

CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Edición de

Aurelio González

Serafín González

Lillian von der Walde Moheno



EL COLEGIO DE MÉXICO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO

México, 2010

Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro / edición de Aurelio González, Serafín González, Lillia von der Walde Moheno. — México, D.F. : El Colegio de México : Universidad Autónoma Metropolitana : Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, 2010.
697 p. : 23 cm.

ISBN 978-607-462-124-2

1. Dramaturgos españoles — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. 2. Teatro español — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. I. González, Aurelio, ed. II. González, Serafín, coed. III. Walde Moheno, Lillian von der, coed.

Índice

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

RAFAEL GONZÁLEZ CANAL

Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla..... 15

IGNACIO ARELLANO

Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla..... 41

GERMAN VEGA GARCÍA-LUENGO

Lances mexicanos en una comedia de capa y espada atribuida a Rojas Zorrilla: *Los encantos de la China*..... 61

FELIPE REYES PALACIOS

La comedia de figurón, un subgénero híbrido en Rojas Zorrilla..... 83

DIEGO SIMINI

Rojas Zorrilla en Italia en el siglo XVII. El caso de *Perriles e Sigimonda*..... 95

ANTONIO MIRA DE AMESCUA

CHRISTOPHE COUDERC

Estrategias matrimoniales y reproducción social en la comedia palatina de Mira de Amescua..... 105

Primera edición, 2010

), R. © El Colegio de México, A.C.

Carrino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

, R. © Universidad Autónoma Metropolitana

, R. © Asociación Internacional de Teatro Español
y Novohispano de los Siglos de Oro

ISBN 978-607-462-124-2

Impreso en México

| | |
|---|-----|
| ALEJANDRO ARTEAGA MARTINEZ | |
| La metáfora planetaria en <i>El palacio confuso</i> de Antonio Mira de Amescua..... | 135 |
| ESTELA GARCIA GALINDO | |
| Las figuras del Demonio y la santa pecadora en <i>La mesonera del cielo</i> de Mira de Amescua..... | 157 |
| JOSÉ ELIAS GUTIERREZ MEZA | |
| "¿Posible es que en sangre noble quepan bajos pensamientos?" | |
| El clero y la nobleza en <i>El esclavo del demonio</i> de Mira de Amescua..... | 171 |
| ROBIN ANN RICE | |
| El tema de pactos con el diablo: variaciones idiosincráticas en <i>El esclavo del demonio</i> de Mira de Amescua y <i>El mágico prodigioso</i> de Calderón..... | 185 |
| AGUSTÍN MORETO Y CABANA | |
| RICARDO CASTELLS | |
| El papel contradictorio de la mujer esquiua en <i>El desden, con el desden</i> de Agustín Moreto..... | 205 |
| JUDITH FARRE | |
| De amor, honor y mujeres en <i>Hasta el fin nadie es dichoso</i> , de Agustín Moreto..... | 217 |
| LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES | |
| <i>El lindo don Diego</i> : relaciones amorosas, relaciones peligrosas..... | 235 |
| JAVIER RUBIERA | |
| Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre <i>Santa Rosa del Perú</i> | 259 |
| HÉCTOR URZAIZ TORTAJADA | |
| Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de <i>Anticojo y Seluco</i> | 273 |
| ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS | |
| La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto..... | 297 |

| | |
|--|-----|
| LUIS VELEZ DE GUEVARA Y OTROS | |
| DONAT CUELLAR | |
| La elaboración de la guerrera en <i>El amor en vizcaino: a propósito de la "mujer varonil"</i> | 313 |
| JAIMÉ CRUZ-ORTIZ | |
| El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa..... | 331 |
| A. ROBERT LAUER | |
| El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabalera..... | 345 |
| CARLOS-URANI MONTIEL | |
| Reconstrucción escénica de <i>Eufemia</i> en tiempos de Lope de Rueda..... | 361 |
| PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA | |
| AURELIO GONZÁLEZ | |
| De la "Comedia famosa" a la "Gran comedia" <i>Mañana será otro día</i> . Las modificaciones de Vera Tassis..... | 381 |
| LAURETTE GODINAS | |
| "Yo que en el retrete fui / de Veartiz el escondido": creación de espacios y decisiones ecdoéticas en las versiones manuscrita e impresas de <i>La desdicha de la voz</i> de Pedro Calderón de la Barca..... | 393 |
| LORENA URIBE BRACHO | |
| Problemas de puntuación en <i>El hombre pobre todo es trazar</i> de Calderón..... | 409 |
| NOELIA IGLESIAS IGLESIAS | |
| La tradición impresa de <i>El galán fantasma</i> de Calderón..... | 421 |
| RODRIGO BAZÁN BONIET | |
| Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana..... | 439 |
| MARÍA TERESA MIJANGA DE LA PEÑA | |
| "Aquel monstruo de mi honor y prodigio de mis celos...". La virtud y los celos en <i>El mayor monstruo del mundo</i> | 451 |

| | |
|---|-----|
| MIRIAM PEÑA-PIMENTEL | |
| Mitología ridiculizada: construcción de la burla en <i>Céfalo y Peoris</i> de Calderón | 461 |
| ZAIDA VILA CARNERO | |
| La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso de <i>Amor, honor y poder</i> | 471 |
| LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO | |
| La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca | 483 |
| FELIX LOPE DE VEGA Y CARPIO | |
| LUZMILLA CAMACHO PLATERO | |
| <i>Las famosas asturianas</i> : celebración de la castidad y de la mujer varonil | 497 |
| XIMENA GÓMEZ GOYZUETA | |
| Para un teatro de la voz en <i>La Doncella: acción en prosa</i> de Lope de Vega .. | 511 |
| MONTSERRAT MOCHÓN CASTRO | |
| <i>El alcalde mayor</i> de Lope de Vega: destino de una doncella que iba para casada | 521 |
| JUAN RUIZ DE ALARCÓN | |
| SERRAÍN GONZÁLEZ | |
| La hipocresía del mundo. La recreación del protagonista en <i>La amistad castigada</i> de Ruiz de Alarcón | 535 |
| LILLIAN VON DER WALDE MOHENO | |
| <i>El tejedor de Segovia</i> , de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación | 553 |
| JORGE ALCAZAR | |
| El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, <i>Mira de Amescua y Calderón</i> | 563 |

| | |
|---|-----|
| MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA | |
| MARGARITA PEÑA | |
| <i>Los baños de Argel</i> de Cervantes: La comedia imposible | 579 |
| LUIS ALFONSO ROMERO GÁMEZ | |
| El amor como eje estructurante de la trayectoria dramática de Alimuzel de <i>El gallardo español</i> de Cervantes. | 591 |
| MARÍA STOOPEŃ GALÁN | |
| Trazos escénicos en dos episodios del <i>Quijote</i> . Las poéticas de la imitación y el desnudamiento | 601 |
| TEATRO DEL SIGLO DE ORO | |
| FRANCISCO FLORENT DURÁN | |
| Las censuras previas de representación en el teatro áureo | 615 |
| ÁNGELA MORALES | |
| Relaciones entre la escena y la pintura. El teatro dentro del teatro, el cuadro dentro del cuadro | 639 |
| CHRISTOPHER FOLLETT | |
| Algunas versiones de la leyenda de la reina Sevilla en el teatro del Siglo de Oro | 649 |
| TEATRO NOVOHISPANO | |
| MARÍA ÁGÜEDA MENDEZ | |
| Diversas censuras españolas y novohispanas al género dramático como espejo pernicioso de las costumbres morales | 669 |
| OCTAVIO RIVERA | |
| La música en el teatro novohispano del siglo XVI | 685 |

- Aspecto trágico: cuando el demonio se manifiesta como un ser oprimido por unos designios divinos que no entiende. A veces se revela como un ser atormentado que profundiza en su angustia hasta adquirir matices trágicos cuando se da cuenta de que mientras Dios confiere al hombre tanto la libertad como la posibilidad del arrepentimiento y del perdón, él se ve condenado *ad aeternum* sin poder cambiar su destino.

Creo que tomando como referencia estos cuatro aspectos se pueden clasificar los distintos personajes de Demonio que aparecen en las comedias barrocas; señalando en cada caso cuál es la función dominante y de qué modo están presentes las otras, si lo están. En *Santa Rosa del Perú* no hay atisbos del aspecto trágico y su imagen terrorífica no acaba de cuajar o de darse propiamente, porque, aparte de que casi siempre es invisible para los otros personajes o, si no, se muestra en forma humana, no logra efectos negativos graves (muerte, daños irreparables, condenación), como sí ocurre en otras obras del género en que se distingue por su crueldad. No cabe duda de que su imagen está asociada principalmente al aspecto mágico, marcado con claridad por esa escena clave de la tentación diabólica en la que convoca a diversos espíritus infernales. El demonio es un obráculo, recurrente y necesario para la acción, aunque el espectador sabe que no hay riesgo real, pues conoce que la historia acaba con el triunfo de la santa. Además desde el momento en que, enfurecido, reconoce que nada puede hacer contra Rosa de Santa María, elige como enemigo en quien vengarse al pobre Bodigo, gracioso de la comedia con el que mantiene una particular batalla de burlas, lo cual hará que se despliegue una comicidad que acabará derivando hacia la ridiculización de la figura del demonio. Veremos si en el resto de comedias de Moreto con presencia diabólica el personaje del demonio cumple funciones parecidas y muestra una imagen similar a la que se desprende de la comedia de Santa Rosa.

Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seluco*¹

Héctor Urzáiz Torrajada
Universidad de Valladolid

En 1692 formaba parte *Antíoco y Seluco* (junto con otras seis comedias moretianas) del repertorio de la compañía de Francisco de Mendoza, que en 1693 vio cómo el Provisor Eclesiástico de la ciudad de Sevilla, a través del Vicario de Écija, les prohibía actuar en la patria chica de Luis Vélez de Guevara sin antes "ver que no lesionan nuestra santa fe católica y buenas costumbres" las comedias que hacían. La negativa de los comediantes a acatar la orden de la Iglesia (aduciendo que las veinticuatro obras que integraban su repertorio habían sido representadas e impresas numerosas veces, con las correspondientes aprobaciones de los censores) acabó con su excomunión y con un interesante, enconado y prolongado conflicto de competencias entre los censores de la Iglesia y del Estado.

Uno de los curas de Écija que, en apoyo del Provisor Eclesiástico, testimoniaron contra los actores declaró que, durante la representación de la comedia que hicieron el día 7 de enero de 1693, ocurrió lo siguiente:

En su sainete que hicieron sacaron dos jarros de vino al tablado y se pusieron a brindar unos a otros, diciendo "*bebete mas bebete, beba el cura de San Juan*"

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación y Ciencia-Fondo Social Europeo) y del proyecto *CENAR-XVII* ("Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVII"), del Plan Nacional de I+D (HUM2006-06590/FILO).

que nos tiene excomulgados", y que había parecido muy mal lo referido a toda la gente, causando mucha nota y escándalo².

No sabemos cuál de las comedias de su repertorio es la que representaban ese día, ni qué sainete metieron en el entracte, pero curiosamente en la prología *Antico y Seluco* hay una escena en que el gracioso Luquere utiliza una frase muy parecida, alusiva al refrán *Dad al cura y venga arreo*, que recogen Hernán Núñez y Gonzalo Correas en sus respectivos repertorios proverbiales y que aparece, por ejemplo, en *El vergonzoso en Palacio* ("Beba el cura, y vaya arreo", v. 2126) o en *La pícaro Justina* ("Yo, mirando al obispo, hacía que bebía con un vaso de cuerno y decía: 'Brindis quoties. Beba el obispo y vaya arreo'³):

ANTICO. El parabién le doy a mi deseo.

LUQUERE. ([Apl] Pues ha bebido el cura, venga arreo.)⁴

REINA. ¿Y quién sois vos?

LUQUERE. Quien por mayor indicio

en la taza del Rey tiene su oficio.

(vv. 146-149)

Aunque las bromas de este Luquere constituyen el núcleo central de las páginas que siguen, y más allá de esta casualidad anecdótica (no nos atrevemos a darle otra categoría), es relevante el hecho de que el director de esa compañía alegara, para zafarse del nuevo control que unas fastidiosas autoridades eclesiásticas locales les querían imponer, que todas sus comedias llevaban años

² Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, "Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores", en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Misa de América en candileto. Actas del Congreso Internacional sobre Misa de América y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Universidad de Granada, Granada, 1996, t. II, pp. 21-40, p. 28.

³ Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 320.

⁴ La expresión adverbial *arreo* significaba, según el *Diccionario de Autoridades*, "sucesivamente, sin interrupción ni intermisión. Es voz compuesta de la partícula A y del nombre Reo, que vale vez. Voz baja".

siendo representadas sin problemas después de pasar los pertinentes (y no poco imperinentes) filtros censorios.

Eso incluye a *Antico y Seluco*, obra que fue publicada en la *Parte Primera* de las comedias de Agustín Moreto, en 1654, con sus correspondientes licencias de impresión⁵. No estamos, pues, ante una comedia especialmente sospechosa, y tampoco consta que tuviera problemas con la censura, ni en las pocas representaciones documentadas en el siglo XVII, ni en las abundantísimas que se dieron en el XVIII. Y ello a pesar de una veta cómica de tipo satírico que va recorriendo toda la comedia y que la sitúa en unos registros no muy lejanos del teatro burlesco.

Antico y Seluco ha suscitado escasa atención entre la crítica especializada, aunque los pocos estudiosos que se han interesado por ella se han deshecho en elogios. Remontándonos a Fernández-Guerra, este benemérito recopilador del teatro áureo escribió en su día, en la edición de la BAE, que *Antico y Seluco* "abunda en sales cómicas y no carece de pensamientos profundos, expresados con bastante naturalidad, concisión y elegancia poética"⁶.

Ya mucho tiempo después se ocupó de *Antico y Seluco* Carlos Orrigoza Vieyra, quien se quejaba amargamente de que "haya permanecido en la ignorancia más absoluta" esta "obra maestra", muestra de "un teatro totalmente nuevo" que "internamente no encaja dentro del viejo sistema y por ello debe ser considerada como la primera de un teatro que ya no es el de Lope ni el de Calderón". En su entusiasta opinión, "cuando se estudia *Antico y Seluco* con el volumen que le da *El castigo sin venganza* la perspectiva cambia radicalmente el eje de toda la comedia española, así secular como religiosa"⁷.

⁵ Hemos editado *Antico y Seluco* para la *Primera parte de las comedias de Moreto* (project HUM2004-02289) edito del Ministerio de Educación y Ciencia, dirigido por María Luisa Lobato). Las citas textuales y la numeración de versos corresponden a esta edición, que se encuentra actualmente en las prensas de la editorial Reichenberger.

⁶ Luis Fernández Guerra, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabana* [Rivadeneiry, Madrid, 1856], Atlas, Madrid, 1950, p. xxx.

⁷ "Aniquilamiento del móvil del honor en *Antico y Seluco* de Moreto respecto *El castigo sin venganza* de Lope", en *Homenaje al III centenario de la muerte de D. Agustín Moreto*, 1669-1969, Bloomington, Indiana, 1969, pp. 17 y 38-40.

En efecto, hay en *Antiocho y Seleuco* varios elementos de interés relativos al carácter de versión contrahecha de *El castigo sin venganza* que tiene la comedia de Moreto (en el sentido de que en ella, ocurriendo cosas muy similares, no muere nadie y el viejo burlado—aquí un rey, no un duque—incluso facilita que su hijo le robe a la que habría de ser su mujer), asunto que hemos tratado en un trabajo reciente⁸. Pero en esta ocasión toca ocuparse de los aspectos más lúdicos de *Antiocho y Seleuco*, de esas abundantes *sales cómicas* que destacaba Fernández-Guerra y que aluden a la comicidad desplegada por el gracioso Luquere, ya que—aun siendo bien conocidos el humor característico de las obras de Moreto y la apreciada brillantez de sus graciosos, algunos de ellos realmente excepcionales—esta figura del donaire llega a un nivel muy alto y proporciona, además, una comicidad rebajadora en un contexto de tragedia en ciernes que lo aproxima a la de los graciosos de las comedias mitológicas (muy dados a la irreverencia con personajes de la más alta condición)⁹, incluso a la de las comedias burlescas.

Precisamente acaba de publicarse una versión burlesca de *Antiocho y Seleuco* (escrita por tres ingenios en el siglo XVII, que nunca se publicó y que se conservaba en un único manuscrito)¹⁰, y su lectura deja la sorprendente constatación de las escasas diferencias existentes entre la parodia y su referente “serio”, al menos en sus dos primeras jornadas, muy parecidas argumentalmente al original de Moreto y sin chistes mucho más descarados.

Nada más comenzar la comedia, ya muestra Luquere este perfil y marca la pauta de lo que van a ser sus intervenciones. En realidad, empieza planteando una serie de reflexiones sobre la pobreza, las *honas de la vida* y las virtudes del campesino frente a la endeblesz de ánimo de los príncipes. El no concreta en ninguno, pero se lo está diciendo precisamente al príncipe Antiocho, su señor, y parece un presagio de lo que está por llegar.

⁸ Héctor Urzaiz Tortajada, “Ni castigo ni venganza: la figura del Rey en *Antiocho y Seleuco*, de Moreto”, en Luciano García Lorenzo (dir.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 237-268.

⁹ Tratamos este asunto en “El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas”, *Anotationes*, 17 (2006), pp. 9-43.

¹⁰ María José Casado Santos, Juan de Maros Fragozo, Alonso de Olmedo y José Rojo (ed.), *Antiocho y Seleuco (burlesca)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007.

Sus siguientes críticas se dirigen contra un rey, el padre del príncipe Antiocho. Resulta que el rey Seleuco, ya con cincuenta años sobre sus espaldas y viudo nada menos que de tres mujeres, “ha dado en ser marido [...] aún no de la tercera el llanto enjuto” y “se casa con la cuarta”, por lo que Luquere se refiere sin tapujos a su rijosidad:

Y si, como a las otras, ésta ensarta,
lo ha de hacer con la quinta y la requinta,
con que puede, si el naípe así le pinta,
para cantar de todas los placeres,
hacer una guitarra de mujeres.

(vv. 70-74)

El príncipe Antiocho se ve obligado a justificar ante el gracioso la pertinencia de la elección de su padre, en virtud de la cual consigue unificar toda Asia bajo su mandato, pues une su propio reino con el de Demetrio el Grande casándose con la hija de éste, Estratónica. Pero el gracioso no cede y le plantea una pregunta obvia: ¿por qué no casa con la joven al propio príncipe?:

el mismo trofeo en ti lograba
sin la desproporción de su edad vieja,
habiendo un mozo con que hacer pareja.

(vv. 86-88)

La respuesta de Antiocho es que su padre ya le tiene reservada novia, en la persona de su prima Astrea, con la que se ha criado; a pesar del cariño que le une, Antiocho dejará claro más adelante que la idea de casarse con su prima le horroriza. Pero resulta llamativa la cruda reconvencción de este matrimonio de conveniencia marcado por la diferencia de edad que hace Luquere, cuya crítica encierran una severa admonición (como después se va a ver), pero también tienen mucho de mofa. El deslenguado gracioso, que se permite pocas libertades ante los miembros de la familia real, la toma con los muchos años del Rey, y son varias las ocasiones en que se dirige con desprecio a su avanzada edad.

Pero la parte más seria de sus palabras es la crítica del absurdo matrimonio de estado que va a provocar todas las desgracias ocurridas después. Incluso llega a ridiculizar los términos en que se pactaban esos enlaces, planteando una imaginaria porfía por el número de hijos que habría de generar tan desigual matrimonio:

Dice el Príncipe que el Rey,
su padre, como es tan rico,
tiene sacado recado
para cosa de treinta hijos;
y la Reina dice que ella
no trae tanto prevenido,
porque no puede parir
arriba de veinte y cinco,
y lo están regateando.
(vv. 474-482)

Con el tiempo se verá que no es para tanto el impetu del Rey, en cuya labanza se dice que "es brioso" y que "de galán está hecho un brinco", pero ue a la postre se desinflará ante la competencia de su hijo porque, como dice loreta, la criada de la Reina, a su señora (tratándola —y es la propia Estraró-ica quien se lo advierte— como "mujer común"), es justo que la joven tenga n *justo amor* (el que siente por su hijastro), ya que "hasta aquí [su] persona es como llave capona: / esposa sin ejercicio" (vv. 1757-1759). El consejo e Floreta a la Reina y su diagnóstico sobre la raíz del problema difícilmente odrían ser más explícitos:

Para Luquete y para esta criada—que hace de pareja escénica del gracioso y ssume ella misma también ese papel—, todo lo que hacen los reyes y su corte on necesidades y cosas risibles, con lo cual se va rebajando continuamente el ramatismo de las escenas climáticas. Pero su edad no es lo único que Lu- uete le afea al Rey: también su tacañería, en la que se insiste varias veces, onformando así una imagen del monarca casi como un vejete de entremés, ecrépito y agarrado:

SELEUCO. ¿No fias de mi persona?
LUQUETE. No es abonada al entrego.

SELEUCO. ¿Por qué?
LUQUETE. Porque no eres lego.
SELEUCO. ¿Cómo no?
LUQUETE. Eres de corona.
SELEUCO. ¿Soy escaso?
LUQUETE. No dirán

de Seleuco eso, aun por chiste,
porque eres rey y antes fuiste
de Alejandro capitán.
[...] ¿La Reina? [...]]
A palacio en pompa ufana
pienso que ya llegarán,
si no es que aún no la han
registrado en la aduana.
SELEUCO. ¿Registrado?
LUQUETE. ¿Es desatino?
Pues no es, señor, demasiado;
que ande con mucho cuidado
el arrendador del vino.
SELEUCO. ¿El Príncipe cómo viene?
LUQUETE. [...]]

Es tan cruel
su mal..., mas déjolo a un lado
porque yo soy muy honrado
y no quiero hablar mal dél.
SELEUCO. ¿Callar no era más seguro?
LUQUETE. Todo el placer me has borrado.
Como tú hebias aguado,
te marará el placer puro.
(vv. 683-730)

Hay ciertos rasgos de bufón palaciego que caracterizan a este gracioso. Por ejemplo, la licencia para ir proclamando a los cuatro vientos que "el Príncipe está / en todo su juicio loco" y que la culpa la tiene su futura reina y madrastra, a la que llega a llamar en su cara "fullero que le has ganado con flores" (además de "trampas en el juego", *flores* tenía otras conocidas connotaciones que Lu- quete se encarga de sugerir, seguramente acompañándolas en escena de algún

gesto malicioso). Además, Luquete *accusa* a la Reina, a través de una metáfora en apariencia más o menos ingenua sobre el *juego del quince*, de haber sido ella quien ha provocado su pasión amorosa voluntariamente.

Siguiendo con los naipes, sobre las reglas del populatismo *juego del hombre* hace Luquete otro chiste. Cuando ya prácticamente todos los implicados (el padre, la madrastra, el hijo) saben lo que está pasando, pero se niegan a hablar abiertamente de ello, pues todos se imponen un decoroso silencio, el rey Seluco manda llamar al príncipe Antíoco y monta una gran parafernalia intimidatoria para obligarle a confesar lo inconfesable; pide a los criados que acerquen una silla, le ordena a su hijo que se siente y manda a todos que se retiren.

Moreto, deliberadamente, busca justo en este punto, dadas las evidentes similitudes con *El castigo sin venganza*, que el lector o espectador que conociera la obra de Lope no dejara de advertir que él ponía a partir de aquí su propio acento, su toque personal, y hace una evocación de la famosa escena de la macabra ejecución de Casandra—sentada en una silla, cubierto su rostro—que el duque organiza para que la lleve a cabo Federico, quien cree matar—por imperativo paterno—a un noble conjurado. Pero, aquí, tenemos a Luquete para aliviar la tremenda tensión con sus chocarrerías, fingiendo con un aparte que acentúa el dramatismo del momento:

Salen el médico y Antíoco

ERISISTRATO. Aquí, señor, os espera.

ANTÍOCO. ¿No sabéis a qué me llama?

ERISISTRATO. No, señor.

ANTÍOCO. Temblando llego.

LUQUETE. ¡Vive el cielo, que ésta es mala!

ANTÍOCO. A vuestros pies, gran señor.

Vengo a ver lo que me manda

Vuestra Alteza.

SELUCO. Legad silla:

sentaos.

ANTÍOCO. ([Ap]) ¡El cielo me valga!

SELUCO. Retiraos todos ahora.

LUQUETE. ([Ap]) Si el Rey se hace hombre, la saca,

que mi amo tiene mal juego,
pero si el Príncipe arrastra,

ha de renunciar el viejo,
con que la polla le gana.) *Vase*

(vv. 2039-2052).

También propia del buñón palaciego es la función sanadora y reparadora del alma: Luquete es un verdadero *hombre de placer*, de aquellos que reñan la obligación de divertir a reyes y príncipes para su solaz y descanso espiritual. En un momento determinado, acaba por hastiarse de ayudar al depresivo príncipe Antíoco y le pide al Rey que le releve de sus funciones: “Señor, yo no he de asistir / más al Príncipe [...] Porque lo que gusto fue / ya no se puede sufrir”. El Rey se alarma y teme que perder al gracioso sea la puntilla para su hijo:

SELUCO. ¿Qué dices? Pues, cuando viste

que el Príncipe se divierte

con tus donaires (de suerte

que por tí su mal resiste),

¿faltar quieres, y en un mal

que por puntos empicora

y es crítica cualquier hora

de su accidente mortal?

Nunca le faltes de aquí.

(vv. 863-871)

Luquete parece enorgullecerse de la importancia que le otorga el rey (y además, en alguna ocasión llega casi a impedir materialmente que el príncipe se suicide, circunstancia que planea todo el tiempo sobre la comedia), pero deja una reflexión interesante: “Gran cosa es ser menester, / mas qué infeliz ha de ser / quien me ha menester a mí”. Reconoce que, por él, no faltaría del lado de su joven amo, pero que, “harro ya reír”, no puede soportar más tiempo la estupidez de los médicos que le examinan:

destos médicos sufrir
no puedo la bobería;
porque yo, señor, no sé
dónde hay tanto desatino
como dicen de continuo.
(vv. 877-881)

Y es que uno de los blancos preferidos de los dardos de Luquere son los médicos (tan recurrentes en las sátiras de la época), de cuyos cuidados intenta alejar por todos los medios a su señor, el príncipe Antúoco (quien, para él, simplemente tiene un "dolor de tripas" porque "está malo / de hartarse de golosinas"). Para disuadir a su padre, el Rey, empeñado en ponerle en manos de los mejores galenos, Luquere pronuncia un largo parlamento contra los médicos, basado en una graciosa anécdota (demasiado extensa para reproducirla aquí) sobre unas muestras avinagradas de orina y otras varias pruebas colectivas de incompetencia:

Pero no es nada la orina
con verlos hechos orates
en junta: más disparates
no dijo Juan de la Encina.
Juntanse todos, y luego,
sobre sí el pulso indicó,
si hay fiebre en la arteria o no
se hacen pedazos en griego.
Lo que uno habla, otro trabuca,
y cuando arde la opinión,
otro empara la cuestión,
con que todo lo bazuca.
Crecen los gritos atroces,
y cuando anda el morbo insano,
otro medio cirujano
se arrima al que da más voces.
Otro calla, y da atención;
otro no es contra ninguno,
todo lo aprueba [...]

Y cuando por varios modos
los cascos se están quebrando,
el que no habla está callando
más desatinos que todos.
Y después que a troche y moche
se han hartado de gritar,
lo que resulta es mandar
que no cene aquesta noche.
Yo dije a gritos: "Señores,
¿pues estar malo es pecar?
¿Sois, mandándole ayunar,
médicos o confesores?"
(vv. 919-954)

El Rey sale en defensa de los médicos, "horre de la vida"; no en vano, ha depositado toda su confianza en el célebre Erisítrato, famoso por haber renunciado al gobierno de una ciudad para casarse con su esposa. Pero Luquere opina lo siguiente de él:

LUQUERE. Que maran los más es cierto.
SELEUCO. ¿De dónde se ha de inferir?
LUQUERE. ¿Pues quién nos lo ha de decir
si no puede hablar el muerto?
Echa un bando a los que fueren
muertos desde hoy sin herida
en que, pena de la vida,
digan de lo que se mueren.
Mas él sale, y lo sabrás,
del protovaliente aquí:
SELEUCO. ¿Por qué le llamas así?
LUQUERE. Porque es el que mata más.
(vv. 983-994)

La otra diana de los dardos de Luquere son las mujeres, contra las que va a dirigir los mismos o peores denuestos. En una tradición misógina tan bien asentada como la subyacente en la literatura áurea, no sorprende, desde luego el punto de vista que expone el gracioso a la criada de la Reina:

