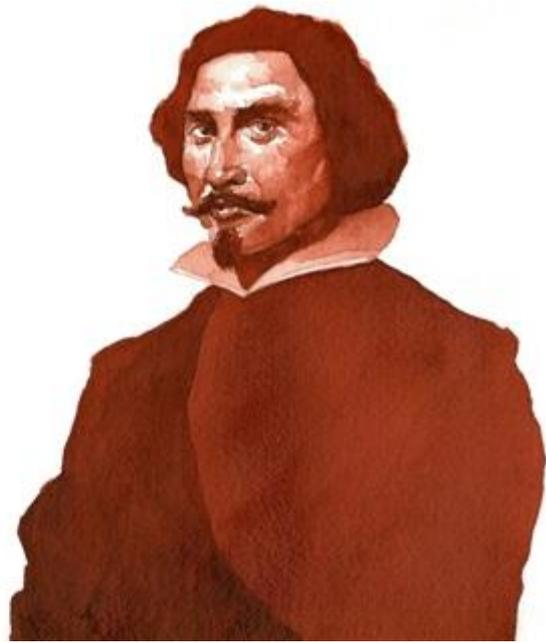


**[RE]VISIÓN CRÍTICA DE CRISTÓBAL DE  
MONROY. ACERCAMIENTO AL ESTUDIO  
DE UNA DE SUS OBRAS**



**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Facultad de Filología

Trabajo Fin de Grado

**[RE]VISIÓN CRÍTICA DE  
CRISTÓBAL DE MONROY.  
ACERCAMIENTO AL ESTUDIO  
DE UNA DE SUS OBRAS:  
*LA SIRENA DEL JORDÁN***

Alumna: [María del Pilar Pacheco Díaz](#)

Tutora: [Piedad Bolaños Donoso](#)

Dpto.: [Literatura Española e Hispanoamericana](#)

Junio, 2016

# ÍNDICE

EPÍGRAFE	PÁGINAS
1. INTRODUCCIÓN. ....	4-5
2. PRIMERA PARTE: ESTADO DE LA CRÍTICA.....	5-35
A. Siglo XIX. ....	6-17
B. Siglo XX.....	18-31
C. Últimas Aportaciones. ....	31-35
3. CONCLUSIONES. ....	35-36
4. BIBLIOGRAFÍA.....	37-42

## ANEXOS

1. SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LA OBRA.....	43-73
A. Testimonios.....	43-46
B. Argumento de la obra. Temas esenciales, justicia poética.....	46-48
C. Métrica y Formas Estróficas. ....	48-52
I. Métrica.....	48
II. Formas Estróficas. ....	49
III. Resumen Estrófico. ....	50
IV. Justificación de los usos.....	50-52
D. Personajes.....	53-60
I. Personajes de la comedia no presentados en la lista de <i>dramatis personae</i> .....	53-54
❖ Jornada I. ....	53
❖ Jornada II.....	53-54
❖ Jornada III. ....	54
II. Personajes nucleares.....	54-60
❖ San Juan Bautista.....	55
❖ Herodes.....	56-57
❖ Filipo.....	57-58
❖ Herodías.....	58-59
❖ Levadura. ....	59-60

<b>E. Didascalias internas y externas. La tramoya. ....</b>	<b>60-65</b>
<b>I. Didascalias internas y externas. Ejemplos. ....</b>	<b>60-62</b>
❖ <b>Didascalia interna. ....</b>	<b>60</b>
❖ <b>Didascalia externa. ....</b>	<b>61</b>
❖ <b>Aparente redundancia de didascalias internas y externas. ....</b>	<b>61</b>
❖ <b>Dependencia mutua entre las didascalias internas y externas. ....</b>	<b>62</b>
<b>II. Didascalias externas. La Tramoya. ....</b>	<b>62-65</b>
❖ <b>Las apariencias. ....</b>	<b>62-63</b>
❖ <b>El bofetón. ....</b>	<b>63</b>
❖ <b>La canal. ....</b>	<b>63-64</b>
❖ <b>El monte. ....</b>	<b>64-65</b>
<b>F. Espacio y tiempo. ....</b>	<b>65-67</b>
<b>I. Primera Jornada. ....</b>	<b>66</b>
<b>II. Segunda Jornada. ....</b>	<b>66-67</b>
<b>III. Tercera Jornada. ....</b>	<b>67</b>
<b>G. El lenguaje. ....</b>	<b>68</b>
<b>H. Puesta en escena en el siglo XVII. ....</b>	<b>69</b>
<b>I. Referencias bíblicas, históricas, narrativas. Intertextualidad y     reescritura. ....</b>	<b>69-74</b>
<b>2. REPRODUCCIÓN DE “LA GRAN COMEDIA DE LA SIRENA DEL JORDÁN”.     COMEDIAS NUEVAS, ESCOGIDAS DE LOS MEJORES INGENIOS DE ESPAÑA. PARTE     CUARENTA Y CINCO. ....</b>	<b>75-109</b>

## **1. INTRODUCCIÓN.**

El presente ensayo versa sobre la figura del autor dramático aurisecular Cristóbal de Monroy y Silva. El desconocimiento general de este autor se debe, fundamentalmente, a su calificación de “autor menor” tan extendida por la crítica. Por esta razón, creemos oportuno proporcionar una serie de datos biográficos que sirvan de contextualización. Recurrimos a una de las composiciones de mayor actualidad donde Paolo Pintacuda escribe un apartado sobre este dramaturgo:

Perteneciente a una familia hidalga de origen extremeño, nació el día 22 de octubre de 1612 en Alcalá de Guadaira. Empezó los estudios académicos en la Universidad de Sevilla en 1629, pasando al año siguiente a la de Salamanca, aunque no resulta haber conseguido título. Su vida quedó vinculada fundamentalmente a su ciudad natal, donde se casó con Ana Arias Salvador León en 1637, y desempeñó cargos políticos de cierta importancia: en 1639 es regidor perpetuo, en 1641 se le titula «teniente de la real fortaleza de la ilustre y antigua villa de Alcalá de Guadaira», y en 1647 don Alonso Álvarez de Toledo, señor de Alcalá, le nombra «promotor de su justicia en la audiencia mayor». Falleció, con apenas 37 años, el día 6 de julio de 1649, víctima de la violenta epidemia de peste que diezmo la población de Sevilla y su provincia. Mucho más conocido por sus obras dramáticas, Monroy también nos ha dejado composiciones en verso y en prosa (2010, 1030).

Abordaremos el presente ensayo bajo dos prismas diferentes y a su vez complementarios. El primero titulado “Estado de la crítica” tendrá como objetivo realizar un panorama sobre la recepción crítica recibida por Cristóbal de Monroy desde el siglo XIX hasta nuestros días. Dividiremos este apartado atendiendo a la cronología: siglo XIX, siglo XX y últimas aportaciones. Realizaremos un estudio sobre las consideraciones de los críticos incidiendo, particularmente, en cómo se generan una serie de ideas y cómo se propagan, en muchos casos, casi de manera mecánica sin existir un estudio profundo de la cuestión. La segunda -añadida en el anexo- será de carácter analítico sobre una obra concreta del autor: La sirena del Jordán. Esta parte del trabajo tendrá numerosos epígrafes con el objeto de estudiar diversas cuestiones dentro de la obra que, en su conjunto, nos den las claves de la composición y de la técnica constructiva de la misma. De esta manera, configuramos nuestro ensayo desde un estudio general y comparativo hasta un estudio monográfico y analítico.

Tanto en la primera parte del trabajo como en la segunda ha sido preciso contar con fuentes secundarias y primarias y, por ende, el conocimiento y uso de bases de datos. Se ha tenido en cuenta un gran número de ellas<sup>1</sup> y no solo nacionales sino también europeas. Asimismo, hemos hecho empleo de numerosos artículos -muchos de los cuales se han pedido a través del préstamo interbibliotecario de la Universidad- y, en algunos casos, hemos visitado *in situ* Fondos Antiguos como el propio de la Universidad u otros como el perteneciente a la Biblioteca Capitular-Colombina<sup>2</sup>.

Tras este *excursus*, damos paso a este ensayo resultado de muchas horas de trabajo, ilusión y deseo de aportar nuestro estudio a autores, en parte, olvidados por la crítica. Tal y como dice Bem Barroca “las bibliotecas españolas están llenas de muchos dramaturgos que, como Monroy, esperan a alguien que los rescate” (1976, 10). Damos paso, sin más preámbulos, a este estudio.

## **2. PRIMERA PARTE: ESTADO DE LA CRÍTICA.**

Este apartado tiene como principal objetivo analizar la consideración que Cristóbal de Monroy ha tenido desde el siglo XIX hasta la actualidad en su labor como dramaturgo. Para ello estudiaremos diferentes escritos en lengua castellana<sup>3</sup>, ordenados cronológicamente, donde autores, editores o periodistas se aproximan a la figura de este autor aurisecular.

No es baladí ahondar en este tipo de cuestiones pues nos pueden proporcionar información muy valiosa. Por una parte, permite que advirtamos quién origina una serie de consideraciones y quién las copia y propaga. Por otra parte, posibilita que anotemos si estas consideraciones se mantienen constantes con el paso de los años o sufren algún tipo de cambio y en qué dirección.

En definitiva, este apartado es un estudio de la ‘recepción’ que Cristóbal de Monroy ha recibido por la crítica en los últimos siglos<sup>4</sup>. Este tipo de cuestiones han de ser estimuladas desde el seno de la filología pues hace que entendamos el dinamismo de los estudios literarios.

---

<sup>1</sup> Sirvan como ejemplo la siguiente nómina: Biblioteca Nacional de España, Europeana, Österreichische Nationalbibliothek, Harvard College, Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, FAMA, Fondo de la Biblioteca Capitular- Colombina, WorldCat, Dialnet, BLE, CSIC, ProQuest, Biblioteca Miguel de Cervantes, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Google Libros, Google Académico, entre otros.

<sup>2</sup> Nuestro agradecimiento a los empleados de la Universidad de Sevilla -tanto de préstamo interbibliotecario como de Fondo Antiguo- así como a los de la Biblioteca Capitular-Colombina por su disposición, amabilidad y consejo.

<sup>3</sup> Reproducimos estas consideraciones respetando la lengua, usos y costumbres de cada escritor.

<sup>4</sup> Limitaremos este estudio al ámbito hispánico. Esto explica que incluyamos aquellas obras originadas en lengua hispánica o las que han sido traducidas a la misma.

## A. Siglo XIX.

Una de las primeras noticias, en los albores del XIX, nos viene de la mano de Leandro José Flores (1776- 1839)<sup>5</sup>, clérigo oriundo de Alcalá de Guadaíra según nos informa Mario Méndez Bejarano (1922, 211)<sup>6</sup>. Este religioso escribió un libro histórico sobre su ciudad natal donde encontramos noticias sobre Cristóbal de Monroy. A continuación reproducimos un extracto:

De él hace mencion D. José Ceballos en las adiciones á la biblioteca Española y D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra en su coleccion de Escritores despues de la de Nicolas Antonio dice fue de elegante ingenio y poeta celebrado, que le aclamaron los teatros por sus sutiles y elegantes comedias [...] [aporta treinta y siete títulos de comedias] Todos estos títulos y escritos unos constan del citado D. Ambrosio de la Cuesta, otros de D. Esteban González de Muñaca, otros los he visto, y de otros solo las citas. (1834, 49-50).

Es especialmente llamativo el elevado número de autores que introduce -D. José Ceballos, D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, Nicolas Antonio y D. Esteban González de Muñaca- para hacer la reseña sobre Monroy. De ello podemos extraer dos conclusiones: la necesidad de reafirmar su opinión recurriendo a autoridades anteriores<sup>7</sup> o, simplemente, se ha limitado a recopilar consideraciones realizadas en fechas anteriores.

En esta presentación nos llama la atención la estrecha relación que encontramos entre los términos “poeta” y “teatro” aplicados a Monroy. Bien es cierto que nuestro autor fue poeta y dramaturgo pero deberíamos reflexionar sobre la capacidad que tiene el teatro para aunar ambas. Francisco Ruiz Ramón hace la siguiente reflexión en relación al estilo de Lope: “en el acto mismo de la creación dramática, trabajan al unísono, uncidos en el mismo yugo, el dramaturgo y el lírico” (1992, 152). Esta misma consideración podemos aplicarla a nuestro autor. El teatro barroco se escribía en verso respetando los preceptos correspondientes. Por ende, esta valoración -que encontraremos repetidas veces- puede hacer alusión al doble ejercicio de poeta y dramaturgo o a la capacidad poética que implícitamente suponía escribir teatro.

---

<sup>5</sup>Aportaremos los datos biográficos -nacimiento y muerte- de los autores o editores fallecidos que tomamos como referencia pero no de los que actualmente viven y siguen en activo.

<sup>6</sup>Añadimos este apunte biográfico por vincularse al mismo pueblo que Cristóbal de Monroy. En adelante, con el fin de no caer en una excesiva prolijidad, no será una práctica que llevemos a cabo con cada autor.

<sup>7</sup> Es una práctica habitual en los eruditos del siglo XVIII.

Asimismo, la nota aparece con una clara valoración positiva en relación a sus habilidades “elegante ingenio”, su obra “sutiles y elegantes comedia” y a su fama “aclamaron”. Leandro José Flores<sup>8</sup> atribuye esta valoración a Nicolás Antonio -“Nicolas Antonio dice”- aunque sabemos, tras diversas indagaciones<sup>9</sup>, que pertenecen a D. Ambrosio de la Cuesta Saavedra (1653 – 1707). Este autor escribió unas *Adiciones* manuscritas a la *Biblioteca* de Nicolás Antonio. Quizá, al ser un complemento de la obra de Nicolás Antonio, el padre Flores no se preocupó en averiguar quién era el autor real de dicho artículo y recogió el nombre del editor, tal y como aparece expresado en el fragmento. Realmente, la valoración del Padre Flores es una copia, casi literal, de estas *Adiciones* que vieron la luz en los inicios del XVIII (1701) pues en esta encontramos elementos como “elegante ingenio y poeta celebrado [...] aclamaronle los teatros por sus sutiles y elegantes comedias” (1701, 33)<sup>10</sup>.

Por otra parte, se recoge un número concreto de obras: en total treinta y siete tomando como referencia, nuevamente, a Don Ambrosio de la Cuesta Saavedra y a un nuevo autor D. Esteban González de Muñaca<sup>11</sup>-más una serie de datos indeterminados “otros los he visto, y de otros solo las citas”-. Mantenemos la certeza de que su base, fundamental, ha sido Don Ambrosio de la Cuesta Saavedra. En las *Adiciones* además de darnos un número concreto de obras, en total veinticuatro (1701, 33), nos explica que Monroy “dio al fuego los escritos que tenía, y reserváronse sólo los que andaban en manos de sus amigos” (1701, 33). A esta dificultad, añade Manuel Bem Barroca -crítico del siglo XX- que “algunas comedias suelen aparecer bajo diferentes títulos” (1976, 23). Por lo tanto, corroboramos que establecer un cómputo de obras exacto será un caballo de batallas para los críticos.

---

<sup>8</sup> En adelante, el Padre Flores.

<sup>9</sup> En un primer momento, pensamos que estas palabras se encontrarían en la obra de Nicolás Antonio *Bibliotheca hispana nova*. Sin embargo, no aparecía pues del apellido “Mesa” pasaba a “Morales”. Comprobamos las diversas ediciones 1672 y 1783 pero no había cambio alguno. Entonces, advertimos la confusión del Padre Flores que explicamos en este párrafo.

<sup>10</sup> D. José Cevallos (1724 - 1776) es un autor, cronológicamente, posterior a D. Ambrosio de la Cuesta Saavedra y a Nicolás Antonio. Esta presentación del padre Flores pone en relación a estos tres autores. Ya hemos comprobado la relación entre el Sr. Ambrosio de la Cuesta Saavedra y Nicolás Antonio. Hemos de suponer, con suma probabilidad, que José Cevallos también copia literalmente esta nota.

<sup>11</sup> Mario Méndez Bejarano dice de él “Poeta del siglo XVII, escribió una *Descripción dialogística, panegírica, en verso, de las grandezas del suntuosísimo, patriarcal y metropolitano templo de la ínclita y leal Ciudad de Sevilla, entre un eclesiástico y un místico* (1647), en que el eclesiástico recorre el templo con el místico y le va dando explicaciones. Este manuscrito se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla” (1922, 273). Tras haber visto el ejemplar en la Colombina, corroboramos que por su temática y estructuración, no vamos a encontrar datos sobre las obras de Monroy. Hemos de suponer que, o bien escribió otra obra desconocida por Mario Méndez Bejarano donde sí se hagan referencia a temas de esta índole, o bien que, simplemente, el Padre Flores tomó como referencia a Don Ambrosio de la Cuesta Saavedra mas las obras y citas que declara haber visto.

Podemos comprobar que el Padre Flores supo conseguir material para completar la nómina de obras pero en lo que respecta a la valoración es una copia de lo escrito el siglo anterior por Ambrosio de la Cuesta Saavedra<sup>12</sup>.

Un año después 1835, vería la luz un nuevo número del periódico *El español: diario de las doctrinas y de los intereses sociales*. Aquí tendremos una referencia del periodista a Monroy de la siguiente manera: “D. Cristobal de Monroy y Silva, poeta cómico”. Vemos cómo reaparece esa doble faceta. Justo después, abre una nota al pie de página sumamente interesante de la que destacamos lo que sigue:

El número de sus comedias impresas será de unas 36 á 40, siendo dignas de leerse: *La alameda de Sevilla; El encanto por los zelos; Fuente ovejuna; Las mocedades del duque de Osuna; Más valiente andaluz; El ofensor de sí mismo*. Su estilo adolece del mal gusto que reinaba en su tiempo, pero descubre rasgos de una imaginación brillante; su diálogo es por lo común rápido; su versificación en lo general es fluida, sobresaliendo en las redondillas y romances; tuvo malísima elección en los cuadros que escogió para sus dramas; bien que en esta parte no hicieron los poetas cómicos de aquella época más que ceder al torrente del mal gusto que arrastró tras sí tan buenos ingenios como florecieron en el XVII (1835, 6).

Un apunte rico en información. Esta referencia comienza dando un número total de obras -cifra, como veremos, de amplio recorrido- que compuso. Es una cifra aproximativa pues vacila “será de unas 36 á 40”. A medida que se vaya conociendo más al autor y su producción la cifra pasará de ser una aproximación a un dato más contrastado. Añade una serie de obras que considera de mayor calidad estableciendo, así, una lista canónica de obras imprescindibles. Por otro lado, el encuadre temporal de Monroy, hace que se ajuste a una serie de tendencias que justifican su estilo “adolece del mal gusto que reinaba en su tiempo”. A pesar de ello, reconoce su “imaginación brillante” algo que será constante en las valoraciones de Monroy. Además, enumera virtudes concretas en lo que respecta a la constitución de las obras como el “diálogo [...] rápido” o la “versificación [...] fluida”. Este autor es novedoso al valorar usos estróficos concretos. En suma, una valoración llena de originalidad y riqueza.

Cinco años más tarde, 1840, J. Colón y Colón escribirá un artículo en *Semanario pintoresco español* donde aparecerá la siguiente referencia a Monroy:

Entre los varios alcaides que ha tenido esta fortaleza, fue uno de ellos en el año de 1645, el poeta cómico Don Cristobal de Monroy y Silva, natural de Alcalá;

---

<sup>12</sup> Si algún crítico, en valoraciones futuras, copia parte de estas ideas tomaremos como referencia su persona y no a Ambrosio de la Cuesta Saavedra por establecer nuestro límite en el siglo XIX –aunque la génesis pertenezca al autor del XVIII y no del XIX-.

cuyas composiciones no dejan de ser conocidas de los aficionados é investigadores de nuestro teatro antiguo; aunque su mérito sea mediano (1840, 172).

J. Colón y Colón recoge la ya tónica calificación “poeta cómico”. Además, en este caso, hace explícita la consideración como dramaturgo menor: “aunque su mérito sea mediano”. Un año más tarde, 1841, el número del mencionado periódico volverá a aparecer con la misma información.

Pascual Madoz (1806-1870) dedicará en su diccionario -cuatro años más tarde- una entrada a “Alcalá de Guadaira” y en ella hablará de nuestro autor: “D. Cristóbal de Monroy y Silva, natural de esta V[illa], esforzado guerrero, escritor de elegante ingenio, y acreditado poeta (1845, 357)”. Si comparamos esta caracterización con la realizada por el Padre Flores, observamos que repite un sintagma de manera íntegra “elegante ingenio”. Es probable que con el término “escritor” aluda a su actividad como dramaturgo y “poeta” con su actividad lírica. De nuevo volvemos a esta doble faceta.

En 1852 Mesonero Romanos (1803-1882) escribirá sobre la figura de Cristóbal de Monroy usando, nuevamente, el periódico *Semanario pintoresco español*. En primer lugar, incluye al autor en los epígrafes de “AUTORES DE TERCER ORDEN.” (1852, 97-106) de por sí significativo para el encuadre de nuestro dramaturgo. A continuación, realiza una reseña de la cual reproducimos lo más destacado:

D. CRISTÓBAL MONROY Y SILVA [...] es sin duda alguna uno de los autores de tercer orden de quien mayor número de composiciones ha llegado hasta nosotros; aunque nada podemos decir referente á las circunstancias de su vida [...] olvido ó desden sobradamente injusto con el autor de unas cuarenta comedias por lo menos, que si no todas recomendables y dignas de estudio, algunas pueden pasar al lado de las buenas de autores mas conocidos. Unicamente citaremos por sernos conocidas las comedias de *El ofensor de sí mismo*, *El robo de Elena y destruccion de Troya*, *la batalla de Pavia y prision del rey Francisco*, en las cuales se revela tanto ingenio y donosura en el autor, como crédito han dado á otros mas dichosos. Recomendamos en este sentido á nuestros lectores la larga y bella escena referente á la visita de Carlos V á su prisionero Francisco I en la comedia titulada *La batalla de Pavia*, [...] *El robo de Elena* [...] nos atrevimos á colocar nosotros mismos en una preciosa comedia de Tirso de Molina (*Amar por señas*), refundida para ser representada, como lo fué hace muchos años con notable aplauso (1852, 107).

El calificativo “de tercer orden” nos remite a la idea de J. Colón y Colón pues este lo calificaba como un autor de “mérito mediano” (1840, 172). No ha de extrañarnos que Mesonero leyera su artículo dado que ambos publicaron en el mismo periódico. No obstante, la valoración de Mesonero es mucho más profunda. Cifra unas “cuarenta comedias por lo menos” –nuevamente se da esa cifra de forma aproximada- de las que

reconoce la virtud en Monroy “ingenio y donosura en el autor” -valoración que, como vemos, es una constante- y la calidad de algunas de sus obras las cuales podrían pasar “al lado de las buenas de autores mas conocidos”. A esto se le unen las recomendaciones sobre pasajes concretos que destacan por su belleza. No menos importante es la referencia sobre la refundición pues establece una relación de igualdad respecto a la calidad literaria de las obras de Monroy y Tirso, si no, no se comprendería que la refundición se llevara a cabo con sendas obras. Al igual que sucedió con el artículo de J. Colón y Colón, un año después vuelve a aparecer el número con la misma información.

El propio Mesonero Romanos tendrá una participación importante en la colección de la *Biblioteca de Autores Españoles* donde vamos a encontrar información sobre Cristóbal de Monroy. Será interesante ver las similitudes y diferencias respecto a su valoración anterior. La primera referencia en relación a Cristóbal de Monroy es la que sigue:

Aun dentro del mismo, y siguiendo las huellas de los primeros autores que respectivamente influían ó dominaban, se observan diferentes tendencias y estilos diversos, que todos mas ó menos caminaban en la fatal pendiente del gusto y de la originalidad. Desde los intrincados argumentos y fantásticas creaciones mitológicas y líricas de Diamante, hasta la campanuda frase de Monroy y de Candamo (1859, 6).

Mesonero nos hace la presentación de una serie de autores que pone en relación con los que él llama “primeros autores”. De esta manera, Mesonero pretende hacer una escala donde unos autores menores quedan a la sombra de los mayores tal y como hacía J. Colón y Colón. Para que lleguemos a dicha conclusión, añada notas como “fatal pendiente del gusto y de la originalidad” o carencias en el estilo que califica con adjetivos como “campanudo”<sup>13</sup>, atribuida a Monroy. Por lo tanto, Mesonero vuelve a incidir en la idea de considerar a Monroy como un autor de segunda línea.

Tras esta primera aproximación, Mesoneros, dedica un epígrafe completo a nuestro autor bajo el título “MONROY.” (1859, 9) del que extractamos lo siguiente:

No pretendo sujetar á análisis detenido el abundoso repertorio de este poeta, por no serme conocido del todo; pero de ningún modo parece digno del olvido ó desden con que ha sido tratado por los críticos. Dicho repertorio, compuesto por lo menos de cuarenta comedias, comprende varias muy apreciables, ya en el género histórico [...]; ya en el heroico ó fabuloso [...]; ya a lo divino [...]; ya en las de enredo [...]; ya, en fin, en las llamadas de valentía [...].—Además de estas

---

<sup>13</sup> Adjetivo que, según el *DRAE*, en relación al lenguaje o estilo de un autor, como “hinchado y retumbante” (2014, 404).

comedias de Monroy que conozco, no escasas por cierto de cualidades apreciables en invención, trama, caracteres y expresión, pudiéranse acaso añadir otras que no he visto; pero para muestra de su estilo bastará llamar la atención del lector hacia la primera de aquellas, y especialmente á la larga y bella escena de la visita de Carlos V á Francisco I su prisionero.— Este asunto habia sido tratado ya en los primeros años del siglo por el canónigo Tárrega; pero á mi juicio, el drama de Monroy es muy superior.—En los demás dramas históricos, fabulosos y místicos, nuestro don Cristóbal deliraba como el que mas, y tenia períodos de verdadero arrobamiento en que no es fácil seguirle ni aun comprenderle; pero cuando tornaba de las regiones etéreas y dejaba correr su fácil pluma por mas accesibles senderos, descubría una gracia cómica, una sutileza de expresión que complace sobre manera [...]; por último, no quiero renunciar al placer de reproducir aquí un precioso cuento de Monroy en su comedia titulada *El robo de Elena*, el que por una travesía superchería me atreví á colocar en la preciosa de Tirso de Molina titulada *Amar por señas*, cuando la refundí para ser representada hace muchos años con notable aplauso (1859, 10).

Vemos una clara relación entre este texto y el que publicó Mesoneros anteriormente (1852). Inicia el acercamiento al autor reconociendo la falta innecesaria de datos sobre su figura. Prosigue con el cómputo de obras al que añade una división en tipos que no veíamos en la caracterización anterior. De nuevo presenta positivamente la escena de *La batalla de Pavía* que, en este caso, compara con otra obra de temática similar para ponderar aún más la calidad del autor alcalaense. En este caso, añade unas consideraciones concretas en relación al estilo de Monroy tanto negativas -difícil comprensión en algunos pasajes- como positivas -su carácter cómico y lo ingenioso de su expresión en otros-. Finaliza con una valoración similar en relación a la refundición hecha con la obra de Tirso.

Tan solo un año más tarde, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (1815-1872) le dedica una entrada a Cristóbal de Monroy de la que destacamos esta secuencia:

Este fecundo y discreto poeta dramático, olvidado de nuestros biógrafos y escritores panegiristas, [...] librito suyo intitulado: *Epítome de la historia de Troya* [...]. Cita este opúsculo el señor baron de Schack, quien al tratar extensamente de sus obras dramáticas, le coloca de los primeros entre los poetas cómicos de segundo orden.

Dejó Monroy y Silva escrita una *Historia de Alcalá de Guadaíra*, obra inédita que existía en la biblioteca del monasterio de Poblet.[...] Comedias tuyas manuscritas que existen en la biblioteca del duque de Osuna [treinta comedias y dos autos sacramentales] (1860, 263-264).

Volvemos a dos ideas insistentemente repetidas que son: la unión de poeta y dramaturgo, apuntada por el Padre Flores, y esa innecesaria situación de olvido en la que se encuentra, reconocida por Mesonero Romanos o su calidad como dramaturgo “de

los primeros [...] de segundo orden” ya señalado por J. Colón y Colón<sup>14</sup>. Asimismo, aporta una lista de obras que asciende a treinta comedias y dos autos<sup>15</sup>. Otra nueva cifra que entra a formar parte de estos primeros acercamientos.

Más de una década después, la Real Academia Española publica una obra con el objeto de recopilar a un grupo de autores que gocen de prestigio en sus usos lingüísticos y/o léxicos y así poder erigirse en modelo o consulta para otros autores noveles. Es relevante para nuestro estudio señalar que Cristóbal de Monroy aparece en esta obra (1874, 60). Esto nos llevaría a concluir que la Academia reconoce en Monroy cualidades estilística e idiomáticas óptimas para su imitación.

El siguiente autor digno de mención es Romualdo Álvarez Espino (1839-1895) pues en su libro dedica un apartado a Monroy del que extractamos lo siguiente:

Contemporáneo, sin duda, de Diamante, debió ser Don Cristóbal Monroy y Silva, de quien nada nos dicen críticos ni historiadores; sólo puede colegirse de algunas de sus comedias, que fué andaluz, natural de Sevilla, y que debió residir á orillas del Guadalquivir, donde escribió un rico repertorio de comedias, de las que nos son conocidas hasta unas cuarenta, sin otras muchas de las que sólo han llegado hasta nosotros los títulos. Por ellas puede saberse que, aunque herido de los vicios de su época [...], no carecía el ingenio de Monroy de apreciables dotes que hacen estimables sus escritos dramáticos: si se prescinde de sus momentos de verdadero delirio, ó se saltan aquellos pasajes en que no es posible averiguar qué es lo que dice, encontraremos en este poeta no escasa invención para urdir y entretejer la trama de sus composiciones, cierta verdad y destreza en la pintura de los caracteres, gran fuerza en la expresión, y no poca gracia y donosura en los pasajes cómicos.

Pertenecen sus comedias ya al género histórico [...]; ya al heroico [...]; ya al género religioso [...]; ya á las de enredo [...]; ya á las llamadas de valentía [...]. Como muestra de su estilo [...] la bellísima escena en que se pinta la visita que Carlos V hizo á su prisionero el rey Francisco de Francia (1876, 227-228).

Nos encontramos con una reproducción casi idéntica de las palabras que Mesonero Romanos dedica a Cristóbal de Monroy (1859, 10). Repite incluso el orden en la exposición de ideas solamente alterado en la ubicación de los subtipos de obras dramáticas que añade casi al final. Incide en el desconocimiento general que se tiene de Monroy, en el amplio repertorio que asciende a unas cuarenta obras -volvemos a esa cifra-, en los vicios -generales en su contexto- y en sus virtudes. Respeta totalmente los subtipos solo que cambia el nombre de “divino” por un sinónimo “religioso”. Termina

---

<sup>14</sup> Se sirve de la autoridad del Schack, figura que trataremos más adelante en este ensayo.

<sup>15</sup> Uno de los autos recibe el nombre de *San Juan Bautista*. Esta cuestión se tratará en la segunda parte del trabajo.

alabando, de la misma manera, el pasaje de *La batalla de Pavía*. En síntesis, es una copia de Mesonero Romanos que poco aporta.

Manuel de la Revilla (1846-1881) y don Pedro Alcántara García (1842-1906) escribirán años más tarde una obra relevante para nuestro estudio por lo que, a continuación, reproducimos lo más relevante sobre nuestro autor: “D. CRISTÓBAL MONROY Y SILVA, que sin duda fué contemporáneo de Diamante y á lo que parece natural de Sevilla: escribió un rico repertorio de comedias, en las que muestra ingenio y estimables dotes” (1884, 606). Una tendencia que hemos de apuntar es la estrecha relación con la que se trata a Monroy y a Diamante. Así lo hace también Mesonero Romanos (1859, 6) y Romualdo Álvarez Espino (1876, 277). Según estos críticos, estos dramaturgos escriben ya en el ocaso del teatro áureo español con las afecciones típicas de un lenguaje ya excesivo y degenerado. En lo que respecta a la valoración de Monroy, en este caso se centra solo en la vertiente positiva atribuyéndole “ingenio y estimables dotes”. Una valoración escueta -que poco de original tiene si atendemos a la trayectoria hasta aquí descrita-.

La aparición de la extensa colección del alemán Adolf Friedrich von Schack<sup>16</sup> (1815-1894) -traducida al castellano gracias a Eduardo de Mier- supondrá un punto de inflexión en la consideración de Monroy pues dedica un amplio apartado a nuestro autor en el quinto volumen de su colección. Debido a la extensión del artículo, a continuación, subrayamos lo más destacado para nuestro estudio:

Su aparición, como poeta dramático, hubo de ocurrir en tiempos de Lope de Vega [...]. Sus composiciones dramáticas se distinguieron lo bastante, á pesar de la muchedumbre de obras del mismo género que inundaban entonces los teatros, para llamar hacia ellas particular atención. (I) (I) [...] Dejó 37 comedias conocidas. Se asemejan mucho á las de Rojas por la misma propensión á las exageraciones y á las extravagancias fantásticas, por la misma tendencia á ponderar lo natural y lo verdadero, y en la dicción, por igual mezcla de la naturalidad más sencilla con la hinchazón y la hojarasca, aunque predominando estos últimos defectos. No obstante esta analogía general de ambos caracteres dramáticos, no puede compararse con aquel otro excelente poeta, porque superan á las de éste sus faltas, sin poseer sus bellezas en tan alto grado. Monroy prefiere casi siempre lo excéntrico. Lo monstruoso y lo absurdo, así como la exageración y las pasiones más violentas y extrañas de los caracteres de todas sus obras, como su pintura de afectos y lo caprichoso y raro de sus invenciones, que constituyen su estilo dominante, lo diferencian mucho del sano juicio que, en las mejores obras de Rojas, refrenan sus licencias y disculpan sus defectos. No es posible, sin embargo, después de confesar cuáles son sus faltas, negarle gran talento poético, porque el

---

<sup>16</sup> En adelante, conde de Schack, tal y como lo presenta Eduardo de Mier en el volumen I (1885, 9)

vigor de sus ideas y el fuego y energía de su exposición indican sobradamente lo que hubiese podido hacer con más prudencia y mejor gusto, á no haberse dejado llevar de su afición á lo extravagante. Sus dramas son extravíos, abortos de una imaginación delirante; pero menester es también declarar, para ser justos, que tales yerros sólo son propios de grandes poetas.

[...] esa descripción atrevida de los extravíos morales, cuando se nos ofrecen, como en estas obras, en toda su desnudez y sin paliativos agradables, sólo son antipáticos, en cierto modo, á una imaginación corrompida. [...] Pero dejemos por ahora esta cuestión, y examinemos las obras dramáticas, que se conservan de Monroy, como pinturas puramente poética de las pasiones y de los excesos frecuentes en las regiones del mediodía. Desde este punto de vista no podemos menos de admirarlo.

Léense también con agrado los demás dramas de este poeta, porque si bien sus escritos de esta clase no se ajustan á las exigencias rigurosas del arte, se distinguen, sin embargo, por muchos rasgos de mérito y por sus situaciones interesantes, aunque lo sean no pocas veces á costa de la verosimilitud. [...] Otra cualidad, que descuelle en las obras suyas de esta última clase, es el colorido exagerado de la galantería romántica, que en ellas domina y que da á conocer á Andalucía, su país natural, [...] (1887, 151-161).

Es notable la calidad y la riqueza de esta valoración que hace que descuelle de las caracterizaciones que hasta el momento se han hecho de Cristóbal de Monroy.

Primeramente, hace una presentación del dramaturgo en relación a su escuela e, inevitablemente, a la cronología, pues lo sitúa en la etapa de Lope de la que destaca entre otros dramaturgos. Es interesante que, en relación al número de obras, retoma una cifra establecida por el Padre Flores -probablemente mera coincidencia- pues asciende a treinta y siete. Lo relevante es que deja aproximaciones orientativas y da una cifra exacta fruto de un deseo de rigurosidad y exactitud. Asimismo, se establece una comparación con Rojas Zorrilla, uno de los grandes seguidores de Calderón, y de esta manera, reconoce una valía en Monroy y justifica la similitud que existe entre ambos. Hay valoraciones ya expresadas en caracterizaciones anteriores como la mezcla en la dicción de lo “natural” y la “hinchazón” que nos remite a Mesoneros con la “sutileza de expresión” y “arrobamiento” (1859, 10) pero el conde de Schack añade calificativos como “monstruoso”, “absurdo”, “exagerado” no antes señalados. Esto hace que exista una diferencia con Rojas pues este pule dichos errores. Aun así, no puede dejar de reconocer que este “aborto de una imaginación delirante” no sea más que cualidades de un “genio” que elabora “pinturas puramente poética de las pasiones y de los excesos”.

Por otra parte, el conde de Schack hace alusión a un tema que en su momento originó una amplia disputa. Nos referimos a la “polémica sobre la concepción de la comedia” tal y como se refiere a ella Jesús Cañas Murillo (2012, 38). La publicación de

*El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope abrió un debate entre los que abogaban por el cumplimiento de las normas aristotélicas, esto es, el “arte” y otros capitaneados por Lope que defendían la “verosimilitud” y la adaptación a los nuevos tiempos de las creaciones dramáticas. Es curioso que, según el conde de Schack, Monroy no cumpla ni “arte” ni “verosimilitud” aunque lo exculpa por su “mérito” y por lo “interesante” de las situaciones de las que nutre sus dramas.

Un último apunte sobre el que hemos de incidir es la consideración del “colorido exagerado de la galantería romántica”. Podría parecer original pero esta nota ya la señaló pocos años antes Adolfo de Castro (1823-1898) con las siguientes palabras: “En *Lo que puede el desengaño y memoria de la muerte*, de D. Cristóbal de Monroy y Silva, uno de los dramas más fantásticos é imponentes del romanticismo de aquel siglo” (1881, 79). Por lo tanto, en este sentido, recoge ideas anteriormente expuestas.

Valorando esta caracterización en su conjunto, podemos comprobar cómo es una de las más completas. Recoge planteamientos anteriores como la consideración de un autor menor o rasgos de su estilo pero añade nuevas notas como su tendencia a lo “extravagante” o “monstruoso” y otros conceptos como un encuadre de escuela, un número exacto y no aproximado de sus obras, nuevas comparaciones con otros dramaturgos o la relevancia de Aristóteles en el panorama de creación dramática.

Bartolomé José Gallardo y Blanco (1776-1852) dedicó su vida al acopio bibliográfico. A su muerte, dejó una gran cantidad de materiales lo que propició que vieran la luz cuatro volúmenes. Nos interesa el tercero -dirigido junto al cuarto por Marcelino Menéndez Pelayo- donde se dedica un epígrafe a nuestro autor de comedias: “Natural de Alcalá de Guadaira, en el arzobispado de Sevilla: murió en 6 de julio de 1649 a los 37 años de su edad. Fué de elegante ingenio, y Poeta celebrado [...]. Aclamáronle los Teatros por sus sutiles y elegantes Comedias [veinticuatro comedias]” (1888, 838-839). En este caso, no tenemos más remedio que recurrir a la valoración realizada por Ambrosio de la Cuesta Saavedra pues es una copita íntegra incluso en lo que respecta al cómputo de obras tal y como él mismo reconoce.

Hay una obra de fines del XIX de José Sánchez Arjona (1854-1921) donde encontramos tres referencias realizadas a nuestro autor:

La primera es una nota a pie de página hecha a la obra *San Juan de la Palma* que versa de la siguiente manera: “Es probable que este auto sea el que con el título de *San Juan Bautista* se publicó atribuido á D. Cristóbal Monroy” (1898, 301). Es una nota que

pone de manifiesto la confusión en la atribución obra- título que tan frecuente es en el teatro áureo.

La segunda, nos aporta información sobre la localización de un manuscrito y su posible representación: “Existe en la Biblioteca Nacional el manuscrito autógrafo de la comedia *No hay más saber que saber salvarse*, de Cristóbal de Monroy, firma en Alcalá de Guadaíra en 5 de Diciembre de este año. Es posible que se representara en Sevilla” (1898, 384).

La tercera es la más rica de las tres pues, además de darnos información sobre su localización y su posible representación, nos da el nombre del que podría ser un autor de comedias.

En la Biblioteca Nacional está el manuscrito de la comedia de D. Cristóbal de Monroy *El mayor vasallo del mayor señor*, y al final de la primera jornada dice: «En Sevilla en 4 de Julio de 1658.- Pedro Valles. » y en una hoja blanca al final de la obra: «De la mano y pluma de Pedro Valles<sup>17</sup>.»

Es probable que este año se representase esta comedia en Sevilla, y que Pedro Valles tal vez sacase esta copia del original (1898, 421).

Terminaremos el siglo XIX con la valoración realizada por M. Menéndez Pelayo (1856–1912) el cual elaboró una colección sobre el teatro de Lope (1856-1912) compuesta por seis volúmenes. Nos interesará el V tomo pues es el que hace alusión a Cristóbal de Monroy: “Don Cristóbal de Monroy y Silva, ingenio andaluz (natural de Alcalá de Guadaíra), [...] era poeta de mérito, entre los de segundo orden y no carecía de fuerza melodramática” (1949<sup>18</sup>, 182). La valoración de Menéndez Pelayo aparece inserta en disquisiciones sobre la relación entre la obra *Fuenteovejuna* de Lope y Monroy. Destacamos este fragmento pues hace una caracterización, más general, de Monroy. Incide en la idea de autor “de segundo orden” -nada original- pero reconoce su “fuerza melodramática”<sup>19</sup>. Por consiguiente, Menéndez Pelayo vuelve a insistir en lo exagerado del teatro de Monroy. Esta valoración la podemos relacionar con la realizada por el conde Schack pues decía que Monroy se decantaba por lo “monstruoso y lo absurdo, así como la exageración y las pasiones más violentas y extrañas de los caracteres de todas sus obras” (1887, 153).

---

<sup>17</sup> Fue autor de comedias que trabajó, preferentemente, por toda Andalucía. Las primeras noticias que tenemos de él provienen del año de 1655 y las últimas de 1672 (Cfr. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* [DICAT]. Directora: Teresa Ferrer Valls. Kassel, Ed. Reichenberger, 2008).

<sup>18</sup> Si la colección fue publicada entre los años 1856-1912, es obvio que esta fecha resulta incongruente. Recogemos la fecha de 1949 correspondiente a una edición posterior a cargo de Enrique Sánchez Reyes.

<sup>19</sup> El término melodramático, según el DRAE alude a “una obra teatral, literaria, cinematográfica o radiofónica en la que se acentúan los aspectos patéticos y sentimentales” (2014,1441).

En líneas generales podemos decir que en el siglo XIX Monroy se consideró un dramaturgo -poeta con ingenio e imaginación pero de segunda línea respecto a los grandes autores, en mayor medida, por desarrollar su actividad literaria en un período donde se consideraban que los excesos lingüísticos iban en detrimento de la calidad del drama. De ahí que los críticos le recriminen las exageraciones y extravagancias presentes en sus obras.

Estas valoraciones son fruto de la mentalidad del momento y, por ende, de los criterios literarios que imperaban. Estos van cambiando con el paso del tiempo y eso explica que la consideración de los autores y sus obras también se vean sujetas a dicho cambio. Hemos recurrido de Jean-Charles Simonde de Sismondi (1773-1842) con su obra traducida -tal y como manifiesta al inicio- por “D. José Lorenzo Figueroa, y proseguida por D. José Amador de los Ríos” (1843, 3). Veamos qué dice en relación a este asunto:

La época en que floreciera nuestro célebre Calderón era caballeresca y galante. La mayor parte de sus comedias abundan en galanteos, en disfraces, en desafíos, en encuentros y aventuras nocturnas. ¿Será conveniente imitar á este poeta en toda ésta máquina y resortes del teatro? No, porque eran hijos de costumbres peculiares de una época, y no se avendrían hoy con los nuevos hábitos y estado social de la España. Es ahora el carácter de los españoles menos caballeresco. Les domina hoy poco aquel hábito de la galantería. Todo es mas material y positivo en las sociedades modernas, hasta los vicios. Del mismo modo las imaginaciones de nuestros padres estaban mas dispuestas á dejarse sorprender de lo maravilloso; y así cautivaban la atención de un concurso escogido las maravillas de los autos sacramentales de aquel ingenio tan lozano y fecundo. Ahora no agradarían en el teatro semejantes ficciones: al don de fingir quimeras se ha sustituido el de pintar las realidades tales como son, ó cuando mas el de hermosearlas. Háse estinguido, ó debilitado al menos el entusiasmo: solo sentimos el calo de una imaginación cuerdamente exaltada, de un alma profundamente conmovida (1843, 10).

Jean-Charles Simonde de Sismondi evidencia una serie de cambios sociales y estéticos palpantes en la segunda mitad del XIX -“mas material y positiva”, “al don de fingir quimeras se ha sustituido el de pintar las realidades tales como son, ó cuando más el de hermosearlas”, “imaginación cuerdamente exaltada, de un alma profundamente conmovida”- que hace que el teatro aurisecular, y en particular el de Monroy, no pueda ser valorado pues no se rige por los criterios que van asentándose en ese momento.

## B. Siglo XX.

Iniciamos el siglo XX con Julio Cejador y Frauca (1864 – 1927) el cual dedica, en su voluminosa historia literaria, un pequeño epígrafe a Cristóbal de Monroy:

DON CRISTÓBAL DE MONROY Y SILVA (1612-1649), nació en Alcalá de Guadaíra, de la cual era en 1639 regidor perpetuo y teniente de sus Reales alcázares. Publicó *Epítome de la historia de Troya*, Sevilla, 1641. Para Schack es uno de los primeros dramáticos de segundo orden. Dejó escrita una *Historia de Alcalá de Guadaíra*, que se guardaba en el monasterio de Poblet (1916, 168).

Julio Cejador y Frauca toma como referencia en esta anotación a Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (1860, 263). Ambos inciden en su importancia como autor histórico resaltando las obras “*Epítome de la historia de Troya*” y a la “*Historia de Alcalá de Guadaíra*” dando señas de la localización de este último. Asimismo, ambos recurren al conde Schack para valorar a Monroy como un autor de “segundo orden”. Respeta incluso el orden en la exposición de las ideas. En síntesis, es una copia de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado pero, en este caso, más escueta pues no introduce un número de obras.

Años más tarde, Mario Méndez Bejarano (1857–1931) escribiría un diccionario centrado en las personalidades de la provincia sevillana. Cristóbal de Monroy, como autor alcalaense, tiene una entrada en relación a su personalidad y a su producción:

La fama de dramaturgo ha eclipsado la de historiador. [...] También escribió poesías, entre ellas una Silva a la muerte del doctor Pérez de Montalván. [Da los títulos de treinta y tres dramas más dos autos sacramentales]

En este respetable número de producciones dramáticas, la crítica ha distinguido entre ellas las tres que llevan por título, respectivamente, *La batalla de Pavía*, *El ofensor de sí mismo* y *Las mocedades del Duque de Osuna*. En la primera late un alto sentido de dignidad patriótica que origina escenas comparables a la tan encomiada de los retratos en el *Hernani* de Victor Hugo. [...] En el mismo había ya probado sus fuerzas Tárrega, mas la obra de Monroy condenó al olvido la de su predecesor. [...]

Los caracteres de Monroy están bien trazados, las situaciones con exquisito arte presentadas; hay pasos cómicos de extraordinaria *vis*, el diálogo es suelto y la versificación fácil y gallarda.

Es muy de elogiar que el gracejo cómico de Monroy se mantenga siempre en los límites de decorosa conveniencia. Sus chistes son de situación y de oportunidad, sin payasadas ni ordinarietas.

Adviértese en Monroy natural inclinación por lo noble y fino. En sus comedias, no todos los graciosos son bellacos ni cobardes [...] (1923, 111).

Mario Méndez Bejarano reconoce ya no la doble faceta dramaturgo-poeta tan común en el XIX sino una triple faceta: dramaturgo-poeta-historiador –aunque destaca entre ellas la de dramaturgo-. A inicios del XX, cobra importancia esta faceta como vemos en Julio

Cejador y Frauca (1916, 168) y Mario Méndez Bejarano (1923, 111) -retomando la opinión que Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (1860, 263) ya apuntó en el XIX- El motivo puede ser un deseo de valorar a Monroy, no solo como autor literario, sino como historiador.

A continuación, Méndez Bejarano ofrece una lista con los títulos de comedias que se le atribuyen a Monroy. En total, este autor suma treinta y tres comedias y dos autos sacramentales. De esta manera, nos encontramos con otra cifra que podemos añadir a la amplia lista hasta el momento aportada -cuarenta, treinta y siete, treinta y seis, treinta, veinticuatro del XIX-. De todas ellas, destaca tres comedias aunque despunta una en concreto: *La batalla de Pavía* que desbancó a la realizada por Tárrega de la misma temática, tal y como dijera en su momento Mesonero Romanos. En este caso, Méndez Bejarano añade otra obra que sirve para punto de comparación: *Hernani* de Víctor Hugo pues se asemejan en “el sentido de dignidad patriótica”.

En relación al estilo, la caracterización nos recuerda, en gran medida, a la de Mesonero Romanos: “dejaba correr su fácil pluma por mas accesibles senderos, descubría una gracia cómica, una sutileza de expresión que complace sobre manera” (1859, 10) pues Méndez Bejarano también destaca los “pasos cómicos de extraordinaria *vis*, el diálogo es suelto y la versificación fácil y gallarda”. No obstante, el primero sí incidió en faltas con “períodos de verdadero arrobamiento en que no es fácil seguirle ni aun comprenderle” (1859, 10) de las que Méndez Bejarano se distancia pues defiende que Monroy sigue “los límites de decorosa conveniencia” y su “natural inclinación por lo noble y fino”.

Cuatro años más tarde, en el periódico *La Opinión* fundado en 1923 por Juan García Revenga -según se informa en la portada de los ejemplares- se hace una mención a Cristóbal de Monroy: “Don Luis Martínez Kleiser disertó ayer tarde [...] «De Madrid al cielo» fue el título de la conferencia, en la que hace un elogio del cielo de Madrid, citando textos de Lope, Cervantes, Tirso, Moreto y Cristóbal de Monroy” (1927, 1).

Destacamos el fragmento de este periódico por la vinculación que se establece entre autores calificados “de primera línea” y Monroy. Desconocemos el criterio que el autor llevó a cabo para elegir fragmentos de estos autores. Ahora bien, independientemente del criterio, ha de reconocer cierta valía estética en Monroy para citar sus textos junto a los de “Lope”, “Cervantes”, “Tirso” y “Moreto”.

Tras este apunte periodístico, llegamos a un autor destacado en el mundo filológico. Nos referimos a Francisco López Estrada<sup>20</sup> (1918 – 2010) el cual realizó una obra en base al análisis comparativo entre la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y la de Monroy. En esta obra, el autor presenta a Monroy de esta manera:

CRISTÓBAL de Monroy Silva (1612-1649) vivió sólo treinta y siete años, y resulta por tanto una promesa frustrada para el teatro, aunque ha dejado una obra literaria suficiente como para que se le tengan en cuenta: 37 títulos recogió Manuel Bem Barroca en su tesis doctoral. El autor nació en Alcalá de Guadaíra, y puede considerársele como sevillano; es un seguidor de la escuela de Lope; artesano más bien que artífice del teatro español, conoce por dentro los recursos de la escena, y tiene un estilo suelto, que lo mismo usa la hinchazón verbal que detiene la comedia y la expande en lirismo palabrero que el diálogo restallante, precipitado. Y sobre todo sabe lo que gusta a un público que conoce ya el magisterio teatral de Lope y que cuenta con el teatro como si fuese una institución de la vida nacional, tan necesaria como el pan.

Monroy escribió, siguiendo en esto a Lope, sobre gran número de temas. Bem Barroca<sup>21</sup> clasifica sus comedias en religiosas, mitológicas y ciclo troyano, historias y leyendas de España, de ficción morisca y caballeresca y de costumbres (1969, 181).

López Estrada nos hace ver que la corta vida de Monroy no impidió que desarrollara una trayectoria literaria en el mundo del teatro. Este filólogo da un número de obras citando a Bem Barroca<sup>22</sup>: treinta y siete. Parece que esta cifra va a gozar, desde este momento, de mayor prestigio al ser resultado de un análisis más detenido y concienzudo.

Al igual que hizo el conde de Schack, lo sitúa en la escuela de Lope aunque identifica a Monroy con un “artesano” más que con un “artífice”, esto es, no atribuye a Monroy la capacidad creativa sino imitativa. En lo que respecta al estilo, usa un término ya empleado por el conde Schack “hinchazón” (1887, 153). Esta idea tan repetida de la mezcla entre un estilo llano y recargado, por momentos, -ya anunciada por Mesonero Romanos (1959,10)- se retoma nuevamente. Ahora bien, López Estrada incide en algo que injustamente ha quedado en el olvido en las valoraciones anteriores: el público. El

---

<sup>20</sup> En adelante, López Estrada.

<sup>21</sup> En adelante nos referiremos a él así.

<sup>22</sup> Sirva esta nota como justificación ante la alteración cronológica en la exposición de los autores y sus ideas. Efectivamente, la tesis de Bem Barroca *Vida y obra de Monroy* (1967) –dirigida por López Estrada- es el trabajo más completo que se ha realizado sobre el autor hasta el momento. No obstante, esta tesis es inédita. La Universidad de Sevilla cuenta con una copia digitalizada pero la escasa calidad del formato y las complicaciones en el sistema de préstamo han hecho que recurramos a una obra posterior de Bem Barroca donde sintetiza muchas ideas de la tesis. Así lo reconoce López Estrada (2004, 182). Esta obra –que trataremos más adelante- será la que tomemos de base para poner de manifiesto la consideración de este autor.

éxito de Monroy viene justificado por saber adherirse a una escuela que gozaba del beneplácito del público y por saber adaptarse a sus exigencias.

En lo que respecta a la clasificación, sigue la de Bem Barroca<sup>23</sup>. Recordemos que Mesonero Romanos ya planteó una clasificación: “ya en el género histórico [...]; ya en el heroico ó fabuloso [...]; ya a lo divino [...]; ya en las de enredo [...]; ya, en fin, en las llamadas de valentía” (1859, 10). Podríamos relacionar ambas clasificaciones tal y como planteamos en la siguiente tabla:

Autor Tema	Clasificación de Mesonero Romanos	Clasificación de Bem Barroca (defendida por López Estrada)
Temática histórica	“género histórico”	“historia y leyenda de España”
Temática imaginada	“heroico o fabuloso”	“mitológicas y ciclo troyano”
Temática religiosa	“divino”	“religiosas”
Temática amorosa	“enredo”	“costumbres”
Temática de acción	“valentía”	“ficción morisca y caballerescas”

Esta tabla comparativa hace que evidenciamos la estrecha relación entre ambas clasificaciones. Deducimos que Bem Barroca tuvo presente la clasificación realizada por Mesoneros. Podría parecer más forzada la relación entre las comedias de “enredo” que plantea Mesonero con las de “costumbres” de Bem Barroca. Empero, este último incluye en dicho grupo obras como *No hay amor donde no hay celos* o *Todo es industria el amor* (1976, 25) lo que nos hace verificar la relación entre ambos grupos.

En la presentación de *Fuenteovejuna* de Monroy, López Estrada realiza una reflexión que me parece pertinente resaltar:

La obra de Monroy se inclina a la tendencia calderoniana, cruzada con el gran impulso gongorino [...] parece como si en el escritor de Sevilla [...] creciese esta propensión por la luz y color verbales, y el uso de la imagen diese constante brillo al lenguaje de la obra [...] y esto define la tendencia por el uso de las comparaciones extensas y los alardes imaginativos y conceptuales, de los que el más acusado en la descripción del jardín, tal como corresponde a una tendencia gongorina (1969, 184, 189, 190).

<sup>23</sup> Así queda evidenciado en la obra de Bem Barroca (1976, 24-25). Además de esta clasificación, añade unos subtipos. Dentro de las comedias religiosas diferencia las “de asunto bíblico”, las “de vidas de santos” y las “de leyenda piadosas”. Asimismo, dentro de las mitológicas y ciclo troyano separa las de “leyendas” y las de “ciclo troyano”. En los grupos restantes no diferencia ningún subtipo.

Destaco esta relación que establece López Estrada con la “tendencia calderoniana” y el “gran impulso gongorino” valoración inexistente en el siglo XIX. Este dato es una prueba de cómo la consideración sobre los autores se va enriqueciendo con el aporte de nuevos estudios y nuevas aproximaciones procedentes de distintas épocas.

Manuel Fernández Nieto, catedrático de Universidad Complutense de Madrid, publicó un artículo en el que -tras un breve recorrido por los críticos que han estudiado a Monroy-<sup>24</sup> hace una presentación de sus obras -cifrando la lista de comedias en treinta- donde indica quién cita cada comedia, su localización y, en algunos casos, información sobre el argumento y sobre el número de personajes. Por su valoración global sobre la figura de Monroy, nos interesa el final del artículo:

El catálogo de las obras dramáticas de Cristóbal de Monroy, es suficiente en número y variado en temas para iniciar sobre sus comedias una valoración crítica, [...]. No obstante, se debe señalar el interés que ofrece, dentro del desarrollo argumental, el estudio de los personajes, su forma de expresión y la métrica que, junto con un logrado uso de los recursos escénicos, hacen que el teatro de Monroy sea tenido en cuenta dentro del confuso panorama del teatro español del Siglo de Oro (1975, 571).

Tras el estudio integral de las obras de Monroy, Manuel Fernández Nieto advierte calidad en sus obras y de ahí que merezcan “valoración crítica”. Si leemos con detenimiento este párrafo, advertiremos que alaba los componentes fundamentales en la constitución de una comedia: “temas”, “desarrollo argumental”, “personajes”, “forma de expresión”, “métrica” y “recursos escénicos”. Por lo tanto, Manuel Fernández Nieto se distancia de las consideraciones de autor menor o mero imitador de las tendencias de Lope o Calderón. En relación a estas dos últimas ideas, añade una nota de sumo interés:

Pfandl adscribe la obra dramática de Monroy dentro del período de Lope de Vega y lo mismo hacen Hurtado<sup>25</sup> y González Palencia<sup>26</sup>, incluyendo al dramaturgo sevillano en la época de Lope, pero entre los autores de tercer orden. Indudablemente estas clasificaciones y citas no sirven para poder realizar una verdadera historia del teatro español del Siglo de Oro, puesto que la individualidad de los mejores y más fecundos escritores está por encima de simples imitaciones literarias (1975, 548).

---

<sup>24</sup> Cita a autores como Mesonero Romanos, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, el conde Schack, Menéndez Pelayo, Julio Cejador y Frauca en relación a consideraciones hechas ya en este ensayo.

<sup>25</sup> En su obra hace una reseña sobre Monroy -nada original- donde se recoge lo que sigue “Monroy, según M.P., era poeta de mérito entre los de segundo orden y no carecía de fuerza melodramática” (1949, 617) que, tal y como señala, copia la opinión de Menéndez Pelayo que ya tratamos (1949, 182)

<sup>26</sup> En este caso, la referencia es mínima pues se limita a una lista de seguidores de Lope insertos bajo el título “Período de Lope de Vega” (1952, 441) donde se incluye a Monroy.

De este modo, Manuel Fernández Nieto defiende a Monroy, no como un autor incluido en una escuela, sino por su individualidad artística. La valoración de autor menor seguidor de Lope no es suficiente para analizar la “individualidad de los mejores y más fecundos escritores”. Estos juicios se convierten en simplificaciones que impiden que se estimen a los autores en función de su maestría personal y de su aporte al mundo literario.

Un año después, Bem Barroca publica un estudio en cuyo prefacio hace una declaración de intenciones similar a la realizada por Manuel Fernández Nieto:

Es tiempo que se empiece a sacar de las tinieblas a los muchos dramaturgos que vivieron en la prolífica era de Lope y Calderón, que también tuvieron su público que los aclamaba y silbaba, según sus gustos, y se les estudie en detalle para que se les pueda hacer justicia (1976, 10).

Igualmente, Bem Barroca insiste en la necesidad del estudio de autores que han quedado olvidados por haber perdurado en el tiempo el calificativo de “autores menores”.

Advirtamos la similitud que hay con las palabras de López Estrada pues ya no se incluye a Monroy solo bajo el magisterio de Lope sino también bajo el de Calderón y se valora la relevancia del público en lo que respecta al reconocimiento de un autor dramático. En este punto, habría que ser precavidos determinando quién origina la idea. Recordemos que la tesis realizada por Bem Barroca fue dirigida por López Estrada. Por consiguiente, sería arriesgado determinar quién fue el iniciador de estos presupuestos.

A continuación, destacamos las palabras más relevantes que Bem Barroca dedica a Monroy bajo el epígrafe “IV. ALGUNOS COMENTARIOS” (1976, 26):

Si damos crédito a las varias ediciones [...], la mayor parte de las obras de don Cristóbal agradaron al público, puesto que este mismo público las reclamaba. Son muy pocas las comedias que se hayan limitado a una edición. Monroy supo desarrollar sus caracteres, los cuales suelen representar varias facetas de la sociedad. Por un lado tenemos el tipo de verdadero noble y gran guerrero, [...]; valeroso y apasionado [...]; inteligente, magnánimo y valiente [...] o el vasallo ejemplar. Los hay bizarros y atrevidos, enamoradizos y hasta pendencieros, [...]; o traviosos, aunque buenos vasallos y patriotas, [...]. Algunos son intrigantes, ambiciosos y falsos amigos, [...] precisamente el opuesto [...] es noble y leal, sincero [...]. También está presente el tirano, [...]; o el abusivo, arrogante, perverso y desvergonzado bandolero [...]. Las damas, por su vez, tampoco nos ofrecen menor variedad de tipos. O son inteligentes, casi siempre hermosas, humanitarias, amantes delicadas y llenas de patriotismo [...]; dóciles, cortesanas y estoicas [...]; intrigantes, maquiavélicas, verdaderos monstruos de hipocresía, egoísmo y traición, [...], o sagaces [...].

Tampoco se le olvidó a Monroy aquel tipo de dama que empezaba a luchar por sus derechos a escoger marido y a repudiar la antigua tradición de casarse con quien conviniera a sus padres o parientes, [...].

Respecto a los criados, suelen ser un papel importantísimo en las comedias. A veces, el gracioso es el balancín que equilibra la atmósfera de la trama. [...]. Cuando la situación tiende a la melancolía aparece luego el chistoso lacayo para darle animación. [...].

Estos criados de Monroy no son siempre pusilánimes. [...], no cree que el valor tenga que ser monopolio de la nobleza, [...].

Si bien Monroy sabía imitar la lengua del pueblo, como se ve en los pastores [...]; de los negros, [...]; o de los extranjeros [...], algunos de los graciosos parecen, de vez en cuando, haber tenido una cultura, una educación casi equivalente a la de sus amos. [...].

En su teatro, Monroy usa esencialmente motivos tomados de la sociedad andaluza. Referencias a los pueblos, fiestas, procesiones, templos, calles, lugares –incluyendo a veces la distancia de un pueblo a otro- son comunes en sus obras. [...]. Monroy es en todo sentido un poeta andaluz, y Sevilla y sus alrededores le dan la materia más abundante para sus obras. [...].

Monroy solía sentir una cierta atracción por el amor, el cual aparece de una u otra forma, aun cuando el asunto principal sea de carácter fantástico, histórico, mitológico o religioso. Celos, envidia y amor son elementos característicos de una buena parte de sus obras. El amor verdadero parece anteponerse a todo.

Como buen católico cree en la bondad de Dios, en la salvación del alma y el deber de defender los principios cristianos, aun cuando por ellos tenga que perderse la vida. [...].

Respecto a su técnica teatral se encuentran en las obras de don Cristóbal recursos y efectos dramáticos propios de los grandes dramaturgos. La mayor parte de sus obras son de acción muy movida, [...]. A Monroy le gustaban mucho las escenas que representan banquetes. [...].

A veces se nota un cierto sensualismo en algunas de sus comedias. [...].

[...] Monroy es capaz de mantener en suspenso el desenlace hasta el final. [...], haciendo más difícil al espectador predecir el desenlace. [...].

Don Cristóbal escribía poesía con sutileza y desenvoltura, [...]. Sus comedias casi se pueden identificar por la norma que suele seguir en la selección de la métrica en cada una de ellas. Si consideramos todas sus obras concluiremos que prefería en especial las décimas, las redondillas, el romance y la silva, que se hallan en todas las comedias que estudié, siguiendo luego la octava real, usada el 41,9 %, el romancillo, 32, 2%, el soneto 29, 03%, el eco 22,5 % y la quintilla 6,4%. [...].

Don Cristóbal de Monroy y Silva fue, sin duda, un poeta de mérito entre los de su tiempo (1976, 26-31).

Llegados a este punto, podemos decir que esta es la mejor valoración realizada sobre Cristóbal de Monroy. Efectivamente, Bem Barroca se nos presenta como un amplio conocedor de la obra de Monroy y así queda de manifiesto. No se limita a repetir ideas ya planteadas sino que ahonda en un conocimiento exhaustivo a partir de la lectura y estudio minucioso de las obras.

Comienza reconociendo el papel tan decisivo que tiene público y el número de ediciones de una obra para llegar a comprender el nivel de aceptación de las mismas en un momento determinado. Efectivamente, López Estrada y Bem Barroca los valoran por ser indicadores del éxito -como es en este caso- o fracaso que podría tener un autor.

Prosigue elaborando un análisis detenido de los tipos de personaje. Bem Barroca es pionero en esta cuestión pues -aunque Manuel Fernández Nieto (1975, 571) valoraba su configuración- no será sino Bem Barroca el que establezca una lista según sus caracteres. Esos tipos son una muestra de las “facetas de la sociedad”. Establece los subtipos de caballero y dama reconociendo el esencial papel cómico de los criados<sup>27</sup>. Estas caracterizaciones no serán superficiales sino que, en algunos casos, se relacionan con los valores morales.

En lo que respecta al uso de la lengua, Bem Barroca reconoce la adaptación que hace Monroy para imitar tanto al “pueblo” aunque, bien es cierto, que a veces esta adaptación no se da, como sucede con los criados. En este punto, tenemos que recurrir a un artículo de Cañas Murillo donde expresa que:

El lenguaje que utilizan los personajes de estas comedias tiende a ser unificado por el autor. Es siempre un lenguaje culto, a veces artificioso, lleno de juegos de palabras, de alusiones históricas, mitológicas y bíblicas, y de una retórica muy típica de las academias literarias y las reuniones cortesanas de la época (1991, 85).

A pesar de que Cañas Murillo focaliza su estudio en Lope es bien aplicable a Monroy. No olvidemos que los autores del momento siguen tendencias y la lopesca goza de gran peso y prestigio.

Del mismo modo, reconoce que muchas de las tramas de Monroy se nutren gracias a vivencias andaluzas. A pesar de esto, todas ellas quedan supeditadas por la temática preferida y fundamental en las obras de Monroy: el amor. Bem Barroca

---

<sup>27</sup> No hemos de pasar de largo sin señalar el papel subversivo que Monroy atribuye, en algunas ocasiones, tanto a las damas como a los criados pues dice de las primeras que “empezaba a luchar por sus derechos a escoger marido” y de los segundos que “no son siempre pusilánimes”.

también reconoce el papel clave de la religión como principio imperante en la sociedad del XVII.

Respecto a la técnica teatral, Bem Barroca la sitúa a la altura de la de “los grandes dramaturgos”. A parte del gusto por la “acción” o los “banquetes” y la presencia del “sensualismo” en algunas de sus comedias hay que advertir que, en relación a la tensión dramática, coincide con la defendida por Lope en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609):

pero la solución no la permita/ hasta que llegue la postrera scena/ porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara, / que no hay más que saber que en lo que para (1609, vv. 231-239).

Por último, Bem Barroca es uno de los pocos autores que se adentra en el estudio de las formas métricas. Recordemos que en el siglo XIX, tan solo un periodista analizó esta cuestión en *El español: diario de las doctrinas y de los intereses sociales* diciendo que Monroy destacaba “en las redondillas y romances” (1835, 6). Bem Barroca coincidirá con la valoración de este periodista pero añade dos más “las décimas” y “la silva”. Esas cuatro estrofas serán las preferidas, según Bem Barroca, para Monroy.

Tras este profundo análisis, Bem Barroca concluye con una valoración positiva hacia Monroy pues lo califica como “un poeta<sup>28</sup> de mérito entre los de su tiempo”.

Casi un decenio después, Francisco Torres Montes, autor de una antología sobre dramaturgos andaluces auriseculares, dedica uno de los capítulos a Cristóbal de Monroy:

Fue Monroy autor fecundo, pues a pesar de que vivió treinta y siete años, han llegado hasta nosotros cerca de cuarenta comedias además de algunos autos, obras en prosa y poemas sueltos. Como buen andaluz muestra en sus escritos una extraordinaria inclinación hacia la imagen, una gran fantasía y una sutil chispa cómica. Sin embargo, su facilidad en la versificación le lleva en ocasiones a ciertos efluvios líricos en los que su vena poética se desborda; no obstante, cuando esto no ocurre es un poeta y dramaturgo que sigue con dignidad la estructura de la comedia española y que no desmerece a otros autores del ciclo de Calderón al que pertenece.

Cultiva Monroy todo género de comedias: mitológicas, sagradas, históricas y legendarias, de enredo o intrigas -en las que consigue sus mejores dramas- y de valentía, cuyos matones y fanfarrones son retratados con verdadero donaire (1985, 251-252).

---

<sup>28</sup> Esta valoración, como venimos señalando, puede referirse tanto a la doble faceta del autor o la capacidad poética que implicaba escribir teatro. En este caso, es lógica decantarse por la última.

Hay dos puntos especialmente interesantes en esta caracterización de Monroy. El primero es el cómputo de obras pues nuevamente se retoma la cifra de cuarenta comedias que veíamos en el siglo XIX<sup>29</sup>. Esto nos hace cuestionarnos si este autor conoció las últimas aportaciones de Bem Barroca y su maestro López Estrada donde se cifraban treinta y siete comedias. La segunda es la adscripción directa a la escuela de Calderón –ya sin mencionar a Lope<sup>30</sup>-. Ya hemos visto cómo Bem Barroca (1976) reconoce que Monroy bebe tanto de Lope como de Calderón pero Francisco Torres Montes será el primero que tan solo lo adscriba al ciclo calderoniano.

Luego hay otros elementos como la “fantasía”, la inclusión de la “sutil chispa cómica” y la mezcla entre esos “efluvios líricos” -que bien nos aproximan a la “hinchazón” verbal del conde Schack (1887, 153)- con el control del mismo que hace que consiga “con dignidad la estructura de la comedia española”. Argumentos, todos ellos, ampliamente repetidos tanto en el siglo XIX como en el XX. Finaliza con una división en subtipos acorde con la temática las comedias de Monroy que bien se pueden ajustar a la subdivisión propuesta por Mesonero o López Estrada<sup>31</sup>.

Tan solo un año más tarde, Joaquín González Moreno (1924 –2004) dará a la luz una obra histórica sobre Alcalá de Guadaíra. Además de un aporte histórico-hidrográfico sobre el nacimiento del agua de Alcalá de Guadaíra, incluye obras de Monroy a las que le precede la siguiente introducción:

Escribió treinta y siete comedias, cifra que coincide con los años que vivió. Su personalidad ha sido muy discutida. Para unos debería ser considerado como de primera fila en la relación de grandes autores de los siglos de Oro. Para otros se trata de una mediocridad, cuya fama no traspasa los estrechos límites de Andalucía (1986, 91).

---

<sup>29</sup> Recordemos la presencia de esta cifra en el siglo XIX: *El español: diario de las doctrinas y de los intereses sociales* (1835,6), Mesonero Romanos tanto en (1852, 107) como en (1859, 10) o Romualdo Álvarez Espino (1876, 228).

<sup>30</sup> El conde Schack incluía a Monroy bajo el magisterio de Lope (1887, 151) al igual que lo harán en el XX López Estrada (1969, 181) y Manuel Fernández Nieto (1975, 548) -aunque este último sea para criticarlo-.

<sup>31</sup> Cfr. tabla de la página 21. Vemos una correspondencia clara. Comparando esta clasificación con la realizada por Bem Barroca- y defendida por López Estrada- las “mitológicas” se corresponderían con las “mitológicas y ciclo troyano; las “sagradas” con las “religiosas”; las “históricas” y “legendarias” quedarían incluidas en “historia y leyenda de España”; las de “enredo o intrigas” con las de “costumbre”; y, por último, las de “valentía” con las de “ficción morisca y caballeresca”. Por lo tanto, aunque haya un cambio de nombre o distribución no se aporta nada nuevo.

Esta introducción -aparte de retomar la cifra de treinta y siete obras- nos interesa porque pretende hacer ver al lector la polémica en torno a la consideración de Monroy: ¿autor menor o gran autor? Para ello, se apoya en la opinión de autoridades<sup>32</sup>.

Joaquín González Moreno -además de incluir en esta obra comedias en estrecha relación con la realidad de Alcalá de Guadaíra- hace un apunte que no hemos de pasar sin realizar sobre él algún comentario:

Adolecen estas comedias de estar contagiadas por el espíritu de la contrarreforma religiosa, en plena barroco. Todas ellas tienen un sentido final escatológico. Son auténticos sermones. No obstante, el poeta ha sabido salpicarlas de cierta frivolidad, que pasaba desapercibida para la Inquisición, pero que a veces era condenada desde el púlpito. Creo que su riqueza estriba más que en su moralidad católica en sus citas frecuentes de temas mitológicos, muy propio del humanismo tardío (1986, 95).

La perspectiva más doctrinaria del cristianismo comparte lugar en las obras de Monroy con la temática mitológica y con el humor-tal y como comprobaremos en *La sirena del Jordán*-. Esta conjunción de caracteres -ya anunciados también en relación a su estilo durante nuestro ensayo- nos lleva a un término muy relevante en el mundo barroco: ‘la contradicción’. Según Valeriano Bozal “En todas las obras barrocas se da la contradicción, asumida, sin embargo, como coherencia, velada por la apariencia, que la oculta a primera vista” (1973, 225). Efectivamente, la contradicción hará acto de presencia en las obras barrocas sin que ello impida que tengan una constitución coherente. No sería Monroy una excepción, como podemos comprobar.

La siguiente autora Ann L. Mackenzie dedica su libro a investigar los dramaturgos seguidores de Calderón. Ya en la introducción hace manifiesta su intención:

No me limito a tener en cuenta las obras más acertadas compuestas por los dos discípulos más dotados de Calderón, a saber, Moreto y Rojas Zorrilla, sino que comento también las comedias de dramaturgos de segundo rango (Cubillo, Antonio Coello, Monroy y Silva, Diamante, Bances Candamo) (1993, X).

Esta es la primera vez que aparece Monroy citado en la obra. Nuevamente, vemos que se le adscribe la etiqueta de un autor “de segundo rango”. Sin embargo, avanzando en la obra, la autora, reconocerá que “también escribieron piezas más acertadas, muy comparables con obras redactadas por Antonio de Solís, Cristóbal de Monroy, y otros dramaturgos de bastante categoría pertenecientes al reino anterior de Felipe IV” (1993,

---

<sup>32</sup> Cita a autores como Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, Marcelino Menéndez Pelayo, el conde de Schack y Francisco López Estrada en relación a consideraciones hechas ya en este ensayo.

8). Aunque valora a Monroy como un autor menor, reconoce su valía dentro del reinado de Felipe III.

A continuación, la autora centrará su atención en dos obras: *Fuenteovejuna* (1993, 20, 28) por su relación con la obra de Lope y *La batalla de Pavía* (1993, 110, 123) en las que valora el tratamiento dado al monarca pues, en general, las obras presentaban a Felipe II y Carlos V de un “modo lisonjero y superficial” (1993, 110). En cambio, Monroy muestra “no sólo los méritos sino también los defectos de su soberana personalidad” (1993, 110). De esta manera, “Monroy logra dar a Carlos V en el drama una personalidad dramática no sólo verosímil sino también bastante parecida al carácter del verdadero emperador en la realidad histórica” (1993, 110). Esta opinión contradice, diametralmente, la defendida por el conde Schack pues él decía que aunque Monroy despuntase en el planteamiento de cuadros estos eran “no pocas veces á costa de la verosimilitud” (1887, 160). En este parecer, podemos suponer que un mayor conocimiento y un distinto enfoque de la crítica han hecho posible que la verosimilitud se valore como rasgo presente en las comedias de Monroy.

Abordamos ahora la obra de un estudioso de referencia del teatro aurisecular: Ignacio Arellano que al inicio de un capítulo que se abre bajo el epígrafe “dramaturgos menores del ciclo de Calderón: hacia el fin del teatro aurisecular”<sup>33</sup> encontramos una presentación de Cristóbal de Monroy:

Cristóbal de Monroy y Silva (Alcalá de Guadaíra, 1612-49) es hoy conocido sobre todo por su versión de *Fuenteovejuna*, cuyo estudio comparativo con la de Lope ha hecho López Estrada en su edición de ambas. Continúa la fórmula del teatro lopesco, con un estilo poético muy influenciado por Calderón.

[...]. El estudio más completo sobre su teatro es la tesis doctoral de Bem Barroca, en la que clasifica su *corpus* en comedias religiosas, mitológicas, de historia y leyenda españolas, de ficción caballeresca y morisca y de costumbres (1995, 580).

El epígrafe en el que se incluye nos remite a la valoración tan extendida de “dramaturgo menor”. En lo que respecta a esta caracterización, es interesante que se especifique el influjo de Lope materializado en “la fórmula del teatro” y el de Calderón en el “estilo poético”. En el apartado dedicado a Monroy, Ignacio Arellano realizará un breve análisis de *Fuenteovejuna*, *Las mocedades del Duque de Osuna* y *El ofensor de sí*

---

<sup>33</sup> Excepcionalmente, aportamos en el cuerpo del texto información bibliográfica. En este caso, lo hacemos -sobre el capítulo, porque es necesario para comprender la valoración y la adscripción dada por el crítico.

*mismo*. Establece, de esta manera, un canon atribuyendo a estas tres la máxima calidad dentro de su producción.

Tanto en *Fuenteovejuna* como en *El ofensor de sí mismo* coincide dando un valor preeminente al influjo de Góngora. Leamos sendos fragmentos:

Lo más perceptible en el tratamiento estilístico es la elaboración del lenguaje según los modelos gongorinos y calderonianos: numerosos fragmentos de poesía cultista (más exornativos y menos integrados dramáticamente que en Calderón) podrían ejemplificar esta tendencia (1995, 583).

En el lenguaje abundan los fragmentos líricos y descriptivos en la línea del repertorio gongorino, enriquecido con las estructuras correlativas y los paralelismos que contrastan los cuatro elementos, técnicas todas características de la poesía dramática calderoniana (1995, 585).

En ambas se verifica la tendencia al estilo gongorino. El siguiente autor nos será de ayuda para comprender mejor este influjo en Monroy.

Terminamos el recorrido por el siglo XX con un texto de Antonio Cruz Casado que aborda la cuestión del influjo de Góngora en Monroy. Es una tendencia del siglo XX -como hemos podido comprobar- incluir a Monroy bajo el influjo de Calderón y de Góngora. Por estilo gongorino hemos de entender- tal y como lo expresa Antonio Cruz Casado en su artículo- “recargado con numerosas metáforas, cultismos, hipérbatos y alusiones mitológicas” (1999, 68). A continuación destacaremos dos fragmentos de interés de este artículo:

Nuestro don Cristóbal [...] debe incluirse como uno más de los seguidores gongorinos, hecho no muy frecuente en el panorama del culteranismo, puesto que los poetas sevillanos, salvo algunos casos infrecuentes, no suelen seguir a Góngora, e incluso actúan más bien como detractores de su poesía, tal como puede verse en Juan de Jáuregui y su conocido texto *Antídoto contra la poesía pestilente de las Soledades* (1999, 64).

Es infrecuente que Monroy fuese seguidor de Góngora dado que vivía inserto en el contexto sevillano más proclive a atacar que a admirar a Góngora. No obstante, Antonio Cruz Casado reconoce que:

Sin duda, estos que pudiéramos llamar ejercicios juveniles de estilo gongorino no significan una aportación decisiva a la lírica de la época, pero ponen de manifiesto una vez más la importancia de Góngora como referente y modelo, al mismo tiempo que, en el caso de Monroy, nos permiten considerar la primera fase de un escritor de cuidada expresión que con el paso del tiempo, (muy corto para él, fallecido a los 37 años, como dijimos), se convertiría en un dramaturgo de cierta importancia en el que la huella de nuestro lírico asoma con frecuencia (1999, 69-70).

Esta tendencia gongorina -manifiesta en su primera etapa- será clave para la configuración de su estilo reflejado en su producción dramática. Asimismo, en lo que respecta a la consideración, “dramaturgo de cierta importancia” nos vuelve a situar a Monroy como un autor menor.

En síntesis, vemos cómo en el siglo XX gracias a los estudios de grandes personalidades, fundamentalmente Bem Barroca y López Estrada, han hecho posible que se tenga un mayor y mejor conocimiento de Cristóbal de Monroy. Atrás han quedado los estudios aproximativos e impresionistas y se ha recurrido, en mayor medida, a sus comedias como fuente primordial de la que extraer valoraciones. Estos estudios han traído como resultado un conocimiento más certero de las obras totales -mayoritariamente defendido el total de treinta y siete-, la conclusión de que no solo es importante la presencia de Lope, sino también de Calderón y de Góngora inadvertida en el XIX.

### **C. Últimas aportaciones.**

Finalizamos este primer apartado con una serie de trabajos publicados ya al inicio del siglo XXI.

El artículo con el que abrimos este apartado es el realizado por Manuel Abad dentro de un libro conmemorativo a López Estrada. Destacamos lo que sigue:

Sobre la Sevilla teatral de Monroy, Manuel Bem Barroca redactó un capítulo de su tesis doctoral. En él viene a recordarnos cómo la cronología del autor -1612-1647- coincide con la existencia de dos grupos generacionales en la ciudad, afines a las escuelas lopista y calderoniana. En medio, como un eslabón de engarce, parece que debemos situar la obra de este alcalareño.

Para los escasos críticos que se han ocupado de la producción literaria del sevillano, Monroy es un nombre más que añadir en el catálogo dramático del siglo XVII, aún por hacer, de autores andaluces dedicados a la escena. Todos, o casi todos, los que se han interesado por él, insisten en calificarlo de comediógrafo menor o frustrado, e inciden en destacar las preferencias que siempre mostró por teatralizar las pasiones más violentas y extrañas (2001, 178-179).

Una valoración asentada en dos pilares: Bem Barroca y López Estrada dado que sitúa a Monroy bajo el influjo de Lope y Calderón -tomando como referencia al primero- y lo valora como autor menor -recurriendo al segundo-. Hace una presentación recurriendo a autoridades que respalden la exposición de sus ideas. Por lo tanto, es una valoración escasa de originalidad.

Dos años más tarde, Javier Huerta Calvo dará a la luz dos volúmenes centrados en el estudio del teatro en nuestro país. No obstante, el capítulo donde se incluye nuestro autor-“Pérez de Montalbán y otros autores de la primera mitad del siglo XVII”<sup>34</sup>- lo elabora Héctor Urzáiz Tortajada del que destacamos el siguiente fragmento:

Aunque Ignacio Arellano incluye a Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649) en la que llama «escuela dramática de Calderón», la cronología de su corta vida hace que lo incluyamos en este capítulo, como a Cubillo y Coello. Refuerzan esta decisión otros criterios temáticos que no escapan al propio Arellano, quien señala que Monroy «continúa la fórmula del teatro lopesco, con un estilo poético muy influido por Calderón» [2001: 158], [...]. Escribió también poesía, crónicas historiales y una biografía de San Ignacio de Loyola, pero fue conocido sobre todo por su producción dramática, con un buen número de obras teatrales (comedias y autos) en las que destacan el dibujo de caracteres, la fluidez del lenguaje y la comicidad de algunas escenas. La trama de sus obras suele ser original y bien estructurada aunque con cierta tendencia a exagerar el efectismo escénico y la truculencia. Fernández Nieto [1975] destaca positivamente el aspecto de la métrica y el uso de los recursos escénicos.

Entre sus comedias se encuentran *Escarmientos del pecado* (su primera obra), *El robo de Elena*, *Las mocedades del duque de Osuna* [...], *El caballero dama*, o *El Aquiles*, *Celos*, *Industria y amor* (que se conserva en un autógrafo de 1640), *Lo que pasa en un mesón*, *No hay amor donde no hay celos* (representadas estas dos últimas en la Montería Sevillana en 1643), *Antón Bravo* y *La sirena del Jordán*, *San Juan Bautista*.

Mucha es la confusión en torno a una de las más importantes comedias atribuidas a Monroy, *Los soles de Madrid*, que se conoce también con los títulos de *Dejar un reino por otro*, *Los mártires de Madrid* o *No hay reino como el de Dios*, y se atribuye a muchos autores diferentes: desde a Lope de Vega en solitario (autor de la obra que sirvió como fuente) hasta a Cáncer, Villaviciosa y Moreto en colaboración [Luca de Tena/ Miazzi, 1979]. En cuanto a sus incursiones en otros géneros teatrales, Monroy escribió dos autos sacramentales: *Las grandezas de Sevilla* (publicado junto con dos loas) y *San Hermenegildo* (representado en Sevilla en 1645, pero que se ha perdido) (2003, 885-886).

Recurre a criterios cronológicos y temáticos –apoyándose en la opinión de Arellano– para encuadrar a Monroy entre el influjo de Lope y Calderón. Autor prolijo que supo combinar en sus escritos la poesía, la historia y las composiciones dramáticas<sup>35</sup> despuntando en estas últimas de las que escribió “un buen número de obras teatrales”. Volvemos, de esta manera, a la indeterminación ante la dificultad de dar un número exacto.

---

<sup>34</sup> Cfr. nota 32.

<sup>35</sup> Recordemos la misma consideración realizada por Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (1860, 263), Julio Cejador y Frauca (1916, 168) y Mario Méndez Bejarano (1923, 111).

A continuación destaca una serie de virtudes en lo que respecta a la constitución de la comedia donde retoma aportaciones ya realizadas por otros autores. Incide en una serie de obras –hemos de suponer las que él considera mejores-. Lo interesante aquí es que incluye datos en relación a su *opera prima* “(su primera obra)”, el tipo de manuscrito que se conserva “(que se conserva en un autógrafo de 1640)” o la representación en un corral de comedia concreto “(representadas estas dos últimas en la Montería Sevillana en 1643)”.

Otra información a que hemos de tener presente es el problema de las atribuciones. Pone el ejemplo de *Los soles de Madrid* donde parece que existen varios títulos que hacen referencia a la misma obra. Finaliza dando los títulos de dos autos -cifra que tampoco será unánime en la crítica-.

Volvemos a adentrarnos en la opinión de López Estrada pues edita un nuevo libro donde trabaja la figura de Monroy (2004). Será interesante advertir si mantiene los presupuestos defendidos anteriormente (1969) o los altera y en qué sentido. Verifiquémoslo en el siguiente fragmento:

Las obras literarias por las que adquiere Monroy renombre pertenecen al género teatral. La cercanía de Alcalá de Guadaíra con Sevilla hizo que en este sentido pueda considerarse como un autor más entre los sevillanos. La ciudad tuvo una vida teatral importante, tanto por el vecindario de la misma, como por los numerosos viajeros en tránsito que iban y volvían de las Indias. El estudio de Jean Santaurens sobre Sevilla y el teatro ofrece una abundante información de las actividades religiosas y profanas que hubo en la ciudad desde el fin de la Edad Media hasta mediados del siglo XVII en cuanto a la actividad teatral en sus numerosos aspectos. Monroy tuvo el teatro sevillano a su alcance, y fue lo que hizo posible que, contando con su vocación y obras, escribiese las comedias de las que han quedado noticias. No son muchas las que escribió. Las listas que han reunido los bibliógrafos oscilan entre las treinta una y treinta y cuatro. [...].

Monroy desarrolla su actividad teatral en la primera mitad del siglo XVII. Se trata de un autor que conoce el arte de los maestros de la época, sobre todo la obra de Lope de Vega y la de los comienzos de Calderón, y los otros autores que los acompañaron en la época. Pudo ver sus comedias en los corrales de Sevilla y conocer la vida teatral que se desarrollaba en los mismos con un cierto pormenor, y tratar a los actores y conversar con ellos sobre lo que gustaba al público sevillano. Pienso que lo haría salvando siempre su condición hidalga en sus tratos, pero dentro del arte escénico eran posibles estas relaciones.

La clasificación de las obras de un autor es siempre un problema para la crítica. [...] Un leve repaso de las mismas nos muestra que las hay de asunto religioso; son pocas, pero indican la condición hidalga del autor, que aunque haya publicado un pliego contra una decisión de la iglesia local, sabe manifestar la religiosidad en su obra teatral. Otras son de asunto mitológico o que tienen que ver con la

Antigüedad, en especial con el ciclo troyano, que dijimos que el autor había tratado con predilección, y representaba una forma peculiar de neohumanismo. Otras eran de ficción caballeresca con alguna presencia morisca. Algunas trataban sobre situaciones o tipos de carácter andaluz. Y también las hay en las que existe un personaje histórico, conocido del público por determinado motivo y que interviene en el argumento con una función más o menos activa y aun fundamental (2004, 13-15).

Hay una serie de puntos en los que López Estrada no modifica nada respecto a su obra anterior (1969). La relevancia del público como factor esencial para el éxito (1969, 181) queda manifiesto en ambos escritos al igual que la clasificación de sus comedias donde distingue los mismos subtipos (1969, 181).

En lo que respecta a la inclusión en una escuela determinada, hay un cambio en el planteamiento pues López Estrada defendía que Monroy “era un seguidor de la escuela de Lope” (1969, 181) aunque, bien es cierto, que más adelante puntualizaba que “se inclinaba a la tendencia calderoniana” (1969, 184). En este caso, en la presentación, directamente, ya se incluyen sendos autores “se trata de un autor que conoce el arte de los maestros de la época, sobre todo la obra de Lope de Vega y la de los comienzos de Calderón”. Igualmente, vemos un leve cambio en la presentación del ambiente sevillano. En la obra anterior, simplemente se limitaba a incluir a Monroy como un autor inscrito en ese contexto “el autor nació en Alcalá de Guadaíra, y puede considerársele como sevillano” (1969, 181) pero ahora López Estrada da un especial énfasis a la actividad teatral desarrollada en Sevilla.

El punto en el que vemos un cambio sustancial es en el cómputo de obras. Tomando como referencia a Bem Barroca, López Estrada dijo “ha dejado una obra literaria suficiente como para que se le tengan en cuenta: 37 títulos”. No obstante, ahora da otra cifra “Las listas que han reunido los bibliógrafos oscilan entre las treinta una y treinta y cuatro”. De esta manera, la tesis de Bem Barroca no resolvió definitivamente este problema. De hecho, las últimas obras publicadas que ahondan en este tema siguen presentando discordancias pues José Manuel Campos Díaz cifra el total en treinta comedias más un auto (1997, 282-302); y Pablo Jauralde Pou en la obra que dirige dedica un capítulo a Monroy donde “el *corpus* resulta constituido de un auto sacramental, *Las grandezas de Sevilla*, y de [...] 32 comedias” (2010, 1031). La cuestión sigue abierta. Vemos como no hay acuerdo ni con el número de autos pues Héctor Urzáiz Tortajada (2003, 885-886) atribuía a Monroy dos autos. En este caso, la explicación es clara: los problemas de atribución y de los confusos títulos de las

comedias aunque López Estrada considera que también puede deberse a “que alguna sea una refundición cercana a un posible original” (2004, 14).

Estos últimos estudios arrojan poca luz a la trayectoria crítica sobre Monroy. Se consolida su anclaje entre el influjo lopesco y calderoniano. Del mismo modo, se verifica la incertidumbre a la hora de establecer una lista cerrada de obras. Siguen apareciendo nuevas cifras y discordancias internas entre los críticos.

### 3. CONCLUSIÓN.

En líneas generales, podemos llegar a la conclusión de que es preciso generar estudios sobre autores que han sido olvidados pues, en un momento de la historia crítica, se determinó que su estudio no era tan interesante, simplemente, porque no hicieron estudios exhaustivos y se conformaron con generalidades.

En el primer apartado del trabajo, hemos podido tomar conciencia de cómo las ideas se generan, se van propagando y, una vez asentadas, difícilmente se pueden suprimir del ideario crítico. La idea más ampliamente repetida es la valoración de “autor menor”. Hasta los estudios de Bem Barroca y López Estrada -también Manuel Fernández Nieto aunque su relevancia sea menor- ese concepto no se ha ido matizando-aunque no podemos decir que se haya erradicado-. Coincidimos con estos últimos en que es preciso un mayor estudio y acercamiento a las obras pues -como verifica la discordancia en el cómputo de las mismas- no ha existido un estudio detenido de todas las obras y testimonios para lograr solventar los numerosos problemas textuales.

En el segundo apartado del trabajo-añadido en el anexo-, hemos tenido la oportunidad de profundizar en un estudio detallado de *La sirena del Jordán*. Tanto formalmente como temáticamente la obra tiene una unidad y un sentido claro. Monroy es capaz de tomar elementos de la tradición textual -tanto religiosa como profana- y conseguir una unidad armónica. Asimismo, hace de su comedia un lugar donde se pueden aprender lecciones morales -la verdad y la virtud reflejadas en el modelo de San Juan frente a la ambición, injusticia de Herodías y Herodes- y a su vez añadir ese contrapunto cómico encarnado en la figura de Levadura, personaje tan necesario y tan bien configurado que consigue sacar al público esa sonrisa imprescindible en el espectáculo teatral. Difiero en la opinión de autores como Mesonero Romanos que veían en sus obras “períodos de verdadero arrobamiento en que no es fácil seguirle ni comprenderle” (1859,10). No he encontrado fragmentos donde ese “arrobamiento” sea tal. Monroy sabe cuándo ha de elevar el estilo -bajo la estela de esa corriente

neohumanística donde Góngora juega un papel clave- y lo hace con esmero pero sin llegar a generar períodos oscuros. En síntesis es una obra que guarda clara relación con la historia bíblica -en particular los Evangelios- pero no se queda en ese estadio sino que sabe aunar otros elementos que hacen de la obra un conjunto apto para su representación y para su recepción por el público de la época que gustaba de este tipo de creaciones.

Con este ensayo pretendemos romper una lanza por todos aquellos autores olvidados. Tal es nuestro caso pues Monroy -inserto en el contexto sevillano- aportó mucho al panorama teatral de su tiempo. El mundo del teatro -como en otras parcelas de la filología- no se puede limitar a Lope y Calderón y los calificados “seguidores principales”. Hay que descender a estos autores menores que gozaban de un público que los reclamaba y, a su vez, aclamaba. Por lo tanto, es un medio por el que podemos conocer qué pedía el público y si este podía depender de modas o gustos anejos a determinados espacios geográficos. Las posibilidades que se nos abren son múltiples e interesantísimas. Esperemos que nuestro deseo se convierta en una realidad efectiva y se generen -más y mejores- estudios sobre estas cuestiones que abran nuevos horizontes en el conocimiento del teatro aurisecular.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA.

- ABAD, Manuel. “Un disfrazado de mujer en una comedia del sevillano Monroy”. *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, eds. Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, páginas 177-186.
- ALONSO MATEOS, Abel. “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007): 7-46.
- ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo. “Capítulo XI”. *Ensayo histórico-crítico del teatro español: de desde su origen hasta nuestros días*. Cádiz, 1876. Páginas 215-240.
- ANÓNIMO. “De Madrid al cielo”. *La opinión: diario independiente de la mañana: Época segunda. Año V. Número 990*. (18 de Marzo de 1927): página 1.
- ANÓNIMO. “Paseo Pintoresco por España. Alcalá de Guadaíra.” *Suplemento al número 57 de El español: diario de las doctrinas y de los intereses sociales*. (27 de diciembre de 1835): página 5.
- ANTONIO, Nicolás. *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*. 1672. Madrid, 1783.
- ARELLANO, Ignacio. “Capítulo VIII. Dramaturgos menores del ciclo de Calderón: hacia el fin del teatro aurisecular”. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995, páginas 579-640.
- AA. VV. “Filipo”. *Diccionario enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1993, páginas 627-628.
- AA. VV. “Herodes Antipas”. *Diccionario enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1993, páginas 710-711.
- AA. VV. “Herodías”. *Diccionario enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1993, página 711.
- AA. VV. “Juan Bautista” *Diccionario enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1993, página 852.
- AA. VV. *La Biblia* [on-line]. La Santa Sede: editada en 2007. Dirección URL: <<http://www.vatican.va/archive/ESL0506/INDEX.HTM>>. [Consultado el 4 de Mayo de 2016].
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. “Monroy y Silva (Don Cristóbal de)”. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, 1860, páginas 263-264.
- BEM BARROCA, Manuel R. “Introducción”. *Dos comedias inéditas de don Cristóbal de Monroy y Silva. No hay más que saber salvarse. No hay amor donde no hay celos*. España: Castalia, 1976, páginas 11-31.

- BEM BARROCA, Manuel R. *Vida y obra de Monroy* (Tesis doctoral inédita), Sevilla, (17 de enero de 1967).
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad. “Del ‘espacio’ escénico y ‘tiempos’ en Luis Vélez de Guevara: «La montañesa de Asturias», Pedro de Valdés y el corral de comedias de Toledo. *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2003, páginas 43-72.
- BOZAL, Valeriano. “El concepto de barroco”. *Historia del arte en España. Desde los orígenes hasta la Ilustración*. España: Ediciones Istmo, 1973, páginas 223-226.
- CACHO, María Teresa de. *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia*. Kassel: Edition Reinchenberger, 2009.
- CAMPOS DÍAZ, José Manuel. “Monroy y Silva, Cristóbal de”. *Escritores de Alcalá de Guadaíra. Diccionario bio-bibliográfico y antología de textos*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1997, páginas 278-310.
- CAÑAS MURILLO, Jesús. “Texto y contexto en el *Arte nuevo* de Lope de Vega”. *Analecta malacitana: Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 35 /1 (2012): 37-59.
- CAÑAS MURILLO, Jesús. “Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega. Las comedias del destierro”, *Anuario de estudios filológicos*. 14 (1991): 76-96.
- CASTRO, Adolfo de. “Capítulo XI”. *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII fundado en el estudio de las comedias de Calderón*. Madrid, 1881, páginas 78-88.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana (épocas de Felipe IV y Carlos III)*. Tomo V. Madrid, 1916.
- CHAPARRO GÓMEZ, César. “Tres ‘patrones’ y un ‘marinero’: a propósito de las traducciones de ‘O navis’ por Juan de Almeida, Francisco Sánchez de las Brozas, Alonso de Espinosa y Fray Luis de León. *Actas del Congreso Internacional “La lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos.”* Coord. José Carlos Rovira Soler. 2 (2003): 537-552.
- COLÓN Y COLÓN, J. “España Pintoresca. Alcalá de Guadaíra y su castillo”. *Semanario pintoresco español. Segunda serie. Tomo II*. 31 de diciembre de 1840: página 172.
- CRUZ CASADO, Antonio. “Cristóbal de Monroy y Silva, admirador de Don Luis de Góngora. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. 137 (1999): 61-78.

- CUESTA Y SAAVEDRA, Ambrosio de la. *Nouissima Scriptorum Hispanorum post Bibliothecam Hispanam cum appendicibus a D. Nicolao Antonio hispalense absolutam collectio in qua aduntur et corriguntur scriptoribus quorum in illa mentio est habita* [Adiciones]. Sevilla, 1701.
- DÍEZ BORQUE, José María. “Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: el vellocino de oro, comedia mitológica”. *La comedia: seminario hispano-francés*. Ed. Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1995, 155-177.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor. “La silva. Forma métrica clave en la obra dramática de Calderón”, *Anuario calderoniano* 1 (2008): 105-126.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel. “Contribución al estudio del teatro de Cristóbal de Monroy”. *Homenaje a don Agustín Millares Carlo. Volumen 2*. Las Palmas de Gran Canaria: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1975, páginas 547-572.
- FERRER VALLS, Teresa. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* [DICAT]. Kassel, Reichenberger, 2008.
- FLORES, Leandro José. *Cuaderno 4.º de memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaira, que trata de las justicias, ayuntamiento y corregidores; edificios públicos; nuevos caminos y arrecifes; vecindario y calles; vínculos y mayorazgos; familias e hijos nobles e ilustres; huertas, su número y amenidad del terreno*. Sevilla, 1834.
- FRIEDRICH VON SCHACK, Adolf. “Adolfo Federico”. *Historia de la literatura y del arte dramático en España. Tomo I* [traducida al español por Eduardo de Mier]. Madrid, 1887, páginas 9-30.
- FRIEDRICH VON SCHACK, Adolf. “Capítulo XIX”. *Historia de la literatura y del arte dramático en España. Tomo V* [traducida al español por Eduardo de Mier]. Madrid, 1887, páginas 139-166.
- GALLARDO Y BLANCO, Bartolomé José. “Monroy y Silva (D. Cristóbal de)”. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Tomo tercero*. Madrid, 1888, páginas 838-389.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. “Mientras por competir con tu cabello”. *Antología poética de los siglos XVI y XVII*. Ed. Juan Montero. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, página 288.
- GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Aportación a la historia de Alcalá de Guadaira*. Alcalá de Guadaira: Servicio Municipal de publicaciones, 1986.
- HERMIDA, Javier. Dibujo para ilustra los actos del IV centenario de Monroy. Imagen usada en la anteportada. Alcalá de Guadaira, 2012.
- HURTADO, Juan, SERNA J de la y GONZÁLEZ-PALENCIA, Ángel. *Historia de la literatura española*. Madrid, 1949.

- L. MACKENZIE, Ann. *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Glasgow: Liverpool University Press, 1993.
- LEÓN, Fray Luis de. “Canción de la vida retirada”. *Antología poética de los siglos XVI y XVII*. Ed. Juan Montero. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, páginas 181-184.
- MADOZ, Pascual. “Alcalá de Guadaira”. *Diccionario geográfico- estadístico- histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1845, páginas 354-358.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario. “Flores (Leandro José).” *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia. Tomo I. A-LL*. Sevilla, 1922, página 211.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario. “González de Muñaca (Esteban).” *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia. Tomo I. A-LL*. Sevilla, 1922, página 273.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario. “Monroy y Silva (Cristóbal de).” *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia. Tomo II. Primera parte. M-S*. Sevilla, 1923, página 111.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Tomo V*. Madrid: CSIC, 1949.
- MONROY Y SILVA, Cristóbal de. “Capítulo II. Monroy, escritor teatral”. *Fuente ovejuna o el castigo más debido y la venganza más justa*, ed. Francisco López Estrada. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, páginas 13-16.
- MONROY Y SILVA, Cristóbal de. *Comedia famosa. La sirena del Jordán, San Juan Bautista*. Sevilla, s.a.
- MONROY Y SILVA, Cristóbal de. “La gran comedia la sirena del Jordán”. *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España. Parte cuarenta y cinco*. Madrid, 1679, páginas 46-79.
- MONROY Y SILVA, Cristóbal de. “La sirena del Jordán”. Manuscrito, copia del siglo XVII.
- OLEZA, Joan y FAUSTA Antonucci. “La arquitectura de géneros en la ‘Comedia Nueva’: diversidad y transformaciones”, *RILCE: Revista de filología hispánica* 29/3 (2013): 689-741.
- PARKER, A. A. “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”. *Calderón y la crítica: Historia y antología*. Ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría. Madrid: Gredos, 1976, páginas 330-357.
- PECO MORALES, Monserrat. “La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX”. *Reescritura de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Coord. Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - la Mancha, 2008, páginas 273-297.

- PFANDL, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* [traducida al español por Dr. Jorge Rubió Balaguer]. Barcelona: Castalia, 1952.
- PINTACUDA, Paolo. “Monroy y Silva, Cristóbal”. *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII. Volumen I.* ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 2010, páginas 1030-1035.
- Real Academia Española. “campanudo” *Diccionario de la lengua española (23ª ed.)*. Italia: Espasa, 2014, página 404.
- Real Academia Española. *Catálogo de los escritores que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos y de las frases de la lengua castellana*. Madrid, 1874.
- Real Academia Española. “melodramático” *Diccionario de la lengua española (23ª ed.)*. Italia: Espasa, 2014, página 1441.
- REVILLA, Manuel de la y ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro. *Principios generales de literatura: é Historia de la literatura española. Tomo II*. Madrid, 1884.
- ROMANOS, Mesonero. *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Dramáticos posteriores a Lope de Vega. Tomo segundo*. Madrid, 1959.
- ROMANOS, Mesonero. “Teatro español del siglo XVII”. *Semanario pintoresco español*. 4 de enero de 1852: páginas 97-109.
- RUÍZ RAMÓN, Francisco. “Capítulo III. El teatro nacional del Siglo de Oro”. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1992, páginas 127-215.
- SÁNCHEZ- ARJONA, José. *Noticias referentes á los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. 1899. Sevilla: Servicio de publicaciones Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994.
- SARIÑENA, Juan de. *San Juan Bautista*. [fotografía en línea facilitada por el Museo de Bellas Artes de Valencia]. URL: <<http://www.cult.gva.es/mbav/data/es06125.htm> > [Consultado el 15 de mayo de 2016].
- SIMONE DE SIMONDI, Jean- Charles. “Prólogo del Traductor”. *Historia de la literatura española. Tomo primero*. [traducida al español por D. José Lorenzo Figueroa y D. José Amador de los Ríos]. Sevilla, 1842, páginas 7-16.
- TORRES MONTES, Francisco. “Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649)”. *Dramaturgos andaluces del siglo de oro (antología) teatro*. Barcelona: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985, páginas 251-252.
- UNIVERSIDAD DE JAÉN. Modelo de portada.
- UNIVERSIDAD DE SEVILLA. Logo: Sigillum Universitatis Litterariae Hispalensis. Empleado en la portada del trabajo.
- UNIVERSIDAD DE SEVILLA. Nombre. Empleado en la anteportada del trabajo.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII. Volumen I (A- LL)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. “Pérez Montalbán y otros autores de la primera mitad del siglo XVII”. *Historia del teatro español I de la Edad Media a los Siglos de Oro*. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, páginas 855-897.
- VÁZQUEZ ALLEGUE, Jaime. “Juan Bautista” [online] URL : < [http://www.mercaba.org/DJN/J/juan\\_bautista.htm](http://www.mercaba.org/DJN/J/juan_bautista.htm)>.
- VEGA, Garcilaso de la. “Égloga I”. *Antología poética de los siglos XVI y XVII*. Ed. Juan Montero. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, páginas 161-177.
- VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias*. 1609. Ed. Evangelina Rodríguez. España: Castalia, 2011.
- VEGA, Lope de y MONROY Y SILVA, Cristóbal de. “Estudio sobre *Fuente Ovejuna* de Cristóbal de Monroy”. *Fuente ovejuna (dos comedias)*, ed. Francisco López Estrada. Madrid: Castalia, 1969, páginas 181-194.
- WADE, Gerald E. “Cristóbal de Monroy y Silva”, *Bulletin of the Comediantes* V/1 (1953): 3-9.

## ANEXOS

### 1. SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LA OBRA.

Planteado el panorama crítico sobre Cristóbal de Monroy, nos centramos en el estudio monográfico de una de sus comedias: *La sirena del Jordán*, por otro nombre conocida como *San Juan Baptista*<sup>36</sup>. En este apartado, estudiaremos diversos aspectos sobre la obra aportando los ejemplos precisos. Aclaremos que los ejemplos extraídos del texto se van a modernizar en lo que respecta a grafía y acentuación actuales. Dado que estamos en el siglo XVII la diferenciación entre grafías sibilantes y labiales -las más problemáticas- no es operante.

Al final del análisis, podremos tener mayor conocimiento y, en consecuencia, argumentos para juzgar si las valoraciones realizadas al autor alcalareño a lo largo de los siglos han sido acertadas o deberían someterse a una nueva revisión.

#### A. Testimonios.

Antes de realizar el análisis de la obra se debe prestar especial atención a los testimonios que de esta existen. Tal y como hemos visto en la primera parte, las referencias a las comedias de Monroy comienzan muy pronto. Por ejemplo, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado en su obra ya hace referencia a la aparición de esta comedia en un apartado que él titula como “Comedias en las colecciones” (1860, 263-264). No obstante, las obras sobre recopilación bibliográfica son más ricas a medida que se van encontrando ejemplares con el paso de los años. Esta es la razón por la que hayamos tomado como referencia la información aportada por una de las últimas<sup>37</sup> obras de acopio bibliográfico elaborada por José Manuel Campos Díaz. Recogemos los testimonios que da:

*La sirena del Jordán, San Juan Bautista* (En tres jornadas y en verso).

- Manuscrito, copia del siglo XVII.  
Madrid. *Biblioteca Nacional*, Mss. 18074.
- En *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España. Parte cuarenta y cinco*, Madrid, Imp. Imperial, 1679, pp. 46-79.  
Londres. *British Library*, 11725. d. 4.  
Madrid. *Biblioteca Nacional*, R/ 22698.

---

<sup>36</sup> En la obra que hemos tomado como base ese segundo título no aparece pero sí en la edición del XVIII (Joseph Padrino).

<sup>37</sup> Cronológicamente, deberíamos haber recurrido a la obra dirigida por Pablo Jauralde Pou en la que Paolo Pintacuda se encarga de tratar la bibliografía sobre Monroy. No obstante, esta nos remite a la obra de José Manuel Campos Díaz: “la bibliografía más completa de las numerosas ediciones conocidas y los ejemplares conservados la ofrece José Manuel Campos Díaz, «Monroy y Silva», y a ella habrá que acudir para un panorama detallado (2010, 1033), razón por la que nosotros hemos recurrido a ella.

- Madrid, Imp. de Juan Sanz, s.a. (Núm. 85).  
Londres. *British Library*, 11728. d. 95.  
Madrid. *Biblioteca Nacional*, T/ 6175.  
Nueva York. *Public Library*, NPL p.v. 796.
- Sevilla, Imp. de Joseph Padrino, s.a. (Núm. 169).  
Chapell Hill (Carolina del Norte). University of North Carolina, TAB 27,  
13.  
Londres. *British Library*, 11728. i. 4. (18.) y *London Library*, P-970-13.  
Madrid. *Biblioteca Nacional*, T /14794-15.  
Sevilla. *Biblioteca Capitular y Colombina*, 32-3-2 (4).
- Valladolid, Imp. de Alonso del Riego, s.a.  
París. *Bibliothèque Nationale*, Yg. 351 (12).
- S.l., s.i.,s.a. Citada por Manuel R. Bem Barroca [No localizada] (1997, 300)

Hasta el momento esta es la recopilación de ejemplares más completas. No obstante, hemos de añadir varias consideraciones que resultan esenciales:

El manuscrito ubicado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 18074) no corresponde a la comedia que luego se reproducirá en *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España. Parte cuarenta y cinco* o en la parte impresa por Joseph Padrino (XVIII). Esta falta de correspondencia ya la señaló Manuel Fernández Nieto reconociendo que “el manuscrito es diferente a los impresos” (1975, 568).

En lo que respecta a las ubicaciones, también hemos de realizar ciertas precisiones. A las localizaciones aportadas por José Manuel Campos Díaz para la parte impresa por Joseph Padrino (XVIII) hay que añadirles dos testimonios ubicados en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla bajo las signaturas A 250/121(02) y A 250/188(11). Igualmente, a la parte impresa por Alonso del Riego, hay que sumar el testimonio ubicado en Harvard College<sup>38</sup> bajo la signatura 003162785. Particularmente interesante es la información que aportamos a continuación pues al testimonio -que José Manuel Campos Díaz señala como s.l, s.a. y s.i. y no aporta localización de ejemplar alguno-, ya podemos asignarle una ubicación precisa: un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional Austríaca (Österreichische Nationalbibliothek) bajo la signatura \*38.V.3.(Vol.1).Adl.9.

---

<sup>38</sup> Hemos podido llegar a esta ubicación gracias a un artículo publicado por GERAL E. WADE. Además de la biblioteca de Harvard College, daba como nuevas ubicaciones las bibliotecas de Boston Public Library, y Palatina-Parmese (1953, 9). No obstante, tras buscar en el catálogo online de la primera y en el libro de María Teresa Cacho no hemos obtenido resultados satisfactorios.

Tras estas aclaraciones, podemos corroborar la dificultad a la hora de establecer ubicaciones y el peligro que conlleva que un mismo título pueda adjudicarse a obras diferentes. Gerald E. Wade (1953) es consciente de esta problemática:

*La sirena del Jordán*. (Published in *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*. Parte Quarenta y uno<sup>39</sup>. Madrid, 1679. M-R gives *La sirena del Jordán* as a alternate title for *San Juan Bautista*. R has no place or date of publication. Barrera calls it an *auto*. Medel list *La sirena del Jordán* and *San Juan Bautista* as two diferentes plays. The British Museum catalog agrees; it list separately *De San Juan Bautista* and *La gran comedia, Sirena del Jordán*. But the University of North Carolina *suelta* is entitled *La syrena del Jordán, San Juan Baptista*. Cat. Générale: “San Juan Bautista. Valladolid, imprenta de A. del Riego, s.d.” The *Bib. Nac.* [Paz y Melia, no. 3396] has a MS, “letra del s. xvii” of 47 folios. Paz y Melia calls it a *comedia* and its length forbids the label *auto* for it.) (1953, 8-9).

Lo más interesante de este fragmento es la confusión en la catalogación debido a que el título de esta obra se compone de dos partes *La sirena del Jordán, San Juan Baptista*. Ello explica que haya llegado a catalogarse, incluso, como un género dramático distinto “auto” o como “two diferentes plays” (‘dos comedias distintas’). En nuestro trabajo, contemplamos la existencia de un solo auto sacramental: *Las grandezas de Sevilla* tan y como reconocen José Manuel Campos Díaz (1997, 282) y Paolo Pintacuda (2010, 1031) y, por ende, un título compuesto para la comedia que analizamos *La sirena del Jordán, San Juan Baptista*.

A esta problemática, se le añade la cuestión de los títulos pues hay obras que presentan el mismo título -o parte del mismo- aun sabiendo que se trata de comedias diferentes realizadas por autores diferentes. Tal es el caso, según Hector Urzáiz Tortajada (2002), de este título segundo, semejante a la obra que trabajamos: “*El lucero del Sol, San Juan Bautista*. BNM, Ms. 15.243<sup>40</sup>, comedia citada por Varey y Shergold (1989, 211); podría tratarse de *El lucero eclipsado, San Juan Bautista*, de Medrano, o de *La sirena del Jordán*, de Monroy” (2002, 99).

La dificultad que se atisba al descender a un análisis detallado de los testimonios es reveladora para entender la problemática en la atribución de un número exacto de obras. Eso justificaría que, actualmente, sigan existiendo puntos oscuros que precisan un estudio detenido.

Una vez sistematizados los testimonios -apartando de nuestra lista el testimonio manuscrito por las razones dadas- nos quedan los testimonios impresos. En nuestro

---

<sup>39</sup> Presumiblemente, es una errata del autor y sea parte “cuarenta y cinco”.

<sup>40</sup> La consulta de la obra nos advierte que no se trata de la de Monroy.

caso, como se trata de un primer acercamiento de divulgación sobre la comedia, no consideramos oportuno ni necesario hacer una elección del testimonio base. Esto será un trabajo que reservaremos para futuras investigaciones. Paolo Pintacuda advierte que “tan solo un impreso salió de las colecciones dramáticas barrocas” aludiendo a las *Comedias nuevas escogidas... Parte 45* siendo el resto de impresos difusiones realizadas en el XVIII (2010, 1032). En este caso, por un puro criterio cronológico trabajaremos con el texto publicado en *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España. Parte cuarenta y cinco*, Madrid, Imp. Imperial, 1679, pp. 46-79. A continuación reproducimos su descripción:

46/ LA GRAN / COMEDIA/ LA SIRENA DEL IORDAN./ DE DON CHRISTOVAL DE MONROY / y Sylva. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dram. Pers. a 3 col.] / IORNADA PRIMERA. / [col. izq.:] Sale Zacarias de barba grande, en tra- / xe Sacerdotal, y dos, ò tres criados, / mini]tros del Templo. / Zac. Monarca Omnipotente, / grã Sabaot, à quien cōtinuamēte [...]

[final:] pido perdon de las faltas, / quãdo à vue]tros piesme po]tro. / [jarrón de flores] / LA.

C-7v-E-8r 46-79 P. Tit.: La Sirena del Iordan. // de D. Chriftoual de Monroy y Silva [error en la numeración invirtiendo los números: 67 en lugar de 76]. Sign.: TI/119/45<sup>41</sup>

### **B. Argumento de la obra. Temas esenciales, justicia poética.**

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra, a modo de primer acercamiento, hemos de conocer el argumento principal y secundario de la comedia y cuáles son los temas centrales de la misma.

La historia tiene dos focos distintos los cuales quedan perfectamente enlazados en el discurrir de la narración.

El primero y esencial es la trayectoria vital de San Juan Bautista desde su gestación -gracias a la intervención divina- hasta su muerte, pasando por acontecimientos tan sustanciales como el bautismo de Cristo. Esta parte tiene un peso esencial en la comedia lo que posibilita que podamos calificarla, siguiendo la clasificación de Joan Oleza y Fausta Antonucci, como un drama de historia religiosa, concretamente, hagiográfico (2013, 712). Esto justificaría que el título dado por Monroy haga honor a su persona. En esta primera parte, el tema religioso, por ende, es esencial

---

<sup>41</sup> La signatura dada por José Manuel Campos Díaz para el testimonio que estudiamos “Madrid. Biblioteca Nacional, R/ 22698.” (1997,300) no aporta ningún resultado en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España.

tocando otros tan esenciales como la integridad del santo que se erige como modelo de comportamiento. En relación a esta cuestión, podríamos recordar las palabras de López Estrada:

Un leve repaso de las mismas nos muestra que las hay de asunto religioso; son pocas, pero indican la condición hidalga del autor, que aunque haya publicado un pliego contra una decisión de la iglesia local, sabe manifestar la religiosidad en su obra teatral (2004, 15).

El segundo núcleo (o tema secundario) de la comedia es el protagonizado por el triángulo amoroso de Filipo, Herodes -hermanos- y Herodías. Ambos procuran el amor de esta mujer cuyos encantos quedan claramente declarados en la comedia. Finalmente, Filipo es el que consigue a esta mujer en matrimonio. No obstante, Herodes era el hermano mayor, y por lo tanto, el que ocupa el trono tras la muerte de su padre. La subida al poder le da el respaldo necesario para raptar a Herodías. Con este suceso, Herodías ve su deseo de ambición y medra social complacidos.

En este punto las dos líneas argumentales pasan a relacionarse de manera estrecha pues San Juan Bautista criticará la relación extramatrimonial de Herodes y Herodías ya que atenta contra el honor y el respeto a la ley divina que impone el matrimonio. Tras múltiples críticas, Herodes se ve obligado a arrestar a Juan, y, finalmente, manda que le corten la cabeza como resultado del plan tramado por Herodías y la Infanta -en otras narraciones Salomé-. Esta última protagoniza un baile que deja ensimismado al Rey y este, como agasajo, le insta pedir aquello que desee siendo su aspiración -debido a la persuasión de Herodías- la cabeza del bautista.

En esta segunda parte, los temas giran en torno a la ambición de los personajes por conseguir aquello que anhelan y en torno al amor en su vertiente de amor-pasión-celos que conducirán a conductas tan amorales como el rapto de Herodías por parte de Herodes o los varios intentos de asesinato entre los hermanos -con el fin de conseguir a Herodías- o de Filipo a Herodías -en la última parte como remedio para reponer su honor.

Finalmente, la comedia acaba de forma paradójica pues los personajes principales que incurren en comportamientos amorales -Herodes, Herodías y Filipo (este en menor grado)- no sufren daño alguno. En cambio, Juan que aparece como un dechado de virtudes donde el público ha de mirarse, acaba asesinado. Esto hace que nos replanteemos el concepto de `justicia poética´. Si atendemos a las palabras de Alexander Parker, estas aportan las claves de cómo ha de entenderse este concepto: “en la

literatura, durante el siglo XVII español se consideró decoroso que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio” (1976, 335). De esta manera, podemos decir que en este caso la justicia poética actúa de manera inversa pues las acciones virtuosas -lucha por la verdad y la virtud- acaban condenadas con la muerte y las acciones amorales -adulterio y ambición- quedan, a priori, indemnes.

Ahora bien, en este caso, hay dos cuestiones que afectan a que este principio no se pueda cumplir. La primera es la fidelidad a las fuentes bíblicas e históricas. La segunda es el significado que la muerte tiene en el cristianismo pues, en este caso, Juan pasa a ser un mártir que lucha por los valores cristianos. Asimismo, aunque los tres personajes restantes no se condenen por un poder superior, su castigo es evidente: Filipo queda desterrado, Herodes se lamenta por llevar a cabo una acción que no deseaba y Herodías vivirá con la mancha del adulterio por sus aspiraciones fruto de la ambición.

### **C. Métrica y Formas Estróficas.**

En este apartado analizaremos tanto la métrica como las diferentes formas estróficas que aparecen a lo largo de la comedia la cual asciende a un total de 2375 versos. Al finalizar el análisis, podremos señalar cuáles son las formas preferidas por Monroy.

#### **I. Métrica.**

Los versos responden a patrones regulares en lo que respecta al cómputo silábico. No obstante, hemos de señalar la presencia de:

- Versos hipermétricos
  - De once sílabas en lugar de ocho (v. 275)<sup>42</sup>
  - De nueve sílabas en lugar de ocho: (v. 1192) y (v. 1400)
- Versos hipométricos
  - De cinco sílabas en lugar de ocho (v. 276)
  - De siete sílabas en lugar de ocho (v. 891)

---

<sup>42</sup> El hecho de que aparezca un verso hipermétrico (v. 275) y uno hipométrico (v. 276) seguido nos hace pensar que muy probablemente sea una errata –mantenida también en el testimonio de Sevilla, Imp. de Joseph Padrino, s.a. (Núm. 169).

## II. Formas Estróficas.

### 1ª jornada

vv. 1 - 42	silva
vv. 43- 128	romance:-ó
vv. 129- 204	redondillas
vv. 205- 286	romance: é-a
vv. 287- 396	silva
vv. 397- 416	quintilla
vv. 417- 486	romance: é-a
vv. 487- 526	quintillas
vv. 527- 534	canción
vv. 535-638	romance: í-o <sup>43</sup>
vv. 639-662	redondillas
vv. 663-802	quintillas

### 2ª jornada

vv. 803- 944	romance: ó-a
vv. 945- 949	romance: é-a
vv. 950- 1114	romance: ó-a
vv. 1115- 1286	redondillas
vv. 1287- 1348	silva
vv. 1349- 1378	quintilla
vv. 1379- 1530	romance: ó-e
vv. 1531- 1610	redondillas
vv. 1611- 1614	canción
vv. 1615- 1619	quintilla
vv. 1620- 1623	redondilla o cuarteta de rima pareada <sup>44</sup>

### 3ª jornada

vv. 1624- 1731	redondillas
vv. 1732- 1737	canción
vv. 1738- 1741	redondilla <sup>45</sup>
vv. 1742- 1756	quintillas
vv. 1757- 2127	romance: é-o <sup>46</sup>
vv. 2128- 2207	quintillas
vv. 2208- 2295	romance: ó-o
vv. 2296- 2299	redondillas
vv. 2300-2303	canción
vv. 2304-2375	romance: ó-o

---

<sup>43</sup> Hay una irregularidad pues el verso 579 debería rimar en í-o pero no lo hace. En el testimonio de Sevilla, Imp. de Joseph Padrino, s.a. (Núm. 169) sucede lo mismo.

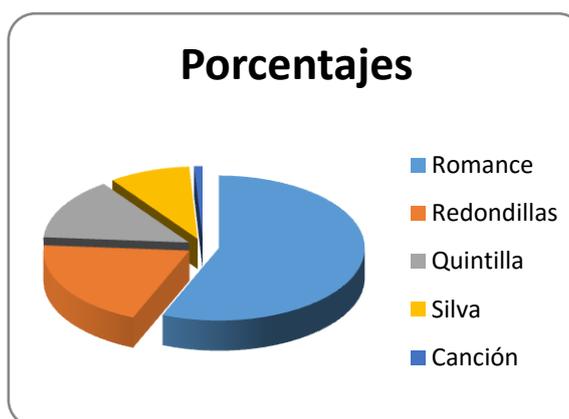
<sup>44</sup> Realmente, no es ni una redondilla ni una cuarteta pues la rima es -án / -án / -élos/ -élos. De ahí que hayamos añadido "pareada".

<sup>45</sup> Presenta una rima defectuosa pues todos riman en consonante -ar menos el segundo que termina en -ento.

<sup>46</sup> Hay una irregularidad pues el verso 2104 debería rimar en é-o pero no lo hace. En el testimonio de Sevilla, Imp. de Joseph Padrino, s.a. (Núm. 169) sucede lo mismo.

### III. Resumen estrófico.

Romance	1337	56,29%
Redondillas	472	19,87%
Quintilla	330	13,89%
Silva	214	9,01%
Canción	22	0,93%



### IV. Justificación de los usos.

Este análisis hace que verifiquemos cómo Cristóbal de Monroy sentía especial predilección por el verso de arte menor y, más concretamente, por verso octosílabo en el romance del que hace uso en once ocasiones a lo largo de la obra para una amplia gama de temas: tanto religiosos como profanos; ya sean de corte elevado o bajo; trágico o cómico. Por ejemplo, nos podemos encontrar en romance una historia fabulosa en boca de Levadura (vv. 2095-2110) o la muerte de San Juan Bautista (vv. 2331-2371). Leonor Fernández Guillermo expresa los motivos del predominio de esta forma:

Cuando Calderón, al igual que Lope en la última fase de su teatro, adopta el romance en lugar de la redondilla, como metro mayoritario en su comedia, manifiesta su preferencia por los versos en series continuadas frente a las formas estróficas; los parlamentos teatrales ganan así, gracias a la rima asonante del romance, un acento más suave, un ritmo más fluido, una atmósfera atenuada, alejada del golpeo contundente de la redondilla (2008, 108)

Coincidimos con esta autora en su argumentación pues la elección de una forma estrófica de arte mayor o menor no aparece vinculado a una temática o a un tipo de personajes -ambos en función de la mayor o menor altura- sino más bien a una intencionalidad estética. Efectivamente, el romance es la forma mayoritaria frente a la redondilla que solo aparecerá cinco veces -menos de la mitad que el romance-.

La presencia de formas estróficas de arte mayor se debe, fundamentalmente, a un deseo de conectar con la tradición italianizante que empezó a tener cabida en España en el siglo XVI gracias a autores como Garcilaso o Boscán. Esto se relaciona directamente con la idea defendida por López Estrada de “neohumanismo” (2004, 15). Todas las formas estróficas, que suponen la inclusión de versos de arte mayor, se vinculan, casi en la totalidad de los casos, con la aparición de músicos o un paraje donde

se insertan tópicos italianizantes. No obstante, como veremos, también hay ejemplos que responden a otras motivaciones.

En total hay cuatro canciones<sup>47</sup> en la obra y todas implican la aparición de versos de arte mayor. Nada tiene que ver con la temática pues Monroy las usa para tratar tanto temas religiosos como la celebración del nacimiento de San Juan Bautista (vv. 527-534) o el bautismo de Cristo (vv. 1611- 1614); pasando por alabanzas hacia los monarcas en el cumpleaños de Herodes (vv. 1732-1737); hasta una canción (vv. 2300- 2303) que remite a la temática de corte italiano con elementos tan conocidos como el “arroyuelo”, “el cristal” o “las flores” que nos remiten claramente al *locus amoenus*.

La otra forma estrófica que supone la inclusión de versos de arte mayor es la silva cuya aparición asciende a tres en toda la obra. Encontramos una primera silva al principio (vv. 1-41) donde vemos a Zacarías en el templo, otra un poco más adelante (vv. 287- 396) en la que Herodías narra una historia metafórica de cómo un león mata a un cordero (personificación de Cristo) y una última (vv. 1287-1348) donde Filipo se queja de amor. Los dos últimos casos, sí podrían responder a la teoría mantenida de ese influjo italiano.

En el caso de la narración de Herodías (vv. 287- 396), se compara al cordero-Cristo- con un “bajel” (v. 245) que es devorado por un león -sociedad- identificado con el “mar proceloso” (v. 329). Esa comparación del débil absorbido por la fuerza de un poder magnánimo e injusto ya la encontramos en la Oda I, 14 de Horacio, tal y como recoge César Chaparro Gómez el cual expresa muy bien esta idea:

Ya Quintiliano señalaba (Inst. O rat. Vili, 6, 44) que la oda 1,14 de Horacio [...] era una alegoría y que la nave en peligro era el Estado, deshecho en su economía y unidad interior, dispuesto a naufragar en las nuevas olas de una más que probable contienda civil (2003, 538).

Esto hace que entendamos el carácter clásico -y por ende de claro tono italianizante- de esta temática. No pasa desapercibo este motivo en el siglo XVI pues aparece en autores como Fray Luis de León en su poema *Oda a la vida retirada*: “roto casi el navío, / a vuestro almo reposo / huyo de aqueste mar tempestuoso” (vv. 23-25) donde el yo poético huye de ese mar tempestuoso que podría identificarse con la corte. El símil es claro con el relato inserto en la obra de Monroy que pone en boca de Herodías.

---

<sup>47</sup> Excluimos el caso de la canción (vv. 945-948) pues la produce Raquel. En este apartado nos referimos a las canciones que son producidas por los músicos.

La última silva del relato (vv. 1287-1348) introduce un pasaje vinculado claramente a la nueva tendencia italianizante. En ella, Filipo nos describe un *locus amoenus* que se compadece de su situación al mismo modo que Garcilaso compuso su *Égloga I* donde Salicio y Nemoroso cantaban sus cuitas amorosas. No obstante, esta forma estrófica no termina con la contemplación de ese *locus* sino que los versos comprendidos entre el 1329 y el 1348 el motivo cambia dejando a un lado ese tono elevado pues sólo se nos informa del retiro de Herodes y Herodías para evitar a la “plebe escandalosa” (v. 1330) que critica su relación. Sería interesante cuestionarnos por qué Monroy no acabó la silva en el verso 1328 donde finalizaba este período emitido por Filipo. Es difícil llegar a una respuesta concluyente en este sentido.

Faltaría por explicar la motivación de la silva con la que se inicia la obra (vv. 1-41) que no responde, en caso alguno, con una tradición clásica-italianizante. En este caso, podemos pensar que el autor deseó empezar su obra con una forma estrófica distinta a la temática general que iba a tener en el resto de la obra. Las hipótesis pueden ser muchas: ¿consideraba Monroy la silva como una estrofa más elevada, por lo tanto, más idónea para iniciar su obra? ¿O simplemente quiso usarla porque sabía que iba a hacer un uso menor de la misma? Dejamos este interrogante abierto pues sería preciso analizar más obras del autor.

Lo que sí es cierto es que la silva prevalece en la composición como forma estrófica de arte mayor.<sup>48</sup> Leonor Fernández Guillermo reflexiona sobre el predominio de ciertas formas métricas de arte mayor en el teatro áureo, concretamente, de la silva y lo que esta aporta a las comedias:

Entre toda la gama de formas italianizantes, Calderón, a diferencia de Lope (que utilizó todas) empleó solamente, y en menor proporción que el maestro, las octavas y el soneto; eventualmente, los tercetos, pero nunca prescindiría de la silva. Y es que ésta representa una alternativa a la retórica cincelada y aprisionada en geometrías del petrarquismo, una fórmula sin trabas ni tradiciones, cauce posible para toda experiencia, reflexión, movimiento imaginativo o sentimiento (2008, 108-109).

Monroy supo nutrirse de ambos autores aunque, por motivos cronológicos, se encuentra más cerca de los presupuestos calderonianos que lopescos.

---

<sup>48</sup> Aunque las canciones ascienden a cuatro frente a tres silvas; las primeras presentan formas variables respecto a la segunda que es constante.

#### **D. Personajes.**

En nuestra comedia se ha de mantener cierta coherencia histórica en pos de la verosimilitud. Por lo tanto, se ha de contar no solo con los ‘rasgos de los tipos’ que tradicionalmente asumen los personajes del Siglo de Oro, sino con los propios que le asigna la historia. Monroy no tendrá esta traba en la construcción de personajes como Levadura.

Los personajes que se nos dan en los preliminares de la comedia ascienden a catorce: San Juan Bautista, Herodes, Filipino, Herodías, La Infanta, Zabulón, Levadura, Cristo, Zacarías, Un Ángel, Ismael, dos fariseos, soldados y músicos. Todos estos personajes tienen carácter individual menos los dos últimos que entran dentro de los personajes colectivos.

No obstante, estos no son los únicos personajes de la comedia. Hay personajes que aparecen en las tres jornadas y no quedan señalados en esta lista que acabamos de presentar. Veamos cuáles son.

#### **I. Personajes de la comedia no presentados en la lista de *dramatis personae*.**

##### **❖ Jornada Primera.**

En la primera acotación se señala la presencia de “y dos, o tres criados ministros del templo” (+0) y un poco más adelante en otra acotación se dirá “sale una tropa de pastores” (+638). Estos personajes, presentados como colectivos, luego dentro del texto tienen su individualización que se marca con números- ministros del templo: 1, 2,-; -pastores 1, 2, 3, 4-.

##### **❖ Jornada Segunda.**

Al inicio de la segunda jornada, aparecerán dos personajes individualizados con participación en el diálogo. La primera es la criada de Herodías, Raquel, como señala la acotación y “Raquel criada” (+802); el segundo es el Capitán cuya presencia también es anunciada en una acotación “sale el Capitán” (+950). Junto a estos dos nuevos personajes, aparecen voces que, aunque no puedan considerarse propiamente personajes, tienen una participación en el texto. Nos referimos a voces emitidas fuera del escenario pues se marca como “Dentr. Dejados entrar” (v. 949); “Otro. No es posible” (v. 950) y el caso de “Dent. Voz. Este es mi Hijo querido, / de quien estoy agradado.” (vv. 1615-1616). En los tres casos, esta voz puede ser emitida por cualquier personaje que en ese momento se encuentre fuera de escena.

Hay dos grupos de personajes colectivos no marcados al inicio. Concretamente, los “*criados de acompañamiento*” (+1328) y los “*ángeles*” (+1610). Estos son personajes grupales cuya función es de acompañamiento sin tener participación y, por ende, caracterización individualizadora en la obra.

### ❖ **Jornada Tercera.**

En la tercera jornada vamos a encontrar la personalización de criados en tres ocasiones. El primero aparece anunciado al inicio de la jornada “*Salen el Rey, y criados dándole de vestir, y uno con memoriales*” (+1623) el que lleva los memoriales será el Criado I que participará en el diálogo con el Rey; el segundo lo encontramos anunciado en la penúltima acotación de la obra “*Sale un criado*” (+2365) que también efectuará una parte hablada informando de la muerte del Bautista y mostrando su cabeza. Por último hay un criado presentado en la última acotación de la obra “*salen todos, y saca un criado la cabeza*” (+2367) pero no realiza ninguna parte hablada. Asimismo, en esta jornada vamos a asistir a la personalización de un grupo colectivo: –ya anunciado al inicio de la obra- ‘los soldados’. De hecho, en la acotación aparecen con su etiqueta de grupo colectivo “*salen soldados*” (+2110) pero se individualizan poco después como I (v. 2113) y II (v. 2124). Al igual que sucedía en la jornada anterior, también aparecerá una voz “*Dent. Seguidle*” (v. 2249) que, como dijimos, no es un personaje físico sino una voz emitida desde dentro del teatro.

Los personajes colectivos serán básicamente los criados del rey Herodes “*Salen el Rey, y criados*” (+1623) y de Herodías “*y damas de acompañamiento*” (+1731). Hay una referencia, un tanto indeterminada, que probablemente hace referencia a estas últimas “*y otras*” (+2299).

Podemos imaginar cómo estos personajes colectivos añadidos nuevamente serán realizados por el grupo humano -que puede ser el mismo que el de los ‘soldados’ o ‘pastores’ anunciado en el *dramatis personae*-. Como no comparten escenario varios grupos a la vez, en cada ocasión, el grupo de actores representará cosas distintas: ministros del templo, pastores, criados de acompañamientos, ángeles, etc.

Realizada esta relación, nos adentramos en el análisis de los personajes esenciales de la comedia por su aparición y su valor.

## **II. Personajes nucleares.**

*La sirena del Jordán* consta de cinco personajes principales. Recordemos que la comedia se estructura con dos líneas argumentales básicas: la vida de San Juan Bautista y el triángulo amoroso entre Herodes, Herodías y Filippo. Atendiendo tan solo al

argumento, ya tenemos cuatro de los personajes básicos. Nos falta un personaje muy interesante que va a estar a caballo entre los dos núcleos argumentativos, esto es, presente en todo tipo de situaciones: Levadura.

### ❖ **San Juan Bautista.**

Es un personaje que no tiene en el fondo de su construcción ningún tipo sino que su base responde a los datos extraídos de los relatos bíblicos. Según la obra conjunta *Diccionario enciclopédico de la Biblia*:

Hijo del sacerdote Zacarías y de Isabel (Elisabet; Lc 1,5). Su nacimiento y misión se anuncian de una manera maravillosa (Lc 1), siguiendo un esquema presente en el AT (Gén 18; Jue 6; 13; 1 Sam 1; 3) y evocando la figura de Elías (Mal 3,1. 23-24; Eclo 48, 10; cf. Mt 17,12 par). Su padre acoge su llegada con el canto del *Benedictus*. Tras un retiro en el desierto (Lc 1,80), se va al Jordán, donde bautiza a las muchedumbres. Con el bautismo de penitencia que proclama (Mt 3,1-12 par), anuncia la inminente llegada del reino de los cielos [...]. Josefo hace referencia a la actividad de Juan como bautista y profeta en el año 27/ 28 de nuestra era (*Ant.* 18, 116-119). Juan bautiza a Jesús (Mt 3,16-17 par), al que designa como «el que bautiza en Espíritu Santo y fuego» (Mt 3, 11par; Act 1,5; 11, 16) y como «el Cordero de Dios» (Jn 1,29). Juan, encarcelado por Herodes Antipas (Lc 3, 20), pregunta por la verdad de su anuncio (Mt 11, 2-6 par) a Jesús, el cual lo elogia (Lc 7, 24-35 par). Herodes lo hizo decapitar (Mt 14,1-12 par), probablemente en su fortaleza de Maqueronte (1993, 852).

Hay una correspondencia total entre lo que encontramos en las Sagradas Escrituras y en la obra. La construcción de este personaje se edifica en el dualismo de hombre-santo que busca la verdad en constante oposición con lo injusto y lo pecaminoso. A lo largo de la obra, se recoge su modelo de vida edificado en los pilares de pobreza, sacrificio y penitencia. El papel más importante desempeñado por San Juan Bautista es el inicio del sacramento del Bautismo siendo el encargado de bautizar a Cristo tal y como se recoge en la obra (vv. 1563-1623).

Este personaje será implacable condenando la relación adúltera de Herodes y Herodías. Varias veces en la obra se incide en esta lucha del santo pero, sin duda, hay un parlamento determinante (vv. 1757-1936) inserto en el tercer acto. Ese discurso será el inicio de la caída de Juan debido a la mediación de las maquinaciones de Herodías. Tras caer preso, morirá decapitado por el dictamen de Herodes. De este modo, San Juan Bautista se convierte en un mártir del cristianismo.

### ❖ Herodes.

Es el Rey en la obra. Se presenta como el modelo opuesto a San Juan Bautista. En este caso, aunque el personaje tiene una clara raíz bíblica tal y como nos muestra el *Diccionario enciclopédico de la Biblia*:

Herodes Antipas (4a.C. -39 d.C.). Hijo de Herodes y de la samaritana Maltaque. Después de la muerte de su padre, se convirtió en tetrarca de Galilea y Perea. [...] Este «zorro» (Lc 13, 32) se había casado con su sobrina Herodías, mujer de su hermano Filipo, con lo cual se ganó los vivos reproches de Juan Bautista, quien pagó su libertad con la vida (Mt 14,3-12, Mc 6,17-29; cf. Lc 3,19-20; 9,9). Al casarse con Herodías, echó a su primera esposa, [...] celoso de su sobrino Herodes Agripa I, que había recibido el título del rey, fue a Roma a mendigar para sí la diadema; pero, acusado de colusión con los partos, fue incapaz de disculparse y desterrado a la Galia [...]. Había muerto poco después, asesinado por orden del emperador (F. Josefo, *Ant.* 18, 247-248, 250-252; *Bell.* 1,183; Dión Casio, 59, 8, 2) (1993, 710-711).

También podemos conectarlo con dos tipos: rey – galán. La comedia nos presenta a este personaje como un ser ambicioso, injusto, tiránico cuyo único interés es poseer a Herodías sin importarle el matrimonio que ya estaba consumado con su hermano Filipo. Su subida al trono, le da autoridad y respaldo para realizar el rapto. Esa situación será criticada constantemente por San Juan Bautista.

De esta manera, y en paralelo a lo que sucede en otras comedias como *La Estrella de Sevilla* de Andrés Claramonte, tenemos un rey que se opone a la `ley humana': "los reyes no guardan leyes" (v. 1085); a la `ley divina' "desde hoy ha de ser mi esposa; / puedo hacerlo, quiero hacerlo, / soy Rey, nadie me lo estorba; (vv. 1050-1052) pues rompe el matrimonio religioso a ojos de dios o incluso se enfrenta a los designios divinos "pero darele la muerte/ aunque los cielos lo estorben" (vv. 1379-1380) de ahí que su hermano Filipo le diga "no temes/ la justicia rigurosa/ de Dios" (vv. 1065-1067); y a cualquier `principio moral' como vemos al inicio de la jornada tercera con sus juicios erróneos sobre los prisioneros (vv. 1624-1679) o el intento fallido de asesinato a su hermano (vv. 2247-2257). Todas estas connotaciones negativas hacen que Herodes no pueda ser un modelo de virtud como dice Juan "Si ha de ser espejo el Rey, / dando luz, dando reflejos, / donde componga el vasallo/ sus acciones a su ejemplo; / que ejemplo das a los tuyos?/ Como no han de vivir ciegos, / si al querer mirarse en ti, / ven empañado el espejo?" (vv. 1797-1804). Esto hace que en la obra San Juan Bautista sea el verdadero monarca como espejo de virtud.

A pesar de las críticas constantes de San Juan Bautista contra Herodes y Herodías, el Rey admira profundamente la sabiduría y la santidad de Juan. En esto advertimos una diferencia con el relato bíblico pues como recoge San Mateo en su Evangelio “Herodes quería matarlo, pero tenía miedo del pueblo, que consideraba a Juan un profeta” (14, 5). En la comedia, la admiración que el Rey profesa a Juan hace que se mueva en continuos vaivenes para satisfacer a ambos: por un lado, las demandas de Herodías y por otro, el deseo de preservar la vida de Juan. Finalmente saldrá victoriosa en la batalla Herodías: San Juan Bautista acaba prisionero y degollado. Herodes acaba siendo un títere a manos de los designios de Herodías y al final de la obra lo vemos sumido en una profunda tristeza.

### ❖ **Filipo.**

Filipo es el hermano menor de Herodes formado en base a lo narrado en la *Biblia*. De nuevo, tomamos como referencia el *Diccionario enciclopédico de la Biblia* para ver cómo se configura el personaje en los relatos bíblicos:

Herodes Filipino I, llamado «Filipo» en el NT, hijo de Herodes y Mariamne II. Instituido heredero segundo, después de Antípato, en el segundo testamento de Herodes, fue pronto desheredado bajo la acusación de conspiración. Desde entonces vivió como simple ciudadano en Roma. Su mujer Herodías lo dejó para casarse con Herodes Antipas. (Mc 6, 17-18; Mt 14, 3-4; cf. Lc. 3,19) (1993, 627).

Bastante fiel a lo que encontramos en el relato- excepto la parte de la conspiración y su nueva vida en Roma- a esta base hemos de unir el tipo del galán. Su primer objetivo en la obra es casarse con Herodías. Sabemos que lo logra pues al inicio de la segunda jornada Herodías hace un repaso de todo lo sucedido en el transcurso de los años (v. 821). No obstante, Filipino hizo uso de ardides para lograr su casamiento pues se efectuó en ausencia de Herodes tras suplicar a su padre; así se lo recrimina su hermano (vv. 1028-1033). Esa será parte de la culpa que Filipino paga con ese destierro al final de la obra.

El influjo tan poderoso de Herodías sobre ambos hermanos hace que se sometan a su voluntad y deseo. Monroy nos ofrece guiños para que entendamos lo parecido que son ambos hermanos pues llegan a decir frases casi idénticas sobre la empresa tan difícil que es conquistar y contentar a Herodías: Filipino “ay amor! Lo que me cuestas” (v. 248) y Herodes “sabe amor lo que me cuestas” (v. 2035) o ideas, a priori, contrarias en los hermanos, pero defendidas por los dos en distintos tiempos de la obra en relación a cómo se ha de manifestar el amor según Herodes (vv. 517-526) y según Filipino (vv.

1005-1019). Esto nos señala lo común que hay entre ambos y hace que reflexionemos sobre el papel del bueno y del malo en la historia. Realmente, podría haber sido a la inversa. Lo que sí es cierto, y Monroy no cesa de criticarlo, es lo corrosivo que es la ambición y el abuso de poder.

El casamiento de Filipo con Herodías y el rapto de esta por su hermano, hace que Filipo quede deshonrado y por ende protegido en la injusticia por San Juan Bautista. En este momento, opera en la historia bíblica una pauta de comportamiento de la sociedad barroca pues la deshonra requería una reparación del daño a través del derramamiento de sangre, esto es, asesinar a su hermano y a su esposa. No obstante, cuando está a punto de matarla duda, (vv. 2158-2207) por lo que su empresa queda frustrada. Esa duda será otro punto de conexión entre ambos hermanos.

#### ❖ Herodías.

Esposa de Filipo y amante de Herodías, este personaje, al igual que los tres anteriores, tiene una construcción en base al relato bíblico como nos confirma el *Diccionario enciclopédico de la Biblia*:

Hija de Aristóbulo y Berenice, hermana de Herodes Agripa I; primero estuvo casada con Herodes Filipo I (F. Josefo, *Ant.* 18, 110-111, 136, 148; *Bell.* 1, 552), del que tuvo una hija, Salomé. Luego se casó con Herodes Antipas y odió a Juan Bautista, que le reprochaba al tetrarca el hecho de haber tomado la mujer de su hermano (Mt 14,3-12; Mc 6,17-29; Lc 3,19-20; 9,9). Empujó a su marido a ir a Roma a reclamar el título real, pero se vio implicada en su desgracia y le siguió al exilio (F. Josefo, *Ant.* 18,240-255; *Bell.* 2,182).

A esta base se le une el tipo de la dama. Es el personaje peor tratado de la comedia pues su ambición insaciable y su maquiavelismo hacen que se genere sobre ella una actitud de profundo rechazo. Podríamos considerar a Herodías como una prefiguración de la *femme fatal* -concepto que cobra poder a fines del XIX e inicios del XX- mujer que juega con sus atributos para hacer con los hombres lo que desea, generalmente, guiada por la ambición. Recordemos el poder de los ojos de Herodías, por ejemplo en uno de los episodios con el Rey (vv. 2252-2255), para manipular y ejercer su poder con aquellos que se rindan a sus encantos.

La ambición de esta mujer hace que no esté satisfecha con su primer matrimonio. Ella ambiciona estar junto a Herodes, no por amor -en la historia vemos cómo no quiere a nadie- sino por puro deseo de poder. Cuando llega la guardia para llevársela a Herodes ella agradece que se cumplan sus deseos de ambición sin verse ella implicada (vv. 965-966). Esta situación hace que pase a ser una adúltera a ojos de la

sociedad pero tan solo será Juan el que tenga valor para decírselo (vv. 1805-1809) aunque su reacción sea negativa (vv. 1419-1440). Esto sitúa a Herodías como principal enemiga de la verdad en la obra. En esta situación, incómoda para ella, hará uso de Herodes (v. 2034) y de la Infanta (v. 2327) para dar arresto y muerte definitiva a San Juan Bautista.

En suma, advertimos que Monroy se aparta poco de las Sagradas Escrituras en la construcción de estos personajes bíblicos. En este caso, podemos decir que el autor prima la fidelidad en la construcción de sus personajes con el fin de difundir los preceptos bíblicos en el pueblo. Esto no va a suceder con el personaje que presentamos a continuación.

#### ❖ **Levadura.**

Es el criado de Herodes. El nombre del personaje es significativo. Recordemos que existe una tradición que arranca desde el teatro clásico de usar `nombres parlantes´ referidos a la personalidad del personaje. En este caso, dada su constante afición a la mentira y al invento, su nombre podría relacionarse con el famoso refrán “cuando habla sube el pan”. Levadura es el único de los personajes principales configurados sólo conforme a un tipo de personaje: el figurón. Tiene todos los rasgos requeridos: el punto cómico-crítico -a lo largo de toda la comedia-, su cobardía (v. 1697), su gusto por comer (vv. 2262-2299) y pero todo ello elevado al grado máximo. No podemos calificarlo igual que el gracioso, que es un mero contrapunto, sino que va más allá -sobre todo en el punto cómico-crítico-. Levadura no tendrá límites ni en sus bromas -la mayoría fruto de su imaginación- ni en el destinatario de las mismas -desde Herodes hasta San Juan Bautista-. Su personaje opuesto será Zabolón, criado de Filipo, pues frente a Levadura este representa la verdad y la medida propia de un criado.

Uno de los parajes más divertidos -quizás- es la crítica que hace de la forma de vida de San Juan Bautista (vv. 1231-1254) donde cuestiona la forma de predicar de San Juan Bautista “para que es meterle a voces? (v. 1242), su alimentación “tus manjares escogidos, / son panales mal formados,” (vv. 1243-1244) y su ropa “no habrá otra piel de animal, / que no sea corcovado?” (vv. 1253-1254). Es sorprendente cómo se somete a crítica al Santo de una forma que llega a lo jocoso. En otro momento, critica la duda constante de Herodes (vv. 2041-2045) llegándolo a llamar “Rey veleta” (v. 2045) metáfora que hace relación al continuo cambio de opinión. Este personaje, que podría parecerse harto irreverente, da aire fresco a la comedia para que, dentro de lo trágico

del argumento, haya espacio para la distensión y la broma. Esta combinación la realiza de manera muy sobresaliente Monroy. Recordemos lo que decía al respecto Bem Barroca -aplicado a los criados aunque prolongable a nuestro caso-:

Respecto a los criados, suelen ser un papel importantísimo en las comedias. A veces, el gracioso es el balancín que equilibra la atmósfera de la trama. [...]. Cuando la situación tiende a la melancolía aparece luego el chistoso lacayo para darle animación. [...] (1976, 27).

El resto de personajes que aparecen en la comedia son meros elementos o instrumentos, bien porque son requeridos por la narración bíblica como Cristo, Zacarías, un Ángel, la Infanta,...; o bien como meros medios para el trascurso de la acción como los soldados, los criados, acompañantes o los músicos.

### **E. Didascalias internas y externas. La tramoya.**

Trabajar con las acotaciones de un texto dramático es una labor minuciosa pues estas no se limitan a las que quedan separadas del texto emitido por los personajes sino que dentro del diálogo podemos encontrar información muy rica para diversos puntos de análisis. En este sentido, José María Díez Borque habla de didascalias internas ofreciendo la siguiente definición:

Las didascalias internas, es decir, a las indicaciones escénicas incorporadas al propio texto, que proporcionan importantes informaciones de tiempo, espacio, vestido, caracterización de los personajes..., a la altura de la espectacularidad máxima que se pretende alcanzar (1995, 165).

Por lo tanto, las didascalias externas serán aquellas que no se insertan en el diálogo de los personajes sino que quedan claramente diferenciadas en el texto dramático. Realizada esta distinción, hemos de aclarar que en nuestro estudio vamos a limitarnos a ofrecer un ejemplo ilustrativo para, posteriormente, ahondar en la información que las acotaciones nos dan sobre la tramoya.

### **I. Didascalias internas y externas. Ejemplos.**

Tomaremos como ejemplo la jornada primera:

❖ Didascalia interna: Dice Herodes “Príncipe, mira que estás / herido” (v. 475-476). Esta acotación interna, que no tiene reflejo en ninguna acotación externa, es esencial pues permite que los actores que representen a Filipo y Herodes en la batalla tengan conocimiento de su desarrollo. Si Filipo ha salido herido podemos saber, por inferencia, que antes Herodes ha tenido que clavarle la espada.

❖ Didascalia externa: “*Al entrar sale al paso Herodías muy / bizarra de caza. Con venablo, espada, y daga, y sombrero con plumas.*” (+275). Esta acotación externa es fundamental pues aporta una caracterización del personaje que no encontramos en el desarrollo del diálogo entre los personajes. No podemos obviar una acotación muy interesante “*San / Juan*



Fig.1 *San Juan Bautista* (1603) de Juan de Sariñena

*como le pintan*” (+1222). Este tipo de acotaciones dan información de la apariencia del protagonista pero tomando como referencia un cuadro conocido de la época. Podríamos lanzar como hipótesis que el cuadro es *San Juan Bautista* (1603) de Juan Sariñena (1545-1619). Por las fechas, advertimos que

es una obra que Cristóbal de Monroy podía conocer como vemos en la figura 1.

❖ Aparente redundancia de didascalias internas y externas: Pongamos como ejemplo el que sigue: “*Sale el Rey cayendo, y levantando, con / sangre en el rostro, y metiendo mano / a la espada*” (+450). Esta acotación nos da información de quién sale y cómo sale. En este caso, en versos precedentes dirá Herodías “*Más que miro! (ay de mí) muerta / estoy, despeñado baja*” (v. v. 442-443). En este caso, hay una redundancia de información en el texto para aquellos que se acerquen a la lectura de la obra. Ahora bien, no hemos de olvidar que el fin último y primordial de una obra de teatro es su representación, no su lectura. Por lo tanto, no ha de valorarse como redundante pues para el espectador no es así.

❖ Dependencia mutua entre las didascalias internas y externas: “*Corren una cortina, y descubre Za- / carias, mudo como de antes, con un / bufete delante, y sentado en una / silla, y dice por señas lo que / refieren los versos*” (+726). Se presenta un escenario y una pauta de comportamiento de Zacarías pero esta viene apoyada por las didascalias internas del texto como vemos en boca de Ismael “Pluma pide para dar / por escrito la respuesta, / por señas agradecido / el pecho en lágrimas baña” (vv. 731-734) o “Ya está aquí el recado, escribe / el nombre, que darle intentas,” (vv. 743-744), el Pastor 2º también aportará información como “Con que contento apercibe / la pluma! Ya lo escribió.” (vv. 747-748) y finalmente todos dirán “Juan escribió, viva Juan” (v. 751).

## II. Didascalias externas: La Tramoya.

En este caso, realizaremos un análisis de la tramoya apoyándonos en la información de las acotaciones externas. Para este punto, vamos a tomar como referencia el artículo de Abel Alonso Mateos. Empecemos por delimitar el término tramoya, definido por este autor como:

Se conoce con el nombre de *tramoya* -elemento básico en la puesta en escena de la comedia áurea en particular y del teatro en general- al conjunto de máquinas y aparatos con los que en el teatro se realizan efectos especiales de todo tipo (2007, 25).

### ❖ Las apariencias.

Abel Alonso Mateos explica en qué consiste el concepto de `apariencia`:

Las apariencias se podían colocar en los distintos huecos o espacios de la fachada teatral -en los nueve- y consistían en montajes escenográficos a base de lienzos pintados o bastidores, luces y luminarias y diversa utilería relacionada con el asunto de la obra. Podían aparecer en ellas, así mismo, imágenes de santos, seres humanos o animales e incluso actores vivos que permanecían quietos o bien iniciaban movimientos de forma inesperada, para admiración del público. (2007, 21).

En nuestra obra encontramos diversos ejemplos que responden a este efecto escénico:

- *descúbrase el / templo, y en un Altar suntuosamente / aderezado*(+16).
- *Corren una cortina, y descúbrase Za- / carias, mudo como de antes, con un / bufete delante, y sentado en una / silla* (+726).

- *descúbrese las mesas, / y comiendo el Rey, Herodías, y la / Infanta, y otras,* (+2299).

En estos tres ejemplos se manifiesta de manera clara el uso de este proceso. El más evidente, quizá, es el segundo ejemplo (+726) donde se hace una mención explícita a las “cortinas” usadas para tapar los huecos del escenario.

#### ❖ **El bofetón.**

Un elemento escénico que, en muchas ocasiones, aparece unido al efecto de las apariencias. Abel Alonso Mateos lo define así:

El *bofetón* era una especie de torno que giraba 180 grados sobre un eje vertical, a gran velocidad, de forma que era capaz de hacer aparecer o desaparecer rápidamente a un actor o a cualquier objeto. [...]. Parece ser que este artilugio fue muy popular en el siglo XVII, lo que explicaría el gran número de comedias en las que aparece (2007, 26).

Hay un caso en la comedia donde este efecto aparece conjuntamente con la apariencia:

- *Al ejecutar el golpe, da vuelta en / una tramoya de torno, y escóndase / Filipino, y descúbrase del otro lado S. / Juan* (+1380).

Se conjuga, por una parte, la tramoya del bofetón y, por otra parte, la aparición de San Juan Bautista.

#### ❖ **La canal.**

Uno de los efectos escénicos de mayor complicación. Abel Alonso Mateos nos explica su relevancia y su funcionamiento:

Es muy probable, si atendemos al número de acotaciones en las que aparece, que la tramoya más corriente en los teatros comerciales del siglo XVII fuera la llamada *canal* (también recibía los nombres de *pescante* y *elevación*). Se trataba de un artefacto pensado para movimientos verticales, bien de subida bien de bajada [...]. En esencia, la canal consistía en un madero vertical en el cual se había practicado una hendidura o canal que, convenientemente engrasada, permitía que una peana horizontal se deslizase hacia arriba o hacia abajo. El movimiento se conseguía mediante la ayuda de unas poleas, situadas en la parte superior del teatro, y un torno movido a mano a nivel del tablado, invisible para los espectadores (2007, 26-29).

Este recurso va a ser ampliamente usado en nuestra comedia. Tengamos en cuenta que la temática religiosa favorecía, en gran medida, la aparición de este apartado escénico,

pues, en la mayoría de los casos eran ángeles o divinidades las que hacían esta aparición. Observemos los casos que encontramos en la comedia que analizamos:

- *de una nube que descienda de / la cumbre del teatro sale un An-/ gel, y parte en el Altar (+28).*
- *Vuela el Ángel (+100).*
- *descienden Ángeles (+1610).*
- *Desciende de lo alto una paloma, y / pónese sobre la cabeza de Cristo (+1614).*

Es evidente cómo la presencia de seres divinos -en este caso los ángeles y una paloma en representación del Espíritu Santo- hace que este tipo de tramoya tenga un papel más relevante en las comedias religiosas.

#### ❖ **El monte.**

Abel Alonso Mateos expone la particularidad del monte: “era el único decorado que no aparecía detrás de las cortinas del vestuario. Consistía en una rampa escalonada que permitía a los actores subir o bajar desde el primer corredor al tablado” (2007, 24).

Este es uno de los problemas del monte. Si hacía acto de aparición en la comedia se quedaba en el escenario siempre pues no había posibilidad de moverlo durante la acción. Eso explica que en frecuentes ocasiones se disimulara con una cortina u otros elementos cuando no requería su presencia en escena. En nuestra obra este elemento sí aparece:

- *Desciende por la montaña que ha de / estar a su lado del teatro, fabricada / de arrayanes, y árboles (+1222).*

La decoración del monte está pensada para que su presencia no disuene en otros momentos donde su presencia no es necesaria. Monroy es inteligente y decora el monte con elementos anejos a la selva cercana al Jordán donde se desarrolla gran parte de la acción.

Estrechamente relacionado con el monte está el *despeñadero* que Abel Alonso Mateos presenta de esta manera “se supone que consistía en una rampa de madera, inclinada, que se adosaba al monte y que permitía a los actores bajar rápidamente, rodar, despeñarse, etc.” (2007, 24).

- *Ruido como que cae despeñado (+441).*

- *Sale el Rey cayendo, y levantando, con / sangre en el rostro, y metiendo mano / a la espada (+451).*

Ambas acotaciones hacen referencia a la caída del rey a través del uso del ‘despeñadero’ que depende directamente de la existencia del monte en el escenario.

### **F. Espacio y tiempo.**

El siguiente apartado tiene como objeto analizar el cambio de espacio-tiempo a lo largo de la obra. Para ello, iremos analizándolo individualmente en cada jornada.

En relación a los espacios, tal y como reconoce la doctora Bolaños:

“Es, pues, necesario que se estudien -cada día más- las lecturas escénicas diversas que una misma obra puede ofrecer, según el espacio elegido para su representación, tanto desde las claves que el autor ofrece en el propio texto [...], como por los recursos materiales con los que se pudiera contar, pues es muy distinto representar en Palacio [...] o en Corral [...]” (2005, 46).

Ciertamente, un análisis ideal del escenario implicaría un análisis contrastivo de cómo los distintos espacios son llevados a una realidad escénica variable, en cada caso, por las condiciones espaciales que cada teatro implica. En este caso, realizaremos un análisis más básico señalando los distintos espacios que aparecen en la obra.

En lo que respecta al tiempo, realizaremos las siguientes distinciones siguiendo el trabajo de mi profesora, pues hay “diversos ‘tiempos’ presentes en la obra examinada: tiempo histórico, tiempo escénico, tiempo evocado, tiempo poético y tiempo futuro” (2005, 57). El tiempo histórico es en el que se enmarca la acción, el tiempo escénico es el desarrollado en cada acto, el tiempo evocado es el que remite a la prehistoria de los personajes, el tiempo poético vendría a ser la suma de los tres actos más el tiempo transcurrido en los entreactos y, por último, el tiempo futuro son las consecuencias que presuponemos acaecerán terminada la obra. Obviaremos el tiempo evocado y el tiempo futuro pues en esta obra no hay una construcción de los personajes en cuanto a su pasado -son personajes históricos conocidos por lo que no es preciso- y en lo que respecta al tiempo futuro es baladí hacer hipótesis sobre un posible final si nos remite a una fuente bíblica donde ello está fijado. De esta manera, nos centraremos en el tiempo histórico, escénico y poético.

## **I. Primera Jornada.**

Encontramos tres espacios fundamentales: el templo (vv. 1-128), la selva (vv. 129-638) -entendida como las inmediaciones del Jordán- y, por último, las montañas de la selva (vv. 639-802).

En lo que respecta al tiempo, nos situamos en un tiempo histórico cercano al siglo 1 a.C. pues San Juan Bautista nació seis meses antes que Jesús tal y como deja por escrito San Lucas en su Evangelio “en el sexto mes, el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret” (1: 26). *La Biblia* establece una relación temporal entre la aparición del Ángel Gabriel a Zacarías y a María. De esta manera, podemos conocer la edad de San Juan Bautista. El tiempo escénico se desarrolla en nueve meses pues se inicia con el anuncio del embarazo por el Ángel Gabriel (vv. 47-48) y finaliza con su nacimiento (v. 530).

¿Cómo hace Monroy para que en un acto el tiempo escénico sea tan elevado? Aprovecha el cambio de escenario y de personajes del templo a la selva para conseguir el avance de la historia sin que sea excesivamente impactante para el espectador.

## **II. Segunda Jornada.**

La segunda jornada se inicia en el jardín del palacio de Filipo (vv. 803-1114), la montaña fría de la zona del Jordán (vv. 1115-1286), el camino de las inmediaciones del Jordán (vv. 1287-1472), la zona más boscosa del Jordán (vv. 1473-1562) y la zona próxima a las orillas del Jordán (vv. 1563-1623).

Monroy usa el entreacto para hacer avanzar la acción casi treinta años pues varias fuentes sitúan a San Juan Bautista bautizando y predicando con veintisiete o veintiocho años. Así queda anunciado en el libro de Flavio Josefo tal y como recoge el *Diccionario enciclopédico de la Biblia* “Josefo hace referencia a la actividad de Juan como bautista y profeta en el año 27/ 28 de nuestra era (*Ant.* 18, 116-119)” (1993, 852). Por lo tanto, el tiempo histórico avanza hacia 27-28 d.C. Monroy usa los primeros versos de la segunda jornada para poner al espectador en antecedentes de todos los acontecimientos que han sucedido: casamiento de Filipo y Herodías, muerte del antiguo rey y la reciente subida de Herodes al trono. La jornada finaliza con el bautismo de Jesús que sabemos fue con treinta años pues San Lucas da su edad, poco después de bautizarse, al inicio de su vida pública: “cuando comenzó su ministerio, Jesús tenía unos treinta años” (Lc 3:23). De esta manera, el tiempo escénico de esta jornada va desde la coronación de Herodes hasta el bautismo de Jesús.

Aquí encontramos un problema de anacronismo pues, según queda recogido en el *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Herodes el grande “murió tras una grave enfermedad en la primavera del año 4 a.C., poco antes de la Pascua (F. Josefo, *Ant.* 14,9-18,143; *Bell.* 1, 19-2, 266)” (1993, 710). Por esta referencia, sabemos que Herodes Antipas ascendió al trono en ese mismo año. Esto carecería de lógica si la jornada anterior acabó en el siglo I d.C. Ahora bien, tal y como recoge la profesora Bolaños: “Alonso López Pinciano, cuando en su *Filosofía Antigua Poética* nos recuerda que «El poeta no se obliga a escribir verdad, sino verosimilitud, quiero decir posibilidad en la obra [...] y al poeta lícito le es alterar la historia»” (2005, 57). Hasta en los tratados de la época quedan justificados este tipo de incongruencias temporales pues la verdad no es el principal objetivo sino la verosimilitud.

### **III. Tercera Jornada.**

En este caso, la jornada se desarrolla íntegramente en el Palacio de Herodes (vv. 1624-2375). Destaquemos la importancia de unos versos puestos en boca de Levadura (vv. 2262-2282) donde describe el banquete desarrollado en Palacio en conmemoración del aniversario de Herodes. Manuel Bem Barroca (1976) dice lo que sigue al respecto:

A Monroy le gustaban mucho las escenas que representan banquetes. *En la sirena del Jordán* hay una escena en que se descubren unas mesas y el rey comiendo; en *Lo que puede el desengaño* los labradores ponen sobre el suelo unos manteles y sacan viandas; en *La batalla de Pavía*, en la segunda jornada, abre la escena con los capitanes del ejército imperial, el monarca francés y criados con una mesa con servicio de plata. Y, por fin, en *Los celos de San José*, los pastores que tienen frío y hambre, en un estilo muy andaluz sacan un anafe con lumbre, una caldera en que hacer las migas, tocan tamboril, flauta, sonajas y bailan. Terminado el guiso siéntase en corro y comen (1976, 29-30).

En contraste con el anterior entreacto, el paso de la jornada segunda a la tercera casi no supone un avance temporal. Por ende, el tiempo histórico permanece en fechas similares. El tiempo escénico se desarrolla en un día que es el cumpleaños del rey Herodes.

No es difícil advertir que el tiempo poético de la obra viene a identificarse con la vida de Juan, el verdadero protagonista de la comedia. San Juan Bautista murió poco después de bautizar a Jesús. Si sabemos que Jesús fue bautizado con treinta años y la diferencia entre ambos era de seis meses, podemos deducir que su muerte fue cercana a los treinta años que vendría a ser el tiempo total de la obra.

### **G. Lenguaje.**

Hay muchos aspectos que podríamos analizar del lenguaje de Monroy tanto desde un punto de vista lingüístico como literario. Empero, nos vemos limitados a tratar dos puntos de interés.

Monroy, en su escritura, configura una serie de elementos que lo conectan con una clara tradición literaria. Encontramos en la comedia un verso muy significativo al inicio de la obra “tierra, polvo, ceniza, y humo el hombre” (v. 26) que hace que recordemos rápidamente el último verso gongorino del soneto “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. La relación con este soneto no se limita a este verso pues en otro paraje de la obra (vv. 1305- 1319) Monroy emplea la misma técnica que Góngora pues disemina los elementos “sol” (v. 1305), “noche” (v. 1310), “monte” (v. 1313), “prado” (v. 1317) para luego recogerlos todo en un mismo verso “sol, noche, monte, prado” (v. 1319) del mismo modo que hace Góngora en la composición pues aparece el “oro” (v. 2), el “lilio” (v. 4), el “clavel” (v. 6) y el “cristal” (v. 8) para luego reaparecer referidos a partes del cuerpo de su amada “cuello, cabello, labio y frente” (v. 9). La conexión de Monroy con Góngora ya la atisbó, como vimos en el punto anterior, el académico Antonio Cruz Casado afirmando en su artículo que:

Conforme avanzamos y profundizamos en el estudio de la literatura española, nos damos cuenta de la presencia casi constante en ella de don Luis de Góngora, hasta tal punto que puede afirmarse que su figura ha sido en nuestra cultura uno de los referentes más continuados, admirado una vez, denostado otras. (1999, 61).

Tampoco puede pasarnos desapercibido el intento de Monroy por adaptar el lenguaje cuando entran en escena personajes como los pastores. Fundamentalmente, se sirve de la fonética y del léxico para su logro. Hay constantes trueques de l/r en términos como “copras” (v. 646) por coplas, “Bras” (v.646) por Blas, “pracer” (v. 658) por placer, “emprea” (v. 729) por emplea o “crabel” (v. 738) por clavel así como trueque de n/m en términos como “nuessamo” (v. 647) por ‘muéstranos’ donde también hay una asimilación del grupo tr por s o “mos das” (v. 658) en lugar de ‘nos das’. En el léxico vemos el uso de palabras como “pardibre” (v. 644), “endilgará” (v. 646) o “chicote” (v. 655) empleados en un contexto más propio de la inmediatez comunicativa. Salvo este intento por parte de Monroy de configurar un lengua distinto en función de los personajes, el resto habla de una manera estándar -culto ya sean señores, criados o soldados, etc.

## H. Puesta en escena en el siglo XVII.

Héctor Urzáiz Tortajada aporta un dato interesante al respecto:

*La sirena del Jordán, San Juan Bautista.* Manuscrito del XVII en la BNM, Ms. 18.074. Impresa: Madrid, 1679. La Barrera cita el segundo título como auto sacramental, incluso en algunos catálogos se citan como dos comedias diferentes; es, en cualquier caso, comedia y no auto; una con este título fue representada en el corral del Príncipe en febrero de 1696, por la compañía de Vallejo (Varey / Shergold, 1989, 211) (2002, 458).

Lo fundamental de este fragmento es “una con ese título”. Ya sabemos que el manuscrito del XVII no se corresponde con la obra impresa a nombre de Monroy y analizada por nosotros, pero no podemos descartar que la que se representara fuera la nuestra pues, al tener el mismo título, existe como posibilidad. Durante el siglo XVIII fue llevada en varias ocasiones al escenario pero ese tema se reservará para otra ocasión.

## I. Referencias bíblicas, históricas, narrativas. Intertextualidad y reescritura.

Jaime Vázquez Allegue realiza un estudio exhaustivo a la figura de San Juan Bautista. Uno de los apartados lo dedica por entero a estudiar las fuentes donde encontrar información sobre este personaje. Destacamos lo más relevante:

La búsqueda de datos sobre la personalidad y figura de Juan el Bautista la tenemos que hacer en primer lugar en los textos sagrados del Nuevo Testamento. Aunque consideremos a Juan como el último profeta de la tradición veterotestamentaria no hay ninguna referencia en el Antiguo Testamento a su figura. El Nuevo Testamento es el primer lugar en donde debemos buscar alusiones a su persona. Los cuatro evangelios y el libro de los Hechos de los Apóstoles son las fuentes principales y, aunque en menor grado, la literatura epistolar. Fuera de los textos sagrados encontramos abundantes datos sobre Juan el Bautista en los escritos históricos y narrativos del historiador judío Flavio Josefo<sup>49</sup> (consulta online).

El conocimiento de las fuentes hace que podamos establecer comparaciones intertextuales entre el texto de Monroy y los escritos bíblicos, fundamentalmente. Veamos dos ejemplos:

### Ejemplo 1

---

<sup>49</sup> Su obra esencial es *Antigüedades judías* donde se narra la historia del pueblo judío.

## La Biblia

En tiempos de Herodes, rey de Judea, había un sacerdote llamado Zacarías, de la clase sacerdotal de Abías. Su mujer, llamada Isabel, era descendiente de Aarón. Ambos eran justos a los ojos de Dios y seguían en forma irrefutable todos los mandamientos y preceptos del Señor. Pero no tenían hijos, porque Isabel era estéril; y los dos eran de edad avanzada. Un día en que su clase estaba de turno y Zacarías ejercía la función sacerdotal delante de Dios, le tocó en suerte, según la costumbre litúrgica, entrar en el Santuario del Señor para quemar el incienso. Toda la asamblea del pueblo permanecía afuera, en oración, mientras se ofrecía el incienso. Entonces se le apareció el ángel del Señor, de pie, a la derecha del altar del incienso. Al verlo, Zacarías quedó desconcertado y tuvo miedo. Pero el ángel le dijo: «No temas, Zacarías; tu súplica ha sido escuchada. Isabel, tu esposa, te dará un hijo al que llamarás Juan. Él será para ti un motivo de gozo y de alegría, y muchos se alegrarán de su nacimiento, porque será grande a los ojos del Señor. No beberá vino ni bebida alcohólica; estará lleno del Espíritu Santo desde el seno de su madre, y hará que muchos israelitas vuelvan al Señor, su Dios. Precederá al Señor con el espíritu y el poder de Elías, para reconciliar a los padres con sus hijos y atraer a los rebeldes a la sabiduría de los justos, preparando así al Señor un Pueblo bien dispuesto». Pero Zacarías dijo al ángel: «¿Cómo puedo estar seguro de esto? Porque yo soy anciano y mi esposa es de edad avanzada». El ángel le respondió: «Yo soy Gabriel, el que está delante de Dios, y he sido enviado para hablarte y anunciarte esta buena noticia. Te quedarás mudo, sin poder hablar hasta el día en que sucedan estas cosas, por no haber creído en mis palabras, que se cumplirán a su debido tiempo».

Lucas 1:5-20

## La Sirena del Jordán

*Sale Zacarías de barba grande, en tra-/ je Sacerdotal, y dos, o tres criados / ministros del Templo*

*Zac. Monarca Omnipotente, / gran Sabaot, a quien continuamente / los angélicos coros/ con dulces voces, cánticos sonoros; / en que amantes compiten, / tu nombre aclaman, tu poder repiten. / En el Templo Sagrado / tu pueblo de Israel se ha convocado / para ofrecer propicio, / debido y reverente sacrificio, / y yo indigno instrumento / lleno de turbación, falto de aliento/ soy (bien mi fe conoces) / intercesor de sus humildes voces. / fruto de bendición que te ofreciera?*

*Sale Ismael, y otros ministros con na-/ veta de incienso, y una copita de Pla-/ ta, y tocan chirimías, y descúbrase el / Templo, y en un Altar suntuosamente / aderezado ponga Zacarías la copa, y / eche el incienso, y hace des- / pues la oración.*

*Ism. Ilustre Zacarías. / aquí el incienso tienes. / Zac. Culpas mías/ para grandeza tanta / entorpecen la voz en la garganta / Dejádme mientras llevo / a ofrecer el incienso que en el fuego / cual fénix le consumo, / cobrando vida en exhalando humo.*

*Vanse, y queda solo.*

*Señor, si es porque asombre / tierra, polvo, ceniza, y humo el hombre / cuando así os obedece, / os ofrece su ser, pues humo ofrece.*

*Tocan, y de una nube que descienda de la cumbre del teatro sale un Ángel, y parte en el Altar.*

*Válgame Dios, qué miro! / perplejo me acobardo, y me retiro, / un Ángel, que recelos! / sobre el Altar, qué tímidos desvelos / suspende bello, novedad extraña! / mi intento, el pecho la congoja, baña / si será, qué misterio! / por ser yo indigno*

deste misterio,/ y Dios que confusiones!/ le  
envía a suspender de mis acciones/ la  
atrevida osadía, / helada titubea la voz mía,  
/ como cuando se atreve, / helado no ha de  
estar quien todo es nieve. *Ang. Zacarías,*  
*Zacarías,* / no temas, que tu oración / feliz  
despacho ha tenido / en el Tribunal de Dios.  
/ De tu esposa Elisabet / nacerá un justo  
varón, / que será Juan Juan, que es gracia, /  
pues la de Dios mereció./ Muchos en su  
nacimiento se alegrarán, será voz / del  
Verbo y de su venida / soberano Precursor.  
/ De la mesa Celestial / convidado ilustre,  
no / beberá cidra, ni vino/ del Espíritu de  
Dios, / verá en el materno albergue/ el  
glorioso resplandor, / nuevo Elías de Israel,  
/ será Juan, pierde el temor / Zacarías, pues  
el mundo / tanta dicha mereció/ *Zac.* Y  
como sabré que es cierto / lo que dices,  
siendo yo / vivo Diciembre, en quien ya /  
falta el juvenil ardor, / y siendo estéril mi  
esposa, / quien de un seco tronco vio / en  
tierra, que no es fecunda, / oprimo fruto sin  
flor? / Dame soberano Nuncio / alguna  
señal, que estoy / incrédulo en tanta gloria, /  
dudoso en tanto favor, / La blancura de la  
mano dio a Moisés en señal Dios, / por ver  
florecer la vara, / creyó la embajada Arón /  
Gedeón por el rocío, / y Ezequías por el  
Sol, / no fueron a los misterios / rebeldes,  
merezca yo / lo que Gedeón, y Moisés / lo  
que Ezequías, y Arón./ *Ang.* Yo soy Gabriel  
Zacarías, / y glorioso Embajador, / que  
continuamente asisto / a la presencia de  
Dios. / Y porque incrédulo has sido/ mudo  
has de quedar desde hoy, / hasta que mi res  
cumplido / lo que te ha dicho. *Zac.* Señor/  
*Áng.* Enmudece, que si Juan / ha de ser voz  
superior, / y sin voz no puede hablarse /  
misteriosa prevención / es el que falte la  
habla / hasta que nazca la Voz.

(vv. +0- 100)

Los vínculos entre un texto y otro son estrechísimos. La presentación del matrimonio anciano y el problema de esterilidad de Isabel, la aparición de Zacarías en el Santuario con elementos tan significativos como el incienso, la llegada del Ángel Gabriel, las palabras de este tan parecidas en ambos casos como, por ejemplo, “no beberá vino ni bebida alcohólica” que en la obra de Monroy se introduce también “no/ beberá cidra, ni vino” (vv. 56-57), la desconfianza de Zacarías y su castigo. Sí es cosecha propia de Monroy ponderar la desconfianza de Zacarías a través de una señal que le pide al Ángel Gabriel (vv. 93-86). Una relación innegable entre sendas composiciones.

## Ejemplo 2

### *La Biblia*

En aquellos días, Jesús llegó desde Nazaret de Galilea y fue bautizado por Juan en el Jordán. Y al salir del agua, vio que los cielos se abrían y que el Espíritu Santo descendía sobre él como una paloma; y una voz desde el cielo dijo: "Tú eres mi hijo querido, mi predilecto".

*Marcos 1:9-11*

### *La Sirena del Jordán*

*Cristo se ponga, San / Juan le bautiza*

*Mu.* Serafines, bajad de los cielos, / y venid, venid al Jordán / a ver el fuego que abrasa entre celos / y aplaudir las grandezas de Juan.

*Desciende de lo alto una paloma, y / pónese sobre la cabeza de Cristo*

*Dent. Voz.* Este es mi Hijo querido de quien estoy agradado.

(vv. +1610-1616)

La intertextualidad es clara con elementos tan significativos como el descenso de la paloma que se coloca sobre Cristo y la aparición de una Voz donde se repiten en ambos casos sintagmas completos “mi Hijo querido”.

Podemos concluir con la idea de que Cristóbal de Monroy tiene muy presentes los relatos bíblicos, fundamentalmente, los Evangelios en la construcción de su comedia.

En lo que respecta a la reescritura de este relato -como ya apuntamos- hemos de centrar nuestra atención en una época concreta: fines del XIX y principios del XX donde toma fuerza el concepto de *femme fatale*. Monserrat Morales Peco, tomando como base el libro *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay, expone los siguientes motivos para el creciente interés de este mito literario:

Este es un período que en el ámbito social experimenta una marcada misoginia, favorecida además por el puritanismo burgués bastante sexofóbico. Varios factores contribuyen a esta animadversión que inspira el *deuxième sexe*: en la segunda mitad del siglo asistimos al inicio de los movimientos feministas [...] en rebeldía contra el viejo orden y su tradicional distribución de papeles, asistimos incluso a las primeras campañas de control de la natalidad y a la entrada de la mujer en el mundo laboral, todas estas circunstancias despiertan en la sociedad masculina sentimientos de desconfianza, e incluso temor, ante este cada vez mayor protagonismo de la mujer; a ello hemos de añadir el incremento de la prostitución, como fenómeno igualmente inquietante, y entre sus consecuencias la terrible propagación de enfermedades venéreas [...] que generará una verdadera histeria [...]. El pensamiento filosófico contribuyó a racionalizar esta actitud misógina con sus teorías antifeministas. Citemos, a este respecto, a Schopenhauer, Nietzsche o Lombroso (2008, 273).

Planteado este panorama social, la consecuencia directa, ante el temor de la creciente presencia femenina, es la creación de relatos que atenten contra lo femenino. *La femme fatale* como mito femenino viene a ser una representación de un tipo de mujer que mediante sus encantos sexuales puede conseguir todo aquello que se proponga. Este papel lo encarna en la tradición bíblica Herodías. No obstante, el paso del tiempo hará que su hija, Salomé -la Infanta en la comedia-, tome el relevo en muchas composiciones- no en todas como sucede con Flaubert o Mallarmé que seguirán poniendo su atención en Herodías-. Hay muchos autores que han reescrito este mito. Monserrat Morales Peco señala los siguientes:

El poema *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé, de 1867; el cuento *Hérodiades*, el tercero de los *Trois contes* de Gustave Flaubert, de 1877; la novela *À rebours* de Huysmans, de 1884; y el relato *Salomé*, que figura en *Moralités légendaires*, de Jules Laforgue, de 1886. [...] el drama *Salomé* (1893) del escritor irlandés Oscar Wilde y el cuento *El triunfo de Salomé* del guatemalteco Enrique Gómez Carillo (1898). [...] las obras de otros escritores de literatura hispanoamericana como Froilán Turcios, Rubén Darío, Ramón Goy de Silva, Emilio Carrère, José María Vargas Vila o Valle – Inclán o de la literatura francesa como Apollinaire o Michel Leiris. (2008, 275).

Advirtamos la enorme reescritura del mito. Es sumamente interesante cómo un cambio social puede propiciar la reactivación de un mito bíblico que se toma como arma para combatir una situación incómoda para cierto colectivo lo que no quita, evidentemente, la altura artística de muchas de las composiciones.

## **2. REPRODUCCIÓN DE “LA GRAN COMEDIA LA SIRENA DEL JORDÁN”. COMEDIAS NUEVAS, ESCOGIDAS DE LOS MEJORES INGENIOS DE ESPAÑA. PARTE CUARENTA Y CINCO.**

# LA GRAN COMEDIA LA SIRENA DEL IORDAN.

DE DON CHRISTOVAL DE MONROY  
y Sylva.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

San Juan.	Zabulon.	Ismael.
Herodes.	Levadurá.	Dos Fariseos.
Filipo.	Christo.	Soldados.
Herodias.	Zacarias.	Musicos.
La infanta.	Vn Angel.	

## IORNADA PRIMERA.

*Sale Zacarias de barba grãde, en traje Sacerdotal, y dos, ò tres criados ministros del Templo.*

*Zac.* Monarca Omnipotente, grã Subaot, à quien cõtinuamẽte los Angelicos coros cõ dulces voces, cãticos sonoros; en que amantes cõmpiten, tu òbre aclamã, tu poder repitẽ. En el Templo Sagrado tu pueblo de Israel se ha cõnuoca para ofrecer proprio, (do) deuido, y reuerente sacrificio, y yo indigno instrumento lleno de turbaciõ, fãlto de aliẽto

so; (bien mi fec conoces) intercessor de sus humildes voz. Quien gran S ñor tuuiera (zes) furo de bendiciõ q̃ te ofreciera? *Sale Ismael, y otros ministros con naueta de incienso, y vna copita de Plata, y taquan chirimia; y descubrase el Templo, y en vn Altar santuosamente adereçalo ponga Zacarias la caba, y eche el incienso, y baze despues oracion.*

*Ism.* Ilustre Zacarias, aqui el incienso tienes.  
*Zac.* Culpas mias

par a grandeza tanta  
 entorpecen la voz en lagarganta  
 Dexadme mientras llego  
 a ofrecer el inciêso. q̄ en el fuego  
 qual fenis le consumo,  
 cobrando vida en exalado humo.

*Vanse, y queda solo.*

Señor, si es porque affombre  
 tierra, polvo, ceniza, y humo el hō  
 quando afsi os obedece, (bre,  
 os ofrece su ser, pues humo ofrece.

*Tocan, y de una nube que decienda de  
 la cumbre del teatro sale vn An-  
 gel, y parte en el Altar.*

Valgame Dios, que miro!  
 perplexo me acobardo, y me re-  
 vn Angel, que rezelos! tiro,  
 sobre el Altar, q̄ timidos desvelos  
 suspende bello, nouedad estraña!  
 mi intento, el pecho la congoja,  
 si serà, que misterio! (baña,  
 por ser yo indigno deste misterio,  
 y Dios, que confusions! (nes,  
 le embia a suspender de mis accio-  
 la atreuida ofiada,  
 elada titubea la voz mia,  
 como quando se atreue, (nieue.  
 eladono ha de estar quien todo es

*Ang. Zacarias, Zacarias,*  
 no temas, que tu oracion  
 feliz despacho ha tenido  
 en el Tribunal de Dios.  
 De tu Esposa Elisabet  
 nacerà vn justo varon,  
 que serà Iuan Iuan, que esgracia,  
 pues la de Dios mereciò.  
 Muchos en su nacimiento  
 se alegraràn, serà voz  
 del Verbo, y de su venida  
 soberano Percursor.

De la mesa Celestial  
 combidado illustre, no  
 bebarà cidra, ni vino  
 del Espiritu de Dios,  
 verà en el materno albergue  
 el glorioso resplandor,  
 nuevo Elias de Israel,  
 serà Iuan, pierde el temor  
 Zacarias, pues el mundo  
 tanta dicha mereciò.

*Zac.* Y como fabrè que es cierto  
 lo que dizes, siendo yo  
 viuo Diziembre, en quien ya  
 falta el iubenil ardor,  
 y siendo esteril mi esposa,  
 quien de vn seco tronco viò  
 en tierra, que no esfeunda,  
 opimo fruto sin flor?  
 Dame soberano Nuncio  
 alguna seña, que estoy  
 incredulo en tanta gloria,  
 dudoto en tanto fauor.  
 La blancura de la mano  
 diò à Moyses en seña Dios,  
 por ver florecer la vara,  
 creyò la embaxada Aron.  
 Gedeon por el rozio,  
 y Ezechias por el Sol,  
 no fueron à los misterios  
 rebeldes, merezca yo  
 lo que Gedeon, y Moyses,  
 lo que Ezechias, y Aron.

*Ang.* Yo soy Gabriel Zacarias,  
 y glorioso Embaxador,  
 que continuamente asisto  
 a la presencia de Dios.  
 Y porque incredulo has sido  
 mucho has de quedar desde oy,  
 hasta que mi res cumplido  
 lo que te ha dicho Zac. eñor.

*Ans*

An. Enmudecé, que si Iuan  
ha de ser voz superior,  
y sin voz no puede hablarse  
misteriosa preuencion  
es el que falte la habla  
hasta que nazca la Voz.

Buena el Angel con musica, y salen Is-  
mael, y los demas, y Zacarias queda  
mudo, haciendo señas con acciones de  
alegría, conforme lo que Ismael  
le dize.

ism. Mucho tarda Zacarias,  
pero que es esto señor,  
que tienes, que te suspendes?  
Quien Sacerdote de Dios  
te enmudece?

ism. Habla, no puedes?  
añete algun dolor?  
que no dizes pues quien es  
la causa? Al Cielo miro.

ism. Te premia el Cielo, ò castiga?  
como respondes, que no,  
y que sí? Como es posible  
tan contraria oposicion,  
que sientes pelaro gusto?  
gusto? y grande? y quien te diò  
ocasion à tan extraño  
regozijo, y plazer? Dios?

1. Que si dize, extraño caso!

2. Postrado al Cielo mirò.

ism. De tan milagroso efecto  
misteriosa es la ocasion.

1. Conque alegría por señas  
ris de gracias al Señor.

2. Que agradecidos los Cielos  
muestra en afectos su amor.

ism. Que vamos dize prodigios  
del aiuino Sabaoth,  
le entorpecieron la lengua,  
le enmudecieron la voz,

Vanse todos, y salen Leuadara, y Za-  
bulon huyendo de!

Zab. Hòbre. ò de uenio. Leu. Deten-

Zab. De suerte me persuades, (te!

antipoda de verdades,  
que aunque manifestamente

tu comun mentir me admiro,

hablas con tal propiedad,

que no diziendo verdad

pienso que nada es mentira,

Leu. Zabulon. Zab. No quiero oyrte

Leuadura. Leu. Ay tal exceso!

oye vn extraño suceso,

que pretendo referir.

Zab. No quiero.

Leu. Pues no hablarè,

à lo que ampara bolvamos;

que es tratar de nuestros amos;

murmuremos. Zab. Bien è fe,

à mortuarar, por huir

de mentir quieres passar,

pues di quando el mortuarar

es opuesto del mentir?

si ruga à Filipo el Infante.

Leu. Y al Principe Herodes yo;

y tan su opuesto nació,

que solo porque es amante

Filipo de la belleza

de Herodias, y pretende

su luz Herodes se ofende?

Zab. Y eu vna, y otra fineza

animas sus pensamientos. (tana,

Leu. No es mucho, aunque te impor

que dos quieran à vn si vna

suele querer adocientos.

Zab. Serà porque le faltò

el amor que la muger

resuelta sabe querer,

Leu. Si muger conozco yo;

que ama à vn hòbre de modo,  
que

que sien 'o èl en amar vario,  
con ardid extraordinario,  
fue dueño de su amor todo.

*Zab.* De que suerte? *Leu.* No tenia  
narizes a questa dama,  
y por disfrazar su llama,  
disfrax de nariz hazia.  
Tenia casax diferentes,  
y el galan que imaginaua,  
que a muchas damax hablaua  
de narizes aparentes,  
andaua siempre engañado;  
ibase a vna casa eila,  
y puesta vna nariz bella,  
aumentaua su cuydado.  
El ciego amor que le doma  
a otra casa le lleuò,  
adonde la misma hallò  
con otra nariz muy roma.  
Siguiendo su natural  
fue a otra casa, donde entrò;  
y en el mismo rostro viò  
otra nariz garrafal.

Como en ser vario se empeña,  
se fue a otra casa apartada,  
donde la hallò disfrazada  
de otra nariz aguileña.

Y siendo el hombre en querer  
tan mudable, como escuchas,  
juzgaua que tenia muchas,  
y era sola vna muger.

*Zab.* Ay disparate mayor!  
como esta muger sabia,  
quando èl se despedia  
donde iba?

*Leu.* Esse es necio error,  
que como ella que la amaua,  
porque no lo escrupulizes,  
tenia tantas narizes,  
por el rastro le sacaua.

*Sale el Infante Filipo de caça, con  
vn venablo, muy galan.*

Pero aqui viene el Infante.

*Fil.* Aueis visto en estas selvas  
al bello Sol, de quien son  
los sentidos, y potencias  
Clycies, que rendidos figuer  
los rayos de su belleza!  
al objecto soberano  
de mi esperança? a la bella  
Herodiàs, aueis visto?

*Zab.* Señor, entre aquellas peñas,  
en la margen de vna fuente,  
dama por cristales perlas,  
y despues se fue siguiendo  
vn venado. *Leu.* Si, por señas,  
que el venado a quien seguia,  
corriò con tal ligereza,  
que al correr clauò en vn olmo  
las dos puntas de la testa.

*Fil.* Si, has de mentir?

*Zab.* Señor,  
ya es en èl naturaleza.

*Leu.* V. Alteza esta engañado,  
si presume que no es cierta  
mi relacion; en los montes  
suceden cosas diuersas  
caçando: yo hallè vna vez  
en la falda desta sierra  
durmiendo vna çorra; y cierto,  
que presumi estaua muerta.  
Afiçioneme a la piel  
para vn çurron, y con la diestra  
mano la desfolle, sin que  
por entendida se diera.  
Y auindole ya quitado  
con astuta diligencia  
todo el pellejo, al llegar  
a desfoliar la cabeça,  
se empinò, y me diò vn bocado

D en

en la mano con tal fuerça,  
que tuve por bien dexarla,  
e irme buyendo por la selva;  
y esto no es nada, señor,

q̄ otra vez. *Fil.* Calla, no miétras

*Le.* q̄ es mentir? *Fi.* Dexadme solo;  
ay amor! lo que me cuestas,

*Leu.* Vamos. Zabulon, y oiras.

*Zab.* No he de oirte.

*Leu.* Aunque no quieras  
tienes de oirme. *Z. b.* De Sastre  
pudieras poner escuela.

*Vanse, y queda Filipo solo.*

*Fil.* Herodias, cuyos ojos  
son ocasión de mis penas,  
Venus de aquestas montañas,  
Diana de aquestas selvas,  
donde estás? oye a vn rendido;  
no perdida busques fieras,  
aunque si las fieras buscas,  
que vayas perdida es fuerça,

pues a ti no te has hallado,

siendo tu la mas sangrienta.

Filipo te busca, aguarda,

deten el passo, refrena,

ò sueltame el coraçon,

y correràs mas ligera.

Pero que miro! vn Leon

a vn cordero que fiereza

tan sangrienta! desp-çaça,

que marizando las yervas,

blancas flores diciplina,

quando esmeraldas argenta:

aguarda, bestia feroz,

indomible bruto espera,

que de mis armas.

*Al entrar sale al passo Herodias muy  
bizarra de caça. con venablo, espar-  
da, y daga, y sombrero con  
plumas.*

*Her.* Filipo, donde vâs?

*Fil.* A dar sangrienta  
vengança a vn Leon, siendo

de la mas cruel ofensa

castigo. *Her.* Dexale. *Fil.* Ha in-

q̄; mal en tu diligencia (grata!

el rigor se encubre, pues

sin que la piedad te mueua

fauoreces la crueldad,

y desprecias la inocencia.

*H. r.* Bastante ocasión, Filipo,

me di' culpa.

*Fil.* Qual es? *Her.* Esta,

Esta mañana quando del Aurora

de Febo precursora,

la purpura luciente

era tapizeria del Oriente,

sino boca, q̄ en cadidos desmayos;

el fulgor pronúciaua de sus rayos.

Quando al nacer el dia,

sobre esmeraldas, lagrimas vertia,

siêdo niño al nacer, tu officio haze,

no ay niño q̄ no lllore quãdo nace

Por divertir mis penas (nas,

a éstas montañas de aspereza lie-

sali a caça, y el Principe tu herma-

q̄aspina ala tiscõja de mi mano, (no

me siguiò al tiempo mismo,

q̄ tu de zelos vn ardiente abismo;

siendo los dos; quien fuera

dueño de dos bellezas, q̄ os rindie-

à Herodes por galante, (ra,

a ti por mas amante,

a el por mas zeloso,

a ti por mas afible, y amoroso,

a vn tiempo adora el alma, (ma,

equiuocando en tan confusa cal-

afectos diferentes, (nientes.

nunca huviêra en amor inconve-

Del Principe temiêdo la ameñaça

con que tu muerte en mi conquis-

ta traça,

y

y de ti recelando la congoja,  
 cõq̃ al verle tu amor ciego se eno  
 y en igual aduerencia, (ja,  
 huyêdo de los dos la competêcia,  
 desde el môre de palmas coronado  
 en señal de q̃ triunfa del: prado,  
 al valle de cendi, donde vna fuente  
 con metrica corriente,  
 estyolin, q̃ entre flores se dilata,  
 cuya mûsica al fin por ser de plata  
 en cariños suaves,  
 con codiciosa sed buscan las aues,  
 Vi salir de su lobrego aposento  
 à aquel Leon sangriento;  
 no es Leõ, golfo es mar proceloso,  
 su aliento huracan tempestuoso,  
 en fieros mouimientos repetidos,  
 los bramidos del mar, son los bra-  
 la sacudida cola (midos;  
 eran los golpes de vna y otra ola,  
 y la melena enmarañada en suma,  
 era por lo ligero crespa espuma.  
 A este tiempo vn Cordero,  
 fino animado copo del Enero,  
 tràs la candida oveja,  
 d' cuya ausencia timido se quexa,  
 neuado la esmeralda de la grama,  
 à balidos la llama,  
 acierto repetido,  
 q̃ à balidos se quexe vn desvalido.  
 Baxel era el Cordero  
 por lo ayroso, fino por lo ligero,  
 remos los pies, y manos,  
 que nauegan lozanos,  
 vela la blanca lana,  
 dõde el viêto logrò su põpa vana,  
 y del rostro en la popa cõ enojos,  
 eran fanales los humildes ojos.  
 Llega al mar el baxel despreuenido  
 todo aflustado, todo suspendido,

llega el Leon cruel desde q̃ nace,  
 y entre las garras de olas le defaze  
 Tiêbla el Cordero, el baxel peq̃no,  
 ya podras colegir en este empeño,  
 si estaria cobarde, y temeroso, (so.  
 baxel tã corto, en mar tã procelo-  
 Pierde el baxel el brio q̃no cobra,  
 ya naufraga. y çoçobra  
 en sus vñas sangrientas (mêtas.  
 que el golfo del Leon todo estor-  
 el nauichuelo corto à quiêm altrata  
 el mar, a los combates desbarata,  
 la vital trabaçon, y en desiguales  
 golpes, le apaga el agua los fanales  
 Ya el mar entre combates inhu-  
 manos, (nos,  
 cõ las anclas se embiste de las ma-  
 ya de la lana buela mal tendido,  
 el velamen en hebras diuidido,  
 ya se vè çoçobrando  
 el buque entre los dientes palpi-  
 Ya ciego titubea, (tando.  
 la sãgre entre la espuma se paslea,  
 ya los braços del mar son fiera so-  
 que con laços le ahoga, (ga,  
 ya el pirata con furia repetida  
 le delpoja el tetoro de la vida,  
 conduciendole fuerte (te.  
 del puerto de la vida, al de la muer  
 Yo que vi su sudor, yo que miraua  
 del carnicero mar, la sãna braua,  
 disculpè su fiereza,  
 que si el baxel conoce la aspereza  
 del mar, es ossadia,  
 y precipicio es de su porfia,  
 que tu riesgo conocido (uido,  
 se exponga a tanto pielago atre-  
 que el perdonar a quiẽ los riesgos  
 es piedad sospeçosa, (ossa,  
 y fuera el mar cobarde.

si su cruel rigor no hiziera alarde,  
pues pudiera dudar el que lo via,  
q̄ era el no sumergirle cobardia.

*Fil.* Bien de tu desden se uero  
se descubre la intencion,  
pues disculpas a vn Leon,  
en ofensa de vn Cordero.  
No aplaudas su agrauio fiero,  
que es ofender tu valor  
en el sangriento rigor,  
que gustosa has repetido:  
quien no se inclina al rendido?  
quien disculpa al ofensor?  
Si quien haze confianza  
no debe ser engañado,  
el baxel, que el mar salado  
corre en tranquila bonança,  
ya que fia su esperança  
del mal, no era justo que èl  
le engañara siempre fiel,  
mas es traidor a leuoso,  
pues le combida piadoso  
para matarle cruel.

*Dize dentro el Rey.*

*Rey.* Aguarda, traidor *Fi* ipo,  
que de mi espada sangrienta  
serà despojo tu vida,  
porque ofido ne te atreuas  
a la beldad que idolatro.

*Her.* Tu hermano viene, que pena!  
que confusion! *Fil.* Herodias,  
no te acobardes, no temas.

*Her.* Rezelo tu muerte. *Fil.* Poco  
del gran valor que me alienta  
fias. *Her.* Es cruel Herodes.

*Fil.* En mi hallara resistencia.

*He.* Es vn Hector. *Fi.* yo vn Alcides

*He.* Es vn bolcan. *Fi.* Soy vn Etna.

*He.* Es Principe. *Fi.* yo su hermano.

*He.* Nada teme. *Fil.* A mi pudiera.

*He.* Por esse monte deciendo,

corriendo con tal violencia,  
que el cauallo lastimado  
los hijares bermejea,  
sin que la rienda corrija,  
lo que prouoca la espuela:  
vete Filipo. *Fil.* Esto dizes?

*Her.* Vete mi bien.

*Fil.* Esto intentas? *Her.* Mira.

*Dent. Rey.* Valganme los Cielos!

*Rugido como que cae despeñado.*

*He.* Mas q̄ miro! (ay de mi) muerta  
estoy, despeñado baxa,  
como Faeton a las selvas.

*Fil.* Icaro segundo ha sido,  
que a luz de tu belleza,  
deslumbrado el fragil buelo  
desvanecce; espera, espera,  
Herodes, que a darte vida  
vã, quien ru muerte desea.

*Sale el Rey cayendo, y leuantando, cõ  
sangre en el rostro, y metiendo mano  
a la espada.*

*Rey.* Traidor, villano, atreuido.

*Fil.* Injusto hermano, q̄ intentas?

*Rey.* Tu a mi dama? tu a Herodias  
tienes amoren mi ofensa?

tu animando mi esperança,  
y logrando tus finezas?

Pero como me reprimo,

y permito que se vea

el coraje de las armas,

embaraçado en la lengua?

muere traidor. *Her.* Tente.

*Fi.* viue el ciclo. *Re.* Suelta, suelta.

*Ponese entre los dos Herodias*

*Fil.* Quando voy a darte vida,

me tratas de esta manera?

mas no sabe la crueldad

ser agradecida, llega.

*Her.* Suspende Infante el enojo.

*Fil.*

*Fil.* Dexa que a mis manos mauera.

*Rey.* Mil vidas he de quitarle.

*Her.* Que corregiros no pueda  
de vna muger el respeto,  
que los dos dezis que es vuestra?

*Fi.* Rendido a tu luz hare:  
de la obediencia fineza.

*Her.* Principe, mira que estàs  
herido. *Fil.* No es nada, suelta.

*Her.* Quando el Infante por mi  
suspende el enojo, intentas  
desacreditar tu amor,  
con no suspender tu ofensa?

*Rey.* Es mas mi amor, y es mayor,  
de mis zelos la violencia.

*Fil.* El mio es de mas valor.

*Rey.* El mio tiene mas fuerza. (lo?)

*Fil.* quieres verlo? *Re.* quieres ver-

*Fil.* Pues escucha. *Rey.* Pues espera

*Fil.* Quien sirve, y rendido ama,  
al passo que amor le enciende,  
con mas desvelo pretende  
ser obediente a su dama:  
Luego la amorosa llama  
llega a desacreditar,  
quien no obedece en amar,  
pues es facil de inferir,  
que no quiere conseguir,  
quien no pretende obligar.

*Rey.* No tiene perfecto amor,  
quien no acredita con zelos  
sus amorosos desvelos,  
ambicioso del fauor:  
Si los zelos dan valor  
del amor a la violencia,  
faca tu la consecuencia,  
veràs que es mayor mi llamà,  
pues sin zelos nadie ama,  
y en los zelos no ay prudencia,

*Fil.* Mas valor es reportar

entre rendidos despojos,  
de los zelos los enojos,  
sufrir, y disimular,  
es valor mas singular,  
lo mismo que sientes sientos,  
luego serà mas violento  
mi dolor, a quien no excedes,  
pues tu la voz le concedes,  
y yo le niego el aliento.

*Rey.* No a mi sentimiento iguala  
el tuyo, pues en el pecho  
no cabe por ser estrecho,  
y así por la voz se exala,  
ella mis zelos señala,  
y ellos en ella çoçobran,  
luego en mi mas feudo cobran,  
pues tiene si te contrastan,  
tu los zelos que te bastan,  
yo los zelos que me sobran.

*Canta dentro.*

*Mus.* Rio venturoso,  
Iordan cristalino,  
cantadle la gala  
al recién nacido.  
Celebrad a voces la Voz,  
que dichosa al mudo ha venido  
à ser precursora del Sol soberano  
Aurora del Cielo, y gloria de  
Christo.

*Rey.* Que dulces voces son estas,  
que en acentos repetidos,  
son suspension de mis penas?

*Fil.* Que musica en nuevo estilo  
suaviza el viento, poblando  
de melodia estos riscos?

*Her.* Que noueda i tan estraña,  
de tan sangrientos designios,  
suspende la execucion?

*Rey.* Las voces oigo, y no miro  
a nadie. *Fil.* A nadie descubre,

D 3

por

por mas que el monte registro.  
*Salen Leuadura, y Zabulon.*  
*Leu.* Gran Principe de Iudea.  
*Zab.* Ilustre Infante Filipo.  
*Leu.* Oye atento.  
*Zab.* Atento escucha.  
*Rey.* Què tienes?  
*Fil.* Què ha sucedido?  
*Zab.* Ya sabes, que Zacarias  
 el Sacerdote diuino.  
*Leu.* Calla Zabulon, que vengo  
 rebentando por dar gritos.  
*Rey.* De la L.ña de mi pecho,  
 templado el incendio miro.  
*Zab.* Zacarias. *Leu.* Zacarias,  
 q. e es de Elisabet marido.  
*Zab.* Siendo esteriles. *Leu.* Porque  
 jamàs han tenido hijos.  
*Zab.* Por vn oculto milagro.  
*Leu.* Por vn oculto prodigio.  
*Zab.* Concibid Isabel su esposa.  
*Leu.* Y en este instante ha parido.  
*Zab.* Calla Leuadura. *Leu.* Calla  
 Zabulon. *Her.* Sin confundiros,  
 dezidnos lo que sabeis.  
*Zab.* Parid al fin.  
*Leu.* Parid al principio.  
*Zab.* Al fin parid pues al fin  
 de su vejez ha parido.  
*Leu.* Al principio parid, pues  
 es aqueste el primer hijo.  
*Zab.* Ierusalèn admirada.  
*Leu.* Con aparatos festiuos.  
*Zab.* Su nacimiento celebra.  
*Leu.* Solemnes fiestas preuino,  
*Zab.* Y los climas mas remotos.  
*Leu.* Y los mas remotos climas.  
*Zab.* Que locura? *Leu.* Sòn vñdas,  
 que no han de tener maridos?  
*Zab.* En el ayre. *Leu.* Y en la tierra

dulces voces se han oido.  
*Zab.* Y tanta es el alegria.  
*Leu.* Del nacimiento del niño.  
*Zab.* Tan manifesto el placer.  
*Leu.* Tan inmenso el regozijo,  
 que en Ierusalèn se han muerto  
 de risa dos mil y cinco;  
 los montes todos florecen,  
 porque a pesar del Etljo  
 oy en la jurisdiccion  
 de Iunio, se ha introducido  
 Abril, tan fecunda està  
 la tierra, que yo a vn membrillo  
 quitè vna rama, formando  
 vn bordon para mi arrimo;  
 y aguzandole la punta,  
 vi que baxaua del risco  
 vn jabali colmilludo;  
 tirè con pulso tan lindo  
 el bordon, que atrauesè  
 lá fera, y junto a vn lenrisco  
 se quedò el bordon clauado;  
 y bolviendo por el sitio  
 dentro de vn hora hallè preso  
 al bordon, y con membrillos.  
*Her.* Principe, merezca vn Angel  
 hallar en tu amor propicio  
 agassajo, temple, temple  
 los zelosos desatinos.  
*Rey.* No es posible, sera efecto  
 de mis rigores Filipo.  
*Fil.* Conoceràs de mis iras  
 el er ojo vengatiuo.  
*Her.* Buelve Herodes a la Corte.  
*Rey.* Sin tu luz, no determino  
 bolver à Ierusalèn.  
*Fil.* Yo he de seguirte rendido.  
*Her.* Pues idos los dos, que yo  
 por diferente camino  
 irè, sin dar ocasion

à vn zeloso precipicio.

*Rey.* Mi bien, porque no me acuses  
de inobediente, te sirvo.

*Fil.* Porque conozcas, q̄ amante  
te obedezco, no replico.

*Rey.* Pero si el Infante buelve?

*Fil.* Si el Principe sus designios  
no ataja? *Her.* Escusad razones.

*Re.* Tendrà en mis zelos castigo v.

*Fil.* Tend à ea mi zelos vègaça. v.

*Leu.* A Dios Z. bulon amigo.

*Vanse Leoadura, y Zabulon.*

*Her.* A ser de sus odios causa,  
ò quien no huviera nacido  
ò quien no los conocieras,  
pero perd. ne Filipo,  
que la ambicion de reynar,  
al Principe me ha rendido.

*Vase, y sale una tropa de pastores,  
coronados de flores, y de esfoigas,  
cantando, y baylando.*

*Mug.* A las montañas pastores,  
que a dar al mundo alegrías,  
le ha nacido a Zacarias,  
vn niño como vnas flores.

1. Ya no puedo baylar más,  
que estò pardiobre atordido.

2. Al niño recién nacido,  
le endilgarà copras Bras.

3. Y nuestramo el mudo.

4. Vèn

Bato a su aposento entremos.

1. Vamos todos, le daremos  
por señas el parabien.

*sale Ismael.*

2. Pero aqui viene Ismael.

*Ism.* Seais bien venidos pastores,  
que en vuestros castos amores  
se acredita el pecho fiel.

3. Adonde el chidote està,

que estò por velle atordido?

4. Donde esta el recién nacido,  
que tan to pracer mos dà?

1. Vamos a dezirle amores.

2. Y a ver la anciana parida.

*Tod.* Como el niño se apellida?

*Ism.* Estame atento pastores.

Nuestros dueños ya sabiais,

que siendo esteriles, Dios

ha querido honrar los dos

con el Infante que veis.

Cinco esteriles, y a seis

con Elisabet gozaron

cinco soles, que ilustraron

todo el mundo, pues a el

Sara, Rebeca, Raquel,

Eluma y Ana le honraron.

A Isac Sara mereció,

Rebeca a Iacob glorioso,

Raquel a Ioseph dichoso,

Eluma a Santòn nos dió,

y Ana a Samuel parió;

que la diuina grandeza

quiso, que tanta fineza

se deniesse a su poder,

sin tener que agrader

nada a la naturaleza.

Destos, pues cinco, parece

que quiere recopilar

Dios, el valor singular,

en el que oy al mundo ofrece!

Serà, pues tal bien merece,

Isac en obedecer,

Iacob amante en querer,

Ioseph sabio en gouernar,

Samuel en profetizar,

y al fin Sanson en vencer.

Oy llegó el parto dichoso,

oy Elisabet parió

el Angel que atesoró

en su vientre milagroso.

Lleuele a su mudo esposo  
la nueva, y como no pudo  
caber en la voz (que dudo)  
este gozoso accidente,  
por no hablar menos q̄ siente,  
se holgò entonces de ser mudo.

Nuestra huestpeda Maria  
recibió al niño en los braços,  
que en repetidos abraços,  
mil requiebros le dezia.

Al mismo Sol parecia  
el niño, a quien enamora,  
y nadie que es Sol ignora,  
viendo en ella su arrebol;  
mas quando no sale el Sol  
en los braços del Aurora?  
Zacarias le pretenden.

llamar, nombre de su padre,  
y Iuan le llama su madre,  
cuyo misterio no entienden;  
si Iuan es Gracia, le ofenden  
en estorvarlo, notoria  
es su gracia meritoria;  
tenga el nombre la eficacia,  
que es bien que se llame gracia;

quien nace para dar gloria.  
Pero aqui està mi señor,  
y del el nombre sabremos;  
què celestiales extremos!

1. Que milagroso fauor!

*Corren una cortina, y descubrese Za  
carias mudo como de antes, con un  
bufete delante, y sentado en una  
silla, y dize por señas lo que  
refieren los versos.*

*Isr.* Señor, el gozo interior  
con acciones manifesta.

1. Bien se emprea nuestra fiesta.

2. Como al niño has de llamar?

*Isr.* Pluma pide para dar  
por escrito la respuesta,  
por señas agradecido  
el pecho en lagrimas baña.

1. Señor, toda la montaña  
a festejar ha venido  
al niño recién nacido,  
que es de las selvas crabel;  
prega al cielo, que Habel  
para si quiera vn millar,  
Dios se lo dixe lograr,  
y tenga viznietos del.

*Isr.* Ya està aqui el recado, escriuè  
el nombre, que darle intentas,  
pues tu illustre casa au mentas,  
por el bien que en ella viue.

2. Con que contento apercibe  
la pluma! ya lo escriuò.

*Isr.* En breues letras cifrò,  
nombre en quien glorias està;

*Tod.* Iuan escriuò, viua Iuan.

*Zac.* Iuan, Iuan.

*Tod.* Milagro, que habló.

*Zac.* Bendito el Dios de Israel,

que su plebe ha visitado,  
su piedid has alcanzado,  
casa de David fiel:

assi lo predixo el  
por sus Profetas, y ya  
logro a sus promesas dà,  
y la salud nos ofrece

de mano del que aborrece;  
glorias que embidiando està.

Su piedad se recordo  
de su antiguo Testamento,  
de Abraham el juramento,  
y la promessa cumpliò;

porque sin temor que diò  
del contrario la impiedad,  
firuamos con libertad

fu

tu deidad siempre propicia,  
 en constante fe, en justicia,  
 en amor, y santidad.  
 Y tu Niño, tu Profeta  
 del Altísimo Señor,  
 que preparas a tu amor  
 camino, y senda perfecta;  
 darás a la plebe inquieta  
 ciencia, a las culpas perdon,  
 por la entrañable afición  
 del que la tierra ilustrando  
 baxo, a los hombres librando  
 de la mortal confusión.

*Ism.* Milagro de Iuan ha sido,  
 señor el que llevo a ver;  
 si esto haze Iuan al nacer,  
 que hará despues de nacido?

*Zac.* Voz es mi hijo querido,  
 Voz contra el rigor feroz  
 de la muerte siempre atroz;  
 y si es la Voz, que no dudo,  
 como puedo yo estar mudo,  
 naciendo de mi la Voz?  
 No suspendas la alegría,  
 manifestad el plazer,  
 cantad, mientras voy a ver  
 a Elisabet, y a Maria.

1. Rajas me harè este dia.  
 2. Los piés baylandome estan.

*Ism.* Pastores entrando van,  
 la musica se aperciba.

*Tod.* Viua Iuan diuino, viua  
 la Sirena del Iordan.

### JORNADA SEGUNDA.

*Sale Herodias, y Raquel criada.*

*Raq.* No te diuerte el jardin:  
 la variedad olorosa  
 de flores, y de las aues,

dulces musicas sonoras,  
 no templan de tus tristezas  
 las repetidas congojas?

*Her.* Dexame Raquel. *Ra.* Advierte.

*Her.* Amiga, dexame sola.

*Raq.* La soledad a los tristes.

*Her.* Vete, y dexame. *Raq.* Señora,  
 ya te obedezco. *Vase.*

*Her.* Ambicion

mal gobernada, que postras  
 los triunfos de la esperança;  
 y aplausos de la memoria.  
 Mal corregido de teos,  
 no pretendais desta forma  
 de la quietud, y el sosiego  
 victoria tan a mi costa.  
 Filipo mi esposo (ay cielos!)  
 atropellando discordias,  
 con q̄ su hermano en su ofensa,  
 me solicita y me adora.  
 Al Rey su padre (que ahogo!)  
 con lagrimas amorosas,  
 por esposa me pidió;  
 pero que padre no otorga  
 ruegos de vn hijo que obliga,  
 quando mas que pide llora.  
 Cruel el Rey con mi amor,  
 que aspirando a la corona,  
 à Herodes correspondia;  
 con reciprocas lisonjas,  
 de mi florida esperança  
 marchitó las verdes hojas,  
 atajò a mi amor los passos,  
 estorvò a mi bien las glorias.  
 Pero si el amor es niño,  
 no es mucho que desta forma,  
 le diera Herodes la muerte,  
 que su saña rigurosa,  
 exercitada en los niños,  
 ni aun al niño amor perdona.

Mu

Murió el Rey, y en la prision  
 de las no esperadas bodas,  
 he vivido con Filipo,  
 del folsiego tan a costa,  
 que a no ser freno el honor  
 de mi ambicion ciega; y loca,  
 ya sobervia, y desbocada  
 atropellara por toda  
 la fama libre y esleña  
 de los riesgos que la estorvan.  
 Pero si mi amante Herodes,  
 ya es dueño de la corona;  
 si tu amor me sollicita,  
 si con finezas me adora,  
 con esperanças me alienta,  
 con fauores me prouoca;  
 què tempo? què me acobarda?  
 suba mi amor a la gloria  
 del reynar, aunque se ofenda  
 mi esposo, que ciego adora  
 esta infelize belleza;  
 pues el valor le haze escolta  
 del nueuo Rey, viua, viua  
 Herodes en mi memoria,  
 y muera Filipo, muera,  
 pues el laurel me malogra.  
 Pero vna muger, en quien  
 compitiendo valerosas,  
 la opinion, y la nobleza  
 viuen, es bien que se exponga  
 a los desayres precisos  
 de quien sus verros conozca?  
 de quien sus designios culpe?  
 de quien calumnie sus obras?  
 Ay de mi! que batallando  
 entre mortales congojas,  
 como el arroyuelo soy,  
 que al viento fragiles olas,  
 escamas por mas adorno,  
 ò espeluzas por mas pompa,

a quien a impulsos del ciego  
 el Enero de la adorna,  
 y en caramanos se quaxa,  
 quanto discurro en aljofar;  
 y lastimado el Abril,  
 à pericion de sus rosas  
 se desembarga, porque  
 apacible entre ellas corra:  
 y aunque de la variedad  
 de las flores la sisonja,  
 con halagos le detiene,  
 y con caricias le estorva,  
 precipitado deciendo  
 por la selya, hasta vna tosca  
 peña, donde despeñado  
 muere en desunidas olas,  
 siendo mortaja la espuma,  
 y siendo pyra vna roca.  
 Así yo a los galanteos  
 de Filipo, ciega, y sorda,  
 sin que su amor me suspenda,  
 atreuida y licenciosa  
 por el campo de su amor  
 voy atropellando todas  
 las flores de sus finezas,  
 hasta llegar con las olas  
 de mi sucessiuo llanto  
 al monte de la corona;  
 de donde ruego a los cielos,  
 que no imiten mis congojas  
 al arroyo quando cayga,  
 y le imite quando corra.

*Salé el Rey.*

*Rey.* Filipo tu esposo viene.

*Salé Filipo.*

*Fil.* Herodias, dulce esposa.

*Her.* Señor. *Fil.* Solo de tu ojos  
 la luz borraras las sombras  
 de mis tristezas.

*Her.* Què tienes?

*Fil.*

*Fil.* No se es mi pena tan sola,  
que mientras mas la examino,  
mas el discurso la ignora.

*Her.* Reparte tus sentimientos  
conmigo, porque quejosa  
no vino la voluntad.

*Fil.* Desde que de nuestras bodas  
celebró Ierusalén  
la grandeza festejosa,  
con dulces epitalamios,  
y con festivas lisonjas;  
no se que temor me aflige,  
no se que pena me estorva:  
el gusto de celebrar  
tu belleza. *Her.* Raquel, toma  
vn instrumento, y diuerte  
con tus voces tus congojas:  
no te entristezcas Filipo.

*Vase Raquel.*

*Fil.* Aumenta de aquesta alfombra  
las flores, que entre tus brazos  
se desvanecerán todas  
mis penas.

*Her.* Ya Raquel canta.

*Fil.* Y el alma la atiende absorta.  
*Canta dentro Raquel.*

*Raq.* El Troyano mas amante,  
robando a la hermosa Elena,  
fue destruicion de su patria,  
y fue escandalo de Grecia.

*Dentr.* Dexadnos entrar.

*Dentr. Zab.* Teneos.

*Otro.* Né es posible.

*Sale el Capitan de la guarda de el  
Rey, y soldados.*

*Fil.* Quien estorva  
nuestro sosiego? *Cap. Filipo,*  
el Rey manda, que a tu esposa  
lleemos luego a Palacio.

*Fil.* Pues villanos, desta forma

os atreueis? *Ca.* Esto manda  
el Rey: Filipo reporta  
el enojo, pues no ofende  
quien ovedece. *Fil.* Penosas  
ansias, como tan prudentes  
sois? *Her.* estoy muda, y absorta!

*Fil.* Quando apenas el tirano  
se ha ceñido la corona,  
en tu sangre desta fuerte  
heroycos blasfemes cobra?

*Her.* Ya mi ambiciolo deseo, *ap.*  
su culpa mia se logra.

*Cap.* Vamos señora. *Fil.* Villanos,  
antes que sa'ga mi esposa  
del jardin.

*Cap.* Dozientos hombres  
armados tu intento estorvan.

*Fil.* Son pocos para mi estos.  
*Acuchillalos, y el los se retiraran, lle.  
quando se a Herodias.*

*Cap.* Detente, vamos señora.

*Fil.* Dale muerte al traydor,  
que tirano me deshonra.

*Estandolos acuchillando, unos le re-  
sisten, otros se la llevan, y sale Hero-  
des, y Filipo arroja la espada, y  
todos se van, dexando a los  
dos solos.*

*Rey.* Qué es esto? dexadnos solos.

*Fil.* Tirano, el dolor me ahoga;  
injusta, la voz se anuda;  
cruel, el pecho coçobra;  
hermano, que mal he dicho,  
señor. *Rey.* Calla, que prouocas  
mi indignacion con tus zelos;  
mas me incitas, mas me enojas;  
quando atreuido pronuncias  
quejas, que solo le tocan  
a mi amor.

*Fil.* De fuerte ingrato,  
que

que estan ciega, y rigurosa  
la vengança de tus iras,  
que no solo me despoja  
del bien que estimo, no solo  
me tiranizas mi esposa,  
me arrancas el coraçon,  
me vsurpas el bien que adora  
el alma, sino pretendes,  
que con ansias lastimosas  
suspenda mis sentimientos,  
y reprima mis congojas?

*Rey.* No te acuerdas que dixiste,  
que el dolor que se reporta  
en las prisiones del pecho  
es mayor? pues si es aora  
tanto el tuyo, no pretendas  
deslucir con quejas locas,  
dolor que mas se acredita,  
quanto menos se blasona.

*Fil.* No te acuerdas, ciego amãte,  
que tu defendiste en contra  
de esta opinion, que no cabe  
en el pecho vna penosa  
pasion, quando estan inmensa;  
que por los labios se aßoma?  
pues dexame, que a suspiros  
entenezca duras rocas,  
dexame que a sentimientos  
ablande las peñas sordas.  
Y dexame al fin quejar  
contra mi opinion aora,  
pues seguir tu parecer,  
es hazerte vna lisonja.

*Rey.* Lo que tu puedes dezirme,  
es que te quito a tu esposa,  
y este rigor, si es rigor,  
tu inobediencia le abona.  
Herodias era mia,  
antes que tu passion loca  
la amara, y para ser mia,

aunque ella no correspondas  
basta imaginarlo yo:  
ausenteme, y con mañosa  
diligencia, sin guardar  
el decoro a mi persona,  
con ella te desposaste;  
tus lagrimas amosas  
ablandaron a mi padre;  
eres segundo, no importa;  
vine, hallette desposado,  
aguardè que la corona  
saca ciñese mis sienes.  
Muriò mi padre, memorias  
en quien ama pueden mucho,  
quise olvidar la, fue ociosa  
diligencia, diuertime  
con otras damas, y todas  
me han enfadado, picado  
de Herodias, ella sola  
puede templar tanto incendio;  
yo la quiero, ella me adora,  
no quiero que tu la gozes,  
tus pretensiones me enojan;  
hize llevarla a Palacio,  
desde oy ha de ser mi esposa;  
puedo hazerlo, quiero hazerlo;  
soy Rey, nadie me lo estorva;  
tieneime ofendido, estoy  
resuelto de suerte aora:  
que te aprouechan tus quejas?  
estando yo desta forma?

*Fil.* Monarca de Galilea,  
hermano, señor, perdona  
ofensas passadas, oye  
quando a tus plantas me arroja  
el dolor, el sentimiento,  
el ansia, que el pecho ahoga;  
dame a mi esposa, que firme,  
como rendida la adora  
el alma; por que no temes

la justicia rigurosa  
de Dios, Iuan que en las orillas  
del Iordan, con voz sonora  
es Sirena, que las almas  
en dulce yugo aprisiona,  
nos predica penitencia;  
siendo entre montañas toscas  
Sol, que a la luz del cristal  
apaga las negras sombras  
de la culpa. *Rey.* Calla, calla,  
no te he dicho que me enojan  
tus finezas? no te he dicho,  
que tus zelos me albororan?  
que se me dà a mí de Iuan?  
sus auisos que me importan?  
tanto te fias de mi,  
que me dàs zelos? *Fil.* Mi esposa  
te pido. *Rey.* No es fino mia.

*Fil.* Pues que ley ay que dispoga?

*Rey.* Los Reyes no guardan leyes.

*Fil.* Pues con que ocasion derogas  
mi matrimonio? *Rey.* No basta  
mi amor? *Fil.* Tu amor?

*R.* Basta, y sobra,  
vete de Ierusalen.

*Fil.* q al fin quieres con mi esposa  
cafarte? *Rey.* Ya estoy cafado.

*Fil.* Y es aquesta accion heroyca?

*Re.* No me canses. *Fil.* No reparas?

*Re.* No me enfades. *Fil.* q conozcas  
te pido. *Rey.* No me molestes;  
con Herodias hermosa  
voy a cafarme, si quieres  
ven te hallaràs en las bodas. *v.*

*Fil.* Cielos, como permitis  
vn tizano, que me roba  
toda el alma? montes, como  
no ablandan mis congojas?  
hombres que teneis amor,  
dadme por consuelo aora.

la lastima de mis ansias;  
que me abraço, que me ahoga  
el dolor: espera, espera  
traidor de rente, reporta  
el passio, que va tras ti,  
aunque tu poder lo estorva;  
todo vn infierno de zelos,  
que han de ser mortal pçoña,  
que te quiten el fòsiego,  
y te rompan la corona. *Vase.*

*Sale Leandura con un sacro hasta los  
pies, de piel s de asno.*

*Leu.* Dulce penitencia mia,  
que fois dulce, aunque cruel,  
pues tolo yervas, y miel  
como en la montaña fria.  
Sed piadosa, quando ostado  
figo a Iuan, que luz me diò,  
que no soy peltiño; yo  
para andar siempre enmelado,  
La colera me imp ortuna,  
y me molesta cruel,  
que desde que como miel  
no tengo flema ninguna.  
Dos meses ha que dexè  
de la Corte la grandeza,  
y me vine a esta aspereza,  
donde a Iuan diuino hallè  
predicando noche, y dia  
con dulçura, que como el  
de ordinario come miel,  
predica con melocia.  
Aqui despues de Sermon,  
todo panal me respeta,  
porque me ha dado el Profeta  
contra auejas comission.  
Quando por el yermo inquiero  
la miel, que el tròco encubriò,  
me pican, como si yo  
fuera oslo colmenero.

Aqui

Aquí viue la conciencia,  
quiera co no alfajor,  
aquí es merito el rigor.

*Demro San Iuan*

*S. Iu.* Penitencia, penitencia.

*Leu.* Ya fueña, ya sus velozes  
plantas el monte le ofrece;  
no se como no enronquece  
de andar siempre dando voces.

*Sale Ismael discipulo del santo.*

*Ism.* Leu dura, como estás?  
poco enmendado te veo.

*Leu.* Síbe mi Dios, que deséo  
ser tanto, no puedo mas.

*Ism.* Olvida las arrogancias  
del mundo, su error te afóbre.

*Leu.* Eño de ser santo vn hombre,  
tiene muchas circunstan-  
cias.

*Ism.* Porq̄ al desierto has venido?

*Leu.* A vn proximo con enojo  
di vna estocada en vn ojo,  
y vine a estarme escondido,  
y en la culpa cometida,  
tergo hermano gran dis-  
culpa; porq̄ aunque es criminal culpa,  
el ser vn hombre homicida,  
el desprecio con enojos,  
mi espada, que era cara.  
y quise que la estimara  
en las niñas de sus ojos.  
Saliendo de la conquista,  
mi herido se querelló,  
y me vine, porque no  
me condenaran en vista.  
Dos eran con quien reñí,  
y vno de ellos era tuerto,  
esotro menos experto,  
fue a quien la estocada di.  
Con la punta le saqué  
el ojo, y su camarada

el tuerto vna cuchillada  
me tiró, yo reparé;  
pero bolvi con enojo,  
tirele con ofidia,  
y en el ojo que tenia  
vacío, le encanjé el ojo.  
Esto al fin me ha sucedido,  
y que fue piedad advierto,  
que auia mucho que era tuerto;  
y esotro no lo auia sido.

*Ism.* Mñtiras hablas así?  
dís riendas a la falsedad?

*Leu.* Bien pudo no ser verdad,  
pero solo aprehendi  
esto de la aprehension,  
tiene gran fuerça; ayer tarde  
de palomas vn alarde,  
bolando por la region.  
Dixe entonces, quien tuuiera  
ballesta con que tirara;  
alcè el bordon (cosa rara!)  
y apuntè como si fuera  
ballesta, y torciendo el buelo,  
me vió vn palomo turbado,  
pensò que le auia tirado,  
y cayò muerto en el suelo;  
y fue justo su temor,  
porque ya me conocia  
el palomo, y ya sabia  
que era yo gran tirador.

*Ism.* Tirador? *Leu.* Si, en el exido  
vna flecha despedí.  
y a vn gamo en el pie le di,  
y le atrauesé l oido.

*Ism.* Pues dime, como pu-  
diste, si heriste el pie, atrauesar  
el oido?

*Leu.* Es buen dudar,  
pero no es dar en el chiste;  
pie, y oido atrauesés;

¡ por -

porque estando yo apuntando,  
se estava el gamo rascando  
el oido con el pie.

*Deciende por la montaña, que ha de  
estar a vn lado del teatro, fabricada  
de arrayanes, y arboles, y san  
Juan como le pintan.*

S. Iu. Hombres, hijos de Abrahan.  
no seais al cielo avaros;  
venid, venid a lavaros  
a las aguas del Jordan.  
Buscad con zelo diuino  
vuestro inocento Criador,  
mirad que viene el Señor,  
apercebidle el camino.

*Llega abaxo.*

Leu. Profeta illustre, mas bello,  
que la purpura del Sol,  
pues excedes su arrebol  
desde la planta al cabello.  
Tu gran santidad adoro,  
bien esta piel te conviene,  
pues eres cofre en que tiene  
guardado Dios su tesoro.  
No dês voces, pues concedes,  
que todos siguen tus bienes;  
y pues tan buen pleyto tienes,  
para que es meterle a voces?  
Tus manjares escogidos,  
son panales mal formados,  
que al fin ser apasionados  
de dulce, es muy de entendidos.  
No siento que comas miel,  
y yervas, que a tu alimento  
son; solo el vestido siento,  
que es de vn camello la piel.  
El camello me ha enfadado,  
que es su fealdad sin igual;  
no avrá otra piel de animal,  
que no sea coreobado?

S. Iu. Quien los desiertos habita,  
los regalos ha de huir,  
mi mayor gusto es servir,  
a la Deidad infinita.

Leu. Así te vâs? que crueldad!  
porque señor te retiras?

S. Iu. Como atendera a mentiras,  
quien predica la verda?

Leu. Si mi maldad te prouoca,  
no solo no mentire,  
mas por no hablarte traerè  
a questa piedra en la boca.

*Pone se la piedra.*

S. Iu. Quando el hablar es error,  
mejor es viuir callando;  
quien ro habla aprouechando,  
tenga en el callar valor;  
la virtud callando medra.

Leu. Vn Sastre que era mi amigo,  
dixo vna vez; mas que digo,  
buelvo a encaxarme la piedra.

Voz. Gran Profeta illustre Iuan,  
donde estâs? no te ausentes.

S. Iu. Voy, q̄ aguardan varias gètes  
en la margen del Jordan,  
y los affige mi ausencia.

Leu. Ay, que por hablar rebiento!

S. Iu. Vèn, y no mudes de intento;  
penitencia, penitencia. *Vas.*

Leu. No lo acabo de entender,  
el es hombre singular,  
a su padre hizo hablar,  
y a m. me haze enmudecer.

*Vane, y sale Filipo solo de camino.*

Fil. Desierto yermo, y aspera  
montaña,  
que la corriente cristalina baña  
del Jordan dilatado,  
tesoro hũdoso del florido prado  
Oid a vn infelize, de cuyo llâto

el doloroso curso serà tanto,  
 en dos continuas fuentes,  
 que del Jordan inunden las corrientes;  
 pero no, mejor es callar mi pena,  
 quando la misma quexa te condena.  
 Sin honra estoy, sin vida, sin esposa,  
 nunca fuera Herodias tan hermosa,  
 sin dicha viuo, sin valor, sin fama,  
 nunca amor me abraçara con su llama!  
 Huyendo vengo de vn injusto hermano,  
 nunca reynara el barbaro tirano!  
 todo soy confusion, todo de velos,  
 nunca fueran de amor sombra los zelos.  
 Si miro al Sol, parece,  
 que ya su roscicler no resplandece,  
 y al ver la pena, que sin culpa tuue,  
 se desfaya de achaque de vna nuue;  
 Si mi deshonra, ausente el roxo coche  
 busca las densas sombras de la noche,  
 al huir de la Aurora,  
 parece que por mi la noche llora,  
 Si buelvo al monte, veo  
 la fuentecilla, liquido trofeo,  
 que a mis tristezas grata,  
 en lagrimas penosas se desata.  
 Si atiendo al prado, hallo en èl el rio;  
 cuyo raudal es llanto al dolor mio:  
 Sol, noche, monte, prado,  
 con discreto cuydado,  
 como saben el fuego en que me anego,  
 agua me dan para que apague el fuego,  
 ò como el llanto es poco en mis enojos,  
 con lagrimas socorren a mis ojos.  
 Pero aqui recostado,  
 el sueño darà treguas al cuydado,  
 que no sera pequeño  
 fauor de mi pesar, rendirse al sueño.  
*Duermese, y salen el Rey, y Herodias, y criados de  
 acompañamiento, todos de camino.*  
 Rey. A Salen, bella esposa,

por

por huir de la plebe escandalosa,  
con que murmura en Galilea acciones  
hijas de mis pasiones,  
retirarme he querido  
vnos dias. *Her.* Amor, ya he conseguido  
por ti el laurel, que la ambicion abona,  
a ti solo te debo la corona:  
mucho señor, murmuran.

*Rey.* Sino pueden vencerme, què procuran?

*Her.* Viendo que tus finezas se adelantan.

*Rey.* Sino saben amar, de que se espantan?

*Her.* Culpan este ieriro.

*Rey.* Es vulgo, haze su officio, no me admiro.

*Her.* Sedienta estoy.

*Rey.* Pues bebe de esta fuente,  
mientras vna guirnalda floreciente  
formo, porque con ella  
ciña segunda vez tu frente bella.

*Her.* Ya te obedezco, *Vase.*

*Rey.* Flores,

la Diosa coronad de los amores:

pero que miro! dormido

Filipo sobre vna peña,

su sentimiento desdena,

pues al sueño se ha rendido.

No aduuo poco advertido

el pesar de sus recelos.

pues preuiniendo desvelos

sobre piedras quiso echarle,

porque no puedan faltarle

piedras a tan locos zelos.

La muerte le quiero dar,

que aunque barbaro rigor

parece, mas es fauor,

pues le suspende el pesarè

si viuiendo ha de dudar

su sentimiento, vivir

sintiendo es mas que morir;

luego ya, si bien se advierte

me agradecerà la muerte,

porquè le estorvej e sentir.

Serè el primer fraticida.

Serè solo el que inhumano

quitè la vida a vn hermano

que quiere verme sin vida.

No avrà piedad que me impida:

què aguardo! què estoy dudado!

muera, pues, quien viue dando

zelos.

*Vale a dar con la daga; y habla en sueños.*

*Fil.* Valgame el cielo!

*R.* y. Luego dexaran los zelos

de hablar, aunque sea soñando;

pero darele la muerte,

aunque los cielos lo estorven.

*Al executar el golpe, dà buelta en*

*vna tramoya de torno, y escondase*

*Filipo, y descubrase del otro lado S.*

*Iuan, el Rey turbado de verle*

*se va retirando.*

Pero que miro! prodigio

notable! quien eres joben?

E

quien

quien eres suspension bella  
de la iras de mi estoque?

Què magestades disfraça,  
ò que deidades esconde  
essa tosca piel, que es nube  
de diuerfos resplandores?  
desde la planta al cabello,  
eres todo admiraciones.

Quien eres pasmo del dia?  
habla deidad de los montes,  
milagro de los desiertos,  
no me suspendas, responde.

*S. Iu.* El hijo de Zacarias  
foy, a quien diò muerte torpe  
tu padre, porque piadoso  
me escondiò de tus rigores.  
De tres años al desierto  
me vine, donde pregonè  
misterios en mis palabras,  
y penitencia en mis voces.  
Como Rey, como Terrarca  
de Galilea te escondes  
a la luz de la verdad,  
en las sombras de la noche  
de la culpa? Por què offado  
le vsurpaste, amante torpe  
a tu hermano su muger,  
y con barbaros rigores  
escandalizas al Reyno;  
y a quantos tu amor conocen?  
Por què sacrilego amante,  
ciego atropellas, y rompes  
las leyes del matrimonio?  
Teme a Dios, teme los golpes  
de su justicia diuina:  
Penitencia, Rey Herodes.

*Rey.* Con que donayre predica!  
con que suauidad responde!

*Sal. Her.* Escondida he escuchado  
deste atreuido las voces,

y me corro, viue el cielo,  
de que en mi ofensa se enoje;  
y de que le sufras tu  
con necias desatenciones;  
bruto racional, humana  
fiera, parto deste bosque,  
a la Magestad Real  
te atreues?

*Rey.* Calla, que esconde  
no sè que Deidad en tí,  
que aunque el decoro perdone;  
que profanado se mira,  
en sus necias reprehensiones,  
a injurjarle no me atreuo.

*S. Iu.* Penitencia, injusto Herodes.

*Her.* Esto escuchas? esto sufres?

*Rey.* Grande fuerça sus razones  
tienè. *He.* Pues quedate ingrato  
que yo. *Rey.* Detente.

*Her.* Del bosque  
serè Faeton despeñado,  
pues desprecias los fauores;  
con que a finezas antiguas  
mi firme fè corresponde,  
quando agena me estimauas;  
siendo mi beldad tu norte,  
quando tuya me desprecias,  
vso comun de los hombres;  
viue el cielo. *Rey.* Dueño mío,  
mira. *Her.* No quiero fauores.

*Rey.* Advierte. *He.* Ya no te creo!

*Rey.* Esposa. *He.* Dexa esse nombre

*Rey.* Yo te adoro.

*Her.* Bien lo encubres.

*Rey.* Tu esposo soy.

*Her.* Bien lo escòdes. *Re.* Escucha!

*Her.* Vn etna es el pecho  
de rabias, y confusiones. *Vas.*

*Ray.* Iuan, perdona, no es posible  
atender mas a tus voces.

auu-

aunque no puedo negarte,  
por vida de aquellos soles,  
que has enojado, que gusto  
de escucharte; mas perdonen  
tus auisos. que si amor  
es creyendo en los fauores,  
vino carácter del alma,  
como quieres que se borre? *Vas.*

*S. Iu.* Ha Rey tirano, y rebelde  
a las soberanas voces,  
con que en mi te auisa el cielo!  
plega a tu piedad que flores  
arrepentido tus culpas,  
porque el decreto derogue.

*Sale Leandura con la piedra en la boca, y habla por señas.*

Què dizes, habla? *Leu.* Pues dàs  
licencia para hablar, oye,  
aunque temo que me escuches,  
porque pienso hablar de golpe,  
que desde que traigo piedra  
descalabran mis razones.

De Ierusalen, de aquella  
gran Ciudad, gloria del Orbe,  
a quien embidian los Perias,  
los Asirios, los Sidones,  
los Trapifondos, Gallegos,  
Gar. mantos, y Etiopes,  
de aquella insigne cabeza  
de Iudea al tiempo inmoble,  
de aquella gran poblacion  
rica, aunque sus posesiones,  
porque solo de esperanças  
entienden sus moradores.

Con vna emxabada vienèn  
dos Fariseos disformes,  
porque embaxada, ministros,  
è intencion sea todo doble:  
vno es blanco, otro moreno,  
aquel dia, aquesta noche,

vno niève, y otro tinta,  
vno açucar, y otro arrope,  
el vno yo le conozco,  
tan jarifa, tan disforme  
tiene la nariz sañuda,  
que siempre lo malo sobre,  
que no auia salido èl  
de la Ciudad, y en el monte  
estauan ya sus narizes  
enfadadas de oler flores.  
Llegaron los Fariseos  
al Iordan, alborotòse  
la plebe, fueron sonados  
por la nariz en los montes.  
Temì el Iordan, y aùn presumo,  
que dixo, si viene este hombre  
a bautizar sus narizes,  
es preciso que me agore.

*Sale Ismael.*

*Ism.* Calla hablador, es posible,  
que tan falsamente informes:  
para hab'ar con el Bautista,  
no mediràs las razones?

*Leu.* Como es posible medir  
vna nariz tan disforme?

*Ism.* Ponte la piedra.

*Leu.* No quiero,  
que lo fabran los riñones,  
y se quexaran de que  
tengo piedra sin su orden.

*Isn.* De Ierusalen a hablarte  
vienèn dos Embaxadores.

*S. Iu.* Di que lleguen, y las fillas,  
y el aparato perdonen,  
que no ay mas adorno en quieo  
tiene por Palacio vn bosque.

*Salen los Fariseos.*

*Far. I.* Sacerdotes, y Leuitas  
del gran Templo de Sion,  
viendo la heroyca opinion

con que tu fama acreditas.

Nos mandaron a los dos,  
por venerar tu poder,  
que vengamos a saber  
si eres Christo, Hijo de Dios?

*S. Iu.* No soy Christo.

*Far. 2.* Eres Elias?

*S. Iu.* No, su tiempo no ha llegado.

*Far. 1.* Eres Profeta sagrado?

*S. Iu.* No soy Profeta: Esaias

Voz me llama. *Far.* Desacierto  
notable! *Ism.* O pueblo feroz!

*Far. 1.* Di, quieneseres?

*S. Iu.* Soy la Voz

del que clama en el desierto.

*Far. 2* Sino eres Christo, ni Elias,

ni Profeta, como dizes

de que las gentes bautizes

con vanas hipocresias,

que cansadas. *S. Iu.* Yo qual veis

bautizo en agua, mas ya

entre vosotros esta

aquel que no conoceis,

con quien es (pueblo ingrato,

y yo en su amor singular

no merezco desatar

la correa a su zapato;

deste bautismo es mejor,

damosle con diferencia,

yo en agua de penitencia,

mas el en fuego de amor.

*Va saliendo Christo con tunica na-*

*zarena, y suelto el cabello a lo*

*Nazareno.*

Ojos estais engañados!

que miro! mi dicha infiero:

hombres este es el Cordero

de Dios, que quita pecados:

Señor, feliz gloria tengo

en veros en el Iordan:

vos en mi desierto? *Chri.* Iuan,

a que me bautizes vengo.

*S. Iu.* A que os bautize, Señor?

que humildad tan singular!

pues como ha de bautizar

la criatura a su Criador?

yo, Señor, tengo de ser

de vos bautizado. *Chri.* Primo;

cumplir la justicia estimo,

no la derogue el poder.

*S. Iu.* Quando obedecer intento;

temo. *Chri.* No aya resistencia,

Iuan.

*S. Iu.* Yo a vos? mas la obediencia

disculpe el atreuimiento:

yo a vos? palabra a quien dan

las criaturas grato oido.

*Chri.* Por ser Palabra he querido

pronunciarme en tu voz, Iuan,

*S. Iu.* Vos sois el panal fiel

de Sanson? *Chri.* Si, Iuan, y aqui

vengo a que gustes de mi,

como su manjar es miel.

*S. Iu.* vos sois aquel Ciervo herido

de amor, de la Esposa ciego?

*Chri.* Si, que por templar mi fuego

qual Ciervo al agua he venido.

*S. Iu.* Vos sois Flor del campo?

*Chri.* Es cierto,

Flor soy, que en tu campo esta;

*Iu.* vos sois Manà? *Chri.* Es el Manà

para quien viue el desierto:

Iuan, lleguemos al Iordan.

*S. Iu.* Qué humildad! qué cõfesion!

*Ism.* Feliz mil veces Sion,

pues has merido a Iuan.

*S. Iu.* Así pagar determino

vna deuda peregrina:

María fue mi madrina,

yo serè vuestro padrino,

y mejorado en los dos

que

quedarè, pues porque asombro,  
si fue madrina de vn hombre,  
yo soy padrino de Dios.

*Chirimias, y llegan a vna entrada,  
donde ay agua, dec. ienden Angeles  
cantando, con fuentes, conchas, y  
roballas, y Christo se ponga, sin  
Iuan le bautiza.*

*Mu. Serafines, baxad de los cielos,  
y venid, venid al Iordan (los,  
a ver el fuego q̄ abraza entr' ze,  
y a plaudir las grãdezas de Iuan.*

*Deciende de lo alto vna valoma, y  
ponese sobre la cabeça de Christo.*

*Dent. voz. Este es mi Hijo querido,  
de quien estoy agradado.*

*Isr. El Espiritu ha baxado,  
y la voz del padre he oido,  
las aguas diluuió han sido  
del ya sagrado Iordan,  
donde de las culpas van,  
acabando los desvelos.*

*Musi. Serafines, baxad, &c.  
Cubrese toda con musica, y dase fin a  
la jornada.*

### IORNADA TERCERA.

*Salen el Rey, y criados dandole de  
vestir, y vno con memoriales.*

*Cri. Oy gran señor, que es el dia  
en que celebra contento  
el Reyno tu nacimiento  
con festejosa alegría:  
es bien que de los rigores  
se olvide tu condicion,  
muchos que en dura prision  
solicitan tus fauores  
en aquestos memoriales  
tu piedad inuocan. Rey. Di.*

*Lee el. 1. Presos Iacob, y Leui,  
padecen por desiguales  
culpas, pues los dos riñeron;  
vno dellos salió herido,  
y al ofensor y ofendido,  
por orden tuya prendieron.*

*Rey. A los dos fue bien prenderse,  
a este porque le hirió,  
y a aquel porque le faltò  
valor para defenderse:  
estense presos. Lee. Aqui  
su pena vn preso te advierte;  
pero a su padre diò muerte.*

*Rey. A su mismo padre? 1. Si.*

*Rey. Sueltenle de la prision,  
yo le perdono, y remito,  
porque tan grande delito  
tuuo muy grande ocasion.*

*Lee. Otro robò vna muger  
casada, y se fue con ella,  
y el marido se querella.*

*Rey. Pues sueltenlo, y haz prender  
al marido.*

*1. Crueldad rara!*

*Rey. No te parezca desden,  
que si el fuera hombre de bien,  
su muger no le dexara;  
adelante. Lee. Manases,  
vn mercader, que quebrò,  
pretende en este, aunque no  
ha pagado, que le dês  
libertad. Rey. Que la configa!*

*1. Tiene muchos acreedores,  
perderante sus fiadores,  
si de nuevo no se obliga.*

*Rey. Ningun acreedor pretenda  
cobrar del, pues su dinero  
dieron, miraran primero  
de quien fiauán su hazienda:  
ay mas? 1. Muchos quedan.*

*Rey.* Pues Rompe los todos,  
tueita, y dexa de canfarme;  
buen modo de festejarme.

*1.* Como en tal fi ita te vès,  
la ocasion buscaron ellos.

*Rey.* Pues si oy les despacho, di,  
es hazerme fiesta a mi,  
ò es hazerles fiesta a ellos?

*Sale Leuadura.*

*Leu.* Temblando vengo, señor,  
furibunda caradura.

*Rey.* Quien eres?

*Leu.* Soy Leuadura,  
que en otro tiempo mejor  
te recentaua la risa.

*Rey.* Como dexaste a Palacio?

*Leu.* Esto es para mas de espacio,  
fue la ocasion muy precisa.

*Rey.* El color tienes perdido.

*Leu.* De la penitencia es m' dra,  
tengo cierto mal de piedra,  
que me trae descolorido;  
de Angel me voy ensayando.  
a Dios viuo, al mundo muerto,  
no queria ir al desierto,  
mas me lleuaron bolando.

*Rey.* Porque te fuiste? *Leu.* Señor,  
que dirè, que estoy cobarde! *ap.*  
fali a caçar vna tarde,  
que yo soy gran caçador,  
vna gran laguna vi,  
y la red sobre su plata  
arrojè mas no fue ingrata,  
pues doze patos cogi.

*Rey.* Patos con red encareces?  
mal. *Le.* Mi mentira no fragua;  
señor, si viuen en agua,  
no han de morir como peces?  
Con la prisa repentina,  
dos a dos, y tres a tres,

fin atarlos por los pies,  
los colguè de la pretina.  
Ellos vienosè colgados,  
gráznaron, y sin rezelo  
alçaron a vn tiempo el buelo,  
y n e lleuaron bolando.

*R.* Bien la vida avrà enmendado,  
quien no se enmienda en mèrir;  
a que vienes? *Leu.* A dezir,  
que Iuan diuino ha llegado,  
y pide le dès licencia  
para hablar. *R.* Di que otro dia  
buelva, que cntre el alegria,  
fuea mal la penitencia,  
y aunque le estimo, no quiero  
que diuierta mi plazer:  
no te vàs? *Leu.* He de traer  
vn cuentezico primero  
al proposito. *Rey.* Ola, echad  
de aqui este loco.

*Leu.* Me admira,  
que desprecie la mentira;  
quien no estima la verdad. *Vase.*  
*Salen músicos cantando, coronados de  
flores, y detrás Herodias muy bizarr  
ra, y la Infanta niña, y damas  
de a'omp. ñamiento.*

*Mus.* La vida nuestro Rey,  
inmortal al mundo sea,  
et rnizando sus glorias  
de Herodias la belleza,  
y con musicas dulces, y alegres  
fiestas,  
solemnizen sus Reynos su fama  
eterna.

*Her.* No dexeis de celebrar  
en vuestro festiuo acento  
de mi esposo singular,  
no os canséis, no de alabar  
a quien mil siglos possea

el

el Reyno de Gálilea,  
dezia que por justa ley.

*Ella y muy.* La vida de nuestro Rey  
inmortal al mundo sea.

*Rey.* Los aplausos y alegrías  
no atiendan solo al v. tor,  
que se quejará el amor,  
si os olvidais de Herodias:  
las mayores glorias mías  
proceden de su finza.

dezia, pues, que mi grandeza  
se conserve en las memorias.

*El y muy.* Eternizando sus glorias  
de Herodias la belleza.

*Sale San Juan interrumpiendo la  
musica.*

*S. Tu.* Muchas vezes, Rey Herodes,  
en publico y en secreto  
he reprehendido tus vicios,

con amenazas, y ruegos:  
y en esta ocasion, en este  
ciego desvanecimiento,  
que dedica a la lisonja  
la vanidad de tu Reyno.

Pues a Baltasar imitas  
en lo profundo, y sobervio,  
mis dedos has de mirar,  
en tu combite opulento.

Que si bien a Baltasar  
le señalaron los dedos  
la muerte, quando los mios  
señalen en el Cordero  
la vida, es por advertirte  
en la vida, y muerte a vn tiempo  
lo que debes elegir,

sin negarle al escarmiento  
la atencion; repara, advierte  
la diferencia en los dedos,

vnos dan muerte, otros vida;  
huye aquellos, busca aquellos,

que vnos escriuen castigos,  
y otros te señalan premios.

Como es posible tirano,  
que tus aperitos ciegos  
se enfordezcan a la Voz,  
del que clama en el deserto?  
Con la muger de tu hermano,

escandalizando el Reyno,  
y el mundo, viues casado,  
atropellando, y rompiendo  
leyes diuinas, y humanas,

ciego en lasciuos deseos;  
busca el agua del diuino  
Jordan, que si amor es fuego,  
en sus misteriosas olas  
se templarán tus incendios.

Si ha de ser espejo el Rey,  
dando luz, dando reflexos,  
donde componga el vasallo  
sus acciones a su exemplo;

que exemplo das a los tuyos?  
Como no han de viuir ciegos,  
si al querer mirarse en ti,  
ven empañado el espejo?

Quando ambiciosa Herodias,  
permutelle tus intentos,  
contra la fe prometida,  
contra el devido respeto  
a su legitimo esposo:

tu engañado de vn deseo,  
regido de vn aperito,  
y gouernado de vn necio  
error, era bien dar causa  
a vn incestuoso afecto?

No ha auido hermano, no à au-  
desde que del vniverso (do,  
la fabrica fundò Dios,  
quien te pueda dar exemplo  
a tal delito: Cain

quitò la vida sangriento

a Abel, pero no la honra,  
 como con Filipo has hecho.  
 Los hermanos de Ioseph  
 su misma sangre vendieron,  
 mas no le dieron la muerte,  
 y tu aprecio de vn intento  
 lasciuo, la noble vida  
 de la opinion de tu mismo  
 hermano vendiste offado,  
 ciego, atreuido, y resuelto.  
 Esau contra Iacob  
 en campaña puso fiero  
 vn esquadron; pero assi  
 que mirò a su hermano, tierno,  
 lastimado, arrepentido  
 le abraçò; cuerdos intentos,  
 pues empezaron en odios,  
 y acabaron en afectos.  
 Ha Rey, que engañado estàs!  
 pues desprecias assi el tiempo  
 de la enmienda, que despues  
 procuraràs sin remedio.  
 Tu nacimiento celebras,  
 conuocando de tu Reyno  
 los Principes, parà dar  
 mayor aplauso al festejo:  
 del fin huyes? al principio  
 te buelues, retrocediendo  
 el natural curso? el Sol,  
 asqua, que a sus mouimientos  
 enciende aquellos zafiros,  
 torna solados pr mero,  
 que en la cuna del Oriente,  
 despierte a la noche el sueño  
 en la pyra del Ocaso  
 se sepulta cada aliento,  
 es vn passo, que a la muerte  
 nos conduce; pues quien ciego,  
 ambicioso de la vida,  
 podra defraudar el tiempo?

Aunque bien hazes, que como  
 vès quan torpe, vano, y ciego  
 el camino de la vida  
 has andado, al nacimiento  
 buelues, que para andar bien,  
 quieres andarle de nuevo.  
 Sino te obligan tirano  
 los fauores, y los premios,  
 con que el cielo sus rigores  
 suspende, dandole tiempo  
 a la enmienda; adierte, y mira  
 el tragico fin v olento  
 de tantos Reyes, de tantos  
 Monarcas, que offados vieron;  
 por ser rebeldes ingratos  
 a los auxilios del cielo,  
 su muerte en sus precipicios;  
 su ruina en sus despeños.  
 Miran a Faraon, de quien  
 fue sepulcro el mar Bermejo;  
 en Senaquerib repara,  
 por temerario, y resuelto  
 perdido, pues vna noche  
 de su exercito sangriento  
 ciento y ochenta mil hombres  
 degollò vn Angel excelso.  
 Mira a Ozias, que murió  
 todo de lepra cubierto,  
 contagio de que no pudo  
 librarle el poder, ni cetro.  
 Atiende a Ieroboan,  
 pues el y quantos signieron  
 su idolatria, acabaron  
 despedaçados, y muertos,  
 y las garras de las aues,  
 y las bocas de los perros,  
 de sus ciegas vanidades  
 fueron viuos monumentos.  
 Mira a Nabuco intentando  
 coronarse de reflexos,

y despues bestia acosada,  
 pacien.to yervas hambriento.  
 Mira al ambicioso Amon,  
 muerto a manos de sus mismos  
 criados: mira a Saul  
 de vn asta passado el pecho:  
 repara en Abimelec,  
 otro Goliat soberuio,  
 muerto al golpe de vna piedra.  
 Y mira a Ioran sangriento,  
 de vna flecha atraueffado  
 el coracon, cuyos ciegos  
 intentos, por ir errador,  
 se castigaron con hierro.  
 Como no temes Herodes,  
 si en estos Reyes te advierto  
 indicios de tus castigos,  
 motiuos de tus zelos?  
 Si estos tuuieron el fin  
 que has oido, como necio  
 Tetrarca, tirano Rey  
 no te defengañas, siendo  
 tan inormes tus delitos?  
 Pues a vn mismo tiempo veo  
 en ti vn Faraon rebelde,  
 vn Senaquerib sobervio,  
 vn Ozias atreuido,  
 vn Geroboan blasfemo,  
 vn arrogante Nabuco,  
 vn Abimelec resuelto,  
 vn embidioso Saul,  
 vn Amon, y vn Ioran ciegos.  
 Que aguardas? que dudas? teme  
 a Dios, pues que tendra advierto  
 de muchos la pena, quien  
 de muchos tiene los yerros.  
 Rey. Basta Iuan, necio has andado,  
 pues atreuido, y resuelto,  
 con obstinadas porfias  
 me has enojado, sabiendo

lo que siento dar pesares  
 a Herodias, dulce objeto  
 de mi amor, y no ignorando  
 lo que a sus finezas debo.  
 Her. De esta suerte le respondes?  
 tan grosero atreuimiento,  
 disimulas apacible?  
 quando entendi de tu pecho  
 ver corales desatados  
 a los filos de tu azer?  
 Quando presumi arrancarás  
 su mordaz lengua sangriento,  
 ò que entre tus mismos braços  
 le despedaçaras fiero,  
 sin fiar de tus ministros  
 castigo que merecieron  
 atreuidas libertades,  
 de profanados respetos,  
 le riñes tan reportado?  
 le culpas tan halagueño!  
 Mas pueden señor, contigo  
 sus voces, que mis afectos:  
 mas pueden. Rey. Tienes razon,  
 no de tu semblante bello  
 las siempre purpureas rosas  
 deshoje mi bien el cierço  
 de la ira, y del enojo:  
 ola. I. Señor. Rey. Al momento  
 prended a Iuan. I. Dios te libere  
 de ti mismo. Rey. Mas ¿es esto!  
 quando a Iuan estimo, quando,  
 aunque me ofende, venero  
 su virtud, assi le injuric?  
 assi le pierdo el respeto?  
 no le aprisioneis, dexadle.  
 Her. Tan presto, señor, tan presto  
 tu fineza se malogra  
 en el arrepentimiento?  
 poco estimas a quien amas;  
 pero. Rey. No te enojés, dueño  
 de

de mi libertad; prendedle,  
lleuadle. *S. I.* Obediente espero  
la cruel execucion  
de tu rigor.

*Rey.* Como cielos *Apr.*  
ofendo a vn Angel! a vn hõbre,  
cuya virtud reuerencio!  
aguardad, no le lleueis,  
dexadle, veté al desierto,  
Iuan, no buelvas a Palacio.

*H.* Esto mirolesto consiento!  
libre dexas, ¿quien libre  
atropella tu respeto?  
no me queres no me estimas;  
pero mis ojos. *Rey.* Que veo!  
no, no te enojas, no llores,  
suspende el albor bello,  
que de la fragua de amor  
aumenta el llanto el incendio.  
*Reyna,* esposa, mi bien; ola,  
como no le lleuais pie o?  
que os suspendeis? que dudais?

2. Ya, señor te obedecemos.  
*S. I.* Menos con él ha podido  
mi voz, que su sentimiento:  
vamos, ponedme en prisiones  
Soldados, triste del Reyno  
donde viue perseguida  
la verdad; de tu amor ciego  
eres esclauo, y a mi  
mandas ponerme los hierros.

*Rey.* Confesso, que soy cruel,  
que soy tirano confesso,  
pues a Iuan; ola.

*H.* Otra vez  
buelves?

*Rey.* No mi bien, no buelvo,  
fino a dezir, que a vna torre  
le lleuen; ya, ya và preso:  
estás enojada? *Her.* No,

pues conozco que te debo,  
mas que la aficion de Iuan.

*Rey.* O si se fuesse al desierto! *ap.*  
ò si le soltaran loyes,  
*Dize a vn soldado a parte.*  
di a los Ministros.

1. Ya entiendo.

*Rey.* Que le suelten, q̄ lo prendan;  
*Oyelo ella.*

*H.* Que dizes! *Rey.* Nada.

*H.* Perplejo  
esta su rigor, señor,  
vamos, ya es hora.

*Re.* Estoy muerto! *Her.* Del cõbite!

*Rey.* No agradeces?

*Her.* Si señor, si lo agradezco.

*Rey.* No estás persuadida, a que  
te adoro?

*Her.* Dudar no puedo  
tu amor, ni mi obligacion;

*Rey.* Soy tu esclauo.

*Her.* Eres mi dueño.

*Rey.* Rendido estoy a tus ojos.

*H.* Yo obediente a tus preceptos.

*Rey.* Sabe amor lo que me cuestras.

*Her.* No ignoro lo que te debo.

*Rey.* O lo que pueden llorando,  
cielos vnos ojos bellos! *Vase.*

*Her.* O lo que puede en el alma,  
la vengança de vn desprecio!

*Vanse, y sale Leuadura, como que ha  
estado escuchando.*

*Leu.* No le suelten, no le prendan;  
sueltenle, lleuenle preso,  
ola lleuadle, bolvedle,  
afidle, vayase luego:  
valgate Dios, Rey veleta.

*Salę Zabulon recatandose.*

*Z b.* Con que cobarde tezelos  
vengo, el Infante Filipo,

mi

mi señor, que de secreto,  
disfrazado de Lisania  
viene a lo que yo no entiendo,  
por espia me ha embiado  
a Palacio; pero cielos,  
no es Leuadura el que miro!  
el es, bolverme quiero.

*Ie.* Zabulon, Zabulencillo.

*Zab.* Peor es huir.

*Leu.* Que te has hecho?  
donde has estado? *Zab.* Despues,  
que fue Tetrarca mi dueño  
de Ituria, y de Tracontia,  
por decreto del Imperio,  
a Galilea me vine,  
que al fin la patria, y los deudos  
pueden mucho, aunq̃ se ponga  
el ambicion de por medio:  
como estás en este traxe?

*Ie.* No has sabido mis progressos?

*Zab.* No,

*Leu.* No? ay mucho que dezir,  
mas oye el principio dellos:  
vna pedrada le di  
en la frente a vn Tabernero,  
y aunque el cutis, y membranas  
le rompi; raro suceso!  
no faltò gota de sangre;  
cosa que dexò sus penfos  
a todos, y fue la causa;  
que tomava el Tabernero  
mucho tabaco, pues como  
represado estava dentro  
el tabaco, restañò  
la sangrer

*Zab.* Calla embuslero. *Le.* Escucha.

*Zab.* Dime, ay quien tome  
tabaco en aquestos tiempos?

*Leu.* Assi serà la mentira

mayor. *Zab.* Oírte no quiero,

solo te ruego me digas,  
que alborotos son aquestos,  
que traen rebuelta la Corte?

*Leu.* Celebra su nacimiento  
oy el Rey, y ha combidado  
a los grandes de su Reyno.

*Zab.* Que prision fue la de aora?

*Leu.* Has de saber, mas que es esto!  
de quando aca hablo yo  
verdades?

*Zab.* Di, a quien han preso?

*Leu.* Zabulón, aquesta no he  
cendò el Rey mucho, y temiendo  
la cena, por digerirla,  
comiò muchísimo queso:  
vn raton, notable o fato  
tienen, viendole durmiendo  
se le fue a entrar por la boca  
al estomago; a este tiempo  
disperrò despauerido,  
aqui de mi guarda, dixo  
el Rey, pero no pudieron  
prenderle, hanle amatinado,  
y pescaronle el coletò  
ciertos gatos de Palacio,  
que los ay por todo estremo.

*Zab.* Valgate Berze ù. sol. 1. Ola.  
*Salen soldados.*

Leuadura, venid luego  
a la carcel. *Leu.* Quien lo mãda?

1. La Reyna.

*Leu.* Espantome cierto,  
porque predica verdades  
hizo prender mi Maestro,  
sí por hablar verdad prende,  
como puedo yo ser preso?  
executen esta orden  
en Zabulon, que es opuesto  
de las mentiras *Zab.* Yo huyo,  
que peligran los intentos

de

de Filipo.

Vase.

1. Vamos, *Leu.* Tengan.

1. Alíde.

*Leu.* Escuchen atentos.2. No replique. *Leu.* Vn Albañil.

1. No hable mas.

*Leu.* Vn Pastelero.

2. Venga preso.

*Leu.* Ay que me lleuan,  
sin querer oirme vn cuento.*Lleuante, y vanse, y sale Filipo  
disfrazado.*

*Fil.* No borran tiempo, ni ausècia  
las ofensas del honor,  
que no ay prudente valor,  
que baste a su resistencia.  
De Ituria la presidencia,  
de Tracontia el poder  
me dió el Cesar, q he de hazer?  
Como en tan graue pesar  
fabrà Reynos gouernar,  
quien dexa su honor perder?  
Matar pretendo al tirano,  
que me agrauia escandaloso,  
aunque es intento aleuoso  
verter mi sangre en mi herma-  
El ambicioso y liuiano, (no.  
precipicio de Herodias,  
aumenta las ansias mias,  
que si me tuuiera amor,  
no se dexara su honor  
conquistar de las porfias.  
Muera la quèxa en los labios,  
que oy vengaràn mis desvelos,  
en Herodias los zelos.  
en Herodes los agrauios:  
no es de cuerdos, no es de sabios  
viuir sin honor.

*Sale Herodias.**Herod.* Aquipienso que mi nombre oi:  
quien eres? sin vida estoy!*Fil.* Traidora, Filipo soy.*Her.* Esposo, esposo, ay de mi!*Cae desmayada en sus brazos, y saca la  
daga.*

*Fil.* Desmayada, y sin aliento  
sobre mis brazos cayò;  
darela la muerte? no,  
mas que dudo en tal tormento!  
Esposo dixo su acento,  
esposo en su boca oi;  
mas teniendo dos aqui,  
no aueriguo, no colio,  
si por Herodes lo dixo,  
ò si lo dixo por mi.  
Si el dezir esposo, esposo,  
era llamando a mi hermano,  
porque estoruasse tirano  
mi disgnio riguroso?  
Si fue requiebro amoroso,  
que me dixo su belleza?  
siendo así, serà fiera  
matarla: pues no permito  
por castigar vn delito,  
injuriar vna fineza.  
Confuso està mi rigor,  
pues no puedo en lo que veo  
desengañar vn deseo,  
ni acreditar vn fauor.  
Bien pudo ser, que el amor  
del Rey gozasse violento  
sus brazos, y que su intento  
no aya mi honor ofendido;  
de parte de amor se ha ido  
la duda del pensamiento.  
No es posibles, pues deuias  
contra violencias de amor,  
antes que rendir tu honor,  
perder la vida Herodias.

y ya las sospechas mias  
 crec en mirando cruel  
 sin alma tu pecho infiel,  
 pues viviendo el Rey en ti,  
 me dexas el cuerpo a mi,  
 y el alma le embias a el.  
 Del desmayo he colegido,  
 que eres complice en mi honor,  
 y por huir mi rigor  
 de ti misma te has huido.

Muere pues la causa has sido,  
 de que mi fama perdida,  
 se uexa de ti ofendida;  
 que importa en tã triste calma,  
 que este tu cuerpo sin alma,  
 porque este mi honor con vida.

*Sale Herodes, y detienete el brazo al  
 executar el golpe.*

*Rey.* Detente traidor, que es esto?

*Fil.* Estoy confuso, y asortado.

*Rey.* Oia, matad este alene.

*Salen alabarderos.*

*Fil.* Serà tan dificultoso,  
 que antes veràs de tu sangre  
 regar el tirano folio.

*Rey.* Dexadle, que es cobardia,  
 pudiendo matarle solo,  
 valerme de mi poder:  
 apartate. *Her.* Dueño heroyco,  
 no sea yo causa de que  
 viertas tu sangre, en tu proprio  
 hermano.

*Rey.* Darele muerte.

*Fil.* No podràs, que estoy zeloso.

*Her.* Señor, señor. *Rey.* Herodias,  
 tus intentos desconozco,  
 contra Iuan me irritas, contra  
 Filipotemplas mi enojo;  
 no penetro los intentos  
 de tu pecho, pues le noto

riguroso con mi amigo,  
 con mi enemigo piadoso.  
 Por ti no le darè muerte,  
 mas tan poco le perdono,  
 pues la vida pretendia  
 quitarte; llegad vosotros,  
 desarmadle, y prendle.

*Fil.* Què es prendeme! llegad todos  
 que yo he traído de escolta  
 cien foldos valerosos,  
 que a las puertas de Palacio  
 me aguardan, y aunq son pocos  
 morir matando pretendiendo,  
 pues las iras de mi enojo  
 ha querido la fortuna,  
 que ayan tenido mlogro.  
 Aguardad viles cobardes,  
 que he de ser terror, y asombro  
 de Galilea. *Rey.* Matadle.

*Metelos a cuchilladas y entranse.*

*Her.* Que temeridad! que arrojó!

*Re.* Vine el cielo. *Her.* Dueño mio.

*Den.* Seguidle. *Rey.* Cielos, q oigo!

*Her.* Si se retirò, dexadle.

*Rey.* Seguidle, sea del pojo  
 su vida de mi valor. *Her.* Señor.

*Rey.* Calla, que tus ojos  
 son imanes que arrebatan  
 mis afectos amorosos. *Vase.*

*Her.* O si el coraçon se viesse  
 libre de tantos ahogos!

*Vase, y sale Leuadua solo.*

*Leu.* De la prision me he escapado  
 aunq a gran riesgo me expògo,  
 ya se fue Filipo, y ya  
 sòlgado el alboroto,  
 el Rey con sus combidados,  
 aunque està sañado, y osco,  
 està tratando de no  
 tener los dientes ociosos.

El olor de las cozinhas  
 es de mis passos estorvo;  
 quien se hallara en vn banquete  
 tan esplendido; ay que adobo!  
 que haga mal el come;!  
 que de capones, que pollos,  
 que perdizes, que faisanes  
 tienen, al olor me arrobo:  
 cielos, quitadme el olfato,  
 ò la hambre; mas ya todos  
 los combidados se sientan:  
 que aparatos magestuosos,  
 de baxillas, que manjares,  
 que linamientos, que adornos;  
 si en el combite me hallara  
 comiera mas que diez lobos,  
 que yo soy gran comedor.  
 En cierta fiesta entre otros  
 manjares, vn empanada  
 (fue suceso prodigi- so)  
 llena de paxaros viuos  
 me dieron, y yo que como  
 sin matcar, no reparè  
 la burla, y los traguè todos;  
 a poco rato salia  
 del estomago vn sonoro  
 tropel de musica, a cuyo  
 estruendo me quedè absorto,  
 y boquiabierto, y con esto  
 di lugar, que vnos tras otros  
 fueran saliendo, y en suma  
 sin estorvarme el aliento,  
 los paxaros en el viento  
 forman Abriles de plumas.

*Chirimias, y descubrense las mesas,  
 y comiendo el Rey, Herodias, y la  
 Infanta, y otras, y canten.*

*Musi.* Arroyuelo q̄ corres ligero,  
 aguarda, detè, suspède el cristal  
 no corras mas, que se ofenden  
 las flores

de que atropelles su adorno, y  
 beldad.

*Her.* El dulce deleyte rinde,  
 señor los sentidos todos,  
 y así dançara la Infanta,  
 si guitas, porque los ojos!  
 en la opulenta grandeza,  
 que asisten, no estèn ociosos.

*Rey.* Dançe la Infanta, y despues  
 bolued a cantar vototros.

*Dança la Infanta, y el Rey se suspen-  
 de mirandola.*

Que diestramente ha dançado!  
 que desoejo tan ayroso!  
 que saçonado donayre.

*Inf.* Tus fauores reconozco.

*Rey.* Pideme lo que quisiere,  
 Infanta, que tan gustoso  
 me has dexado, que no sè  
 que fauor no sera poco  
 aora para pagarte  
 tanta lifonja a mis ojos:  
 pide, que yo te prometo,  
 Infanta, conceder todo  
 quanto quisieres pedirme,  
 aunque del Reyno que gozo  
 pidas la mitad.

*Habla Herodias a parte a la Infanta*

*Her.* Aqueño  
 has de pedir.

*Rey.* Cuydadoso  
 me rienes, habla, què pides?  
 di, que todo serà poco.

*Inf.* La cabeça del Bautista.

*Leuantase furioso, atropellando  
 la mesa.*

*Rey.* Què has dicho inhumano  
 monstruo?  
 què has dicho engañosa esfinje?  
 què has dicho aspíd venenoso?

viuen los cielos! *Inf.* Señor.

*Rey.* Dexadme, llamas arrojado,  
no quiero; pero no puedo  
negar lo que pide; como  
quebrantarà el juramento  
vn Rey, perdiendo el decoro  
a su grandeza? entregadle;  
penas, venid poco a poco:  
entregadle la cabeça,  
(que pesar tan doloroso!)  
la cabeça del Bautista.

*Her.* Vea Iuã lo que puede el odio  
de vna muger ofendida.

*Rey.* Dexadme, dexadme todos:  
ò felicidad humana,  
quien te goza sin asombros!  
Consejo fue de Herodias,  
mas si rendido la adoro.  
por què me acobardo? vn yelo  
mortal disurre por todo  
el pecho: sin vida estoy.  
*10* Ay Iuan! perdona este oprobio,  
que bien conozco mis yerros,

y bien tu virtud conozco:  
cruel soy, no puedo mas,  
mi palabra (estoy absorto!)  
està empeñada (que dudo!)  
Voz que clama es Iuã heroyco;  
contra su voz mi palabra  
se declara, y yo penoso  
por no romper la palabra,  
la voz del que clama rompo.

*Sale vn Criado.*

*Cri.* Ya murió el Bautista, aqui  
està su cabeça.

*Salen todos, y saca vn criado la ca-  
bèça.*

*Rey.* Que oygo!  
toma Infanta està cabeça,  
que me pediste, piadoso  
castigo, y con Iuan cruel  
he sido. *Inf.* Tu amor conozco.  
*He.* Yo en nõbre de D. Christoual  
de Monroy Senado heroyco,  
pido perdon de las faltas,  
quãdo a vuestros pies me postro.



LA