



El amor olero de Alcorcón. Estudio y edición.



S. Brieva, J. Moreno Tejada y B. Ametller, *Terpsicore*,
grabado sobre dibujo de Luis Paret.
Francisco de Quevedo, *El parnaso español* (Madrid, 1794)

Alumno: José María Suárez Borrego
Tutora: Piedad Bolaños Donoso

Índice

1. Introducción	3
2. Baile como género dramático en el siglo XVIII	4
2.1. Origen del baile	4
2.2. Plenitud del baile como género dramático	6
2.3. Fin del baile como género.....	8
2.4. Función del baile	12
3. La ‘puesta en escena’ de <i>El amor ollero de Alcorcón</i>	12
4. Autoría de <i>El amor ollero de Alcorcón</i>	15
5. Análisis de la misma	20
5.1. Temas	20
5.2. Personajes.....	22
5.3. Métrica.....	26
6. Edición semipaleográfica de <i>Amor (El) Ollero de Alcorcón</i>	29
6.1. Criterio de edición	29
7. Conclusión	39

Resumen: Este trabajo se presenta como un avaricioso análisis filológico de *El amor ollero de Alcorcón*, baile dramático del siglo XVIII (1708) enraizado en los recursos propios de este subgénero durante la segunda mitad del siglo XVII. Para tal hazaña se establecerá una discreta panorámica sobre la vida de estas piezas entremesadas, localizando la nuestra en el bajo barroco. Periodo en el que se verá contagiada por el tono jocoserio y satírico que reinó durante un siglo hasta su decapitación por otras piezas que dio a luz la «Ilustración». Además, se ha llevado a cabo una transcripción semipaleográfica del manuscrito con la que poder acercarnos a la obra para cuestionar la autoría atribuida a Francisco Benegasi y Luján, junto a José de Cañizares, a través de testimonios lúcidos; así como vaticinar su representación sobre las tablas -tentativa frustrada por la ausencia de datos que avalen su escenificación y agravada por la inexistencia de testimonios que declaren el montaje de estos bailes y sus respectivas piezas musicales-.

Palabras Clave: *El amor ollero de Alcorcón*; Francisco Benegasi y Luján; José de Cañizares; autoría; apócrifo; bajo barroco; baile dramático; entremés; teatro breve; edición.

Abstract: This paper is a philologic study of *El amor ollero de Alcorcón*, 18th dramatic dance (1708), which has inherited the characteristics of short dramas of the second part from 17th century. We established a panoramic view of dramatic interlude, where we place our dramatic dance in low baroque. This time frame is well-know by a jocoserious and satirical tone until short dramas of emerging «Enlightment» beheaded it. In addition, we have made a semipaleographic transcription to discuss the authorship of manuscript, wich is attributed to Francisco Benegasi y Luján with the assistance of José de Cañizares. Besides, we try to figure how it was played –unsuccessful attempt because we have not evidences of any performance and intensified by the absence of documents about staging of the dramatic dances and musical pieces-.

Keywords: *El amor ollero de Alcorcón*; Francisco Benegasi y Luján; José de Cañizares; authorship; apocryphal; low baroque; dramatic dance; dramatic interlude; short drama; edition.

1. Introducción

Irrumpimos en el mundo carnavalesco con la esperanza de dignificar un género desdeñado por gran parte de la crítica a través del baile *El amor ollero de Alcorcón*, del que se ofrece un análisis ajustado al margen de maniobra que ha permitido la tradición crítica y las fuentes disponibles. A través de estas hemos podido encuadrar nuestro baile dramático en el entorno al que pertenece, atendiendo a las propiedades temáticas que posee, siendo el tono socarrón e irónico de los personajes populares imprescindible para esta investigación. Asimismo, ha sido necesario contemplar el trascurso de la vida del subgénero para cribar entre todos sus derivados y poder avalar ante qué estilo de piezas se reconoce nuestro baile. Inspeccionar sus cimientos ha sido igualmente provechoso para estimar la representación de la pieza, puesto que no constan datos que atiendan a la escenografía de estos bailes más allá de las acotaciones del propio texto. A lo que habría que sumar las soterradas piezas musicales, de las cuales difícilmente se conoce testimonio debido al descuido de los dramaturgos. Con todas estas dificultades cuenta el manuscrito que analizamos, al cual -por si era poco- se le cuestiona su autoría. Por tanto, este trabajo comprende también un examen sobre la posible orfandad de la pieza, que será constatada llegado el momento. Este discreto y asequible estudio se erigirá sobre la concienciada edición semipaleográfica del manuscrito de la obra, el cual nos permitirá juzgar gran parte de las cuestiones que atañen a este trabajo. Igualmente ofrece una nueva fuente que sirva para aquellos hispanistas encargados del estudio de la lengua. Aclarada la intencionalidad de este trabajo, damos comienzo con el propósito de agradar a nuestro estimado lector.

2. Baile como género dramático en el siglo XVIII

2.1. Origen del baile

Dado que el manuscrito objeto de estudio de este trabajo es un ‘baile dramático’ sería conveniente conocer en qué consiste, concretamente, este tipo de obras y qué premisas ha de cumplir para ser considerado como tal; así, convendría recoger que «el *baile*, como género dramático, es un intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y, sobre todo, el baile, propiamente dicho, o saltación, que le dio nombre» (Cotarelo y Mori, 1911, CLXIV). Ahora bien, lo que este apartado pretende es esclarecer cuál ha sido el recorrido de este género durante su pervivencia y qué papel desempeña en la obra de F. Benegasi, por no decir en toda su producción.

La palabra *baile*, haciendo referencia al concepto tradicional de la palabra, era usual a mediados del XIII, y el gusto por este en España fue notable desde el siglo I d.C. como lo prueban cantidad de textos de autores clásicos. En la Edad Media vuelve a tener una fuerza arrolladora, cuando nace el teatro español, probablemente como forma de adoctrinamiento religioso y político. Además, los asuntos que se conciben en este momento serán los que herede el Renacimiento y que, a finales del XVI, se consoliden en el teatro propiamente dicho, permitiendo que otros géneros menores como las loas, jácaras y el baile mismo pervivan junto a las obras mayores, llegando, incluso, algunos de ellos, hasta tiempos relativamente modernos (Buendía, 1965, 9).

En germanía *baile* significaba ladrón y *bailar*, hurtar. Términos que más tarde sufrieron una metamorfosis, podríamos decir kafkiana, no por lo absurdo, sino por lo trágico, ya que «el ahorcado bailaba en las congojas de la muerte» (Cotarelo y Mori, 1911, CLXV). Probablemente, el germen del género conocido como *Danza Macabra* o *Danza de la Muerte* que proliferaría en la literatura de la Edad Media. Dicho esto, lo cual me parece de suma importancia para avanzar en nuestro trabajo, convendría hablar de la *danza* y su marcada distancia con los bailes, inexistentes en la actualidad. Entre algunos autores, don José Antonio González de Salas decía en 1633: «Las *danzas* son de movimientos más mesurados y graves, y en donde no se usa de los brazos sino de los pies solos: los *bailes* admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente». [...] La diferencia era cierta, por más que se haya querido negar en tiempos modernos (González de Salas, 1778, 171).

Muchos de los autores contemporáneos a esta discusión tenían claras las diferencias de ambos estilos, pero es de especial interés la perspectiva elitista con la que se analiza severamente la pérdida de las danzas solemnes a favor de los bailes populares (Cotarelo y

Mori, 1911, CLXV- CLVII). En medio de esta agitación aparece el *baile* como pieza teatral en el género dramático literario, siendo o bien danzas aristocráticas o danzas populares. La introducción de los segundos en el teatro tuvo como consecuencia, como he podido entender de la introducción que hizo Cotarelo para su libro de entremeses (pág. CLXXIX), la verbena chabacana que significó para muchos; juicio apreciable en el memorial presentado por la Villa de Madrid en 1598 a Felipe II, en el que se solicita la restitución de las comedias prohibidas en general:

«Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los *bailes* y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que desto la villa se confiesa por escandalizada y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno, para que ni hombre ni mujer *baile* ni *dance* sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y que provocan solo á gallardía y no á lascivia; y lo mismo en lo de las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales, discretos y modestos, son loables..., pues cierto cercenando esto, queda con perfección toda esta obra» (Cotarelo y Mori, 1904, 424).

Críticas que se volverán a repetir un siglo más tarde con el *fandango*, baile que muchos entendían como una representación del cuerpo femenino y a través del cual se establecía una contienda explícitamente erótica entre el hombre y la mujer. Aunque lo que parece llamativo es que en 1598 se hable de danzas antiguas (Rico Osés, 2012, 663). Estas han tenido que quedar anuladas en poco tiempo por los ‘bailes subversivos’ para referirse, de una forma tan categórica, a ‘la vuelta de las *danzas*’¹. Pero este mensaje no caló entre el público, y al margen del teatro y la comedia grande, el baile popular se escurría por los entremeses, rematando la obra principal y coronándose como la obra menor más aclamada por el público. De ello era consciente Lope de Vega, conocedor del gusto de este por los bailes en las representaciones teatrales, pues su afición a incluir danzas dentro de sus comedias son indicio de ello (Sáez Raposo, 2012). Algo que refutaría el hecho de que seis décadas más tarde el público siguiese practicando ese gusto por los bailes, pues se había erigido como parte de la tradición. Aunque no exento de críticas, pues el éxito del género breve y los bailes

¹ Sebastián Covarrubias, no deploraba el *baile*, sin embargo, en su definición del mismo tachaba cualquier movimiento provocativo: «el bailar no es de su naturaleza malo ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para tomar calor y brío; pero están reprovados los bailes descompuestos y lascivos, especialmente en las yglesias y lugares sagrados, como está dispuesto por muchos concilios y Cánones» (Martínez de Fresno, 1994, 299).

populares fue tal que se le señaló en cantidad de escritos como culpable de socavar con las danzas cortesanas².

2.2. Plenitud del baile como género dramático

Tanto es así que tenemos la prueba con el texto que hemos elegido para este trabajo un baile³ que sigue las reglas propias de este género todavía en el año de 1708. Con una Ilustración que ya despuntaba y con los puritanos Novatores a punto de asomar sus altivas cabecitas con el nuevo siglo dispuestos a dar de correazos a toda la tradición clásica. Es por la misma ausencia de estos iluminados que obras pertenecientes, podríamos decir, al antiguo sistema literario fuesen posibles todavía. No obstante, estos subgéneros peligraban otro expolio moralista con el siglo XVIII.

Por diversas algarabías de los gremios que ocupaban las tablas, poetas y cómicos comprendieron «el provecho que resultaría desligando ambas cosas y convirtiendo lo accesorio en principal» (Cotarelo y Mori, 1911, CLXXXVIII). Es por eso que, a través de la música, el canto y el baile se podría formar un entreacto emancipado del entremés; para lo que debían aunarse Calíope, Euterpe y Terpsícore desvinculándose de la aclamada Talía. Por ello el baile deja de ser un rimero de movimientos al ritmo marcado por la música para convertirse en una pieza que contiene un argumento que debe ser resuelto con brevedad. Supongo que por eso la prosa queda relegada por el verso, el cual se erige como el medio de expresión por excelencia de las obras menores, algo que ya sucedía desde los inicios de esa refundición del género breve, hacia 1609⁴, siendo el último más armónico y, para nuestro género en concreto, más musical que la prosa, el cual agiliza el trascurso de la pieza con mayor prontitud y que, como señala Abraham Madroñal,

[...] por estas fechas está cambiando la estética de todo lo que afecta al entremés y al baile dramático, por cuanto la aparición en escena del más grande compositor de estas obritas, el toledano Luis Quiñones de Benavente hacia 1610, va a revolucionar la poética de la pieza breve porque impondrá el verso sobre la prosa y añadirá todo lo que tiene que ver con la música y la coreografía

² DON TORIBIO: De los bailes, don Félix, vengo muerto. DON ALONSO: Tristes danzas de España, ya murieron. DON FÉLIX: Dios las perdone, gente honrada fueron. *La noche de San Juan*, Luis Quiñones de Benavente (1631).

³ «El baile como género dramático intermedio, es un espectáculo que representa una acción por medio de la mímica y en el que intervienen el canto, la música y el baile propiamente dicho. Puede tener forma de monólogo o de diálogo. Es de menor extensión que el entremés. Danzas habladas las llamó Cervantes. Hubo los llamados bailes entremesados, que en parte eran hablados, y otros que totalmente eran cantados. Los bailes fueron en todo momento muy empleados en la escena española» (Buendía, 1965, 63).

⁴ Fecha en la que se publica una tentativa de manifiesto fundacional del arte dramático moderno (Sáez Raposo, 2012, 367).

en un avance que consigue el sincretismo de géneros. Eso se aprecia especialmente en los bailes (Madroñal, 2008, 28).

De forma que a principios del siglo XVII tenemos un género que más que renovado podríamos considerar incipiente y que da sus primeros pasos con autores como Luis Quiñones, Luis de Góngora y Quevedo entre otros⁵. Además, por ratificar la fluctuación que atraviesan estas piezas, cuando Francisco Benegasi escribe sus bailes es el momento justo de escisión del género; no obstante, es un dato insuficiente para señalarlo como responsable de *El amor ollero de Alcorcón* (Rico Osés, 2012, 181). Sin olvidar, en medio de la revolución, la abundancia de términos con los que referirse al nuevo género fue abrumadora, como *entremés cantado*, *entremés hablado*, etc.⁶. Durante la segunda mitad del XVII se hablaba de baile *ajacorado*, una propuesta muy relevante para la evolución del subgénero (de la que Quevedo fue consciente) y a la que tendríamos que conceder la innegable presencia que tuvo en el progreso del mismo hacia su consideración como género dramático (Sáez Raposo, 2013, 198). Al igual que Lope, quien encuentra en el proteico gusto del público la justificación para quebrantar los preceptos clásicos⁷. Y que en torno a 1630 se quejaba de que los novicios dramaturgos, encabezados por Calderón, no se esforzaban por disimular en escribir sus obras a expensas de saquear las suyas.

Debemos inferir, por tanto, que de la confrontación entre danzas antiguas y bailes nuevos resulta el baile dramático o literario, tal y como se le conoce como género, lejos de aquellas danzas cortesanas donde imperaba la majestuosidad y el más honesto decoro que los moralistas deploran y el pueblo ignora a favor de unos movimientos impúdicos, según los primeros. Ante la imposibilidad de conseguir la efectiva prohibición de representar comedias, aquellos intentarán, al menos, que de ellas se extirpen los bailes [...] como la chacona o la zarabanda, que se juzgan nacidas en el mismísimo infierno (Sáez Raposo, 2012, 367)⁸. Por no hablar de la Reformatión de comedias que se aprobó en el Consejo de Castilla,

⁵ Respecto a las vacilaciones métricas de los bailes, estas serán debidamente tratadas en su apartado.

⁶ Pero en este trabajo utilizaremos el término *baile*, ya que así es como lo refiere el autor de esta pieza.

⁷ «encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces, que süele / dar gritos la verdad en libros mudos, / y escribo por el arte que inventaron/los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (Rozas, 2002,362)

⁸ Muestra de este repudio (nota 16 SÁEZ RAPOSO, 2012, 367) se refleja en las palabras que el jesuita Padre Mariana utilizaba para condenar los espectáculos públicos y que enjuicia la zarabanda como Amor «un baile y cantar tan lascivo de las palabras, tan feo de los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas [...] ¿Qué dirán cuando sepan (en otras partes)... que en España, donde está el imperio, el albergo de la religión y la justicia, se presentan no solo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabra a propósito los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos, y todo lo demás, con boca y brazos, lomos con todo el cuerpo, que solo el referirlo causa vergüenza» (Cotarelo y Mori, 1911, CCLXX). Por otro lado, en el cervantino

en 1615, que conllevaba la prohibición de estos bailes pecaminosos so pena de multa y destierro, aunque no constan que se aplicasen con tal rudeza. Tal era la simpatía que el público mostraba por ellos que, en un concurso de licitación de los corrales de comedias madrileños de 1629, uno de los pujadores sostenía que «los bailes no se han de quitar honestamente, que es la salsa de las comedias y no valen nada sin ellos» (Sáez Raposo, 2012, 368)⁹. El éxito del género breve y los bailes populares fue tal que se le acusó -en multitud de escritos- culpable de transgredir las danzas cortesanas.

Cabe decir pues, que fue tal el éxito del baile -tanto el propio género como el arte de bailar-, que fue utilizado en cantidad de obras como recurso metateatral, o sea, utilizado como recurso argumental en la propia obra y que funciona como médula de la misma. En las piezas de Quevedo supuso una propiedad casi intrínseca, y en nuestra obra también puede observarse en varias ocasiones¹⁰.

2.3. Fin del baile como género

Bien se podría decir que, como de casi todos los menesteres de la vida, en el bucle de experimentación constante que atravesaba el baile, a un ritmo no necesariamente vertiginoso, a mediados del siglo XVII, estas explotadas piezas empezaron a agotar el sustento de sus argumentos con el que el público ya estaba empezando a atragantarse. Tal fue, que muchos poetas llegaron a reflejar en sus bailes las novedades que requería el público exigente¹¹. Además, en medio de esa fluidez con la que el género oscila, la creación imprecisa y poco reglada de estas piezas, por autores como Quevedo, acercan el baile a la jácara, lo que paulatinamente convertían los bailes en una oda al festejo y que la generación posterior de dramaturgos no dejará pasar en valde¹².

La autoridad en el género germanesco a raíz de la serie de piezas dedicadas a Escarramán, unida a la evolución natural que experimentó el baile dramático en busca de nuevas fórmulas que mantuvieran la estima del público hacia una propuesta escénica

entremés de *La cueva de Salamanca*, el Barbero lo juzga de la siguiente forma: «PANCRACIO: Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo, ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalo y Dello me pesa, con el famoso del nuevo Escarramán? BARBERO: ¿Adónde? En el infierno; allí tuvieron su origen y principio» (Rey Hazas, 1998, 168).

⁹ Cita tomada de Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, 2 vols., Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencias, 1804, I, pág. 132.

¹⁰ Dice Amor «Tengan que pasa un vaile / nos da el vejete / motivo en lo que busca / de aquesta suerte» (vv. 213-216).

¹¹ Así se puede observar en el *Baile de los cuatro de á ocho* cuando el Gracioso pregunta a sus compañeros a qué han venido y responden «A que se haga un baile nuevo» (Cotarelo y Mori, 1911, CCXXI).

¹² «Recargando el tono burlesco, llegaron los entremeses a parecerse a las mojigangas, y acentuando su tinte caricaturesco los destinos al Corpus se hicieron más bufonescos» (Buendía, 1965, 31)

tan valorada, hicieron que ya en la segunda mitad del XVII entremesista Agustín Moreto, Juan de Mateos Fragoso [...] o el actor Bernardo López del Campo [...], siguieran su estela (Sáez Raposo, 2013,197).

A causa de esto surgieron los *bailes de oficios*, donde lejos de la epicidad, el *gracioso* funcionaba como maestro de algún oficio y del cual se requerían sus servicios y dotes para resolver mundanales disgustos¹³. Agotada de nuevo la materia de estos bailes se introdujo el Amor como personificación de tales oficios, también en la segunda mitad del XVII, los cuales «han corrido mucho riesgo, por consistir el aplauso en que nos equivoquemos», según se refleja en el baile de *Las lavanderas* en el que tres mujeres hablan del peligro que corren los bailes (en torno a 1667). La obra motivo de estudio de nuestro trabajo se circunscribiría en este momento, si no fuese porque consta de unas licencias que la fechan en 1708. Esto indica que, tras las variaciones que sufre el género del baile a lo largo de su extensa vida, este pervive con fuerza, probablemente debido a su flexibilidad y las tolerantes adaptaciones a cuenta de subsistir¹⁴.

Paralelamente a estos bailes se dieron otros, probablemente como consecuencia a los protagonizados por el Amor, como los bailes pastoriles, habiendo desaparecido ya como tema cabecero de las «novelas» del Siglo de Oro. Estas piezas tuvieron un periodo de vida muy breve, ya que, sin ser del gusto de los propios actores, fueron anuladas por los *bailes de jácara*. Estas piezas surgieron con el objetivo de acabar con las peripecias bucólicas, aunque no contaron con el respaldo suficiente, quizá porque el tema aparecía en otras piezas de teatro, además de su aparición tardía en el panorama -cuando la picardía ya tocaba a su fin-, a lo que se añade las nuevas leyes que atañen al uso de la espada y la persecución de los abusos cometidos por las clases marginales, sin olvidar la Guerra de Sucesión, que sepultó diversos hábitos castizos de nuestra tradición.

Mutilados casi todos los motivos del baile, la decadencia más que una amenaza era una evidencia. Antes de que el siglo XVII tocase a su fin, el público ya reclamaba que estas piezas abandonaran la letra, volviendo así al baile primigenio, acompañado únicamente de música. A lo que no ayuda la irrupción de los bailetes franceses, como los saraos, contradanzas, minuets, etc. -más propios de la esfera gala-; causada por el regreso de las compañías españolas que desde 1660 hasta 1673 estuvieron representando en París. No obstante, y pese a la escasez de datos con los que contamos, basados exclusivamente en los

¹³ Este tema se desarrollará con mayor minuciosidad en el apartado 5.2. de este trabajo.

¹⁴ Otra manera de entenderlo sería «como el junco que se dobla, pero siempre sigue en pie» (Dúo Dinámico).

diarios de los viajeros extranjeros, la entrada de estos géneros ha sido moldeada a la española, pues lo que consta en los diarios es que, pese al talento de los españoles para bailar, estos no comprenden la índole del minué (Rico Osés, 2012, 658).

Ya en el siglo XVIII encontramos piezas fechadas en 1718 bautizadas como *Dancería* que, durante una década, en la que las reiteradas refundiciones (sin mucho éxito esta vez, pese a la gran influencia italiana a principios del siglo XVIII), lejos de revitalizar el género, alargaron su agonía hasta que acabó siendo sepultado en la tercera década del siglo XVIII por los primeros sainetes de costumbres¹⁵. Pero, ojo, no ha de caerse en el desierto del sainete como se entendía en el siglo XVIII¹⁶, momento en el cual este término sentencia la palabra *entremés*, que se reduce únicamente a las obras del Siglo de Oro y las piezas «de Trullo» (Domenech, 2000, 20). Además, algunos han creído ver en este una intención moral, un disparate lejos de la realidad. De hecho, *sainete* no era más que un nombre genérico e impreciso para referir un *entremés*, y que se aplicaba con mayor frecuencia al *baile* y la *jácara*, la *mojiganga* y otros *finés de fiesta*. El *entremés* mismo había ido decayendo paralelamente al ‘baile’ en los últimos dos decenios. Lejos de la sátira mordaz, la ironía más fina y el empleo agudo del lenguaje, el género se despeñó por los cómodos senderos de la exageración para resolver los conflictos que desemboca en un vilipendio llegado el siglo XVIII.

Ello justificaría el creciente interés por la *mojiganga*, fruto del mundo carnavalesco y la ociosidad, cuyo foco de interés e hilaridad se reducía a la pérdida de un placer, necesidad material o temor desmesurado que a la situación espiritual del personaje. Siempre enmarcado por las ocurrencias más toscas. Al menos, así estima el género breve Cotarelo en su *Colección de Entremeses...* pese a no haber publicado su segundo tomo, donde hablaría de los géneros breves durante el siglo ilustrado.

No obstante, el *entremés* de la primera mitad del XVIII contiene una serie de novedades que lo alejan del Siglo de Oro y, resultado de la decadencia del *entremés*, provoca la contaminación por parte de este hacia otros géneros, causando, por ejemplo, lo que se conoce

¹⁵ Cotarelo hace referencia a un sainete dieciochesco que comienza dando por hecho que el público pide un baile y viéndose obligados el gracioso y la graciosa a confesar no tener baile preparado, diciendo la segunda «Señor mío, no hallo ingenios / que quieran escribir bailes, pues se hallan todos secos / de ideas y de invenciones». (Cotarelo y Mori, 1911 CLXXVI)

¹⁶ Pues «a lo largo del siglo XVII *sainete* va alternando con el dominante *entremés*, de modo que a finales de siglo son prácticamente sinónimos» (Domenech Rico, 1997, 34) hasta el triunfo del sainete distinto al tradicional «más enraizado en la realidad cotidiana y en la actualidad de la época, cada vez más emparentado también con la comedia y más desligado de la tradición entremesil» (De la Cruz, 2009, 13)

por «bailes entremesados», poseídos aún por «el espíritu carnavalesco del entremés y la mínima acción que suelen contener» y que «se había hecho habitual de todos estos géneros» (Domenech Rico, 1997, 33). La falta de creatividad y el desinterés del público no implicaron la pérdida de autores que siguiesen concibiendo entremeses durante la primera mitad del siglo XVIII. Así Cotarelo cita a Francisco de Castro, José de Cañizares y hasta al mismo José Joaquín Benegasi, hijo de Francisco Benegasi y Luján. Pero que quedarían relegados no a la segunda fila, sino al final de la cola, pues los vasallos de la Ilustración, como Cadalso o Jovellanos, no cesaron en su lucha por acabar con cualquier invención que lindase con la inmoralidad. Prueba es la carta LXXXVIII de *Cartas marruecas* en la que Cadalso enjuicia severamente:

Los que pretenden disuadir al pueblo de muchas cosas que cree buenamente, y de cuya creencia resultan efectos útiles al estado, no se hace cargo de lo que sucedería si el vulgo se metiese a filósofo y quisiese indagar la razón de cada establecimiento. El pensarlo me estremece, y es uno de los motivos que me irritan contra la secta hoy reinante, que quiere revocar en duda cuanto hasta ahora se ha tenido por más evidente que una demostración de geometría. (...) La libertad que pretendéis gozar no solo vosotros mismo, sino esparcir por todo el orbe, ¿no sería el modo más corto de hundir al mundo en un caos moral espantoso, en que se aniquilasen todo el gobierno, economía y sociedad? (Cadalso, 1793).

El nuevo siglo no ofrece estabilidad alguna a la situación, prolongando la mutación genética y terminológica de las piezas breves, entre ellas el baile. Dicha evolución se acelerará con la intrusión de Ramón de la Cruz al mundo sainetero, inquisidor moralista que perseguirá el apetitoso entremés carnavalesco del «mundo al revés», del que Cervantes se sirvió en tantas ocasiones (García Valdés, 2003). Todo ello eclosiona en 1780 con la exterminación e instauración del sainete que nada tiene que ver con el tradicional. Paralelamente, el siglo XVIII fue testigo del nacimiento y caída de la tonadilla escénica, muy similar al baile y a la mojinganga del Siglo de Oro y que no tiene su origen en la transformación de estos géneros, sino en el desarrollo de las partes cantadas de los sainetes (Domenech Rico, 1997). Debiendo su popularidad vertiginosa a la propia desaparición del entremés, carencia que supo satisfacer rápidamente con un gran número de composiciones -que lejos quedan del nostálgico baile-, fue germen de los espectáculos verbeneros (Domenech Rico, 2000).

2.4. Función del baile

Este subgénero persigue una serie de fines, evidentemente, pese al velado raciocinio de los «iluminados»¹⁷ del XVIII, que Gaspar Merino se encarga de constatar en su tesis (Merino Quijano, 1981, 321). Él los clasifica en cuatro objetivos:

El primero que establece es el del entretenimiento y la diversión. Algo lógico teniendo en cuenta que el baile se situaba entre los intermedios de las comedias (género extenso) y buscaban entretener y controlar al público. El segundo sería hacer reír, algo que, mediante argumentos disparatados, ocurrencias populares y otra serie de recursos que serán tratados en el apartado de este trabajo dedicado a ello veremos, lo que está muy ligado a la descripción de costumbres, pues los bailes, y el teatro menor, en general, recogían las costumbres del pueblo resultando un compendio deformado y, por ende, caricaturizado, a través de elementos satíricos como bien apunta Gaspar Merino. Lo que nos llevaría a la última finalidad que persigue el baile: la sátira. Esta es prácticamente imposible de conseguir sin el empleo de elementos jocosos (mejor tratados en adelante respecto a la obra *El amor ollero de Alcorcón*).

3. La ‘puesta en escena’ de *El amor ollero de Alcorcón*

Este apartado se ceñirá en la medida de lo posible a nuestro baile que, debido al desconocimiento de su representación¹⁸ y la ausencia de partituras que acompañarían a la pieza, advertimos que será una hazaña inasequible. De modo que, conviene prevenir a nuestro lector que lo que en este apartado se encuentra será una recopilación de los escuetos conocimientos sobre los mecanismos de representación de estas piezas breves.

Así, cabe decir que los pasos empleados en tales bailes se reconocen mejor en los utilizados en obras mayores, no tanto en piezas entremesiles. Y ante la escasez de tratados relativos a dichas cabriolas, una fuente fundamental que ha ofrecido datos, aunque insuficientes, sobre esta técnica ha sido las acotaciones teatrales. Ciertas indicaciones coreográficas de bailes dramáticos suponen un acercamiento, ya que tales bailes no se reducían a intercalar las danzas aristocráticas -que ya conocemos- y bailes populares, sino que existía toda una logística interna en los bailes con el propósito de ilustrar el argumento

¹⁷ Me refiero a los hijos del Siglo de las Luces, cuyo candil fue la razón y el conocimiento con el que pretendieron disipar las brumas de la ignorancia y la corrupción espiritual que vieron en el Siglo de Oro.

¹⁸ La cual debió llevarse a cabo, pues -aunque no conste en la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*- contaba con las polémicas licencias, con lo que no tendría sentido no llevarla a escena.

de la pieza a través de paseos, vueltas, cruces, cadenas, arcos, cambios de parejas y otros giros coreográficos y mímicos¹⁹.

Por ejemplo, el Baile de la Gaita francesa, incluye los siguientes lazos: “cortesía en medio; manos en cruz y pasar y manos en ala y al puesto. En cuarterones, brazos en cruz y en ala y señalar puestos. La fuente y caras paredes y manos y remates. Cruzado doble y en planta para acabar. Cuando de jardín, con vueltas, los de en medio con los guías. Juntarse y salir a esquinas. Desinterpolarse, cruzado, las mujeres abajo y los hombres arriba; abrirse las mujeres, bajar los hombres con reverencia; abrirse los hombres, bajar las mujeres; cortesía y acabar” (Martínez Del Fresno, 1994, 313)

La falta de textos dedicados a la descripción supone una piedra en el camino, pues ni los tratados generales ofrecen testimonios que sirvan de sustento para la crítica. El único que trató estas actuaciones performáticas durante su existencia fue Esquivel Navarro (Sevilla, 1642) en el *Arte del danzado* y tampoco se preocupó demasiado por hacer a sus lectores conocedores de los normas y usos en los que se estructuraban los bailes. Esquivel se centra llanamente en reunir los movimientos principales y comunes a todas las danzas. Así encontramos los *pasos, floretas, saltos al lado, saltos en vuelta, encajes, campanelas de compas mayor, graves y breves y por de dentro; medias cabriolas, cabriolas enteras, cabriolas atravesadas, vacíos, sacudidos, cuatropeados, vueltas de pechos, vueltas al descuido, vueltas de folias, giradas, sostenidos, cruzados, reverencias cortadas, floreos, carrerillas, retiradas, contenencias, voleos, dobles, sencillos y rompidos* (Cotarelo y Mori, 1911, CCXXVIII-CCXXIX); un fatigoso catálogo de términos inservibles, pues muchos de ellos no tienen el significado que Esquivel ha dado, ni por un remoto casual, respecto a las acotaciones de las obras. Así, por ejemplo, ‘cruzado’ remite al movimiento que hombres y mujeres realizaban sobre el tablado de forma conjunta entre ellos, y que Esquivel refiere como el mero cruce de piernas, extendiéndolo a todas las danzas.

La intención de Esquivel es de agradecer –aunque tal esfuerzo podría haber sido invertido en otra empresa–, puesto que en cuanto a danzas y bailes son más provechosos otros libros extranjeros como el del italiano Caroso²⁰ o el francés Thoinot Arbeau²¹, cincuenta años más antiguos (Cotarelo y Mori, 1911, CCXXIX). Tratados españoles posteriores tampoco

¹⁹ «No se trataba de narrar historias a través de la danza sino de insertar en la acción dramática, con mayor o menor coherencia, piezas de bailes» (Mera, 2008, 473).

²⁰ *Il ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta...* (1581).

²¹ *Orchesographie et traité en forme de dialogue...* (1589).

mejoraron el conocimiento que se tenía de estos bailes, como el de Bartolomé Ferriol²², Rojo Flores²³ y Antonio Cairón²⁴.

Para obtener, pues algo de provecho sobre nuestros antiguos bailes hay que acudir a los textos literarios de novelistas, poetas, moralistas, escritores de costumbres y otros; tarea larga y difícil para que nadie la emprenda de propósito (Cotarelo y Mori, 1911, CCXXIX)²⁵.

El conocimiento de la música empleada en estos bailes aún está por descubrir, pues la ausencia de fuentes musicales imposibilita mayor conocimiento, puesto que, ante tal carencia, los estudios musicológicos se encuentran desamparados. Por tanto, la única viabilidad es confiar en los estudios y conclusiones filológicas, de los cuales sea posible rastrear cualquier dato por medio de personajes y acotaciones escénicas –indicaciones, descripciones, etc.– que permitan acercarnos a la música irrecuperable en su plenitud (Gutiérrez y Montes, 1997, 379).

Dato que sí podemos ofrecer es que la música intercalada en las comedias del XVII, e incluso aun en zarzuelas de Calderón y otros dramáticos coetáneos, estaba inspirada en la italiana. Misma procedencia han querido dar algunos a las danzas aristocráticas de la élite europea, que entra en los bailes. Pero que no ocurre así en los entremeses, donde lo cantado y bailado eran temas populares (seguidillas, cachonas, zarabandas, Villanos, jácaras, etc.) que Francia e Italia desconocían por completo. Además, por los fragmentos que se conservan de época tardía, influidos probablemente por el gusto de los cancioneros musicales –algunos manuscritos y otros impresos por los autores– se conoce que los tonos empleados en las piezas musicales serían el español y el popular. Por desgracia se desconoce la mayoría de nombres de los autores de las composiciones musicales que dieron garbo a los bailes, delito incurrido por los dramaturgos (Cotarelo y Mori, 1911, CCXXVII). Ingrato desaire, pues gracias a la música muchos bailes fueron llevados a segundas representaciones, las compañías se encargaron de instruir conocimientos de canto a las actrices (quienes desconocían en su mayoría este arte) y, obviamente, significaban un eslabón imprescindible en la creación de estas obras.

²² *Reglas útiles para los Aficionados á Danzar: Provechoso Divertimiento de los que gustan tocar Instrumentos: Y Polyticas Advertencias a todo genero de Personas...*

²³ *Tratado de recreacion instructiva sobre la danza: su invención y diferencias. Dispuesto por D. Felipe Roxo de Flores. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1793.*

²⁴ *Compendio de las principales reglas del baile...*

²⁵ Para quien desee ver algunos ejemplos, Cotarelo ofrece en un breve repaso de algunos de esos movimientos acotados en distintas obras contextualizando el paso con la situación en la que se producía entre las pp. CCXXX- CCXXXIII

Tal vez, y como posteriormente se empleó en los sainetes, la música sirviese como llamada de atención a un público agitado, dando señal de que iba a empezar la pieza breve y como recurso para crear ambiente, así como elemento sonoro del decorado (Coullon, 2008, 289). Pero es poco probable, teniendo en cuenta la importancia de la música en el género breve del Siglo de Oro, produciéndose entre esta y el argumento una sacra unión fundamental por varios motivos: el primero para constatar la vinculación indiscutible entre música y literatura, y la segunda para vislumbrar la evolución de baile a otras piezas menores que florecerían con el nuevo siglo –como el sainete o la tonadilla– (Gutiérrez y Montes, 1997, 378).

En cuanto al vestuario, no es un asunto del que se disponga demasiada información, pues este debía ser aportado por los propios actores, quienes al entrar a formar parte de una compañía los entregaban a la misma (Domenech, 1997, 19). Considérese tal vez un pago por su formación, pues estos no tenían otra que la de las mismas tablas. Aunque normalmente, el concepto de actor estaba muy ligado al de familia, la cual constituía en muchas ocasiones una compañía, y los artistas se gestaban a una edad temprana. Condensando el actor, en este caso al menos, el arte de interpretar, bailar y cantar.

En el siglo XVII la representación en teatros comerciales supuso un espectáculo formado por loa, primera jornada de la comedia, entremés o sainete, segunda jornada, sainete o tonadilla²⁶, tercera jornada y fin de fiesta, generalmente formado por un baile; al igual que en el siglo XVIII, aunque si en algo se diferencia fue en la acumulación de piezas breves en una única representación²⁷, pues el desmedido gusto del público por estas trajo su popularidad. Frente a los neoclásicos, que repugnaban este tipo de obras, permitiendo solo su aparición como prólogo o fin de fiesta (Domenech, 1997, 29).

4. Autoría de *El amor ollero de Alcorcón*

Debido a la contrariedad de opiniones adyacentes a la obra de análisis es conveniente conceder un espacio a este trabajo en el que se proceda a la recopilación de criterios y juicios con los que intentaremos ofrecer un dictamen que se acerque objetivamente a la autoría de este baile.

²⁶ Si se desea conocer más acerca de este género, Elisabeth le Guin en *Hacia una revalorización de la tonadilla tardía* lleva a cabo un excelente trabajo sobre su estructura musical (2008, 183-224)

²⁷ La mayor diferencia entre el teatro breve de estos siglos radica en la proliferación de nuevos géneros, resultado de la evolución de los primeros -como ya se ha comentado en el apartado anterior- y que distancian de estos en forma de sainete y tonadilla.

Los estudiosos que han otorgado a la obra la autoría de Francisco Benegasi y Luján, junto a José Cañizares, se han basado exclusivamente en el hecho de que son los únicos nombres que se encuentran en la obra; esto es como censor y fiscal, responsables de que la obra sea representada o no.

Atendiendo a la figura de Francisco, podemos decir que, nacido en Arenas de San Pedro en 1659, podría ser nieto del caballero Vivaldo Benegasi, embajador de Génova ante Felipe II. Trasladándose a la corte muy joven, junto a su padre Juan Francisco Benegasi, Francisco continuó sus estudios humanísticos, destacando su habilidad con el arpa, siendo discípulo de Juan Hidalgo de Polanco, arpista de la Capilla Real. Además, su padre le consiguió hábito de la Orden de Calatrava, donde más tarde ocuparía distintos oficios, así como otros servicios en la Corte de Felipe V. Otro dato de interés sería el casamiento de Francisco Benegasi en 1705 con doña Ana Peralta García de Francia, con quien tuvo a su hijo José Joaquín. Pieza importante en la vida de su padre y en nuestro trabajo, pues se encargará, a la muerte de este -en Milán a la fecha de 1743-, de reunir toda su obra, algo que nos allanará el camino a la hora de vaticinar si el baile analizado en este trabajo corresponde, o no, a Benegasi²⁸.

La obra de Benegasi es extensa, y aunque contiene un número considerable de piezas poéticas -de arte menor-, destaca en ella su evidente inclinación por los textos dramáticos, concretamente los entremeses y bailes. Como se ha dicho líneas arriba, José Joaquín se encargó de organizar la producción de su padre, lo cual aprovecharía para incluir obras propias. Los volúmenes póstumos son: *Obras métricas que dejó escritas el señor don Francisco Benegasi y Luján...* (Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1744), que únicamente contiene los bailes; y las *Obras líricas joco-serias que dejó escritas el señor don Francisco Benegasi y Luján...* (Madrid, Oficina de Juan de san Martín, 1746), edición en la que se incluirían una serie de poemas de don Francisco completando el *corpus* poético del hijo, quien sigue un estilo muy similar al del padre -propio del bajo barroco-, por lo que la única opción que los estudiosos de estos dos autores (padre e hijo) tienen es la de confiar en la compilación de José Joaquín²⁹. Constan otros manuscritos como el titulado *Obras líricas, y jocosas escritas por D. Francisco Benegasi y Luján, caballero de la Orden de Calatrava,*

²⁸ Para conocer más datos sobre la vida de Francisco de Benegasi véase la obra de Eduardo Tejero Robledo, *El dramaturgo Francisco Benegasi y Luján*, pp. 17- 25 y las páginas que Rafael González Cañal dedica igualmente en «Entremeses y bailes de Francisco Benegasi y Luján» (2018, 305-306).

²⁹ Además, como Rafael González señala en su anotación 8, José Joaquín siempre jugó al equívoco entre las obras de su padre y las suyas. Muestra de ello son los versos de *El tiro a la discreción* donde se dice «Si del autor del sainete / traslucen el apellido, / unos dirán que es del padre / y otros dirán que es del hijo» (Francisco Benegasi, *Obras líricas joco-serias...*, p. 77), (2018, 308).

gobernador y superintendente general de Alcázar de San Juan (fols 73r-95r) donde se copian tres sonetos, cuatro romances, dos décimas y unas quintillas, además de algunas poesías del hijo.

Pero lo que realmente supone interés para este trabajo son los bailes de Francisco y la posible orfandad de *El amor ollero de Alcorcón*. En las *Obras métricas*³⁰ que se publican en 1744 aparecen seis bailes de Francisco y tres de José Joaquín. En un segundo volumen se editarán dos entremeses (*Entremés del reloj* y *Entremés del zahorí*) y uno más de José Joaquín y rematado con los cuadernillos de 1774 donde se recogían los seis bailes del padre y tres del hijo. De modo que, la producción dramática de Francisco Benegasi concluiría, de acuerdo con los volúmenes citados anteriormente, con tres entremeses (*Entremés del reloj*, el *Entremés del zahorí* y el *Entremés de los enjugadores*) y seis bailes (*La fuente del desengaño*, *La familia de Amor*, *El retrato vivo*, *El letrado de Amor*, *El Amor relojero* y *El Amor espadero*). Así *El amor ollero de Alcorcón* atribuida a Francisco, con la colaboración de José de Cañizares, no aparece en ningún momento mencionada por él o por su hijo, encargado de recoger su obra. Si Francisco participó en la composición se desconoce, pero la Barrera lo citaba como anónimo³¹ y Rafael Martín considera que se trata de un error de apreciación³², puesto que ambos autores firman como censor y fiscal el 17 y 19 de abril de 1708 en el manuscrito que se conserva³³ y en el cual se fundamenta nuestro trabajo. Dada la función que censor y fiscal³⁴ tienen sobre una obra, no parece lógico considerar que estos

³⁰ *Métricas que dexó escritas el señor don Francisco Benegassi y Luxán, caballero que fue de el Orden de Calatrava, gobernador y Superintendente General de Alcázar de San Juan, Villanueva de los Infantes y Molina de Aragón, etc. De el Consejo de Hacienda, Regidor perpetuo de la Muy Noble Ciudad de Loxa, Patrono de la Capilla, que en el Real Monasterio de S. Gerónimo de esta Corte fundó la señora Doña Maria Ana de Luxán, etc.* Tomo Primero. En Madrid: en la Imprenta del Convento de la Merced. Año de... Se hallará en la Tienda de D. Francisco Romero, Calle Mayor, frente de la Casa de el Excmo. Señor Conde de Oñate: Y en la Librería de Joseph Sierra, calle de Atocha, frente de la Plazuela de la Aduana

³¹ Barrera y Leirado, *Catálogo...*, p. 606.

³² Martín Martínez, 2008, pp. 676-677

³³ Biblioteca Nacional, sign.: MSS/14513/34

³⁴ Atiéndase a la definición de FISCAL. «s. m. El Ministro diputado para defender el derecho del Rey, en los pleitos civiles en que tiene alguninterés, y en lo Criminal para poner la acusación de los reos que cometen qualesquiera delitos. Tambien los Prelados Eclesiásticos tienen sus Fiscales para los mismos efectos. Latín. Praefectus Fisci. RECOP. lib. 1. tit. 3. l. 30. Mandamos que los Obispos y Prelados de nuestros Reynos pongan por Fiscales personas de Orden sacra, que sean personas quales convengan para ello. BOBAD. Polit. lib. 2. cap. 19. num. 4. Por ley está dispuesto que los Fiscales tomen la voz de los pléitos de la jurisdicción Real» (Diccionario de Autoridades - Tomo III (1732)) y de CENSOR. «s. m. Entre los Romanos se llamaba así la persona que tenía el oficio de velar en la República, reformando las costumbres, desterrando los abusos, y reprehendiendo todo lo que era indecente y poco honesto. Es voz puramente Latina Censor, oris. COMEND. sob. las 300. fol. 57. Fue Censor, que era en Roma oficio de grande estima y veneración. SAAV. Empr. 14. Para que la corrección de las costumbres no pendiesse de la

mismos sean los autores de la obra a la que dan licencia, puesto que es impensable creer que un autor contase con la autoridad de aprobar la publicación de su propia obra

A diferencia de como lo ha creído Eduardo Tejero, quien incluye el baile en la edición que dedica a todas las obras dramáticas del autor (Tejero, 2010, 43-44), y cuyo examen sobre el baile que tratamos pongo en tela de juicio, pues no he encontrado una correlación sólida entre autor y obra. Siendo Tejero uno de los pocos estudiosos dedicados a este autor (González Cañal, 2018, 307) no ha seguido con rigor un criterio que establezca fidedignamente los límites entre la realidad empírica y una simple quimera. Afirma rotundamente en su edición de 2010:

Ofrecemos en primer lugar *El Amor ollero de Alcorcón*, «baile entremesado» según consta en el manuscrito de la Biblioteca Nacional (Mss. 14.513(34)), sin paginar, porque una diligencia inicial lo fecha indirectamente en 1708, por lo tanto, es la creación teatral más antigua, por el momento, de don Francisco Benegasi. Como avanzamos, es obra compartida con José Cañizares, dramaturgo de trayectoria singular y obra más densa y conocida. (Tejero, 2010, 43).

De esta forma Tejero atribuye a Francisco Benegasi la autoría de nuestro baile, sin cuestionar el valor de dicha autoría ni hacer referencia al debate sobre el posible anonimato de la obra. Además, tampoco aporta ningún dato ni documento que abale su tesis, en caso de que la hubiere. Uno de los desaciertos en los que Tejero yerra consiste en, como refiere en la cita anterior, mencionar el manuscrito de la obra, a la cual nos hemos remitido para trabajar con el original, y decir que no está paginado ni fechado, siendo esta descubierta gracias a una diligencia... Como se podrá observar en la transcripción semipalográfica realizada para este estudio, se trata de una nueva confusión, pues, aunque sí es cierto que la fecha de la obra no se ofrece por mano de su autor -sino que solo se conoce la ofrecida por los censores³⁵-, esta sí consta de la correspondiente enumeración de páginas.

De este modo, cabría decir que, por la nula fundamentación de Tejero y la desestimación del resto de los investigadores, el baile *El amor ollero de Alcorcón* carece de autoría a día

malicia de la lengua o de la pluma, se formó el oficio de Censores, los cuales con autoridad pública notassen, y corrigiessen las costumbres» (Diccionario de Autoridades - Tomo II (1729))

³⁵ La cual coincidiría, probablemente, con la composición de la obra, pues al terminarla era común mandarla a los censores para poder representarla cuanto antes.

de hoy y que la autoría atribuida a Benegasi y Cañizares –por firmar como censor y fiscal– es imprudente, ya que pasa por alto ciertas fuentes en las que cabría indagar. Pues es sabido que Cañizares, autor de numerosas obras y fiscal de comedias de la Corte hasta su muerte, jamás dio licencia a ninguna obra que llevase su nombre.

Además, y pese a lo superfluo de este razonamiento, una atenta observación de la caligrafía de las licencias y la obra misma muestra la disparidad existente entre ambas. Asimismo, si el lector gustase de una razón más que certificase lo evidente, una rápida y sencilla búsqueda en la base de datos *Clemit* es suficiente para comprobar que *El amor ollero de Alcorcón* se cataloga como una pieza anónima y cuyas licencias de representación para Madrid son firmadas por Benegasi y Cañizares. Y teniendo en cuenta que ninguna de las obras de Francisco Benegasi fue representada ni aparece en la cartelera de Andioc, no precisaría de licencias, ¿qué razón motivaría a Benegasi, entonces, a buscarlas para esta obra en concreto que ni siquiera firma? Las obras de Benegasi se encuentran publicadas únicamente en la edición de la que se encargó su hijo, lo que induciría a pensar que Benegasi nunca se preocupó de publicarlas y menos aún de llevarlas a escena.

A lo que habría que sumar que José Joaquín no la incluyese entre las ediciones y reediciones que recogían la obra completa de su padre, ausencia que no puede ni debe pasarse por alto, principalmente porque tras la enumeración –sumamente laudatoria y poco modesta– de los títulos que posee Francisco en las mismas portadas de las compilaciones

Obras lyricas joco-serias, que dexó escritas el SrD. Francisco Benegasi y Luxan, Cavallero que fue del orden de Calatrava, Governador, y Superintenden General De alcazar de San juan, Villanueva de los Infantes, y Molina de Aragón, del Confejo de fu Mageftad, en el de Hacienda, Regidor perpetuo de la muy Noble Ciudad de Loja, Patrono de la Capilla, que en el Real Monafterio de Fan Geronymo de efta Corte fundó la señora Doña María de Luxan, &c.

lo más lógico sería pensar que este no dejaría pasar por alto ninguna obra digna de añadir a la lista de piezas que compuso su padre. Algo que Tejero en su edición de 2010, intenta ocultar sin éxito, pues cuando refiere todos los bailes que en *Obras lyricas...* recoge José Joaquín aporta la posición en la que aparecen ordenados, algo que elude llegados a *El Amor ollero de Alcorcón*, comentando únicamente que es calificado de «baile nuevo» en el manuscrito de la Biblioteca Nacional³⁶, lo que nos llevaría a reconsiderar su hipótesis.

³⁶ Mismo ms. con el que hemos trabajado, pues es el único existente.

Si bien se buscara atribuir la autoría de este baile a Francisco Benegasi por el carácter burlesco de la obra y sus personajes absurdos entretreídos con una aguja socarrona, cuyo resultado es una pieza jocosera –enmarcada por la verbena carnavalesca e impregnada de numerosos comentarios irónicos y satíricos–, cabría romper con esa patraña. La cantidad de entremeses y bailes que cumplen tal patrón son innumerables y, obviamente, exceden la propia figura de Benegasi, puesto que no es el único autor que emplea los citados recursos.

Cabe decir, a modo anecdótico y para disipar cualquier posibilidad de confusión con esta obra, que existe una loa bajo el título de *El ollero de Alcorcón, en loa, y celebridad del Real nacimiento de nuestro Príncipe, y Señor D. Luis Primero de Asturias: Explica su mucho amor en este romance Jocosos*³⁷. Como se puede comprobar, el título no deja mucho más a la imaginación y se trata, en efecto, de una loa dedicada a laurear y celebrar el nacimiento de Luis I de Asturias, junto a unos versos dedicados a su padre Felipe V y su madre María Luisa de Saboya, rematada por una canción de cuna en forma de copla. Dicha loa también es de autor desconocido y tampoco parece pertenecer a nuestro autor, pues su licencia se ubica «En Madrid, y por su Original en Sevilla, por Juan de la Puerta, en las Siete Rebueltas». Siendo Juan de la Puerta el impresor que se ubicaría en la zona de «Siete rebueltas»³⁸.

Convendría concluir diciendo que si el lector aún sigue atormentado bajo la incertidumbre de si el manuscrito pertenece a Francisco Benegasi, se recomienda la lectura de este mismo apartado tantas veces como sean necesarias hasta que la memorización consiga lo que la lógica no pudo.

5. Análisis de la misma

Este apartado atenderá la cuestión que atañe a los personajes, así como los temas que se plasman en el texto y la métrica empleada. Dichas materias, por su extensión inabarcable para nuestro condicionado trabajo, serán examinadas de acuerdo con las vistas en *El amor ollero de Alcorcón*.

5.1. Temas

Partiendo de la naturaleza voluble del baile tratada en el segundo apartado que comprende este trabajo, cabe decir que los asuntos que congregaron estos mudaban con la misma

³⁷ Biblioteca Nacional, sign.: 24282

³⁸ El nombre de la imprenta remitiría a la conocida calle sevillana (que se ubica entre la actual Plaza del Pan y la calle Don Alonso el Sabio) famosa por sus prestigiosas imprentas, dejando a un lado los diligentes herreros y la casa de citas de la Alcahueta la Lagarta. Destacan la imprenta de Juan de León en el siglo XVI, la de Tomás López de Haro en el XVII y la de los Puertas en el XVIII, encargada de la impresión de la loa que comentamos. BARAHONA Pepe, «Siete revueltas, pura geometría en el centro de Sevilla», ABC, 26/02/2013.

presteza que los primeros. El desmesurado gusto que el público tenía por estas piezas devoró los «primeros temas de enredo ó descriptivos de escenas populares y fingidas batallas de mar y tierra» (Cotarelo y Mori, 1911, CCXXI)

Los nuevos temas fueron escogidos de acuerdo el poeta no quedase desamparado y carente de recursos por los que concebir una obra con una sátira mordaz a través del código social o, incluso, llanamente festiva. Es así como nacen los comentados *bailes de oficios*, en los cuales el gracioso o graciosa, adoptando el papel de maestro en una profesión era solicitado por todos aquellos personajes que necesitaban de su habilidad. Mientras tanto, la escena es invadida por el baile y la música, el público se hace partícipe de ese espectáculo y las escenas ridículas transcurren de forma carnavalesca.

Así fueron saliendo al tablado los oficios y profesiones de doctor, letrado, maestro de escuela, confitero, herrero, amolador, maestro de armas, cochero, herbolario, lavanderas, mauleras, lapidario, molinero, casamentero, pastelero, pescador, pintor, ramilletera, tendera de amor y otros cientos. Luego, buscando más libertad para la parte mímica, le colgaron estos mismos oficios al Amor, que apareció siendo guantero, carpintero, alquimista, volatinero, cirujano, bandolero... (Cotarelo y Mori 1911, CCXXI-CCXXII)

Este mismo estado es el que presenta el baile de *El amor ollero de Alcorcón*, cuyo protagonista es el personaje de Amor, quien se disfrazará de vendedor de ollas. Esta figura del vendedor era muy popular en las calles de Madrid, en las cuales era frecuente su presencia, característica por el pregón con el que anunciaba la mercancía elaborada en el cercano Alcorcón³⁹, pueblo de alfares activos y famosos (Tejero, 2010, 44).

Las obras menores, como los bailes, eran características por retratar en un lienzo realista todos los perfiles del pueblo, siempre con brocha gorda bufonesca. De modo que, «a través de la visión que nos ofrece la historia del entremés, un mismo cargo, oficio, carácter o raza se nos presenta bajo diversos aspectos» (Buendía, 1965, 37). Y aunque la imposibilidad de representar a las capas sociales elevadas en estas piezas supuso una merma, el escaparatismo que ofrece el resto de ellas era tal que el gusto del vulgo por verse muñequizado sobre las tablas consolidó el género al mismo tiempo que ofreció un amplio abanico de peripecias.

³⁹ Véase la nota nº49 de *El dramaturgo Francisco Benegasi y Luján* (2010) en la que Tejero arroja luz sobre cómo aparece Alcorcón codificado en la obra, siendo esta población lugar de paso próximo a Madrid y conocida por sus olleros y/o alfareros. Algo que se refleja en la obra dado el empleo que ocupa el personaje de Amor.

5.2. Personajes

Damos en este apartado cabida a los personajes que protagonizan nuestro baile, «caracteres clave de la dramática española». Son los siguientes: Vejete, Valiente, Borracho, Estudiante, Fregona, Castañera, Dueña y Amor.

Entre los personajes masculinos destacan los denominados según su nombre genérico o de función, es el caso del ‘Vejete’ que trataremos más adelante y algunas figuras modernas más frecuentes como la del ‘Valiente’. Estas y otras figuras⁴⁰ «van connotadas negativamente puesto que de ellas resalta el rasgo moral, la avaricia, la necedad, la bellaquería y la picardía» (Martínez López, 1997, 112). Además, los personajes masculinos –ya sean figuras tradicionales o modernas– son construidos a partir de dos propiedades básicas: se definen en función de personajes femeninos y son por naturaleza personajes pasivos, burlados y engañados, motivo de diversión para el público.

Tenemos así entre el elenco al *bobo* o *simple*, quien –pese a sus actos malintencionados– será objeto de burlas y mofas del resto de personajes sujetos al caprichoso *fatum*, es decir, el titiritero autor. Esta imagen del bobo tiene su antecedente en «el *pastor* de las églogas de Juan del Encina» (Buendía, 1965, 38), que culminaría con el *gracioso*, solicitado personaje durante todo el XVII y quien protagonizará las escenas más disparatadas, salsa de los entremeses. Tanto es así que Cervantes lo consideraba el personaje que más perspicacia requería en su interpretación según nos cuenta Buendía.

Y aunque ningún personaje aparece abiertamente como gracioso en *El amor ollero...* es conveniente aludirlo, pues aparece encarnado por el ‘Vejete’; puesto que, «enamorado, celoso, engañado, burlado, [...] en repetidas ocasiones era encarnado en la escena por el actor gracioso de la compañía» (Buendía, 1965, 38). Así se caracteriza en nuestra obra, en la que lo primero que conocemos a través de su presentación es su condición de enamorado ante Amor:

Barreño, cántaro y olla:
con ello e dado a manzebo
yo, aunque me ve aquestas barbas,
estos años, este aspecto,
tratado estoy de casar
con todo un flamante zielo
de quinze abriles floridos
sin otros zincuenta secos.
¡Qué echizo, qué perfección! (vv. 35-43)

⁴⁰ Como es el caso del soldado, el caballero o cortesano, el barbero, el doctor, el boticario... a los que Buendía dedica espacio en su obra *Antología del entremés* pp. 39-41

Además, el ‘Vejete’ se caracteriza por representar las fuerzas contrarias, acentuando este carácter en la oposición fundamental de este personaje: la oposición juventud / senectud (como se observa en los anteriores versos citados); predominando el rasgo de la edad cronológica. Practica una utópica lucha contra el tiempo con la que menguarán sus postreras andanzas; sus reiteradas alusiones refranescas y rústicas gracias atestiguarán ser tan rancio como lo es el lenguaje. A lo que se suma el polimorfismo de este personaje que le otorga la posibilidad de oscilar entre una amplia galería –como los maridos burlados, los padres engaños, etc.– (Martínez López, 1997, 113). Aunque en este caso se presenta meramente como un senil avaro cuyo único objetivo se presenta a través de efebofilia.

La identidad principal del Vejete es siempre la de la edad cronológica y de ella depende su caricaturización. Este atributo fundamental del personaje le imposibilita de entrada para lograr el éxito en cualquiera de sus empresas, bien sean estas amorosas, paternas, matrimoniales o profesionales. Este tipo se presenta, pues, como objeto seguro de las burlas e los demás, sean estas directas o indirectas (Martínez López, 1997, 114)

Cambiando de tercio referiremos que, de la fusión de la nobleza y la burguesía surgió el ‘Letrado’, fruto de la proliferación de universidades, responsables de formar a los estudiantes de clases pudientes, como el nuestro, para ocupar aquellos empleos públicos y cortesanos, consecuencia del desarrollo del país. Cargos suficientemente dignos que no atentaban con la honra de los hijos de la baja nobleza, suponiendo a su vez una vía –para aquellos que lo deseasen– al estado clerical sin necesidad de otros estudios. El pueblo miró con desprecio a estos intelectuales pudientes, lo que trajo consigo la degradación de estos letrados, con una vasta variedad de improperios en tono satírico que el pueblo degustaba satisfecho; o eso es lo que nos ha contado Buendía (1965, 41). Así se aprecia en nuestro baile cuando el estudiante emplea de forma errónea una expresión latina⁴¹, un modo de ridiculizarlo que se intensificará cuando el valiente aluda a lo insufrible que es su prosa hasta el punto de causarle malestar (vv. 179-180).

Paralelamente a estos personajes encontramos los ambientes en los que la miseria la astucia y la pillería se constituyen como únicos recursos para sobrevivir, esto es la gente de *germanía*⁴², para quienes las únicas leyes las legitimaba la delincuencia. El lenguaje que empleaban quienes se circunscribían a estos ambientes podría referirse como un lenguaje

⁴¹ Explicada ya en el apartado encargado de la correspondiente transcripción.

⁴² Para ser considerado de este colectivo era condición indispensable haber sido azotado en público, condenado a galeras o haber estado en prisión (Buendía, 1965, 45).

independiente, como vía de comunicación exclusiva, sustentada en el empleo de términos en desuso o extranjerismos en sentido metonímico con el fin de protegerse de aquellos que no pertenecían a este cosmos subversivo. Representantes de este inframundo en nuestro baile serían el borracho o el valiente, quien se retrata ya en su presentación pues aparece respondiendo altanero y provocador: «Y a quien lo dude, este acero / le sustentará que miente / dentro de su pensamiento / y diez leguas en contorno» (vv. 110-113). Así, la gallardía del valiente solo se evidencia cuando no hay ningún peligro notorio o la debilidad de su rival lo coloca en una aventajada posición⁴³ (Martínez López, 1997, 120).

Los burdeles solían constituir el escenario predilecto para llevar a cabo las confabulaciones más oscuras, lo que nos lleva al papel de la mujer en las piezas dramáticas. Estas significan el personaje más rico desde mi humilde opinión, pues supone un laberinto de posibilidades dentro de la literatura, ya sea por su naturaleza intrínseca como por la frívola imaginaria a partir de la cual se construye.

Huerta Calvo escribe que la diferencia entre la mujer del entremés renacentista y la del entremés barroco radica en que la primera se presenta movida por impulsos eróticos, mientras que los valores materiales son el motor de la actuación segunda (Martínez López 1997, 124).

Se muestra así, una vez más, que la imagen de la mujer queda reducida al puro interés material, imagen misma de los siete pecados capitales⁴⁴; Martínez López hace hincapié en el carácter codicioso como marca de identidad en el tipo tradicional femenino, en el que los impulsos eróticos funcionan como motor de su acción, junto al matrimonio y el dinero. En cualquier caso, y atendiendo al tipo de obra que analizamos, Buendía ha establecido dos tipos de mujeres existentes en la España de este tiempo: el de la mujer recogida y sujeta a las costumbres, ángel del hogar y la familia, sumisa y complaciente, y, por otra parte, independientemente de su cuna, libertina, sensualmente desalmada y castigada moralmente por sus hábitos (Buendía, 1965, 45). De estos pilares fundamentales se erigen los arquetipos estereotipados de la dama cortesana y la llana buscona, ambas sagaces y llamativas para los hombres por su ingenio, la gracia de sus donaires y el garbo de sus lenguas, kinésicas por

⁴³ Así conviene recordar el desafío del valiente al vejete: «Ya me aparto. VALIENTE Pues por vida. / VEJETE: Plantas a mí. VALIENTE: A él yaziendo. / VEJETE: ¡Pues por vida! VALIENTE: ¡Que qué dize...! / VEJETE: Pero no hablemos en esta.» (vv. 168-171).

⁴⁴ La predilección que siento por la representación de la figura femenina a lo largo de la historia y la literatura rebasa no solo los límites de este trabajo, sino incluso los de una tesis. De modo que, no siendo posible profundizar en el análisis de las pasiones, delirios y confabulaciones que la crítica ha construido en torno a esta, me veo obligado a ofrecer meramente una bibliografía que se adentre mínimamente en tales jardines.

naturaleza, siendo excelentes oradoras y encantadoras de serpientes, donde encantador y encantado supone una escabrosa controversia.

En este condensado marco se encuadran las figuras de la castañera, la dueña y la fregona (de origen campesino y rudas formas). Cada una de ellas se presenta ante *amor* para solicitar encontrar pareja –dada la condición del baile y el oficio del personaje–. Así la castañera dice a amor: «Y buscándote vengo / por si en tu carga, / un tostador encuentro / que me aze falta» (vv. 103-106) demanda que amor soluciona de esta manera: «Tostador de castañas / es un valiente, / pues en chispas y furias / se le parece» (vv. 123-126). Así empareja la castañera con el valiente, igual que a la fregona con el estudiante y la dueña con el vejete, aunque no estando conforme ninguno con el concierto (así lo manifiesta la dueña: Que a lo que entiendo, / quando un jarro buscaba, / llevo un pellejo (vv. 157-159)⁴⁵ el vejete intentará cortejar a la castañera, acción que provoca una disputa entre este y el valiente que dará cierre al baile sin desavenencias.

La edad cronológica, la decrepitud del viejo y la lozanía de la mujer con las connotaciones eróticas que se asocian a estas en los dos tipos, resultan, pues, rasgos indispensables en la escenificación cómica de un matrimonio desigual, causa primera de los desvíos de las jóvenes esposas (Martínez López, 1997, 125).

Así, por la condición amorosa de este baile encontramos las amplias combinaciones que este ofrece, pues tenemos el ‘Viejo’ prendado de la ‘Joven’ (vejete y castañera), el joven bobo encarnado por el estudiante, el tosco amante en el valiente, etc. Los asuntos amorosos constituyeron todo un escalafón infinito, aunque los que tuvieron mayor éxito fueron las situaciones comprometidas que despertaba el interés morboso del público. Este recurso empleado hasta la saciedad ocasionó la decadencia del género, pues la originalidad no era una apuesta segura como sí el remitirse a los temas triunfantes del género breve, y toda dedicación fue dirigida a mejorar el tema de cara a un mayor beneficio y éxito comercial (Buendía, 1965, 50).

Son varios los temas que se tratan paralelamente a la trama amorosa de esta pieza, pero en esta obra los que encontramos son principalmente los convencionalismos sociales, la ridiculización de la manía de tratamientos, los desafíos y el de la dama hermosa y soberbia (Buendía, 1965, 50). De este modo, encontramos desde una castañera, cuyo oficio es sabido

⁴⁵ Se constata así que la irrisión de la figura femenina que se define con respecto al matrimonio se basa en la vanidad y las pretensiones de grandeza, organizadas en torno al deseo de parecer más de lo que son (Martínez López, 1997, 130).

por lo evidente de su nombre, hasta un personaje encarnado por el amor, un Cupido celestinesco⁴⁶ que lleva a cabo sus actividades –tal vez impúdicas– bajo las simbólicas intenciones relacionadas con la ollería –en tanto que se trata del amor ollero de Alcorcón, ciudad conocida por este oficio–, bajo el cual giran todas las cuestiones casamenteras; hilo conductor al que se adhieren todos los sucesos más disparatados, reflejo de una identidad popular llevada al extremo más chabacano. Encontramos un estudiante ridiculizado hasta su deformación por una verbosidad ridícula, un valiente incauto dispuesto a desafiar a todo aquel que niegue su identidad –como si de un don Álvaro se tratase– y una dueña ambiciosa e insatisfecha por una unión que no cumple los mínimos económicos y sociales deseados. Todo ello zurcido con innumerables comentarios irónicos que juegan al equívoco durante toda la obra.

Cabe concluir este apartado evidenciando que todos estos personajes se caracterizan por la deformidad física o moral, quedando reducidas a un solo rasgo que se da como representativo de la categoría a la que remiten (Martínez López, 1997, 123)⁴⁷.

5.3. Métrica

Los cambios de versificación en el entremés pretenden una construcción medida en la arquitectura dramática de la obra. El cambio más común, detectado por todos los estudiosos del entremés, consiste en la variación del endecasílabo al romance o viceversa, lo que suele coincidir con la variación de tono y ambiente. El uso de la métrica responde a la organización de la acción dramática y el cambio de metro va unido, en la mayoría de casos, a la entrada de un personaje, bien volviendo a escena o apareciendo por primera vez (Martínez López, 1997, 83). Ahora bien, lo que atañe a este trabajo es un baile, una pieza de corta duración y de una sola escena, desarrollada en un mismo escenario seguramente⁴⁸.

⁴⁶ Caso parecido es el que ocurre en *El amor casamentero*, obra de José Joaquín Benegasí y donde el personaje de Amor ocupa ese mismo hábito alcahueto. La hispanista Piedad Bolaños se ha ocupado de analizar a este en su trabajo «La pervivencia de un género: el baile dramático de *El amor casamentero*, de José Joaquín Benegasí y Luján. Estudio y edición» (inédito, pero al que hemos podido acceder por su gentileza), del que me gustaría rescatar la observación que hace sobre este personaje y del que dice: «El Amor, normalmente, ha sido considerado como un personaje ‘serio’ pero en su propia presentación en esta pieza hace una trasposición cómica de su función. Este motivo inicial y clave para el desarrollo temático ya puede fomentar la risa del público. Después, siempre se repiten las mismas secuencias –presentación del personaje que por sus características ya está fuera del circuito ‘normal’ para disfrutar del amor– y solicitud de uno nuevo; oferta, por parte del personaje Amor, de una posible pareja que al principio se rechaza para más tarde ser aceptada».

⁴⁷ En Cotarelo, 1911, CCXXI-CCXXVI se ofrece un amplio catálogo de bailes en los que se describe discretamente los temas más reconocibles.

⁴⁸ Se entiende por el dialogo que se ubica en la vía pública de Alcorcón.

Centrándonos en el entremés cantado, o baile, hemos de decir que no sobrepasa los 200 versos. Un dato aproximado, pues *El amor ollero de Alcorcón* consta de 232 versos. Además, presentan mucha más variedad en la combinación métrica por lo general, motivada por los cambios de música⁴⁹. Las formas populares serán las predominantes; encontramos el romance, la seguidilla, la gaita gallega y los versos libres. Este «frecuente empleo de fragmentos de romances y canciones populares, situación que se da en nuestro baile, se cantaría por su melodía tradicional dándole el aspecto de un poutpourri musical» (Gutiérrez y Montes, 1995, 381).

La métrica que sigue esta pieza es común a la que solían emplear estos bailes que concluían los entremeses de la primera mitad del siglo XVII: el romance y seguidilla. Recogemos, pues, un fragmento del entremés *El maestro de armas*, anónimo (Cotarelo y Mori, 1911, CLXXXII), para compararlo con el de la derecha, perteneciente a *El amor ollero de Alcorcón*, ambos empleando el romance.

Helas, Helas por do vienen
 dos bailarinas gallardas,
 para esperar otras dos
 preciadas de hacer mudanzas.
 Dan filo á las castañetas,
 y tomando puesto guardan
 donde sustentan que es buena
 la destreza practicada.
 Ya llegan las otras dos,
 y vienen tan confiadas,
 que las teme la Capona
 Y tiembla la Zarabanda.

El maestro de armas

Yo bien sé lo que me digo.
 Buelva vze a entonar de nuevo,
 que todo el compás va errado
 o yo música no entiendo.
 Muchacho, ¿quieres dejarme?
 Ve tu camino derecho,
 que aquí no estamos borrachos.
 Vaya el tono. Oiga el maesso
 cómo entran semicopados
 las pausas y los gorgeos.

El amor ollero de Alcorcón

Los bailes disponen de una gran «movilidad y variabilidad por el número y la abundancia de pasajes métricos» (Merino Quijano, 1981, 261). Los cambios de metro no suelen ser bruscos. Un mecanismo para la transición sería, antes de esta, usar un único metro durante varias intervenciones, facilitando así el cambio. Un detalle a destacar sería que el uso de la seguidilla por parte del estudiante o la castañera establece un paralelismo con la perspectiva crítica divertida. Pero esto ocurría en los entremeses, similar a los bailes, pero no idéntico. En los bailes

el romance es la combinación métrica modular en todos ellos. Sobre él se articula el ritmo introduciendo más o menos variaciones estróficas [...] La narración de un hecho a través de

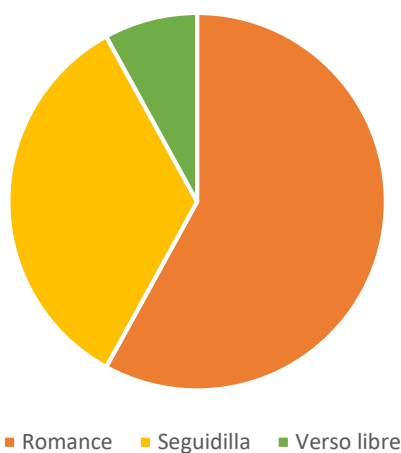
⁴⁹ La cual marcará el ritmo del metro en los momentos que aparezca en escena y afectará asistemáticamente a la rima.

una letra cantada es su rasgo definitorio. En diferentes momentos de esa historia en forma de romance (romancillo) se van introduciendo una selección de danzas (Sáez Raposo, 2012, 373).

Como es el caso de nuestro baile. A lo que se suma la particularidad de concluir la pieza con la parte final cantada muy común a todos los bailes (Sáez Raposo, 2013, 184), propiedad. Cierra, pues, Amor la obra cantando: «A Alcorcón, pues la carga / vendí, me buelvo, / y, aunque va de vazío, / voy repitiendo: / ¡olla!, ¡cántaro!, ¡barreño!» (vv. 232-236).

En la tesis de Gaspar Quijano se encuentra un profundo y concienciado estudio sobre las formas estróficas, donde recoge tanto el número como el modo de combinación, más allá de los dominios conquistados por la seguidilla, los pareados, la redondilla y otras formas irregulares⁵⁰. Aunque lo que se pretende reflejar en este trabajo son aquellos versos que nuestro anónimo autor emplea en su pieza, así como la frecuencia con la que aparecen. Para ello hemos agregado esta gráfica con la intención de tratar intuir la frecuencia de aparición de cada una de las combinaciones métricas presentes en *El amor ollero de Alcorcón*.

Combinaciones estróficas



Romance	Seguidilla	Verso libre
1-4	67-70	5-10
11-15	79-86	16
17-20	103-106	21-22
23	123-130	24
25-27	138-141	28-33
34-46	156-163	47

⁵⁰ Para el interés de aquellos curiosos que deseen acudir a tal estudio véase Gaspar Merino Quijano, 1981, 262.

48-66	208-231	152-155
71-78		
87-102		
107-122		
131-137		
142-151		
164-207		
232		

6. Edición semipaleográfica de *Amor (El Ollero de Alcorcón)*

6.1. Criterio de edición

Nuestro texto manuscrito⁵¹ se ha reproducido siguiendo una transcripción semipaleográfica, basada únicamente en el respeto al estado de la lengua del escritor. El motivo primero para hacer este tipo de transcripción no es otro que el de ofrecer una edición que sirva para el estudio del estado de la lengua que engarzaba los siglos XVII y XVIII, sobre todo entre el pueblo llano, por la naturaleza de la obra. Es por ello que las únicas modificaciones se han realizado en la acentuación de las palabras, la variación de mayúsculas y minúsculas, los signos de puntuación y reescribir las palabras que quedan erróneamente separadas por espacios⁵². Hemos incorporado, entre corchetes, las sílabas o letras que faltaban en las abreviaturas. Siempre con la finalidad de facilitar una mayor comprensión del texto, pero sin perturbar el estado de la lengua del mismo.

Otra posibilidad habría sido hacer una transcripción moderna, pero dada la existencia de esta edición por Eduardo Tejero⁵³ no parecía oportuno repetir lo ya hecho. Aunque siendo sincero, y sin intención de resultar pretencioso, una revisión de su edición no es algo que hubiera estado de más, puesto que, la ausencia de versos que existen en su edición y los errores a la hora de interpretar las grafías habrían sido razones más que suficientes para llevarla a cabo. No dejan de ser matices, pero son precisamente estos los que marcan la diferencia. Y una mala praxis, que incluso, llega a publicarse como monográfico, puede dificultar el trabajo de compañeros que se dediquen al estudio de la Historia de la lengua, que se habría resuelto con algo tan sencillo como una buena lectura. Por ello hay que ser precavidos y conceder a la lengua su valor innegable.

⁵¹ Biblioteca Nacional, sign.: MSS/14513/34

⁵² Por ejemplo, la expresión latina *vade retro* empleada para exorcismos aparece erróneamente en el ms. como «va deretro» v. 185.

⁵³ *El dramaturgo Francisco Benegasi y Luján*, (2010).

[Portadilla]14,513³⁴

Amor (El) Ollero de Alcorcón

Baile

Emp[ieza]: «Con aquesta monterilla»

Ms. de 7 hoj[as]. En 4º - del S. XVIII

I[r].- M[adri]d, Abril, 16 de 1708

Mss. 14.513³⁴

Vean el zenssor y fiscal de la be.

Vayle y traygasse ==

Il[ustrí]mo S[eño]r

E bisto de orden de V[uestra] Il[ustrisi]ma este Baile del Amor / ollero y está escrito con mucho açierto sin / que tenga cosa que se oponga a nuestra política / ni buenas costumbres, V[uestra] Il[ustrisi]ma mandará lo que / sea seruido M[adri]d y Abril 17 de 1708.

A D[o]n Fra[ncis]co. Benegassi y Luxán [Firma y rúbrica]

Il[ustrí]mo S[eño]r

E bisto este baile del ollero y está escrito sin / el menor Ynconben[ien]te. V[uestra] Il[ustrisima] le puede conceder la li/z[enci]a que para su execu[ci]ón se solicita. M[adri]d Abril 19 / de 1708.

D[o]n Joseph de Cañizares [Firma y rúbrica]

[Ir] M[adri]d, Ab[ri]l, 20 del 1708⁵⁴

Hagasse este Vayle

[Rúbrica y Sello de la Biblioteca Nacional]

⁵⁴ Uno de los guarismos no se observa bien en el ms., de modo que se escribe de nuevo encima de forma más clara.

PERSONAS

El amor	Una castañera
Una fregona	Una Dueña
Un valiente	Un vorracho
Un vejete	Un estudiante

Sale el amor de ollero con su vara.

Canta Amor

[AMOR]	Con aquesta monterilla y este disfraz que me e puesto, ¿qué apostamos que ninguno sabe quién soi y a que vengo? Pues quiero dezirlo, 5 si quieren saberlo, que soy el amor que con una carg[u]ita de barro vengo de Alcorcón a Madrid cantando y diziendo: 10 «¡olla, cántaro, varreño!» De mi rueda al barro sirven agua, tierra, fuego y viento, que solo amor unir puede discordes los elementos 15 cantando y diciendo ⁵⁵ : ¡«olla, cantaro, varreño»! Mas oy, que alegre motivo a un vaile trae mis afectos,
[1v]	pues es mi flecha esta vara, 20 afloxe el arco lo serio, pues quiero esta ⁵⁶ cantando y diziendo: ⁵⁷ «¡olla, cantaro, vareño!» Atiendan la ydea a ver

⁵⁵ Este verso y el siguiente vienen recuadrados en el ms.

⁵⁶ En este verso se recoge tal cual aparece en el msn., a diferencia de lo que ocurre en la edición de E. Tejero, *El dramaturgo Francisco Benegasi y Luján*, (2010), quien obvia por completo la parte final, es decir, «pues quiero esta».

⁵⁷ Este verso y el siguiente vienen recuadrados en el ms.

	si azertó a allar el yngenio en los trastos de mi carga, figuras de pasatiempo. Pues quiero dezirlo, si quieren saberlo, que soy el amor que con una carg[u]ita de barro vengo de Alcorcón a Madrid cantando y diziendo: ¡«olla, cántaro, barreño»!	25 30
<i>Sale el vejete.</i>		
[VEJETE]	Barreño, cántaro y olla: con ello e dado a manzebo yo, aunque me ve aquestas barbas, estos años, este aspecto, tratado estoy de casar con todo un flamante zielo de quinze abriles floridos sin otros zincuenta secos. ¡Qué echizo, qué perfección!	35 40
2[r]	Pero no ablemos en esto, que pierdo el juicio al pensarlo. Yo, en fin, nezessito...	45
<i>Sale el estudiante.</i>		
[ESTUDIANTE]	¡A Ollero!	
AMOR	¿Quién es quien llama?	
ESTUDIANTE	Yo	
AMOR	¿Y quién es yo?	
ESTUDIANTE	Bueno es esso, todo un código animado, un abulente digesto ⁵⁸ , una ynstituta con guantes, universal contra yezgo ⁵⁹ , viviente avismo de glosas, de párrafos y...	50
AMOR	Acabemos.	

⁵⁸ Probablemente haga referencia a su naturaleza de Ávila y su condición como estudiante de leyes por el *Digesto*, la obra jurídica publicada por Justiniano I en el año 533 d.C.

⁵⁹ Según E. Tejero «Intencionado galimatías en el que se adivinan términos de los estudios de Leyes» El dramaturgo Francisco Benegasi y Luján, p. 56.

ESTUDIANTE	y de un colegio mayor un fámulo echo y derecho.	55
VEJETE	¡Que un lizenziado me deje con la palabra en el cuerpo!	
AMOR	¿Y qué busca?	
ESTUDIANTE	Ya reparas que deste atezado cuello mil noturnas sabandijas forman el nido en sus senos.	60
[2v]	Y para restituirse al prístino ⁶⁰ candor terso a menester un jabón y para él busco un varreño.	65
CANTA AMOR	A un escolar que gasta tan linda prosa no solo doy varreño, sino fregona ⁶¹ .	70
<i>Sale Fregona</i>		
[FREGONA]	En mí se ve sin echizo el andar a un mismo tiempo de Alcorcón a Talavera estando en Madrid de asiento ⁶² . Y así no extrañen que sirva de un estudiante al concepto, pues son prendas de fregona la mantilla y el manteo.	75
<i>Canta</i>		
[FREGONA]	Y aunque humilde al varreño fregar me advierte, a una voz mis arrojos no ay quien espere.	80
<i>Canta Estudiante</i>		
[ESTUDIANTE]	Pues que ya en tu lexía mi pecho quemas,	

⁶⁰ «Primigenio u original. No es correcta la forma llana *pristino*. Es impropio su uso con el sentido de ‘limpio o puro’» (*DRAE*).

⁶¹ Entendemos por *fregona* a la «Criada que sirve en la cocina y friega» o «La mujer tosca e inculta» (*DRAE*).

⁶² Se entiende que el personaje de Fregona se encuentra a camino entre Alcorcón, famoso por sus olleros y alfareros, y Talavera de la Reina, también conocida por su azulejería, viviendo esta en Madrid. Suponemos que esta referencia hace hincapié en la presencia de Alcorcón en la obra, dado el motivo de esta y su escenario. No olvidemos que ya en el título es significativo: *El Amor Ollero de Alcorcón*.

	sírvate de estropajo mi cabellera.	85
3[r] VEJETE	Grazias a Dios que acabó el lizenziado varreño. Yo, en fin, de casarme trato -como te estaba diziendo-, con un dije de chrystal con un femenil luzero, con un...	90
AMOR	¡Diga lo que busca!	
VEJETE	Pero no ablemos en esto.	
<i>Sale la Castañera</i>		
[CASTAÑERA]	Amor, yo soy una dama que en esa esquina vendiendo estoy castañas asadas, confitura del ybierno. Para su sazón, la sal en mis donaires prevengo, en mis suspiros el aire, y mis ojos dan el fuego. Y buscándote vengo por si en tu carga, un tostador enquentro que me aze falta.	95 100 105
AMOR	Sí, reina, que el tostador de castañas todo estruendo, todo ruido es.	
[3v] CASTAÑERA	¿Quién es?	
<i>Sale el Valiente:</i>		
[VALIENTE]	Yo. Y a quien lo dude, este azero le sustentará que miente dentro de su pensamiento y diez leguas en contorno. Y, así pues, que su resplendo ⁶³ quiere amor que me declare a nadie me tenga miedo,	110 115

⁶³ E. Tejero interpreta en su edición *resplendo* como una «lectura hermética» y se pregunta si podría significar *a su respecto*. Lo cierto es que yo considero que no hay ningún problema con el término y que se trata de un portuguesismo que «viene del verbo resplender. Lo mismo que: resplandezco, engrandezco, luz» (<https://www.dicio.com.br/resplendo/>). Recordemos que Francisco Benegasi era de Ávila, muy próxima a Portugal.

	y pues soy su tostador, jarda Troya!, ¡abite el fuego! ¡alborote el barrio a chispas!, pues claro es: <i>Dominus tecum</i> . Acabose. Santas Pascuas y no se hable más en ello.	120
<i>Canta Amor</i>		
[AMOR]	Tostador de castañas es un valiente, pues en chispas y furias se le parece.	125
<i>Canta Castañera</i>		
[CASTAÑERA]	Vien creo de las yras de aqueste guapo, que tendrán mis castañas lindo despacho.	130
4[r] VEJETE	Si es según la fregonzilla, la novia será un portento, digo reina.	
ESTUDIANTE	Que la quiere el tremulante esqueleto.	
<i>Sale la Dueña</i>		
[DUEÑA]	Amor, yo soy una dueña que siempre al recibimiento ⁶⁴ eterna fantasma peno.	135
<i>Canta</i>		
[DUEÑA]	Y por traer lamedores a mi catarro, un lazo que me falta vengo buscando.	140
<i>Sale el Borracho</i>		
[BORRACHO]	Yo bien sé lo que me digo. Buelva vze ⁶⁵ a entonar de nuevo, que todo el compás va errado o yo música no entiendo. Muchacho, ¿quieres dejarme?	145

⁶⁴ El verso posterior a este en el propio desarrollo del texto en el ms. que dice “lánguida visión a bisto” aparece tachado, además, marginalmente encontramos una segunda visión igualmente tachada, y cuya lectura es ininteligible.

⁶⁵ Por ‘usted’.

	Ve tu camino derecho, que aquí no estamos borrachos. Vaya el tono. Oiga el maesso ⁶⁶ cómo entran semicopados las pausas y los gorgeos.	150
[4v] <i>Canta</i>		
[BORRACHO]	Como tú no me faltes, sol, fa, mi, re, jarro de vino, aunque más nieve caiga, ut re, mi, fa no tengo frío.	155
<i>Canta Amor</i>		
[AMOR]	Qué le pareze, diga...	
<i>Canta Dueña</i>		
[DUEÑA]	Que a lo que entiendo, quando un jarro buscaba, llevo un pellejo.	
<i>Canta el Borracho</i>		
[BORRACHO]	De jarro, la sirvienta, pero reparo: me e de ver con la dueña muy apurado.	160
VEJETE	Llegome a la castañera, que el escolar es un trueno. ¿Oyes, niña?	165
VALIENTE	¿A qué se azerca el <i>huesiandante memento</i> ?	
VEJETE	Ya me aparto.	
VALIENTE	Pues por vida.	
VEJETE	Plantas a mí.	
VALIENTE	A él yaziendo.	
VEJETE	¡Pues por vida! ⁶⁷	
VALIENTE	¡Que qué dize...!	170

⁶⁶ Por 'maestro'.

⁶⁷ Este verso y el siguiente vienen recuadrados en el ms., siendo el segundo reescrito en el 5r, pero tachado por su reescritura errónea. Además, es curioso que en la única edición de esta obra (Eduardo Tejero, *El dramaturgo Francisco Benegasi y Luján*) no sean incluidos.

5[r] VEJETE	Pero no hablemos en esta ⁶⁸ .	
AMOR	¿A qué me llama el vejete?	
VEJETE	¡Ay! ¿quién se entra de por medio?	
AMOR	Ninguno.	
VEJETE	Pues mientras llegan, como digo de mi quento, sepa vze cómo me caso.	175
AMOR	¿Y qué tenemos con eso?	
BORRACHO	Él está calamocano ⁶⁹ .	
ESTUDIANTE	<i>Non habet sustanzia in sesos</i> ⁷⁰ .	
VALIENTE	Ya su prosa me marea...	180
VEJETE	Valga flema, caballeros: la novia, asta allí no más, la calidad, <i>volaberum</i> ⁷¹ , el dote, cosa da pasmo, suegra y tía, <i>vade retro</i> . <i>Ya a bisitas nequaquam</i> , ⁷² pero no ablemos en eso.	185
AMOR	Vamos al caso ¿y qué busca?	
VEJETE	Pues no lo sé. Un casamiento sin tía, suegras, visitas con calidad, con dineros	190
[5v]	y, sobre todo, con una muchacha como unos versos necesita, claro está. Pero no ablemos en esto.	195

⁶⁸ El determinante demostrativo de este verso es recogido como aparece en el ms., es decir, en femenino, a diferencia de como lo hace E. Tejero. De hecho, la grafía <a> en el ms. podría haber sido rectificadada tras una primera <o>, pues la lógica indica que el Vejete se refiere a “esta vida” de modo que ha de concordar en género y número.

⁶⁹ «Dicho de una persona: Que está algo embriagada» (*DRAE*).

⁷⁰ Probablemente sea una referencia ingeniosa a través de la regla legal *Nemo dat quod non habet* del Derecho Civil y del Derecho Comercial que significa «“Nadie puede dar lo que no tiene”, es decir, que no puede transferir la propiedad de algo que no le pertenece» (*Enciclopedia Jurídica*).

⁷¹ *Voluerunt*: «Voz Latina, que en Castellano se usa festivamente, para significar, que alguna cosa faltó del todo, o se perdió» (*Autoridades*).

⁷² Desconocemos por qué E. Tejero recoge esta expresión como «neguaguam», confundiendo la grafía <q> por <g>, cuando la expresión latina *nequáquam* es un adverbio de negación conocido de uso coloquial para expresar una negación rotunda, se puede traducir como «de ninguna manera». De hecho, aparece recogido en el *Dictionnaire Latin-Français* de F. Gaffiot e incluso podemos encontrarla en un pequeño fragmento de la obra *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz en el capítulo XXVI.

AMOR	¡Vejete de Berzebú! Ya me falta el sufrimiento.	
VEJETE	O, pues, si vze se me apura, sepa que buscando vengo toda su carga por trastos nezesarios y caseros. Y, pues, jarros y tostador ay y tan lindo varreño, yo me los llevo a mi casa.	200
BORRACHO	El vejete está echo un cuezo ⁷³ .	205
ESTUDIANTE	Ya su mollera claudica.	
VALIENTE	Mas que la calva le estrello.	
<i>Canta amor</i>		
[AMOR]	Tengan que pasa un vaile nos da el vejete ⁷⁴ motivo en lo que busca de aquesta suerte.	210
<i>Canta Vejete</i>		
[VEJETE]	Pues quiero una tinaja.	
<i>Canta Fregona</i>		
[FREGONA]	Lleve una gorda y si quiere cazuela, de allí la escoja. ⁷⁵	215
6[r] <i>Canta Castañera</i>		
[CASTAÑERA]	Lleve un cántaro nuevo.	
<i>Canta Vejete</i>		
[VEJETE]	Muy linda alaja.	
<i>Canta Castañera</i>		
[CASTAÑERA]	Si una cántara fuera, ya la llevara.	

⁷³ Probablemente una frase ocurrente al uso de la expresión coloquial *meter el cuezo* «Introducirse indiscreta e imprudentemente en alguna conversación o negocio» (*DRAE*).

⁷⁴ En este verso la palabra «yngenio» se encuentra tachada en el ms. justo antes de «vejete».

⁷⁵ Al final de esta página, al margen del cuerpo del texto, aparece una palabra de difícil lectura.

<i>Canta Vejete</i>		
[VEJETE]	Un puchero a mi esposa llevarla quiero	220
<i>Canta Dueña</i>		
[DUEÑA]	No lo dé un día olla y asa pucheros ⁷⁶	
<i>Canta Fregona</i>		
[FREGONA]	Démosle fin al ⁷⁷ vaile si acaso agrada que es de barro y se puede quebrar, si cansa.	225
<i>Canta Amor</i>		
[AMOR]	A Alcorcón, pues la carga vendí, me vuelvo, y, aunque va de vazio, voy repitiendo: ¡olla!, ¡cántaro!, ¡barreño!	230

[6v]

7[r] [Sello de manuscritos de la Biblioteca Nacional]

[7v] [Cifras con los costes de papel]

7. Conclusión

Despedimos nuestra andanza con la esperanza de haber solventado las cuestiones que se propuso en sus inicios este trabajo. En él hemos conseguido reflejar la consideración en la que se estimaban los bailes dramáticos, reprendidos en numerosas ocasiones por su caustica pretensión y sentenciados -como casi todos los entremeses- por la Ilustración. Fechado en el preámbulo del siglo XVIII, *El amor ollero de Alcorcón* se resiste a romper con la influencia bajo barroca tan asentada. Así, en esta apología de la realidad caricaturizada se atiende a las preocupaciones más vulgares de manera frívola. Para ello ha sido conveniente atender al retrato de los personajes y el cosmos al que se circunscriben, lo que también nos ha ayudado a acercarnos a la escenografía de la obra; intencionalidad que ha quedado desamparada por la escasez de estudios a su respecto. La supuesta autoría de Francisco Benegasi y Lujan, junto a Cañizares, también ha sido tratada en las líneas de nuestro trabajo, la cual me he atrevido a negar por la ausencia de

⁷⁶ Al margen del texto encontramos un posible verso por el que el autor no se decide o, probablemente, duda y al que Tejero no hace referencia.

⁷⁷ El autor suprime el determinante numeral *un* en el msn. por el artículo *la*. Seguramente por ser una referencia al mismo.

fundamentos que certifiquen la misma. El manuscrito ha sido una de las principales justificaciones sobre las que nos hemos apoyado, siendo testigo este de la variación caligráfica entre la obra y las licencias. Damos por concluido este trabajo, tal vez inasequible por lo copioso y oscuro de su materia, confiados en que «al bien hacer nunca le falta recompensa».

8. Bibliografía

ANDIOC, René; COULON, Mireille coaut. (1997), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Fundación Universitaria Española.

ANTÓN, Susana, «El bailete: “género” literario-musical español de fines del siglo XVII», *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750: Actas del Congreso Internacional*, Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero de 1995

ARBEAU Thoinot, (1589), *Orchesographie et traité en forme de dialogue*, par lequel toutes personnes pevent facilement apprendre & practiquer l’honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demeurant a Langres. Imprimé au dict Langres par Jehan des preyz Imprimeur & Lbraire, tenant sa boutique proche l’Eglise Saint Mammes dudict Lengres. M.D. LXXX IX, 4º (Láminas).

BARAHONA, Pepe, «Siete revueltas, pura geometría en el centro de Sevilla», ABC, 26/02/2013.

BENEGASI Y LUJÁN, José Joaquín, *Fama posthuma del Rmo.p. Fr. Juan de la Concepción, Efcricor de fu Sagrada Religión- de Carmelitas Defcalzos, Calificador de la Suprema, Secretario General, Confultor del Serenifsimo Sr. Infante Cardenal, de la Real Academia de la Lengua E Española, & escribiala en octavas don Joseph Joachin Benegassi y Luxàn Regidor perpetuo de la Ciudad de Loxa; tambien se incluye el celebre poema heroyco que compuso dicho Rmo. con el titulo de Escuela de Urania y un índice de varias obras fuyas, impreffas, y manufcritas, &c. Se dedica a mi Sra. D. Raymunda Bienpica y Sotomayor, &c. En Madrid: en la Imprenta del Mercurio, por Jofeph de Orga, Impreffor año de MDCCLIV. Se hallara en Cafa de D. Franfico Gonzalez Clemente, frente de la Cárcel de Corte, y los otros dos Papeles, que fe previenen en el Indice.*

BENEGASI Y LUJÁN, Manuel (1744), *Métricas que dexó escritas el señor don Francisco Benegassi y Luxán*, caballero que fue de el Orden de Calatrava, gobernador y Superintendente General de Alcázar de San Juan, Villanueva de los Infantes y Molina de Aragón, etc. De el Consejo de Hacienda, Regidor perpetuo de la Muy Noble Ciudad de Loxa, Patrono de la Capilla, que en el Real Monasterio de S. Gerónimo de esta Corte fundó la señora Doña Maria Ana de Luxán, etc. Tomo Primero. En Madrid: en la Imprenta del Convento de la Merced. Año de... Se hallará en la Tienda de D. Francisco Romero, Calle Mayor, frente de la Casa de el Excmo. Señor Conde de Oñate: Y en la Librería de Joseph Sierra, calle de Atocha, frente de la Plazuela de la Aduana.

- BENEGASI Y LUJÁN, Manuel (1746), *Obras lyricas jocosas* que dexó escritas el S^o D. Francisco Benegasi y Luxán, Cavallero que fue del Orden de Calatrava... Van añadidas algunas poesías de su Hijo Don Joseph Benegasi y Luxán, posteriores a su primer Tomo Lyrico, las que se notan con esta señal*. Año... Con Licencia. En Madrid. En la Oficina de Juan de San Martín y a su costa.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «La pervivencia de un género: el baile dramático de *El amor casamentero*, de José Joaquín Benegasi y Luján. Estudio y edición», en prensa.
- BUENDÍA, Felicidad (1965), *Antología del entremés (Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora)*. Siglos XVI y XVII, Madrid, Aguilar.
- CACHO PALOMAR, M^a Teresa, «Quevedo, los bailes y los cancioneros musicales mediceos» en *Música y Literatura en la Península Iberica: 1600-1750*, ed. A cargo de M^a Antonia Virgili Blanquet, German Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernandez-Rufete, Actas del Congreso Internacional (20, 21 y 22 de febrero 1995), Valladolid, (1997), pp. 272-286.
- CADALSO, José (1793), *Cartas Marruecas*, Imprenta de Sancha, Madrid.
- CAIRÓN Antonio (1820), *Compendio de las principales reglas del baile*: traducido del francés, por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos. Madrid, Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel.
- CAPMANY, Aurelio (1934), «El baile y la danza», *Folklore y costumbres de España*, vol. II, Barcelona Alberto Martín, pp. 167-418
- CORREAS, Gonzalo (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Ed. digital Rafael Zafra, Universidad de Navarra, Ed. Reichenberger.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía De Las Controversias Sobre La Licitud Del Teatro En España*, Madrid, 1904.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. de J. L. Suárez y A. Madroñal, Granada, Universidad de Granada (28/04/2000).
- COULON Mireille (2008), «Música y sainetes. Ramón de la Cruz», *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, pp. 289-308.
- DE LA CRUZ Ramón (2009), *Sainetes*, Edición de Mireille Coulon.
- DI PINTO, Elena (2002), «Los mecanismos de la risa: de *Auristela* y *Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan a Céfalo* y *Pocris*», *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Ed. Ignacio Arellano. Reichenberger, pp. 997-1006.
- Dicionário Online de Português*, disponible en: <https://www.dicio.com.br> (consultado el 24/04/2019).
- DOMENECH RICO, Fernando (1997), *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*, Clásicos de Biblioteca Nueva.
- DOMENECH, Fernando (2000), «El teatro breve en el siglo XVIII», *Ínsula*, n^o 639-640 (marzo-abril 2000), pp. 20-23.

Enciclopedia Jurídica, disponible en: <http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com> (consultado el 15/05/2019).

ESCOBAR, José (1988), «La mimesis costumbrista». *Romance Quarterly*, 33, pp. 261-270.

ESQUIVEL NAVARRO, Juan de (1642) *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Juan Gomez de Blas (Eds.), Sevilla, Biblioteca Digital Hispánica, sign R/34899

FABRITIO CAROSO, Marco (1581), *Il ballarino* di M. Fabritio Caroso da Sermoneta, diuiso in due trattati nel primo de' quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno à gli atti; & mouimenti, che interuengons ne i balli: & con molte regole si dichiara come debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di balli, & balletti sì all' vso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna. Ornato di molte figure. Et con l'intauolatura di liuto nella sonata di ciascun ballo, & il soprano della musica alla maggior parte di essi. Opera nuouamente mandata in luce. Alla Serenissima Signora Bianca Cappello de Medici, Gran Duchessa di Toscano. Con privilegio. In Venetia, Appresso Francesco Ziletti. M.D.L XXXI.

FERRIOL, Bartolomé (1745), *Reglas útiles para los Aficionados á Danzar: Provesoso Divertimiento de los que gustan tocar Instrumentos: Y Polyticas Advertencias a todo genero de Personas*. Adornado con varias Láminas. A la S.M. del rey de las dos Sicilias, &. Su author D. Bartholomé Ferriol y Boxeraus, unico Author en este Idioma de todos los diferentes Passos de la Danza Francesa, con su Brazeo correspondientes, Chorographia, amable Contradanzas, & Capoa, Joseph Testore, MDCCXLV.

GAFFIOT, F. (1934), *Dictionnaire Latín-Français*, Hachette, pp. 1025

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2003), *Antología del entremés barroco*, Clásicos Libertarias.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, (2018), «Entremeses y bailes de Francisco Benegasi y Luján» en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 307-318

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, (2018), «Entremeses y bailes de Francisco Benegasi y Luján», en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 307-318.

GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio (1778), *Nueva idea de la tragedia antigua*, Madrid, Antonio de Sancha (Ed.).

GUTIERREZ DE LA CONCEPCIÓN, M^a Nieves y MONTES, Beatriz, «El entremés cantado o baile: música, danza y literatura en el teatro menor del Siglo de Oro», *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750: Actas del Congreso Internacional*, Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero de 1995.

HERRERA NAVARRO, José, (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Alcalá / Madrid, Fundación Universitaria Española.

- HIDALGO, Juan (1967), *Romancero de germanía*, introducción de José Hesse, Madrid, Tauturs, Temas de España.
- HILL, John M., *Poesías Germanescas*, Indiana University Publications, Humanities Series, Bloomington, 1945.
- HUERTA CALVO, Javier (1999), «Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco», *Scriptura*, nº 15, pp. 51-75
- HUERTAS, Eduardo (1989), *El teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: Ediciones La Librería.
- Madroñal, Abraham, «Un baile de Lope de Vega», *Cuadernos del Lazarillo*, 35, julio-diciembre de 2008, págs. 27-34.
- MARTÍN MORENO Antonio, «Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral, Sebastián Durón y la música de su época», Paulino Capdepón y Juan José Pastor (Eds.), Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1977), «La música teatral del siglo XVII español», *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 125-146.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La danza española en el siglo XVII» (1994), *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)* coord. por José Antonio Gómez Rodríguez, pp. 291-317
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José (1997), *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, resses Universitaires de Mirail.
- MERA, Guadalupe (2008), «La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada», *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, pp. 459-480.
- MERINO QUIJANO, Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo xvii*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1981, 2 vols. [Universidad de Sevilla, biblioteca de Humanidades. Sala Central: H 7/0628]
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1998), *El teatro popular español en el siglo XVIII*, Lleida: Editorial Milenio.
- PELLICER Casiano, Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España, 2 vols., Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804, I, pág. 132.
- REY HAZAS, Antonio, *Entremeses Miguel de Cervantes Saavedra*; Antonio Rey Hazas (ed. lit.) Madrid: Alianza Editorial.
- RICO OSÉS, Clara (2012, «De las ceremonias de los bailes: política, identidad y representaciones a través del baile español del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, Tome 114, nº 2, (diciembre), pp. 645-669.
- ROJO DE FLORES Felipe (1793), *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*. Dispuesto por D. Felipe Roxo de Flores. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real.

- ROZAS, Juan Manuel (2002), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2012), «A propósito de: José Joaquín Benegasi y Luján. Para una bibliografía de José Joaquín y Luján. Hacia su consideración crítica», en *Voz y Letra. Revista de Literatura*, tomo XXIII, vol. 1, pp. 147-169.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2014), «Benegasi y la poética bajabarroca: prosaísmo, epistolaridad y tono jocoserio», *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, 20, pp. 175-198.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2012), «"Que también sé yo hacer bailes": Lopez de Vega y el baile dramático» *Revista de Filología Española*, XCII, 2, pp. 363-384.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2013), «Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático» en: *La Perinola*, 17, pp. 179-200.
- SALVA VALLDAURA, Josep María (2010), *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*, Lérida, Universitat de Lleida y Pagès editors.
- TAPIA CASCO, Selser Eduardo (2010), *Importancia del Digesto Jurídico de la Legislación Nicaragüense*, tesis doctoral, Universidad Centroamericana.
- TEJERO ROBLEDO, E. «El entremesista arénense Francisco Benegasi y Luján», *Cuadernos Abulenses*, 2. (julio-diciembre 1984), pp. 89-111
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (2010), *El dramaturgo Francisco de Benegasi y Luján (h. 1659-1743). Biografía y reedición de sus obras completas*, Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba.



UNIVERSIDAD DE SEVILLA