por su mujer en la escena.

COSME	Que salgáis, que me siento encantado, a dar de una dicha dos mil parabienes.	325
BERNARDA	Sí, pero con condición, que con novedad lo intentes, que ya está la <i>seguidilla</i> ⁶⁰ , y el <i>estribillo</i> ⁶¹ tan débil, que aun en sainetes mullidos, apenas tenerse pueden.	330
COSME	¿Pues cómo?	
BERNARDA	Representando y cantando juntamente.	335
COSME	¡Que alcancen todos los siglos, y que, después de apurados, sea el haberlos vivido!	
MÚSICOS	¡Víspera de vivir otros tantos!	
BERNARDA	Por su cuenta viva el Sol, porque han de vivir más años, y de perdonando influjos.	340
<i>Cantan</i>		
MÚSICOS	Cédula de lucir a los astros.	
BERNARDA MANUELA	Y las ciudades os dicen, el corazón en las manos, pues dais para su consuelo.	345
<i>Cantan</i>		
MÚSICOS	Príncipe le han de hacer su jurado ⁶² .	

60. *seguidilla*: tipo de baile, según el *Diccionario de Autoridades*.

61. En referencia al *estribillo* que ha estado cantando Cosme Pérez: «Pues pasen ustedes quedito bailando, / no lo sienta, lo sienta el encanto».

62. Los versos anteriores constituyen la alabanza final al heredero, el esperado Felipe Próspero por cuyo nacimiento se celebra la fiesta real. Este tipo de alusiones y referencias directas eran habituales en los entremeses palaciegos.

BERNARDA	Y a la Comisaria ⁶³ , dile, pues tan buena cuenta ha dado, le dará el año que viene.	350
----------	---	-----

Cantan

MÚSICOS	Móstoles, comisión de los Autos.	
---------	-------------------------------------	--

COSME	Y Juan Rana les suplica, que no estén tan mesurados, o por lo menos la Reina ¡ríase, y darele ese Cuarto! ⁶⁴	355
-------	--	-----

MÚSICOS Y TODOS	¡Ríase, y darele ese Cuarto!	
-----------------	---------------------------------	--

BIBLIOGRAFÍA

Capmany, Aurelio, «El baile y la danza», en *Folklore y costumbres de España*, ed. Francesc Carreras i Candi, Barcelona, Alberto Martín, vol. 2, 1931, pp. 167-418.

Cotarelo, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. XVII, Madrid, Bailly-Baillière, Nueva Biblioteca Autores Españoles, 1911.

Covarrubias Horozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana*, ed Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Pamplona/Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra /Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Delpéch, François, «Les marques de naissance: physiognomonie, signature, magique et charisme souverain», en *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, ed. A. Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne, 1990, pp. 21-43.

Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

Gracia, Paloma, *Análisis y estudio del Amadís de Gaula en relación con otras narraciones caballerescas. Algunos aspectos*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1991.

Fernández, María Rosa, «La Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid en la iglesia de San Antonio de los alemanes: una institución de caridad dentro de un recinto de arte», en *La iglesia española y las instituciones de caridad*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández, Madrid, Ediciones Escorialenses/Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2006, pp. 883-898.

63. Se refiere, por supuesto, a la infanta María Teresa de Austria, auspiciadora de la fiesta real.

64. Referencia directa a Felipe IV, que señala su presencia como espectador del entremés, así como antes se ha indicado la de la reina Mariana de Austria y la infanta María Teresa.

- King, Helen, *The Disease of Virgins. Green Sickness, Chlorosis and the Problems of Puberty*, Londres/Nueva York, Routledge, 2004.
- Raglan, Lord, «The Hero of Tradition», en *The Study of Folclore*, ed. Alan Dundes, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1965, pp. 142-157.
- Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981.
- Sánchez, Concepción, «Antonio de Solís, *Obra dramática menor*», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 9, 1990, pp. 213-219.
- Serralta, Frédéric, «Las comedias de Antonio de Solís, reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», *Criticón*, 34, 1986, pp. 159-174.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1966.
- Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000.