



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 25 (2019)

### LA PERVIVENCIA DE UN GÉNERO: EL BAILE DRAMÁTICO DE *EL AMOR CASAMENTERO*, DE JOSÉ JOAQUÍN BENEGASI Y LUJÁN. ESTUDIO Y EDICIÓN

Piedad BOLAÑOS DONOSO  
(Universidad de Sevilla)

*Recibido: 11-02-2019 / Revisado: 27-02-2019*

*Aceptado: 27-02-2019 / Publicado: 20-12-2019*

RESUMEN: Tras reconocer la pertinencia del autor para formar parte de la nómina de escritores que sus trabajos han sido calificados tradicionalmente como jocosos y/o satíricos, hemos estudiado una de sus obras breves en las que se reconocen tanto esas características estilísticas como genéricas, por herencia del teatro breve (*entremés*) del Siglo de Oro.

PALABRAS CLAVE: *El amor casamentero*, José Joaquín Benegasi y Luján, baile dramático, edición.

#### THE SURVIVAL OF A GENRE: THE DRAMATIC DANCE OF *EL AMOR CASAMENTERO* BY JOSÉ JOAQUÍN BENEGASI Y LUJÁN. STUDY AND EDITION

ABSTRACT: After acknowledging the author's appropriateness to be part of the roster of writers whose works have been traditionally classified as jocular and/or satirical, we have studied one of his short plays in which both of those stylistic as well as generic characteristics inherited from the short theatrical performance (*entremés*) of the Spanish Golden Age can be appreciated.

KEYWORDS: *El amor casamentero*, José Joaquín Benegasi y Luján, dramatic dance, edition.

Escribió hace años nuestro compañero Miguel Ángel Lama lo siguiente:

Reivindicar todo un siglo no comporta obligatoriamente una selección de su mayor calidad, es recuperar lo que nos es propio, lo bueno y lo malo, lo frío y lo prosaico, lo genial y lo poético. Cuando no haya ninguna duda de la frialdad, el prosaísmo y los lugares comunes de unos autores de segunda y tercera filas, entonces, y solo entonces, podremos afirmar que el siglo XVIII ha sido reivindicado (Lama, 1987: 177).

José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770), poeta —por encima de todo— del siglo XVIII, es uno de los muchos autores que no aparece recogido en ninguno de los tres tomos de *Poetas líricos del siglo XVIII*, de Leopoldo Augusto de Cueto (1869), ni en los volúmenes de la Biblioteca de Autores Españoles que dedicó un número monográfico a Nicolás Fernández de Moratín y a su hijo, Leandro Fernández de Moratín (1846), e igualmente a Gaspar Melchor de Jovellanos (1958), como bien señaló el propio Lama. Y como si mal farío arrastrara el autor, tampoco aparece mencionado entre los casi 600 autores que recoge el equipo de investigación PHEBO,<sup>1</sup> dedicado al estudio de la producción poética tradicionalmente marginada entre 1650 y 1750. Que no quiere decir que no se le tenga en cuenta en esta última, pues varias de sus obras están allá editadas.

Desde entonces, no sé si ha llovido poco o mucho, pero lo cierto es que las cosas han cambiado para bien. En la actualidad, Tania Padilla Aguilera está realizando su tesis doctoral bajo la dirección del doctor Pedro Ruiz Pérez, en la Universidad de Córdoba. Cuando podamos disfrutar de la lectura de su trabajo —por los otros artículos que conozco de la autora— estoy segura que no quedará sin escrutar ni un solo concepto, ni sin aportar una posible hipótesis de trabajo que nos facilite un mejor conocimiento del autor.

Si hace años este autor fue considerado de segunda o tercera fila, ahora no podemos nada más que reconocer que se está sacando del anonimato y, la labor que resta de edición de sus obras, es cuestión de tiempo. De todos los investigadores que han dedicado sus estudios al mismo debo destacar, por la finalidad de mi trabajo, a dos compañeros: a Pedro Ruiz Pérez que estableció su producción bibliográfica (2012: 147-169)<sup>2</sup> para, un año más tarde, hacer un estudio crítico de cierta parte de su producción poética enmarcándola en el género epistolar (2013: 221-250). El segundo autor al que he de traer a colación —como estudioso del género en el que me voy a centrar— es Carlos Mata Induráin que hace algunos años se ocupó de su única comedia burlesca: *Llámenla como quisieren* (2007: 189-220).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> El equipo de investigación de PHEBO surge del Grupo PASO —actualmente dirigido por Juan Montero Delgado (Universidad de Sevilla)— y el objetivo de este proyecto es delimitar el campo de referencia y los instrumentos críticos adecuados para la historiografía y el estudio de una producción poética tradicionalmente marginada, la del período que discurre entre la desaparición de los grandes poetas altobarrocos y los albores de la poética ilustrada. Para ello nos acogemos al concepto de «bajo barroco» y, por razones metodológicas, se establecen las fechas de referencia de 1650-1750. [Poesía Hispánica en el Bajo Barroco, FFI2011-24102, ISSN: 2340-8529]. Aquí se han editado dos trabajos del autor: por Pedro Ruiz Pérez, «Panegírico de muchos, envidiados de no pocos» (2015), y por Tania Padilla Aguilera, «Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi» (2015).

<sup>2</sup> A ese elenco aportado por el doctor Ruiz, podemos añadir una obra más que en su momento no fue incluida en ese trabajo: Papeles curiosos manuscritos. [tomo] 27 [manuscrito], *Relación de José Benegasi y Luján a la entrada de Carlos 3º en Madrid* (h. 172-176), BNE, sala Cervantes, mss/10912.

<sup>3</sup> Recuerdo el blog *Ínsula Barañaria*, del mismo autor que, en 2014 publicó un artículo de divulgación sobre la biografía del autor, en el que se recopilan los datos biográficos que hasta ahora habían aparecido en diferentes obras: lo recogido por José Herrera Navarro (1993: 48), La Barrera (1860: 36b), Aguilar Piñal (1981: 587-593), entre otras, que yo he examinado. Su dirección es: <https://bit.ly/34iZr14>.

Estamos ante un personaje de una corta producción teatral, como refiere el propio Mata Induráin: «Su corpus teatral está formado por una comedia burlesca, *Llámenla como quisieren*, y unas pocas piezas de teatro breve, a saber, el entremés de *La campana de descasar*, y cuatro bailes: *El ingenio apurado*, *El tiro a la discreción*, *El papillote* y *El amor*

En los últimos meses del año pasado también ha editado *La campana de descasar* (2018: 639-655), sainete cómico burlesco, íntimamente relacionado con la obra que se edita en este trabajo. Otros autores fueron pioneros en los estudios sobre el autor, aunque con un acercamiento parcial de su figura y producción (Tejero Robledo, 1991: 129-140).

Hemos comentado líneas más arriba que el doctor Ruiz Pérez empezó por donde se debe empezar —según nuestra humilde opinión— cuando se trata de un autor tan olvidado: estableciendo, delimitando y fijando su producción literaria. De esta forma tendremos meridianamente claro qué género es el preferido por el mismo y podremos adscribirlo y valorarlo teniendo en cuenta sus aportaciones. Por los títulos de su última etapa que podemos denominar *de senectute* —como sugiere Padilla Aguilera— podemos resumir diciendo que nos encontrarnos con un autor que en un 80 % de su producción literaria ha incluido en sus títulos términos como “jocoserio”, “estilo jocoso”, “estilo jocoserio”, “comedia burlesca”, “octavas jocosas”, “metros serios como festivos”..., muchos de ellos en títulos de vidas de santos como san Dámaso o san Benito de Palermo que, en principio, nada nos induciría a pensar que pudieran ser objeto de burla o chanza personajes tan respetados, razón más que evidente para saber que estamos ante un autor que prefiere la sátira, la parodia (que es clave en burla y sátiras) como cauce ideal de comunicación por tener una «hiperbólica personalidad, un compulsivo impulso creativo y su apego por lo popular» (Raposo, 2012: 364<sup>4</sup>), que le va a proporcionar lo que pudiéramos denominar un indiscutible *sello* personal (metro popular, estilo jocoserio).

Pero de toda su producción hasta ahora reconocida había alguna que, según el estudio del doctor Ruiz Pérez, no se había conservado:

IV. *Sainete* (o *baile*) de *El amor casamentero*, incluido en la segunda edición de la *Comedia burlesca*. La indicación de su añadido podría apuntar a la existencia de una suelta previa, hipótesis reforzada por la mención en *Papel en prosa*, muy posiblemente editado antes de 10b (2012: 167).

Lo cierto es que no sé si nuestro compañero se refiere a que no ha encontrado la supuesta/imaginada «suelta» de este baile,<sup>5</sup> o, por el contrario, se refiere al texto propiamente dicho que, como bien indica se editó, conjuntamente con la *Comedia (que no lo es) burlesca, intitulada Llámenla como quisieren...*, que, en su segunda impresión, salió en el año de 1761.<sup>6</sup> Si a lo que se refiere es al primer supuesto, ello no es impedimento para estudiar la citada pieza dada la buena salud de que goza como atestiguan la cantidad de copias que se nos han conservado del texto de la *Comedia burlesca...* por ser el lugar en donde se edita, según el propio autor, el citado baile<sup>7</sup>. Nos sorprendería que se hubiera editado ‘suelta’ (aunque no olvidamos que se habla de ‘segunda’ edición) y no la hubiera

---

*casamentero*, que continúan modelos dramáticos del Siglo de Oro» (2018: 640).

<sup>4</sup> Aunque estas palabras las dirige a Lope de Vega el autor, considero que son muy apropiadas para José Joaquín Benegasi y Luján.

<sup>5</sup> Debemos puntualizar la diferencia existente entre ‘baile’ y ‘danza’ tal como plantea perfectamente Rico Osés (2012: 646): «la danza es aristocrática, estilizada y bien definida, mientras que el baile pertenece al pueblo llano y es de carácter libre, alegre y a menudo sensual».

<sup>6</sup> Ha sido digitalizada por Forgotten Books Limited, en 2017 y 2018, 30 y 28 pp., respectivamente.

<sup>7</sup> Descripción física: 22 p.; 4º. Notas: Sign.: A-B<4>, C<3>. Ejemplares: Universidad de Sevilla. Biblioteca General, SE-U, A 250/103(10) y A 253/270; Biblioteca Pública del Estado Jovellanos en Gijón (Asturias), O-G-BJ, Res 51; Biblioteca de Cataluña. Barcelona, B-BC, TusRes. 14-8º; Biblioteca Nacional de España, T/7148; Biblioteca Municipal, Madrid M-BHM, R/525(1) y M-BHM, R/521; Biblioteca Regional de Madrid, M-BR, A-3264; Real Academia Española (Madrid), M-RAE, 37-11-25; Universidad de Oviedo, Biblioteca, O-BU, Y; Abadía del Sacromonte, Granada, GR-AS, N°34-E78-T8; Biblioteca Capitular y Colombina, (Sevilla) SE-CAT. Capitular, Sign. top.: 16-2-29; Universidad Complutense, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, M-UC-NOV, BH FLL Res.534.

recogido el autor en los varios testimonios que nos dejó de su producción, reconociendo el afán que tuvo «por dar su obra a conocer, por ponerla a la vista de los lectores y al alcance de sus bolsillos» (Ruiz Pérez, 2012: 150).

Un apunte más antes de entrar en materia propiamente dicha. Nos desorienta hoy día la confusión existente entre la producción de su padre —Manuel Benegasi y Luján<sup>8</sup>— con la de su hijo, José Joaquín. Es cierto que el hecho de haberse publicado ciertas obras breves del hijo formando parte de un libro de su padre (1744)<sup>9</sup> ayuda a esta confusión. Escribía el prologuista de la primera obra de don Manuel (firmado como D. J. B.Y L.)<sup>10</sup> en la que se recopilan un puñado de ‘sainetes’ o bailes, lo siguiente: «He incluido aquí tres sainetes de don Joseph Benegasi, los que para no parecer tan bien como los de su padre tienen lo bastante con estar vivo su Author; pues como decía un Discreto: El que se muera por aplausos, que se muera si los quiere».<sup>11</sup>

Son los siguientes:

—Bayle entremesado de *El ingenio apurado*. Este Saynete<sup>12</sup> y los dos que se siguen son de Don Joseph Benegasi y Luxán. (pp. 59-65).

—Bayle de *El Tiro a la discreción* (pp. 66-77).<sup>13</sup>

—Bayle del *Papillote* (pp.78-88).

Con esta pieza da por finalizada la recopilación y volumen de estas obras breves.

No habían pasado nada más que dos años desde la primera publicación cuando salió otra obra del mismo Francisco Benegasi y Luján, su padre; en esta ocasión titulada: *Obras Lyricas jocosas...* (1746) en la que se vuelve a explicitar —y esta vez en la misma portada— que: «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\*». En esta ocasión, al ser una recopilación más variada y rica que la que se hizo en el libro anterior, no solo se reproducen los mismos bailes de José Joaquín, sino que aparecen sonetos, décimas, quintillas, endechas..., más un entremés: el de *La campana de descasar* (pp. 150-155), que ha sido recientemente editado, como ya hemos comentado.

No nos extraña la aparición de esta nueva versión titulada *Obras Lyricas jocosas...* (aunque se puede considerar como una reedición, aumentada con respecto a la que había salido dos años antes), dado que hay una razón fundamental para su aparición: la que se imprimió en 1744 carecía de alguno de los ‘aditamentos’ que requería cualquier obra impresa: Censura, Licencia del ordinario, Aprobaciones, Licencia del Consejo, una fee de erratas, y la Suma de la tasa.<sup>14</sup> Y para completar todos estos paratextos, y para disgusto del

8 El primer estudio de conjunto ha sido realizado por Tejero Robledo, 2010.

9 Trabajo con el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, USOZ /1053.

10 Pudiera ser que estas siglas correspondieran al nombre de su propio hijo: Don José Benegasi y Luján. Es el segundo paso para darse, poco a poco a conocer: del uso de los seudónimos, más tarde el acrónimo de su nombre y apellidos, para llegar a la firma ‘sin tapujos’ de su identidad. Otra obra suya la firmó igualmente así: *Definición del mundo, de la hermosura, de la nobleza y del aplauso hecha en un romance místico*, firmada por D. J. B. y L. Obsérvese que no se hace llamar todavía con su nombre compuesto: José Joaquín. Si fuera así entenderíamos la modestia del hijo, ante la obra de su padre al que respeta intelectualmente, que diga que estas obras son de peor calidad que las otras.

11 Manuel Benegasi y Luján, *Métricas...*, ggr-v.

12 Es posible que este término se utilice para sustituir la palabra ‘entremés’, pues como dice Domenech (2000: 20), esta última ha quedado para designar exclusivamente las obras de los Siglos de Oro. Lo que sí es cierto es que todavía no podemos hablar del ‘sainete de costumbres’ que popularizó Ramón de la Cruz.

13 En esta obra, en el ‘canto’ de cierre de la misma, y de forma metateatral, el personaje ‘todos’ juega con los espectadores respecto a la confusión de la autoría de la pieza. Dicen: “Si de el Author del saynete / traslucen el apellido,/ unos, dirán que es el Padre,/ y otros, dirán que es del hijo [...]”.

14 No tiene todos los paratextos necesarios, pero sí: 1º: aprobaciones del licenciado Francisco Javier Cabezo, presbítero, y del Vicario Fray Juan de la Concepción, carmelita descalzo, además de académico de la Real Academia de la Lengua Castellana; 2º licencia de impresión, por una vez, dada a Francisco Romero, otorgada por el escribano de Cámara; y 3º las ‘tasas’ fijadas por los Señores del Real Consejo que estipularon en 6 maravedís cada pliego.

‘prologuista’, se incluyó un romance en elogio de las obras incluidas en este volumen que escribió don José de Toca y Velasco.<sup>15</sup> Refiero para ‘disgusto’ del primer prologuista, dado que había escrito en la edición anterior:

Si acaso estrañases no vèr impresas las aprobaciones y echases menos los sonetos, que suelen preceder en elogio de los libros, te estimarè tengas presente, que el mordaz, el embidioso y el ignorante, jamás ceden à dictamen ageno; y assi para contener à estos no constan; y para los que no sean estos, sobran. No ay Panegyrista de un libro (si es bueno) como el mismo libro: digan los versos y callen los aprobantes [...] (1744, s. f.).<sup>16</sup>

Hubo de cambiar de opinión —o se la hicieron cambiar rápidamente—, circunstancia que aprovechó para, una vez más, dejar su impronta: ese carácter jocoso, lúdico e irónico que pronto descubriremos en estas piezas menores que me propongo examinar. En la segunda impresión (1746) reproduce el mismo prólogo que había dejado impreso en la primera ocasión que salieron a la luz parte de estas obras, todo, menos el párrafo que se ha transcrito líneas más arriba que empieza «Si acaso estrañases no vèr impresas las aprobaciones...» por no haber razón ya para ponerlo, dado que esta nueva impresión tiene todas las aprobaciones y paratextos exigibles a cualquier libro impreso. Y añade al inicio tres párrafos de los que entresaco, estas palabras dignas de don José Joaquín pues, aunque sigue sin firmar el Prólogo (en esta ocasión ni lo remata con las siglas que había puesto en la primera ocasión), no podía ser de otra persona:

[...] También he querido sacar à luz todo lo que su hijo Don Joseph ha compuesto después que imprimió su Tomo primero Lyrico. El estilo se diferencia tan poco del de su padre, que casi no se diferencia; y por lo mismo resolví distinguirlos, poniendo a lo escrito por Don Joseph Benegasi esta señal \*, la que por ser estrella, no quería permitir se pusiese, por la razón que se infiere de esta Décima, que me embió al tiempo de la impresión:

Ya que en señalarme estàs  
que no sea con estrella;  
si Dios me quiere sin ella,  
¿para qué tu me la das?  
Las estrellas gastarás  
con quien fuere culto autor,  
que es llamada de primor

<sup>15</sup> Dice La Barrera (1860: 397) de este autor, que era «amigo de don José Joaquín Benegasi y Luján. Compuso una comedia, y la dirigió al mismo, con un soneto que éste insertó, juntamente con su respuesta, en el tomo *Obras líricas*, suyas y don Francisco, su padre, que publicó en Madrid, en 1746. Al frente del libro se lee un romance laudatorio, escrito por el propio Velasco».

Moraba en Cartagena de Indias desde 1724. Pocas noticias conocemos del autor. Fue mencionado por una composición que dedicó a la fortaleza que guardaba la plaza de Veracruz, recogida por Boturini Benaduci, (1746). Se trata de un romance endecasílabo (Cfr. Calderón Quijano [1984: 137]). Es mencionado por Lohman Villena (1993: 274). También escribió un largo poema en octavas, en 1734, titulado *Verdad desnuda de naufragios en vestida verdad de vaticinios* en el que recoge la tempestad que sufrieron el *San José* y *Las ánimas* que, volviendo a España —1733— les hizo encallar y donde murieron más de 170 personas. Se conserva un mss. de este poema en la Biblioteca Nacional de España, sig. 1769r. (Cfr. Cadalso, 1979: 179-180).

<sup>16</sup> En este ‘prólogo’ se advierte el sarcasmo con el que está escrito y la utilización de bastantes términos con doble intención.

a un obscuro componer;  
que un culto siempre hace ver  
las estrellas al lector.

Esta confusión de adjudicación bibliográfica —que no ha de darse si se lee con detenimiento lo que el prologuista nos indica— se ha trasladado a las bases de datos más contemporáneas y así, cuando crees que has descubierto una nueva obra de José Joaquín en la Biblioteca Nacional de España —pues así viene catalogada en su repertorio— resulta ser una mera confusión de los bibliotecarios: *el Entremés del Relox*<sup>17</sup> (suelta) si lo encuentran con la signatura R/18272(6) lo adjudican a José Joaquín; si con la signatura T/16284(22), viene adscrito a nombre de los dos: padre e hijo. Pero el resultado siempre es el mismo: al consultarse personalmente la obra se verá que el entremés tiene impreso, como autor, a Francisco Benegasi y Luxán, es decir, el padre. Lo mismo ocurre con el entremés de *Los Enjugadores*<sup>18</sup> (suelta): con una signatura se le adjudica al hijo [R/18276(12); R/18276(11)], y con otra, a los dos, padre e hijo [T/16284(23)]. E impreso, el nombre del padre exclusivamente.

Esto es todo lo que conocemos de José Joaquín en materia teatral del género breve. Si esta es su producción, lo que procede es saber quién fue este autor, razón por la que es merecedor de ser estudiado en relación con la ‘burla’, con la sátira..., que se desprende de sus textos. Este autor fue digno hijo de su padre del que había escrito su biógrafo —Eduardo Tejero— que «su chiste era sin las bajezas de trivial, saladísimo...»<sup>19</sup> de tal palo, tal astilla.

Nos acercamos a la opinión del Revmo. padre Fray Juan de la Concepción, carmelita descalzo<sup>20</sup> y encargado de censurar las *Poesías Lyricas y jocosas*.... que, en 1743, hizo imprimir el propio autor:

[...] Siempre he reputado el ingenio de este caballero por uno de aquellos, muy pocos, en quienes los descuidos de la naturaleza, merecen más aprecio que muchos afectados esmeros del arte. Como que se le vierte el chiste, sin que desperdicie la gracia [...]. En nada fue más singular, el que lo fue en todo, nuestro insigne Quevedo, que en la sátira. Y creo ha sido raro el que haya logrado imitarle mas que este autor: en la propiedad de las voces, en la viveza de los conceptos y en la naturaleza del Numen. Habla nuestro idioma de un modo copioso, dulce y enérgico, pero claro [...]. Don Joseph ha creído (y con razón) que el saber hablar, no consiste en lo reciente de la moda, sino en la propiedad del uso. Hallo en toda la obra una discretísima diversión, que en muchos pasajes puede instruir y nada que se oponga a nuestros católicos dogmas...<sup>21</sup>

Hay una segunda censura, en esta ocasión del padre fray Gaspar García del Moral, del orden de los Mínimos, en el mismo libro, que no desmerece su reproducción para formarnos cabalmente idea de quién es el autor del que estamos hablando. Dice así:

<sup>17</sup> Este entremés se incluye en las *Obras lyricas jocosas* que dexó escritas el S<sup>o</sup> D. Francisco Benegasi y Luxán, p. 133.

<sup>18</sup> No fue incluido en ninguna de las dos obras de don Francisco: ni en la de 1744 ni en la de 1746.

<sup>19</sup> Tejero Robledo, 2010: 23.

<sup>20</sup> Fray Juan de la Concepción y José Joaquín hubieron de tener una estrecha amistad pues a la muerte de Fray Juan, José Joaquín escribió una *Fama póstuma*... (1754) dedicada a su amigo. En esta obra aparece un índice de las obras que el autor tiene escritas hasta la fecha. Lo hace tras haberle sido asignada la paternidad de un ‘papel’ que dice todavía ni haber visto.

<sup>21</sup> Preliminares de *Poesías Lyricas*..., s.f.



[...] He visto el libro que de *Poesía Varias* ha compuesto Don Joseph Benegasi y Luxán [...] y en sus agudísimos conceptos encuentro verificadas las noticias que yo tenía del autor: cuyo singular ingenio, tiene de festivo mucho; de obsceno, nada; y de discreto, no poco. La gracia con que se burla de los estilos afectados, es mucha gracia; hay algunos poetas (mejor diré versificantes) que preciados de cultos, todas sus obras, son voces; pero son voces, sin obras.

Decir casi sin hablar, es gran decir: hablar, y no decir, es mucho hablar; huye de lo segundo este caballero y desempeña con notable acierto lo primero: es jocoso en todo; aun sin querer, sabe serlo; otros, quieren y no saben.

Hallo en los mas de estos metros, unas burlas que pueden instruir de veras; muchos lo intentan, pocos lo consiguen [...]. En lo satírico, se porta con tal arte que aún a los mismos que hiere, no parece que los toca [...].<sup>22</sup>

Pocos datos podemos aportar del tal Fray Gaspar, pero sí deseo destacar que la sintonía del censor está en una perfecta sincronía del censurado: sincretismo en la dicción, comicidad eutrapélica (o primaria), generalizando el agente cómico a toda la pieza, apoyándose para ello en las *figuras* que se presentan con deformaciones más o menos grotescas que el solo hecho de su presencia suscitan la carcajada del público (la *turpitude* et *deformatas* ciceronianas) además de saber de la importancia que tenían los ‘intermedios dramáticos’ en la consideración global de la representación, pues, aunque la nueva mentalidad dieciochesca los utilizara, fundamentalmente, para abrir y cerrar la puesta en escena de la representación, fueron rechazados por los ilustrados. Sin embargo, el público amaba este tipo de representaciones («mímesis costumbrista» según Escobar, 1988: 261) y, como dice Alberto Romero, «el sainete se convierte en uno de los géneros dramáticos más populares dentro de la práctica escénica del día a día, por lo que aumentó la demanda de esta clase de piezas breves en detrimento de los anticuados entremeses» (2013: 129-130), y más si venía acompañado de un ‘baile’ o ‘danza’. Conjuntamente con la ‘tonadilla’ ganaron la batalla “al teatro grande”, como bien refirió Javier Huerta Calvo (2000: 4).

Es posible que sea esta una de las razones para la designación de estas piezas breves como ‘bailes’ (pues en verdad participan de los mismos cuatro integrantes que el baile del siglo XVII: recitación, música, canto y baile [Merino Quijano, 1981: 175] y para alejarse del término ya rancio de entremés), pues el simple anuncio de una pieza como tal servía de reclamo del público más populoso de la época.<sup>23</sup> Pero también nos confunde la adjetivación que acompaña al término ‘baile’ que, si en el siglo XVII aparece sin ninguna de ellas, ya en el siglo XVIII pueden aparecer las lexías ‘baile de música’, ‘baile de bajo’, ‘baile dramático’...; el término ‘baile entremesado’ es una denominación mucho más tardía. Si el marbete que los ubica dentro de las piezas breves teatrales no es muy clarificador para proceder a su clasificación (por haber sufrido un sincretismo con las otras piezas breves), no menos confusa es la definición que el *Diccionario de Autoridades* proporciona. En su tercera acepción aparece: BAILE “Se dice también el intermedio que se hace en las Comedias Españolas entre la segunda y tercera jornada, cantando y bailando, y por ello llamado así, que por otro nombre se llama sainete” (s. v.: ‘baile’). Entendiendo, por tanto, que los términos ‘baile’ y ‘sainete’ en los primeros años del siglo XVIII eran sinónimos.

<sup>22</sup> Preliminares de *Poesías Lyricas...*, s.f. «En este convento de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid, à 16 de abril de 1743».

<sup>23</sup> De todas formas, no creemos que se llevara este ‘sainete’ de José Joaquín a la escena, propiamente dicha. Refiere en su comedia *Llámenla como quisieren* que es consciente que, por respetar los «cómicos preceptos» el patio (público) no gusta de sus sainetes, dado que prefiere obras «de meneos, de teatro y tonadillas» aludiendo con esta última palabra al género musical de moda por esos años.

Si la confusión, como se aprecia, terminológica no nos saca de dudas sobre el género de la pieza a la que nos queremos acercar para su análisis, es necesario analizarla en sí para tener más clara su ubicación. Sin duda, es una pieza breve, en la que se combina: riqueza métrica,<sup>24</sup> acción (recitada) llevada a cabo por varios personajes, con presencia de la música acompañada del canto, y la danza (coreografía), esperando que la presencia de ésta sea superior a la presente en otra cualquier manifestación artística si se quiere acertar en la clasificación del subgénero de la pieza: baile. Esto no ocurre en nuestra obra. Su argumento es de tono cómico —al igual que le ocurría al entremés— sumado a breves temas específicos del baile, de carácter alegórico, que es como termina nuestra obra. Si éstas son también las notas sobresalientes del género en el siglo xvii, no podemos dejar de tener una mente abierta para recibir posibles pequeñas transformaciones relacionadas con las características propias de la literatura del siglo xviii.<sup>25</sup> Ya dijo el autor (prologuista, en 1744, s. f.) que tenía una cierta inclinación por los bailes conceptuosos José Joaquín y que estaba obligado, por ello, «a dar estos al público y el conocer que si no se ven impresos, no se ven». Esta puede ser la razón que me obliga, moralmente, a editar una de sus obras más conceptuosa y mostrar esa doble intencionalidad con la que funcionan casi todos sus escritos.

Para concluir esta presentación del autor, reproduzco una de las quintillas que José Joaquín pone como Prólogo a su obra (1743), en la que se autodefine en cuanto a su estilo.<sup>26</sup> Dice:

Que mi estilo no es gallardo,  
elevado, ni especial,  
es verdad, no soy Gerardo;<sup>27</sup>  
pero tampoco es bastardo,<sup>28</sup>  
antes es muy natural.

Diome Apolo mi destino  
para lo jocososo solo;  
oponerme es desatino,  
vasta ser gusto de Apolo;  
yo me voy por mi camino.

<sup>24</sup> El autor ha abandonado el uso del endecasílabo (heptasílabo) pareado que se había utilizado hasta la década de los '60. Pueden apreciar esta polimetría consultando el Anexo 1.

<sup>25</sup> Es la misma opinión que defiende José Ignacio Sanjuán Astigarraga, docente del Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila», en su trabajo «El baile dramático en la tradición teatral del siglo xviii», inédito, pero que he podido consultar gracias a la amabilidad de su autor. Gracias. En él analizó el corpus de bailes dramáticos presentes en uno de los volúmenes del *Libro de bailes de la Sra. María Hidalgo*, manuscrito sumamente interesante por cuanto está formado por muchos de los bailes que representara la compañía de María Hidalgo, autora de comedias. Ponencia que presentó en el congreso *Teatro musical español del siglo xviii (teatro breve): géneros y nuevas perspectivas*, celebrado en la RESAD, Madrid, 17-19 de noviembre de 2015. Lo mismo le ocurre en su 'comedia burlesca' que según el doctor Mata Induráin, se debe considerar como 'burlesca' pero no al modo de las del siglo xvii «en el sentido de que su acción esté parodiando la de un modelo serio anterior, cuyo texto sirva de base para la recreación y sea su referente último; pero sí lo es en tanto toda ella se construye como una sarta de disparates más o menos ingeniosos, de juegos diabólicos y chistes jocosos» (2007: 192).

<sup>26</sup> Son varias las obras en las que nos descubre o bien datos físicos del autor («Hace su retrato en estas endechas», en *Poesías Lyricas*,... 1743: 209-217), o bien datos relacionados con sus decisiones personales ante situaciones vitales (*Papel que al señor D. Ignacio de Loyola y Oranguren*,...,1763).

<sup>27</sup> Supongo que se refiere a Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750). Fue uno de los poetas más populares de la primera mitad del siglo xviii y destacó por su ingenio para elaborar poemas humorísticos.

<sup>28</sup> *Bastardo*: «Que degenera de su origen o naturaleza» (*DRAE*). Muy probablemente hace alusión al estilo 'bastardo' entre el culteranismo y lo popular que utilizó Gerardo Lobo, forma sutil de alejarse y valorarse superior a este reconocido autor.



[...]

¿Yo seguir? ¿Yo remedar  
al que es por culto aplaudido?  
No lo tienen que esperar:  
porque jamás he seguido  
lo que no puedo alcanzar.

A mi vocación me aplico,  
el remedar, no lo abono,  
mi estilico, mi estilico,  
remede quien fuere mono:<sup>29</sup>  
que yo, ni mono ni mico.<sup>30</sup>

#### ANÁLISIS DEL BAILE *EL AMOR CASAMENTERO*

Cuando en 1744 se publicó la obra *Métricas que dexó escritas el señor don Francisco Benegasi y Luxán*, como hemos dicho, allá se recogieron tres piezas breves de su hijo José Joaquín, que, a tenor del prologuista de la misma (por las siglas con las que firma bien podría tratarse del propio José Joaquín) se dice —para referirse a estas piezas breves— de «tres sainetes»; después, encabezando el título del primero se dice «Baile entremesado» para apostillar, que «este sainete» y los dos que siguen son de ‘Don Joseph...’, piezas que se presentan como «bailes». Con esto quiero hacerles ver la indefinición terminológica que se emplea para designar una misma pieza, tal como habíamos teorizado líneas más arriba.<sup>31</sup>

A casi nadie sorprende la contaminación genérica que, a veces, presentaban estas piezas breves en el Siglo de Oro. Creo que un siglo después seguimos inmersos en ella. Nuestra labor consistirá en analizar directamente el texto para descubrir su proximidad, más o menos, a uno de estos dos subgéneros bien conocidos en el teatro áureo: el sainete procedente del entremés antiguo (del que se había escindido el baile propiamente dicho, según Cotarelo hacia 1616 (Cotarelo, 2000: 1, CLXXXIII), para configurarse como pieza aislada al dotarle de un breve diálogo, de aquí el nombre de ‘baile entremesado’); mientras que el baile dramático está más cercano a la jácara. José Joaquín, incluso con su indeterminación de nomenclatura, no ambienta sus piezas en el inframundo de su época, como «[...] ladrones, codiciosas, convictos, estafadoras, valientes, sacadoras y

<sup>29</sup> *Mono*: Alusión manifiesta a las costumbres que tienen de imitar a los humanos los monos. Pero él, que no es ‘mono’ ni ‘mico’ (otro tipo de mono con cola larga), no es un «hombre lujurioso» (*DRAE*) que es la otra acepción que nos ofrece la Real Academia de la Lengua.

<sup>30</sup> *Poesías Lyricas, y Jocosas...1743*, “Sirvan de prólogo estas quintillas”, s.f.

<sup>31</sup> Lo mismo podemos decir si nos acercamos al mss. 14.088 de la Biblioteca Nacional de España, cuyo título reza como *Bailes dramáticos*, y cuando examinamos su contenido podemos encontrar títulos de esta naturaleza: *Baile del doctor de enfermos de amor*, y como subtítulo dice: «Entremés cantado»; o directamente el título *Baile entremesado de Antón Molinero*; o este otro que se dice llamar: «*Baile nuevo del juego del Maxister*. Es entremesado y muy bueno; escrito por Francisco de Castro. Año de 1709». Otro ejemplo sería el *Baile entremesado del Herrero*. No menor es la confusión reinante en el mss. 4123 de la Biblioteca Nacional de España que, con el título de *Bailes de Bernardo*, en el interior se aclara quién es este Bernardo: López del Campo. En él, aunque con un porcentaje inferior que en el caso anterior, se sigue hablando de *Baile entremesado esdrújulo*, o incluso sin que el título haga alusión a esta mezcla de géneros y aparentemente se trate de un ‘puro’ baile, *Baile del antojero*, el examen del mismo nos lleva más a clasificarlo como ‘entremés’/sainete, y es así como sienten el género los propios personajes cuando se despiden de su oyentes: “[...] si acaso el sainete os agrada / un vitor será el favor / [...] que agradar es la ventura / más firme y segura / que tiene un sainete/ el día de hoy”.

otros personajes picarescos, hampescos y germanescos» (Sáez Raposo, 2013: 194) como hizo Quevedo con el que fue comparado nuestro autor por su prologuista, Juan de la Concepción, en relación a su visión crítica/satírica de la vida.<sup>32</sup> Ni hay descripción del mundo del hampa ni referencias metateatrales a la dinámica de los bailes.<sup>33</sup> Es posible que utilice este género —como ya dijo Sala Valldaura (2010: 49)— no preocupado por su terminología («esencialista»), sino por el lugar que ocupe en la estructura de la fiesta global de la representación («utilitarista»): si la composición viene acompañada de canto y algo de baile, puede ser ‘utilizado’ para acercarse más al gusto popular reinante, además de utilizarlo como expresión de un sentimiento de rebeldía política o ideológica, o con la simple finalidad de la risa carnavalesca —el mundo al revés— a sabiendas que entroncaría con unas claves de comunicación colectiva.

También es posible que nuestro autor se sirviera de este género para exhibir su habilidad incisiva y sarcástica pero aconsejando que se ‘pique sin odio’ (como decía Lope de Vega) a la sociedad de su época. Solo quería presentar lo ridículo de la sociedad y lo extravagante. Era buen conocedor del éxito de este «tipo de teatro que responde a las demandas reales y concretas del público teatral, que sí había optado en su momento por este tipo de piezas dramáticas cortas, en las que el humor, la sátira, el desenfado, la música y el baile en numerosas ocasiones eran sus reclamos más sugerentes» en palabras del profesor Alberto Romero (2013: 128). Esta amalgama de recursos verbales combinados con acciones jocosas y abundancia de manifestaciones kinésicas, son las que proporcionan la comicidad a la pieza.

Desde el punto de vista estructural, la obra se asemeja a la práctica habitual de este género de la segunda mitad del siglo XVIII: alternancia no reglada de canto y representado, iniciándose con la presentación del personaje principal que lleva adelante el desarrollo dramático, el Amor, concepto abstracto,<sup>34</sup> cantando (es un breve romance que se cierra con unas seguidillas), y terminando la pieza, tras 236 vv., con el canto y el baile, por parejas. El ‘baile’ sólo se hace presente en los seis últimos versos, sin darnos a conocer —prácticamente— qué tipo de baile ejecutarían los personajes. Primero (*Bailan y cantan el Amor y el Loco*), y, después, en forma grupal, tanto por parte de los personajes masculinos como femeninos (desde el punto de vista estrófico, es el romance el que se emplea para este baile). La única acotación que viene a referirse al tipo de baile es: “*Vuelta*” aplicada al momento que han de bailar tanto el ‘Cojo’ como al ‘Viejo’, pudiendo ser tomada la acotación como un sarcasmo, dado que ni el uno ni el otro están para estos menesteres.

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, al verle el lado positivo de la misma; siempre es así menos al inicio que se hace presente un personaje como el ‘Casamentero’, algo así

32 “En nada fuè más singular, el que lo fue en todo (nuestro insigne Quevedo) que en la Satyra: Y creo ha sido raro el que haya logrado imitarle mas que este Autor; en la propiedad de las voces; en la viveza de los conceptos; y en la naturaleza del Numen” (*Poesías Lyricas*,..., 1743, s.f.).

33 Lo más frecuente es que en este tipo de piezas se haga alusión al baile que hacen los personajes con expresiones como: ‘vuelta’, ‘cara a cara’, ‘cruzados’ o ‘cruzado redondo’, ‘bandas’, ‘corros’ o ‘dosorros’.

34 Según el profesor Sanjuán, tras la temática pastoril, es el segundo tema que se prefiere en este tipo de piezas. Él analiza, prioritariamente, los bailes pastoriles, deteniéndose en la presentación estructural común a todos ellos: sección inicial (texto), introducción coral (dos arias precedidas de un recitativo) y se cierra con un baile (seguidillas, minueto...).

como si a la abstracción del personaje del Amor tuviera necesidad de otorgarle un cuerpo, alternando el diálogo tanto del personaje Amor como el del Casamentero. En el *dramatis personae* no ha figurado. Solo en dos ocasiones se dirigen a él la 'Dueña' y el 'Cojo' (que son los dos personajes que en primer lugar se presentan); después desaparece. Tampoco figura en este reparto el 'colectivo' música o músicos, que normalmente viene apareciendo al tratarse de un 'puro' baile.

El 'Amor /Casamentero' de esta pieza es un personaje desenfadado, que viene de vuelta, que se ha enfrentado al 'interés' y ha perdido la batalla, de aquí que no tenga ni flechas (surgimiento del amor por pura casualidad) ni venda en los ojos, pues el paso del tiempo (los desengaños) le han hecho comprender que en tantas ocasiones se estaba equivocando. Ahora, en sus uniones, todo es garantía, aciertos...por lo que se pueden acercar a él sin miedo a la equivocación. Dice:

Y así, vengan seguros  
de mis aciertos,  
porque las ceguedades  
están muy lejos. (vv. 17-20)

Esta es la razón por la que estos personajes maduritos —todos, 'tipos' de origen tradicional— y pertenecientes a una categoría social baja, desfilan expresando su necesidad de encontrar el amor: la 'Dueña', el 'Cojo', la 'Tuerta', el 'Mercader', el 'Vejete', 'Amarilis', y el 'Loco'. Sus nombres genéricos hablan por sí solo de sus caracteres: tanto por el desconocimiento de su apariencia (vestuario), como por la ausencia de denominación (onomástica concreta), hemos de apostar por una caricaturización de unos tipos de la realidad social en donde los defectos físicos siguen funcionando como motivo irrisorio, perfectamente codificados en su lenguaje y gesticulación, además de que los actores tendrían que llevar —suponemos— al extremo el lenguaje corporal y gestual. Como podemos deducir y bien expuso Sala Valldaura, «la comicidad de los intermedios depende de la actuación, al igual que de la buena predisposición para la risa de un público que conocía y celebraba las habilidades de los actores y las estrategias, tan repetidas, del género breve» (2010: 42).

Todos desesperados por encontrar el amor; todos menos el 'Loco' que su afán será muy distinto al resto de los personajes, según comenta el propio 'Amor':

¡Su demencia es de admirar!  
Aquí viene todo el día,  
y se funda su manía  
en cantar o gobernar. (vv. 102-105)  
[...]

AMOR. ¿Quieres que te busque novia?

LOCO. Solo el oírlo me agobia.  
No tan loco como eso.

AMOR. Pues acude a celebrar  
estas bodas deseadas.

LOCO. Mañana serán lloradas...  
pero ¡vamos a bailar! (vv. 210-216).

Tras la presentación de todos ellos a manera de revista, vuelve a tomar el Amor las riendas del desarrollo dramático: éste decide que todos se emparejen de este modo: el 'Viejo' ha de casar con la 'Tuerta'; la 'Dueña' con el 'Cojo'; y 'Amarilis' (que dice ser una niña) deberá casar con el 'Mercader', que también es muchacho y 'hacendado'. Las acotaciones, a diferencia de lo que sucedía en *La campaña de desamar*, no sirven nada más que para introducir al personaje que va a representar, cantar y/o bailar. Solo en una ocasión se hace alusión a las 'arrugas' del viejo (redundancia), y a la especificidad de la copla que entonará el Loco: '*a la manga duquesa*'. Dejamos de conocer, en general, 'el atrezzo' [(menos «*la mantilleja terciada*» que ha de sacar 'Amarilis' (v. +85)], la utilería [(salvo cuando el 'Loco' «*Saca un tinterillo y papel, y se pone a escribir sobre la rodilla*» (v. +101)] y la necesidad o no de maquinaria escénica, al igual que no conocemos el espacio escénico ni tan siquiera metonímicamente. Todo ello nos llevaría a pensar que su puesta en escena se hiciera con las cortinas cerradas, si formó parte de una cartelera más amplia (si alguna vez se representó), coincidiendo con María José Martínez al opinar sobre la sobriedad de estas representaciones en tanto que se hacían entre los actos (1997: 230), o en un escenario vacío por no entorpecer ningún otro tipo de representación. Podríamos destacar ciertas acciones (mímesis) de los personajes: «*muy serio*» (el 'Loco', v. +94); «*admirado*» (el 'Loco', v. +107 y v. +125); «*ademanos de desprecio*» ('Amarilis' hacia el 'Vejeté', v. +109); o «*danse las manos*» (el 'Mercader' y 'Amarilis', v. +204).

El personaje que más interés tiene, desde mi punto de vista, es el 'Loco' por no estar tan loco como su nombre nos hiciera pensar y porque encierra la crítica política del momento, encaminando su mensaje a «las nuevas funciones *educadoras* y *políticas* que debían asociarse a la actividad dramática, con vistas a la civilización de la sociedad» como comentó en su momento nuestro compañero Alberto Romero (2013: 128). De ascendencia villarroeliana,<sup>35</sup> todo su empeño es recomponer el Estado advirtiendo a los políticos que podrán tener su castigo si no consiguen desempeñar correctamente su trabajo. Hace alusión a los tres grandes poderes/preocupaciones del momento: al papal (el Papa), al de la política exterior con sus alianzas (Gibraltar y el Mediterráneo, 'el africano') y al del gobierno nacional (Rey). Este mismo tipo de loco será encarnado por el personaje, don García, (el 'loco'), protagonista del entremés *La campana de descasar*, dándose a conocer en los primeros versos, cuando dice la Letrada a su amiga: «Dio en ser ingenio, con que, poco a poco, / con sobrada razón se quedó loco», [(vv. 3-4), Mata Induráin 2018: 643], tan loco que hace creer que tiene una facultad especial concedida por el Papa para descasar a las parejas. Por tanto, temáticamente (en el *Amor casamentero*, afición por emparejar a los personajes; y en *La campana de descasar*, por todo lo contrario) ambas composiciones están estrechamente relacionadas. En las dos existe una anomalía que les hace disfrutar de esos privilegios a sus personajes principales: para el Amor, que ya no está ciego; don García, se ha convertido en un 'genio'...de ahí, a volverse loco, nada más que hay un paso. Ambas situaciones bien podríamos relacionarlas con la propia experiencia personal del autor o la del mensaje educativo de la época: la de exaltar la necesidad del emparejamiento, de matrimonio, a la desgracia eterna si no se ha sabido elegir correctamente la pareja.

Por último, el 'Loco' del *Amor casamentero* desea que nombren al Papa, 'Corregidor', mezclando el poder terrenal con el espiritual; hace alusión al abandono del 'gobierno' por parte de un tal 'Manuel', gobernante, y del castigo que recibirá por tal acción; hace burla de la política de 'alianzas' mantenida por el primer ministro José de Carvajal y Lancaster ya que no había conseguido recuperar Gibraltar a los ingleses; y lamenta la enfermedad

<sup>35</sup> Véase la edición del baile de *El amor casamentero* y las notas a este personaje. Ya señaló Eduardo Tejero que Diego de Torres Villarroel se contaba entre sus amistades literarias (1991: 135).

del rey en su último año de gobierno que hubo de recluirse en Villaviciosa de Odón (Madrid).

Debemos concluir apostando por el hecho de encontrar en esta pieza más reminiscencias de épocas precedentes (Siglo de Oro) frente a la moda de los años en los que tiene lugar su composición, en tanto que baile, que está más inmerso en un nuevo modelo español y, como mucho, de influencia musical italiana; o si se quiere, podemos decirlo con otras palabras: la fecha de composición de esta pieza no se corresponde con las características de ese momento, hablando desde el punto de vista genérico; está más cercano al entremés del teatro del Siglo de Oro y está en proceso de convertirse en el sainete que se impondrá más tardíamente en el siglo XVIII con la reforma arandiana: se aleja de las 'arias' francesas y se va acercando al sainete popular español. José Joaquín Benegasi y Luján fue el paradigma de una encrucijada de caminos, quizás un adelantado en su época, y su genio festivo de escritura, se impuso, por encima de todo, a la moda literaria.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1981), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. 1, A-B, Madrid, CSIC.
- ARELLANO, IGNACIO (1994), «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.
- BENEGASI Y LUJÁN, MANUEL (1744), *Métricas que dexó escritas el señor don Francisco Benegasi 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.
- (1746), *Obras lyricas jocosas* que dexó escritas el S<sup>o</sup> 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.
- BENEGASI Y LUJÁN, JOSÉ JOAQUÍN (1743), *Poesías Lyricas, y Jocosas*. Su autor Don Joseph Joaquin Benegasi y Luxán, Señor de los Terreros, y Val de los Yelos, Regidor Perpetuo de la Ciudad de Loxa. Quien las dedica al Excelentissimo Señor Marques de Villena, Duque de Escalona, Conde de San Estevan de Gormáz, Cavallero del Insigne Orden de el Toyson, etc. Con Privilegio. En Madrid: En la Imprenta de Josep Gonzalez; vive en la calle del Arenal. Año de M.DCC.XLIII.
- (1754), *Fama póstuma del rmo. P. fran Juan de la Concepción*, escritor de su sagrada religión de Carmelitas descalzos, calificador de la Suprema, secretario general, consultor del serenísimo sr. Infante Cardenal, de la Real Academia de la Lengua Española, etc. [...] Madrid, en la imprenta del Mercurio, por José de Orga, impresor, año de... Puede consultarse en: <https://bit.ly/3oORR5z>.
- (1761), *Comedia (que no lo es) burlesca intitulada llamenla como quisieren /su autor ella lo dirá y por si lo calle de Don Joseph Joachin Benegasi y Luján; se incluye al fin de ella el saynete de El amor casamentero*. Edición: Segunda impresión. En Madrid: en la Imprenta de Francisco Xavier Garcia...: se hallará en la librería de Joseph Mathias Escribano...



- (1763), *Papel que al señor D. Ignacio de Loyola y Oranguren, ... escribía su antiguo apasionado don José Joaquín Benegasi y Luján participándole los motivos que ha tenido para venir a vivir en la Real Casa de san Antonio Abad...* Madrid.
- BOTURINI BENADUCI, Lorenzo (1746), *Idea de una nueva Historia General de la América Septentrional*. Madrid.
- CADALSO, José (1979), *Escritos autobiográficos y epistolario*, London Tamesis Books. Ed. Nigel Gledinning y Nicole Harrison.
- CALDERÓN QUIJANO, José Antonio (1984), *Historia de las fortificaciones en Nueva España*, Madrid, Gobierno del Estado de Veracruz, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 2ª ed. puesta al día y notablemente aumentada.
- CORREAS, Gonzalo (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Ed. digital Rafael Zafra, Universidad de Navarra, Ed. Reichenberger.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2000), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, ed. J. L. Suárez García y A. Madroñal Durán, Granada, Universidad de Granada.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (2001), «La parodia en el teatro de Ramón de la Cruz», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 9, pp. 47-77.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (1869-1875), *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, tomos LXI, LXIII y LXVII). Reedición en Madrid, Atlas, 1952-1953.
- DI PINTO, Elena (2002), «Los mecanismos de la risa: de *Auristela* y *Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan a Céfalo* y *Pocris*», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Reichenberger, pp. 997-1006.
- DOMENECH, Fernando (2000), «El teatro breve en el siglo XVIII», *Ínsula*, nº 639-640 (marzo-abril), pp. 20-23.
- ESCOBAR, J. (1988), «La mimesis costumbrista», *Romance Quarterly*, 33, pp. 261-270.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (1846), *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, ed. de Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, t. II). Reedición en Madrid, Atlas, 1944.
- 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.
- HELVIA GARCÍA MARTÍN, Judith (2011), *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX: La capilla de música de la iglesia de los santos Juanes de Nava del Rey (1700- 1890)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- HERRERA NAVARRO, José (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Alcalá / Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HUERTA CALVO, Javier (1999), «Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco», *Scriptura*, nº 15, pp. 51-75.
- (2000), «Preliminares a un viaje entretenido», *Ínsula*, nº 639-640 (marzo-abril 2000), pp. 3-5.
- (2005), «Bosquejo para una historia del teatro cómico breve en España», en Alberto Romero Ferrer (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 19-32.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1858-59), *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, ed. de Cándido Nocedal, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, tomos XLVI y L).
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra.



- LAMA, Miguel Ángel (1987), «La *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*. (Recensión y aprovechamiento)», en *Anuario de Estudios Filológicos*, t. x, pp. 177-194.
- LOHMAN VILLENA, Guillermo (1993), *Los americanos en las órdenes nobiliarias*, vol. 2º, Biblioteca de Historia de América, Madrid, CSIC, 2ª ed.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2001), «De Calderón a Lanini Sagredo: la parodia burlesca de *Darlo todo y no dar nada*», en Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.), *Calderón. Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, Peter Lang, pp. 247-261.
- (2007), «*Llámenla como quisieren*, de José Joaquín Benegasi y Luján, comedia burlesca del siglo XVIII», en *Oppidum*, nº 3, pp. 189-220.
- (2018), «“Diome Apolo mi destino / para lo jocoso solo”: la poesía festiva de José Joaquín 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. 97-109.
- (2018), «*La campana de descasar*, entremés de José Joaquín Benegasi y Luján: comentario y edición anotada», *Hipogrifo*, 6.2, pp. 639-655.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José (1997), *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail.
- MERINO QUIJANO, G. (1981), *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].
- RICO OSÉS, Clara (2012), «De las ceremonias de los bailes: política, identidad y representaciones a través del baile español del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, t. 114, nº 2 (diciembre), pp. 645-669.
- ROMERO FERRER, Alberto: (2013), «“Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración», *Anuario de Estudios Filológicos*, nº 36, pp. 123-145.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2012), «A propósito de: José Joaquín Benegasi y Luján. Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, t. XXIII, vol. 1, pp. 147-169.
- (2013), «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», *Bulletin Hispanique*, tomo 115, nº 1 (junio), pp. 221-250.
- (2014), «Benegasi y la poética bajo barroca: prosaísmo, epistolaridad y tono jocoserio», *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, 20, pp. 175-198.
- (2017), «El sujeto autorial dieciochesco: a partir de una *Fama póstuma*», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, pp. 479-508.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2012), «“Que también sé yo hacer bailes”: Lope de Vega y el baile dramático», *Revista de Filología Española*, xcii, 2, pp. 363-384.
- (2013), «Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático», *La Perinola*, 17, pp. 179-200.
- SALA VALLDAURA, Josep María (2010), *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*, Lérida, Universitat de Lleida y Pagès editors.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (1991), «Dos poetas (Nicolás F. de Moratín y José Joaquín Benegasi) para un infante, más un pretexto didáctico», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 3, pp. 129-140.
- (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.

## BAILE DEL AMOR CASAMENTERO

*Por el mismo autor*<sup>36</sup>  
[José Joaquín Benegasi y Luján]

Hablan en él:

Un vejete.	Un cojo.	Una tuerta.
Un mercader.	El amor.	Amarilis
Un loco.	Una dueña.	

*Sale cantando el Amor.*

AMOR.	Yo soy aquel dios flechero <sup>37</sup> que, después de tantos siglos, no ignoran todos que estoy tan niño como al principio. Luché con el interés	5
	y las flechas he perdido, porque él solamente ya logra los mejores tiros. Divirtiendo mis pesares, quise tomar por oficio hacerme casamentero de todos los desvalidos. No extrañen verme sin venda pues el tiempo ha conseguido, mis ceguedades quitando,	15
	evitar mis precipicios. Y así, vengan seguros de mis aciertos, porque las ceguedades están muy lejos.	20

*Sale la Dueña, representando.*

DUEÑA.	Ya la experiencia me enseña, por un rarísimo modo,
--------	---

<sup>36</sup> Este baile, como es sabido, se imprimió por primera vez conjuntamente con la *Comedia (que no lo es) burlesca, intitulada Llámamla como quisieren*. Su autor ella lo dirá; y por si lo calla: don José Joaquín Benegasi y Luján, etc. Se incluye al fin de ella el sainete de *El Amor casamentero*. Segunda impresión, En Madrid, en la imprenta de Francisco Javier García, calle de los Capellanes; año 1761. Se hallará en la librería de José Matías Escribano, frente a las gradas de San Felipe el Real. Esta es la razón por la que en su portada se diga: "por el mismo autor". Trabajo con el texto custodiado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla: A 250/103 (10). Ya dijo el autor (prologuista, en 1744, s.f.) que tenía una cierta inclinación por los bailes conceptuosos y que estaba obligado, por ello, "a dar estos al público y el conocer que si no se ven impresos, no se ven". Esta puede ser la razón que me obliga, moralmente, a editar una de sus obras más conceptuosas y con esa doble intencionalidad con la que funcionan casi todos sus escritos. En cuanto a los criterios de edición, modernizo todas las grafías que no conlleven ninguna alteración fonética/fonológica. Acentúo y puntuo siguiendo los criterios de la RAE. Desarrollo todo tipo de abreviatura sin indicarlo y aclaro, en nota, las expresiones y chistes presentes en el entremés que encierran algún tipo de comicidad.

<sup>37</sup> *Dios flechero*: Cupido.

que soy dueña<sup>38</sup> para todo  
sin ser de casarme dueña.

*Habla con el [Amor] Casamentero.*

Señor mío: yo he sabido 25  
hacéis bodas y al instante,  
y yo vengo con bastante  
necesidad de un marido.  
Viuda soy, con que no en vano  
hallar al punto quisiera 30  
hombre que no me riñera  
y que me diese una mano.  
De noche, tendréis por cierto,  
que tanto miedo percibo  
que si no me dais un vivo 35  
no me olvidaré del muerto.

*Sale el Cojo.*

cojo. Yo soy cojo y temo que  
me burle el casamentero;  
pero ¿acaso es el primero  
que no sienta bien el pie<sup>39</sup>? 40

*Habla con el [Amor] Casamentero.*

Una cara soberana  
quiero, aunque no la merezco,  
que yo desde luego ofrezco  
el vivir a pata llana.<sup>40</sup>  
Niña no es de mi despacho; 45  
busco una edad moderada,  
porque no quisiera cada  
nueve meses un muchacho.

*Canta el Amor.*

AMOR. Cásese con la Dueña,  
pues, bien mirada, 50  
aunque hay caras bastantes,  
solo esta es cara.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> *Dueña*: «Lo mismo que Señora» (*Autoridades*). Cuando este mismo término lo utiliza en la segunda ocasión, se refiere a que no tiene potestad de hacer lo que quiere. El autor juega con la polisemia del término.

<sup>39</sup> *Sentar bien el pie*: frase dilógica que bien se refiere a ‘apoyar’ debidamente el pie, o ‘sentar el pie bien’ al igual que se dice, ‘sentar la cabeza’, centrarse. El uso de las palabras con doble significado es el recurso humorístico más empleado en la obra.

<sup>40</sup> *A pata llana*: «Frase adverbial que significa llanamente, sin afectación» (*Autoridades*).

<sup>41</sup> *Cara*: empleo anfibológico de este término: ‘cara’ como rostro y ‘cara’ (coste) frente a barato.

- Y en cuanto a niños,  
los que ella le pariere  
yo se los crío. 55
- COJO. Si registro a buena luz  
esta cara de demonio,  
aceptado el matrimonio,  
no me puede faltar cruz.<sup>42</sup>
- DUEÑA. Vaya enhoramala el necio... 60  
¡conmigo tal picardía!  
(¿Que sufra doña Mencía *Aparte.*  
de un cojuelo<sup>43</sup> tal desprecio?).
- Sale la Tuerta, cantando.*
- TUERTA. Aunque tengo el trabajo  
de hallarme tuerta, 65  
a buscar matrimonio  
vengo derecha;  
Toda la mira  
está en ver si casada  
logro otra niña. 70
- Sale el Mercader y dice:*
- MERCADER. Quiero una dama pulida  
y de gran juicio ha de ser,  
que soy, como mercader,  
hombre de peso y medida.<sup>44</sup>
- Canta el Amor, señalando a la Tuerta.*
- AMOR. Cásese con la Tuerta 75  
y es buena boda,  
que por lo desojada  
parece rosa;  
y en lo discreta

42 La mujer que le propone el Amor tiene una cara fea, por lo que es su 'cruz' que todo matrimonio conlleva: hay una cara (como en las monedas) y una cruz, que lleva consigo al tenerle que mirar la cara (el rostro).

43 'Cojuelo': es muy probable que haga referencia a la obra del *Diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara. El conocimiento del personaje literario es lo que provocaba la risa en el auditorio al conocer las travesuras de dicho personaje. Torres Villarreal, en sus *Pronósticos* utiliza esta misma técnica y, por ejemplo, él hará alusión al 'diablo que se estaba en Cantillana', aludiendo, prácticamente con las mismas palabras, a la conocida obra *El diablo está en Cantillana*, igualmente de Luis Vélez de Guevara.

44 En esta ocasión relaciona el oficio del personaje con el buen capital de que dispone «hombre de peso» y debe de ser grande, en tamaño «medida».

es dable que abra el ojo  
viendo la tienda.<sup>45</sup> 80

TUERTA. ¿Mercader? ¿Y a mí deidad?  
¡vaya y escurra la bola!

MERCADER. Para una ventana sola  
es sobrada claridad.<sup>46</sup> 85

*Sale el Vejete siguiendo a Amarilis, y ésta de mantilleja<sup>47</sup> terciada.*

VEJETE. ¡Oh, qué mala es la ocasión  
y más cuando Amor desvela!  
¡Válgate por muchachuela!  
¡Válgate por tentación!

*Sale el Loco cantando 'a la manga duquesa'<sup>48</sup> esta copla.*

LOCO. Aquí está un loco pelón  
de quien el pueblo hace burla,  
y fuese mejor la hiciese  
de otros locos de peluca.<sup>49</sup> 90

*Pónese muy serio a decir<sup>50</sup> lo siguiente:*

Pero ¿dónde vas, Manuel<sup>51</sup>?  
¿cómo dejas el gobierno? 95  
¿no sabes que hay un infierno  
y que puedes irte a él?  
Con el mundo me confundo  
según lo que en él se ve...

45 No podemos más que decir que estas dos comparaciones de la Tuerta con la «rosa» por lo «desojada» (en referencia clara a su vida marital), y con su cualidad física de ser tuerta —que al ver los bienes del mercader se quedará extasiada—, no son de buen gusto, aunque es posible que en los espectadores de la época sirviera para arrancarles la carcajada.

46 Esa «ventana sola» no es nada más que el que tiene un solo ojo. Todo lo tiene muy claro.

47 *Mantilleja*: La cobertura de bayeta, grana u otra tela, con que las mujeres se cubren y abrigan, la cual desciende desde la cabeza hasta más debajo de la cintura (*Autoridades*). El diminutivo nos hace pensar que se trata de un tamaño más pequeño que lo usual.

48 '*A la manga duquesa*': expresión ya utilizada por Diego de Torres Villarroel y recogido en su *Extracto de los Pronósticos del gran Piscator de Salamanca desde el año de 1725 hasta el de 1753* [...], t. x, Madrid, en la imprenta de la Viuda de Ibarra, 1795, p. 94. Pertenece al pronóstico del año de 1728 y la dice uno de los locos que encuentra en la *Casa de los locos*, de Toledo.

49 Precisamente, en el *Pronóstico de 1728*, Torres Villarroel dedica una de sus coplas de los locos a criticar a esta clase social que se ponía 'peluca' para arbitrar en los temas jurídicos. Dice así: «Locura es con más afán / que la de aquesta prisión / ver cabellera y bastón / en cualquier ferafustán». La desterró de su uso Jovellanos.

50 '*A decir*': con esta aclaración suponemos que el personaje ha dejado de 'cantar' y lo que hace ahora es recitar.

51 *Manuel*: es posible que el autor se refiera a algún político cercano a su entorno más inmediato, y que lo haga de esta forma común, vulgar, como quien no se acuerda del nombre o no lo quiere pronunciar para no herir susceptibilidades. No creemos que pueda referirse a ninguno de los reyes (ni el presente ni sus antecesores) por la posibilidad de no pasar la censura. En verdad, el único que dejó el gobierno fue Felipe V a su hijo Luis y que, tras la muerte de éste, volvió a retomar el gobierno.

pero a bien que escribiré 100  
modo de enmendar el mundo.

*Saca un tinterillo y papel, y se pone a escribir sobre la rodilla. Dice el Amor:*

AMOR. ¡Su demencia es de admirar!  
Aquí viene todo el día,  
y se funda su manía  
en cantar o gobernar. 105

*El Vejete hablando con Amarilis.*

VEJETE. De las flechas del amor,  
nadie, señora, se escapa.

*El Loco, admirado.*

LOCO. Es lo primero: que al Papa  
se le haga Corregidor.<sup>52</sup>

*Mientras galantea el Vejete a Amarilis, ha de hacer ésta ademanes de desprecio.*

VEJETE. Mi voluntad en amar, 110  
no dudes, que será eterna.

LOCO. Ganarán a Gibraltar  
por debajo de la pierna.<sup>53</sup>

*Dice el Amor hablando con Amarilis.*

AMOR. ¡Ea, madama, por Dios,  
que se duela del golilla<sup>54</sup>! 115

*Mirando al Vejete...*

AMARILIS. ¿Pues acaso mi carilla  
discurrís que es para vos?  
Y si el viejo cansado

<sup>52</sup> *Corregidor*. El que rige y gobierna alguna ciudad o villa de la jurisdicción real, representando en su ayuntamiento y territorio al rey (*Autoridades*). Este nombramiento que desea el 'Loco' no es nada más que muestra del gran poder que tienen los papas en la época, y para colmo que se le nombre 'corregidor' mezclando el poder terrenal con el divino.

<sup>53</sup> *Por debajo de la pierna*: frase adverbial ponderativa con que explica alguna persona que lo que para otros sería muy dificultoso de hacer, lo ejecutará ella con la mayor facilidad (*Autoridades*, s.v. 'debajo'). Esta advertencia o premonición la hace el autor a sabiendas que la política mantenida por José de Carvajal no pudo revertir la situación política de Gibraltar que, desde 1704, formaba parte del estado inglés. Por ello vemos una clara posición 'burlesca' en sus palabras.

<sup>54</sup> '*Dolerse del golilla*': *Dolerse*: "Tener compasión, lástima ò sentimiento del mal que otro padece..."; '*Golilla*': cierto adorno hecho de cartón, aforrado en tafetán ò otra lela, que circunda y rodea el cuello, al cual está unido en la parte superior otro pedazo que cae debajo de la barba y tiene esquinas a los dos lados, sobre el cual se pone una valona de gasa engoada o almidonada. [...] Se llama también la persona que la viste" (*Autoridades*).



en el serlo no se enmienda...  
para que mejor me entienda, 120  
yo se lo diré cantando:

*Dicen todos, menos el Loco.*

TODOS. Divirtamos el oído  
mientras encontramos boda.

LOCO. Como el Rey no me acomoda,<sup>55</sup>  
está el gobierno perdido.<sup>56</sup> 125

*Canta la chica [Amarilis] el juguete<sup>57</sup> que se sigue y el Loco está muy admirado.*

AMARILIS. ¿Yo casarme con un viejo,  
todo huesos y pellejo,  
para vivir encerrada,  
(¡Ahí es nada!)  
oyendo solo su tos...? 130  
¡Pues estaba yo dejada  
de la mano de mi Dios!  
(¡Eso no, eso no, eso no!).

Si Usted sabe de un buen mozo  
que apenas le apunte el bozo<sup>58</sup> 135  
(¡Ay, qué gozo!)  
muy chistoso, muy discreto,  
que me componga un soneto,  
si se ofrece para mí...  
(¡Eso sí, eso sí, eso sí!). 140

Si me enojo alguna vez,  
ha de vencer mi altivez  
con halago y con cariño,  
porque como Amor es niño,  
quiere como una criatura 145  
(¡qué ventura!)

<sup>55</sup> *Acomoda*: [...] vale reducirse, conformarse a lo que se trata, o al parecer y dictamen de otro; y así, cuando alguno disiente y no viene en lo que se le pide, dice que no se acomoda a ello (*Autoridades*).

<sup>56</sup> Es cierto que el último año de la vida del rey Fernando VI (1758-1759) y a consecuencia de la muerte de José de Carvajal —Secretario de Estado—, de la reina Bárbara de Braganza (1758), su esposa, y el destierro del marqués de la Ensenada (1754), sumieron al rey en la locura, siendo recluido en Villaviciosa de Odón (Madrid). Con una España sin rey y una administración paralizada, la monarquía siguió funcionando hasta que llegó de Nápoles su hermano, Carlos (futuro Carlos III), para hacerse cargo del trono una vez que falleció Fernando VI, sin descendientes, el 10 de agosto de 1759, con cuarenta y cinco años de edad y trece de reinado. Véase: *Discurso sobre la enfermedad del rey nuestro señor D. Fernando VI (que Dios guarde), escrito por D. Andrés Piquer, médico de cámara de S.M.*, en la Colección de documentos inéditos para la historia de España, vol. XVIII, pp. 156-221.

<sup>57</sup> *Juguete*: es el nombre que recibe una sección de un villancico dieciochesco (Introducción, Recitado-Aria, Pastorela, Tonada o tonadilla, Juguete y Minué). (Cfr.: Helvia García Martín, 2011: 451).

<sup>58</sup> *Bozo*: «El primer vello que apunta a los jóvenes sobre el labio superior» (*Autoridades*).

el agasajo al instante,  
y así me dirá mi amante:

“Vida mía, no hay más”.  
Ha de tener quien yo quiera 150  
sonora la faltriquera,<sup>59</sup>  
y habiendo renta notoria  
(¡Ay qué gloria!)  
nos mantendrá el patrimonio,  
porque no hay buen matrimonio 155  
donde falta qué comer.

*Dice el Viejo señalando sus arrugas:*

VIEJO. Con uno y con otro surco,<sup>60</sup>  
por viejo me reconoces.

*El Loco mirando a la que cantó.*

LOCO. Mejores son estas voces  
que las que corren del turco.<sup>61</sup> 160

*Representa el Amor.*

AMOR. Una vez que habéis entrado  
para valeros de mí,  
nadie ha de salir de aquí  
que no salga desposado.

*Responden todos:*

TODOS. Todos rendidos están 165  
a tus preceptos, Amor.

*El Loco acelerado:*

LOCO. El bueno para prior,  
no es bueno para sacristán.<sup>62</sup>

AMOR. Pues me dais palabra cierta  
que seguiréis mi consejo: 170

<sup>59</sup> *Sonora la faltriquera*: es decir, dinero que suene en el bolsillo.

<sup>60</sup> *Surco*: arruga.

<sup>61</sup> José de Carvajal y Lancaster, nombrado por Fernando VI Secretario de Estado, y, por lo tanto, máximo responsable de la política exterior española, anglófilo, defendió una política de neutralidad con todos sus antiguos enemigos, por lo que esta alusión nos sorprende en tanto que en estos años estaban disfrutando de una aparente paz y armonía.

<sup>62</sup> El aparente refrán (que no lo recoge Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes..2000*) viene a decir todo lo contrario de lo que la sabiduría popular conocía: “A buen capellán, mejor sacristán” (refrán 39 de Corominas), pues el que es bueno para un cargo superior, —según nuestro autor— no tiene por qué ser bueno para uno inferior.

- es mi parecer que el Viejo  
case luego con la Tuerta.
- VIEJO. No del caso me sonrojo  
que no son rumbos extraños  
casar a quien sobran años 175  
con la que ha cerrado el ojo.
- TUERTA. (Ello me asusta...la edad). *Aparte.*  
Pero es fuerza conocerme  
y así llego a resolverme:  
esta es mi mano, tomad. 180
- Canta el Amor.*
- AMOR. Aunque tiene en los años  
tanta ventaja,  
váyase aquella sobra  
por esa falta.<sup>63</sup>
- Representa, hablando con el Cojo.*
- La Dueña desdeñó al Cojo 185  
y con él se ha de casar.
- DUEÑA. (Por si le puedo matar *Aparte.*  
con todo gusto le escojo).<sup>64</sup>
- COJO. Esto el Amor me aconseja  
(y por fin me casaré, *Aparte* 190  
pues no tiene traza de  
durarme mucho la vieja);  
esta, señora, es mi mano.
- DUEÑA. Y esta es la mía, también.
- LOCO. A nadie nos está bien 195  
tener cerca al africano.<sup>65</sup>
- Canta el Amor mirando al Cojo.*
- AMOR El Cojo no haya miedo  
dure en lo amante,  
porque todos los cojos  
son desiguales. 200

<sup>63</sup> Los años que le sobran al viejo, por la falta del ojo de la tuerta.

<sup>64</sup> Dado que es cojo, supone que no puede correr mucho y le podrá alcanzar fácilmente.

<sup>65</sup> Alusión directa a la enemistad manifiesta entre los árabes del norte de África y España.

*Representa mirando a Amarilis.*

¡Ea, niña! El Mercader  
es muchacho y hacendado.

MERCADER. Por mí, soy afortunado.

AMARILIS. Por mí, no queda qué hacer.

*Danse las manos y canta el Amor.*

AMOR. De un Mercader la suerte, 205  
si la reparan,  
aunque la juzguen buena  
siempre es avara.

*Y dice mirando al Loco:*

¿Oyes, pelón?

LOCO. Lo confieso.

AMOR. ¿Quieres que te busque novia? 210

LOCO. Solo el oírlo me agobia...  
No tan loco como eso.

AMOR. Pues acude a celebrar  
estas bodas deseadas.

LOCO. Mañana serán lloradas... 215  
pero, ¡vamos a bailar!

*Bailan y cantan el Amor y el Loco.*

AMOR. Cuando casarte no quieres  
¿no es notable tu demencia?

LOCO. Mucho nos pueden servir  
la Irlanda e Inglaterra.<sup>66</sup> 220

66 El Loco pone de ejemplo las relaciones políticas y administrativas que a lo largo de la historia han mantenido estos dos países. En 1536 Enrique VIII de Inglaterra decidió conquistar Irlanda para que estuviera sometida a la corona inglesa. Durante el siglo XVIII, la mayoría de los habitantes de Irlanda eran campesinos católicos, que eran muy pobres e inertes políticamente. Muchos de sus líderes se convirtieron al protestantismo para evitar las sanciones económicas y políticas. Sin embargo, hubo un creciente despertar católico; a su vez, había dos grupos de protestantes, los presbiterianos de Ulster, al norte, los cuales vivían con mejores condiciones económicas, pero sin poder político, y los anglicanos de la Iglesia de Irlanda, que vivían en Dublín y eran dueños de la mayor parte de las tierras de cultivo, las cuales eran labradas por campesinos católicos. El antagonismo irlandés hacia Inglaterra se vio agravado por la situación económica de Irlanda en el siglo XVIII. Algunos propietarios ausentes gestionan sus fincas de forma

*La Tuerta con el Viejo.*

TUERTA. ¿Dime si serás constante  
siempre a la belleza mía?

VIEJO, *cantando*. No lo sé, porque los viejos,  
ya sabes, que tienen días. *Vuelta.*

*La Dueña y el Cojo.*

DUEÑA. Con afecto y con destreza 225  
ofrezco llevar tu genio.

COJO. Eso es muy fácil, pues ya  
sabes del pie que cojeo. *Vuelta.*

*Amarilis y el Mercader.*

AMARILIS. Di si tendremos disputas,  
no obstante, de tu fineza... 230

MERCADER. En casa de un mercader  
no puede faltar con-tienda.<sup>67</sup>

ELLAS. Pidamos perdón al patio,<sup>68</sup>  
siquiera por ser estilo.

ELLOS. Pidámosle, por si acaso 235  
nos quieren dar un vitor.

FIN.

---

ineficiente, y los alimentos tendían a producirse para la exportación y no para el consumo interno. Después de dos inviernos muy fríos, cerca del final de la Pequeña Edad de Hielo, y que la llevaron directamente a una hambruna entre 1740 y 1741, en la cual murieron alrededor de cuatrocientas mil personas por la hambruna y causó que más de ciento cincuenta mil irlandeses tuvieran que abandonar la isla y refugiarse en las Trece Colonias. Fundaron una República Irlandesa en 1798 la cual fue reprimida sangrientamente. En pocas palabras, habría que decir que toda su existencia ha sido un ir y venir de amor y desamor entre los dos países.

<sup>67</sup> *Contienda*: juega con el doble significado de la palabra: un 'mercader' siempre ha de tener 'tienda', negocio; lo que no excluye que también tenga contienda, litigios.

<sup>68</sup> *Patio*: patio de comedias. Por esta fecha ya se habían reformado y convertido los antiguos corrales de comedias madrileños en los 'coliseos' de la Cruz y del Príncipe. Por ello creemos que no se refiere tanto al lugar donde se representa como, de forma genérica, al público que asiste a la representación. Su entremés *La campana de desamar* termina, también, haciendo alusión a los espectadores pero, en esta ocasión, divididos según categorías: patio, cazuela y aposentos.

## APÉNDICE I : MÉTRICA

Romance, í-o:	1-16
Seguidilla simple:	17-20
Redondillas:	21-48
Seguidilla con bordón:	49-55
Redondilla:	56-63
Seguidilla con bordón:	64-70
Redondillas:	71-74
Seguidilla con bordón:	75-81
Redondillas:	82-89
Romance, ú-a:	90-93
Redondillas:	94-125
Copla de pie quebrado:	126-156
Redondillas:	157-180
Seguidilla simple:	181-184
Redondillas:	185-196
Seguidilla simple:	197-200
Redondilla:	201-204
Seguidilla simple:	205-208
Redondilla:	209-216
Romance, é-a:	217-220
Romance, í-a:	221-224
Romance, é-o:	225-228
Romance, é-a:	229-232
Romance, í-o:	233-236