JOSE DE CAÑIZARES

EL ANILLO DE GIGES

EDICION
DE
JOAQUIN ALVAREZ BARRIENTOS

ANEJOS DE LA REVISTA «SEGISMUNDO» 9

La presente edición pretende dar a conocer un texto del siglo XVIII, olvidado como tantos otros, pero muy famoso en su tiempo y, en muchos sentidos, paradigmático del «género» comedia de magia. Lope, Rojas, Hoz y Mota y otros escribieron sobre el tema del anillo mágico, motivo de larga tradición en la literatura española, pero es José de Cañizares, con *El anillo de Giges*, el que consigue la pieza de más éxito. Ejerció este autor un magisterio teatral sobre sus contemporáneos de la primera mitad del siglo y compuso gran cantidad de obras que se representaron hasta muy avanzado el siglo XIX.

EL ANILLO DE GIGES

INSTITUTO MIGUEL DE CERVANTES

ANEJOS DE LA REVISTA "SEGISMUNDO"

9

Esta obra ha sido publicada con cargo al Proyecto de Investigación «Literatura dramática española», subvencionado por la CAICYT.

Siguiente

JOSÉ DE CAÑIZARES

EL ANILLO DE GIGES

EDICIÓN
DE
JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
Madrid, 1983

© C. S. I. C.

Printed in Spain

I.S.B.N.: 84-00-05537-3
Depósito Legal: M. 39.783 - 1983

Imp. TARAVILLA (Suc. Vda. Galo Sáez) - Mesón de Paños, 6 - Madrid-13

INDICE

Págs.

INTRODUCCIÓN

Consideraciones previas ... 11
Aspectos generales de la comedia de magia ... 15

La magia y el mago ... 15
La música ... 19
La estructura ... 19
La escenografía ... 21
La lengua dramática ... 23
Las continuaciones ... 25

Breve panorama de la comedia de magia en el siglo XIX ... 28
Noticia biográfica ... 34
Introducción a su producción teatral ... 43
La magia en Cañizares ... 56
El anillo de Giges: estreno, fuente y adaptación ... 62
Estructura, acción y personajes ... 73
Espacio, tiempo y escenografía ... 82
El lenguaje y la métrica ... 89
La música de *El anillo de Giges* ... 92
Criterios de esta edición ... 99
Abreviaturas más empleadas ... 101
Bibliografía selecta ... 103

EL ANILLO DE GIGES Y MAGICO REY DE LIDIA ... 107

Aprobaciones y licencias ... 109
Jornada Primera ... 115
Jornada Segunda ... 153
Jornada Tercera ... 190

INTRODUCCIÓN

CONSIDERACIONES PREVIAS

La «comedia de magia» pertenece al grupo de las llamadas «comedias de teatro» [1], que se caracterizaron por el uso de una escenografía aparatosa, por la repetición de temas y motivos y por conectar con el gusto popular más extendido. Hay quien las considera «subliteratura», nosotros las estudiaremos desde el punto de vista histórico y espectacular, fijando la atención más en los rasgos visuales que en los literarios.

Aunque la comedia de magia fuera teatro para la diversión y de enorme éxito [2], coinciden en ella una serie de temas y motivos de importancia capital en la literatura europea, pero interpretados de distinto modo. Estos autores dramáticos españoles que emplean la magia para componer sus comedias, presentan a magos, diablos y duendes con desenfado y, a la vez, se incorporan a una corriente literaria que florece en Europa durante el siglo XVIII: la que se centra en el diablo, en sus aliados y en la creación de seres artificiales.

Durante este siglo, el diablo, personaje de larga tradición en el teatro español, sufrió en Europa un retroceso en su desarrollo como tema literario, al no identificarse con el gusto ilustrado. Sin embargo, intervino en obras, no sólo teatrales, que orientaron el

---

[1] I. DE LUZÁN, *La Poética*, lib. III, cap. I, comedias de teatro son con "bastidores y tramoyas... esto es, con mutaciones".

[2] Ada M. COE, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. París, Les Belles Lettres, 1935.

gusto romántico hacia este motivo y una de ellas fue la novela de J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, 1772. Generalmente, los autores europeos, una vez realizado el pacto, caían en la desesperación, pero este rasgo no llega a los dramaturgos españoles, ya que el mago protagonista de este teatro no adquiere conocimientos mágicos deseando sabiduría o poder, como sucede en la tradición europea, sino deseoso de mejorar su propia situación social y de lograr el amor de una mujer a la que muchas veces desconoce. Podríamos pensar entonces que, una vez conseguidos estos objetivos, el vacío se apoderaría de la vida del personaje, pero no sucede así, pues las comedias terminan con una sonrisa, consecuencia de los deseos satisfechos. ¿Responde este hecho a su manera de ver la vida o a la idea de que el teatro es un medio de diversión y moralización?

El mago de la comedia de magia no tiene sentido trágico de la vida; más en la línea de los pícaros españoles, es capaz de pactar con el diablo, como sucede en *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela, para lograr sus deseos y arrepentirse después, burlando al señor de los infiernos. Mientras los magos del teatro español usan la magia para divertir y satisfacer sus necesidades más primarias, sus equivalentes europeos viven el pacto —que en la escena española apenas se da— de un modo comprometido, sufriendo la factura del maligno, dejándose llevar por la "pasión irrefrenable", por el deseo de conocimiento o por el deseo de cambiar la realidad que les rodea. Esto, como ya se ha dicho, les llevará, dramáticamente, a la desesperación y, a veces, al arrepentimiento. Es lo que sucede en los *Fausto* de Lessing, Goethe o Klinger, en la novela de Lewis, *El monje* y, más tarde, en *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin.

Otro aspecto que es necesario exponer, y muy importante, es la aparición en este tipo de obras de seres artificiales "con vida", pues el hombre cree en su capacidad para transformar la naturaleza y en el poder que esa transformación le otorga [3]. En el teatro español del XVIII también encontraremos autómatas y objetos

[3] E. FRENZEL, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980. Este motivo se convirtió durante el siglo en "leit motiv".

automáticos, pero desprovistos de trascendencia, sin reflexión sobre lo que puedan tener de novedad o cambio de la realidad. Precisamente en la comedia de Cañizares, entre otras de distintos autores, *Don Juan de Espina en Madrid*[4], se alude a unas estatuas de palo que lavan, barren, le sirven, etc., pero con este sentido anecdótico y como objetos controlados que no se vuelven contra su creador.

Dado que en Europa se entendió la magia más como técnica, pudo verse al mago como inventor y como técnico. Era el hombre al que se debían esos autómatas, pero también un nuevo conocimiento de la realidad. En las comedias de magia encontramos un paralelo de esta concepción: la continua reiteración con que se explica que la magia es *ciencia* aprendida y consiguientemente se presenta al mago como estudioso.

Comedias de magia se representaban en Italia, Francia e Inglaterra, al mismo tiempo que en España[5]. El hombre del XVIII, heredero todavía del pensamiento barroco, no siempre interpreta la realidad al modo neoclásico —estable, equilibrada, limitada—, sino que la concibe como algo sin límites, desmesurado y cambiante. Por eso, como ya sucediera en el siglo pasado, el escenario siguió albergando estas obras de la imaginación, que repugnaban el gusto neoclásico por no reducirse a las reglas y por considerarlas restos del oscurantismo y de la tradición. Sin embargo, aunque en conflicto, convivieron, tanto en Europa como en España, la parte racional e iluminista con la conservadora[6].

---

[4] Sobre esta comedia y sobre *Don Juan de Espina en Milán*, vid. Kim L. JOHNS, *José de Cañizares, tradicionalist and innovator*. Valencia-Chapel Hill, Albatros-Hispanófila, 1980.

[5] L. FERNÁNDEZ MORATÍN, *Obras póstumas*, I. Madrid, Rivadeneyra, 1867, cuenta que en Italia presenció comedias de magia —allí mismo traducirían a Comella— y que en Londres asistió a una representación donde una mágica destruyó "las leyes eternas de la naturaleza" (p. 239). De Francia llegaban comedias de magia, cuya importancia se revelaría a comienzos del siglo XIX.

[6] Francisco NIEVA y J. L. SEGOVIANO, *Realización de decorados*. Madrid, Escuela de Artes Decorativas, 1966³, p. 50. Vid. también la introducción de G. CARNERO a W. BECKFORD OF FONTHILL, *Vathek*, Barcelona, Seix-Barral, 1969; *El poder y el espacio. La escena del príncipe*, coordinador Franco Borsi. Dip. de Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia (1982), pp. 50-60. También los

Sustentando y apoyando a la comedia de magia están el sueño del espectador y su deseo de satisfacción. El espectador busca alegría y consuelo y no duda para lograrlo en asistir al engaño que supone una representación con final feliz, donde el bueno es recompensado y el malo castigado: trasposición a la creatividad dramática del anhelo de que eso mismo suceda en la vida diaria. Esto y la facilidad con que los protagonistas ascienden en la escala social, es proyección de la esperanza que el hombre tiene de alcanzar la felicidad. La comedia de magia, a pesar de la soledad del mago, es optimista; debe serlo, si quiere satisfacer a su público y también porque en el optimismo está la fuerza que hace vivir y que se busca. En el optimismo y en esa esperanza de que el bien sea recompensado y el mal penado, como ocurre en los "best-sellers" [7].

El hombre quiere creer en su poder para vencer obstáculos, para transformar la naturaleza, porque no puede reducirse al inmovilismo, a menudo resultado del ser pesimista y nihilista. Las comedias de magia son un medio de asumir su escepticismo; gracias a ellas, se ríe de sí mismo y proyecta en la escena la espera de su realización vital.

---

libros de Emilio Orozco Díaz, *Lección permanente del barroco español*. Madrid, 1952 y *Manierismo y barroco*. Madrid, Cátedra, 1975.

[7] E. Bloch, *El principio esperanza*, I. Madrid, Aguilar, 1977, pp. 443-449.

ASPECTOS GENERALES DE LA COMEDIA DE MAGIA

La magia y el mago

Lo mágico, como elemento favorecedor de situaciones, es uno de los elementos constitutivos de este tipo de obras. Sin embargo, hay que diferenciar previamente el resultado de la magia —el prodigio— del resultado de una acción divina: el milagro. Aunque cada uno se refiere a un aspecto heterodoxo u ortodoxo de la religión, nos equivocaríamos si pensáramos en el mago y sus prodigios como un desafío a la ortodoxia, ya que los dramaturgos nunca se salen de ella. René Andioc, basándose en Clavijo, supone que el público no diferenciaba uno de otro [8], y es así por cuanto para los espectadores, el mago y el santo no eran sino protagonistas de una aventura que en nada corrompía sus bases morales y que además les entretenía. Por eso, el mago poseía siempre una ciencia falsa, aprendida, que a ojos de los personajes le hace soberbio, pero no así para el público, que está identificado con su situación y deseos. Lo que posee el mago es "ciencia aprendida" en libros, mientras que el don del santo es una gracia concedida. Los enemigos del mago podrán dudar de sus obras, cosa que no sucede cuando es un santo el que actúa. Por otra parte, cuando surje el enfrentamiento entre mago y santo, como sucede en *Las plagas del Faraón*, es siempre el último quien vence, no dejando duda la

[8] R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia, Fundación March/Castalia, 1976, p. 62.

actitud de público y autores. Nunca vencerá el diablo, ni la magia, en uno de estos combates; al contrario, como en *El mágico prodigioso*, el mago se convertirá. Ahora bien, pocas veces el mago tendrá ese carácter agonal y la magia será sólo el instrumento para conseguir el favor amoroso o el gobierno de un reino.

Durante algún tiempo, el duelo entre magos y santos se convirtió en "topos" literario, que dilucidaba las diferencias entre milagro y prodigio, y a la vez demostraba el triunfo y la fuerza del Cristianismo [9]. Tratando esa diferencia, Santo Tomás de Aquino pormenorizó "la naturaleza y los poderes de los demonios y diferenció el prodigio mágico del milagro" [10], aunque no debemos olvidar la existencia de los llamados "magos blancos", que ponían su sabiduría al servicio de los demás; los ejemplos serán Virgilio, Merlín, y en el XVIII, Don Juan de Espina o Giges.

Estas diferencias, que se refieren a la fe y a la ordenación de la realidad del espectador, no eran seguidas en el teatro para diferenciar a uno de otro, porque el estatuto del mago y del santo, como personajes, estaba definido e identificado con el de "protagonista", dotado de unas características y prerrogativas que estaban en el conocimiento de todos. Además, tanto las comedias de magia como las de santos, eran entendidas como una diversión que no podía poner en duda la fe del público [11].

---

[9] F. CARDINI, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval.* Madrid, Península, 1982, p. 173. Recuérdese a Moisés y los magos de Egipto, a Pedro y Simón el mago.

[10] CARDINI, *Magia...*, p. 43. Por su parte, S. AGUSTÍN, en *La ciudad de Dios, Obras de S. Agustín.* Madrid, BAC, 1977, I, pp. 616-621, ve la magia como una falacia demoníaca y su rasgo fundamental es el engaño mismo, la burla de los males de los crédulos, la perturbación de los sentidos para que el diablo pueda dominar a los hombres y llevar a cabo la ruina espiritual de la Humanidad. San Agustín se está refiriendo a la magia ceremonial.

[11] CLAVIJO, *El Pensador*, XLIII, observa que "las expresiones más devotas y tiernas se convierten en risa y escarnio proferidas por alguna actriz que haya dado nota o cuya conducta sea opuesta a lo que se refiere". Junto con la comedia de santos o el auto se representaban también entremeses, bailes, etcétera, que acababan con el posible carácter que de predicación pudieran tener. A su vez, ERAUSO Y ZABALETA, en su *Discurso crítico sobre ... las comedias*, dice que hasta los "más lerdos, y negados concurrentes a los Coliseos, saben, distinguen y conocen muy bien que quanto ven sobre el tablado, es fingimiento y no realidad: es pintado y no vivo: es artificiosamente imitado y no existente". Palabras que reducen el alcance de lo que CLAVIJO es-

La magia es, entonces, el elemento más distintivo de estas comedias, se convierte en el motor de la acción y sirve para justificar la presencia de aparatosos medios escenográficos. Sin embargo, no es la magia el tema central de este teatro: no interesan ni sus clases, ni su historia, ni la vida de los magos, ni los pactos [12].

El mago presenta siempre las mismas características y le sucederán las mismas cosas. Alguna vez cambiará de aspecto externo y su personalidad permanecerá oculta, en muchas ocasiones, incluso para él mismo; favorecerá a aquellos que quieren su muerte y lo encarcelan; hasta parecerá que realmente muere, como en *Marta la romarantina,* o en la primera y segunda partes de *El mágico de Salerno;* aparecerá como estudioso, por lo que irá acompañado en su primera aparición de los instrumentos del astrólogo o del matemático. Otras veces será mediante un objeto o un libro cómo adquirirá sus poderes.

El mago se enfrenta solo a una sociedad que, estratificada y sólida, le niega su entrada y se le opone. Por ello, llegar a ser el vértice de esa escala social —o facilitar ese ascenso—, enamorar a la más bella del reino, tener contacto con lo sobrenatural o lo desconocido, lográndolo por sus propios medios y no por ser hombre de blasones heredados, supone la victoria del hombre por sí mismo, por lo que vale. Se continúa así el tópico de la crítica a la nobleza y a sus derechos adquiridos por herencia, incluyéndose este grupo de autores en el de los moralistas que incidían en el tema, y se adelanta un motivo típicamente romántico: el del personaje que desconoce sus orígenes y cuáles puedan ser sus antepasados. Este tópico lo encarnará el protagonista y es precisamente esta cualidad, ser un hombre desclasado, sin historia, lo que le permite enfrentarse a la sociedad que le rechaza y también vencerla. Nada le ata al pasado, nada le vincula ni le obliga; de este

---

cribió en *El Pensador,* XLII: "confunden la figura con el figurado, y la imagen con el Prototypo".

[12] Si la comedia tiene "encantos se suponen entre gentiles, y si hay cristianos se cuida de que lo ignoren o no incurran en pacto, poniendo el lazo del artificio en tramas de fortuna". Francisco Bances Candamo, *Theatro de theatros, de los passados y presentes siglos,* ed. Duncan W. Moir. London, Tamesis Book, 1970, p. 39. Habrá, eso sí, "obras del diablo", igual que hoy se dice, cuando no se entiende el comportamiento de alguien, que está loco.

modo salta las convenciones y establece otras nuevas en ese mundo teatral.

El rechazo social se manifiesta más claramente en la actitud del estamento noble ante las pretensiones amorosas del mago; de ahí, que se vea obligado a huir con su amada y ocultarla hasta que todo se solucione, o a marcharse los dos a "extraños climas", según el cliché acuñado, al terminar la pieza. El mago, hombre justo y un poco marioneta de los dioses, busca la justicia, a veces del modo más ingenuo, a veces de la manera más perversa. Esta ambigüedad del personaje se encontrará también en los protagonistas románticos, respecto a lo bueno y lo malo [13].

El "mágico" es, por otra parte, la pieza que soluciona el argumento, cuyos temas suelen ser el de la conquista de un reino o la traición de algún súbdito a su rey y los amores del mago con la heredera, que puede ser pretendida por varios galanes al tiempo. La historia de amor contrariado y la reconquista de algún reino son dos aspectos de un mismo hecho: la alteración de una serie de situaciones que lograrán el orden gracias a la intervención del mago. Los dos aspectos, pues, se completan, y en *El anillo,* por ejemplo, estas dos historias están ligadas de tal manera que tienen al mismo personaje como enemigo: Filocles, invasor del reino por amor a Claridiana, enamorada de Giges. La solución final serán las bodas.

Es esta solución final beneficiosa y satisfactoria para todos, junto a la vistosidad escenográfica, lo que debía resultar más atractivo y lo más importante para el público a la hora de elegir su espectáculo y dar perdurabilidad a este teatro, sin olvidar, por supuesto, el hecho de que trataba temas de actualidad como era el de los matrimonios desiguales e indeseados, aspecto que provocó la creación de nuevas leyes [14].

---

[13] Cuando el mago es una mujer, suele disfrazarse de hombre; es guerrera y surca los cielos buscando a su amado; suele tener la compañía de un duende, genio o demonio. Se crea también un triángulo amoroso, entre la maga, su amado y la mujer que es amada por él, que en ocasiones puede incluir al mismo genio, enamorado de su protegida. A Luzán le parecía que disfrazarse de hombre la mujer es "de los defectos más comunes de nuestras comedias, respecto a las fábulas inverosímiles". *La Poética,* lib. III, cap. XV.

[14] *Novísima Recopilación,* lib. X, tít. II, Ley IX. Publicada el 23 de marzo de 1776, regula el papel de padres e hijos en la elección de esposos.

La música

Su papel era importante y variado. No sólo cantaban al terminar, pidiendo perdón por sus errores, sino que también lo hacían al finalizar cada jornada, donde se había colocado una escena o lance fuerte, seguramente siguiendo la teoría lopesca de ordenación escénica expresada en el *Arte nuevo*. Cotarelo llamó a muchas de estas comedias "comedias de música, casi zarzuelas", por la presencia tan constante de aspectos musicales en ellas. (Véase más adelante "La música de *El anillo*"). Se bailaba, se cantaba —y el momento del canto era sumamente importante—, se creaban ambientes y se disimulaban los ruidos producidos por las máquinas en las mutaciones. Se tenía la costumbre de cambiar las arias, las partes cantadas, con cada nueva representación de la comedia, de la misma manera que se hacía con los sainetes y bailes. Y era importante también la presencia en escena del músico, sentado y con el guitarrón, mientras la cantante ejecutaba su parte, como "denuncia" Moratín en el "Discurso preliminar a sus comedias".

La estructura

Por lo que se refiere a la estructura, el mago entra en escena para restablecer una situación previa, para devolver la paz a los personajes, pero ni la paz ni la normalidad anterior a su aparición serán posibles sin que él forme parte del nuevo resultado. Al restaurar el orden antiguo, en realidad se crea una nueva situación, muy relacionada con la anterior, pero que incluye un nuevo elemento, el mago. Lo que vincula una situación a otra y hace que se acepte la nueva es que todos están de acuerdo con ella, por cuanto han logrado satisfacer, gracias al "mágico", sus deseos [15]. De esta

[15] Hay excepciones: *Don Juan de Espina en Milán*, en la que se vuelve a la situación inicial por un juego de teatro dentro de teatro, pero ni Don Juan ni César Esforcia están conformes con los resultados. *El mágico de Salerno* se sale también de esta norma, puesto que cada parte es, aunque levemente, continuación de la anterior. Algo parecido sucede con varias continuaciones de *Marta*.

forma, la comedia se convierte en el paso de una situación a otra y para ello hay una serie de escenas y motivos que articulan el desarrollo de la obra; son momentos clave que caracterizan la acción y actuación de los personajes. Los motivos o secuencias argumentales, con alguna variante, son éstos:

— Enamoramiento del mago, precedido a veces del descubrimiento de sus conocimientos. El enamoramiento acarreará la huida con la dama y la persecución de ambos. Los modos de enamorarse suelen ser:

  - mediante un medallón hallado en el bosque, que contiene un retrato de la dama,
  - salvándole la vida en alguna cacería, en la que es objeto de traición,
  - salvándola del acoso enemigo.

— A esto seguirá una acción del mago que beneficie al rey o al padre de su amada. Como consecuencia, surgirá en éste la desconfianza, porque pensará que quien puede ofrecer victorias de ese modo puede también usurpar reinos. Es este recelo, junto al hecho del conocimiento de sus pretensiones amorosas, lo que lleva a desear la muerte del mago.

— Periódicamente se irán haciendo observaciones y referencias a cuál sea la verdadera personalidad del mago y esto enlazará con el problema de la dama: se ha enamorado de alguien a quien desconoce, de alguien que está fuera de sus esquemas de clase. Surgirán entonces las preguntas al mago sobre sus orígenes, lo que provocará una crisis en él, puesto que los desconoce.

— Tras distintas acciones propias de la comedia de enredo y varias apariciones divinas, se llega a un momento que, mediante alguna revelación, solución de enigmas o intervención decisiva del mago o de un dios, todos acatan. La forma de no aceptar esa solución es el suicidio, que con relativa frecuencia se encuentra en autores de la segunda mitad del siglo, cuyos reyes, generalmente traidores y tiranos, se qui-

tan la vida antes que acatar cualquier designio contrario a su soberbia.

Estas comedias inevitablemente acabarán en bodas, que es el modo de aceptar el orden nuevo. Hay un caso donde no sucede así: la segunda parte de *Marta la romarantina,* que termina con Marta y el duende Garzón volando a "extraños climas". El motivo es que ésta y la tercera tienen una cierta continuidad argumental; los mismos personajes de la pieza se preguntan por esta convención dramática:

JULIA

Revené, ¿no hay matrimonio?

REVENÉ

No tiene el poeta gana.

CASCARELA

Y aquí se acaba la comedia
del asombro de la Francia... [16]

LA ESCENOGRAFÍA

Lo vistoso y excepcional es propio de estas piezas, aunque también se dé en comedias llamadas "de teatro", con bastidores, tramoyas y mutaciones. Pero en las comedias de magia el uso de estos medios está justificado por la presencia interna de un elemento que necesita de todo eso para manifestar su personalidad: el mago. De esta forma, la escenografía no es un adorno, sino una necesidad provocada por las acciones del mago, que transforma la realidad

[16] Sin embargo, en la segunda jornada de la primera parte de *Marta la romantina,* dice "REVENÉ: Mira, niña, por aquella/ opinión del mosquetero,/ que durmiéndose en la grada,/ y despertando al estruendo/ de irse la gente, decía:/ ¿Tuvo ya fin ese cuento?/ ¿Casáronse esos borrachos?" Esto nos lleva a pensar que el público sabía lo que iba a ver y que por esta razón los autores debían afanarse en conseguir la sorpresa visual, ya que el argumento se había convencionalizado hasta tal punto.

según sus necesidades; es fundamental para comprender el espíritu y los intereses que anidan tras su vitalidad. El dramaturgo no pierde de vista el cambio obrado en el público: la comedia ahora se *ve,* no sólo se oye. Y más adelante habrá ocasión de conocer textos que especifican esta opinión.

Prácticamente sin excepción, los comediógrafos detallan cuidadosamente los elementos que componen las mutaciones y el método a seguir para lograr el efecto deseado, llamando la atención sobre detalles sonoros como estruendo de truenos, derrumbamientos, música de situación, voces trágicas, coros fuera de escena, etc. Estas descripciones suponen una ruptura en el ritmo narrativo de la pieza y un cambio en el código seguido, que no revierte negativamente sobre la representación, puesto que la mutación está imbricada en la obra, pero sí sobre la lectura de la pieza. Lo importante era conseguir un efecto que impresionara, para lo cual se necesitaba que la mutación fuese "lo mejor que se pudiera" en cuanto a lo estético, pero también en cuanto a la verosimilitud de su realización. La siguiente mutación, que pertenece a la tercera jornada de la segunda parte de *Marta la romarantina,* es un ejemplo de esto:

> ... habrá un cadahalso con su escalera... para que suba Marta á sentarse en una silla, que ha de haber en una debanadera, cuyo respaldo llegue á la altura de una persona sentada, para que cubra una figura, que habrá á espaldas de Marta, sentada en la misma forma, *imitada con toda propiedad,* previniendo, que á una señal vuelva la devanadera, ocultando la figura real, y haciendo que ocupe su lugar la imitada, á la que llegando a cortarle la cabeza, se dispondrá que esté con tal arte, que al llegar el executor á darle el golpe, se quede con ella en la mano, y se procurará que la circunferencia de la garganta esté guarnecida de unas madexas de seda floxa encarnada, que figuren la sangre, las que han de estar recogidas en el centro de la garganta, para que al arrancar la cabeza, caigan á su plomo; y para lograr este fin se les pondrán unos plomillos á las puntas, cuyo peso embarazará se queden rebujadas. Este cadahalso se aparece en mutación de plaza, adornada de balconage, y el telón jugará con los bastidores, advirtiendo, que en

todos los balcones se han de pintar figuras de ambos sexos, en acción de mirar el espectáculo... [17]

Todo este detalle delata un Cañizares conocedor de las técnicas teatrales y del gusto de su público. El cuidado por el resultado, por los efectos especiales: entonación, iluminación, etc., se encuentra en otros autores también, y no sólo en la obra de dramaturgos ilustrados de la segunda mitad del siglo. Es un intento por dominar y responsabilizarse, en la medida de lo posible, del montaje de la obra. Por supuesto, un "quatro" y efectos musicales acompañan gran parte de esta transformación; por otra parte, todo el detallismo e interés por este aspecto de la comedia no puede entenderse si no es pensando que la escenografía, como se ha dicho, era un rasgo necesario, no mero adorno de la escena aunque, naturalmente, también lo fuera [18].

La lengua dramática

El cambio en el lenguaje dramático, que coincide con el obrado en la lengua poética [19], ampliando temas y léxico y enfrentándose al hecho poético de otro modo, se refleja en el teatro con titubeos e indecisión, mostrando el carácter reverencial que suele envolver a la palabra. Escriben con el lenguaje de la calle, pero no captan sus posibilidades de ritmo y los versos resultan ramplones. La sensación de carencia de poesía, el orden forzado de palabras —en busca de esa poesía— y la falta de tensión dramática, llevó a los ilustrados a acusar a estos autores de falta de talento y prepara-

---

[17] Barcelona, Imp. Francisco Suriá, 1771, p. 29. Sobre la contemplación de ajusticiamientos, vid. J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España*. Madrid, Aguilar, 1958, y J. M. Díez Borque, *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*. Madrid, SGEL, 1975.

[18] Consiguieron, como diría Bances Candamo, *Theatro*..., p. 29, "pasmar la vista, usurpando el Arte todo el imperio a la Naturaleza". Aristóteles, *Física*, 199 a, 16-18, lo adelantó ya, "de un lado, el arte lleva a término lo que la Naturaleza es incapaz de realizar; de otro, la imita".

[19] J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid, Alhambra, 1981; F. R. de la Flor, "Convencionalismo y artificiosidad en la poesía bucólica en la segunda mitad del siglo xviii", *BOCES*, 9, 1981, pp. 55-67.

ción, lo que en ocasiones era cierto [20]; sin embargo, el verso había perdido el papel que tenía durante el Siglo de Oro, manteniendo la atención del público, y en el XVIII esa atención se lograba mediante lo visual. De cualquier forma, en este teatro, el verso dramático no tiene una función poética, sino meramente narrativa.

Mucho tardarán los autores en encontrar ese ritmo; la sensación de pobreza, prosaísmo y pretenciosidad que se tiene en ocasiones al leer *Don Álvaro* o el *Tenorio*, en parte proviene de esta causa. Motivo fundamental para no captar ese ritmo es el hecho de que nuestros autores nacen a la literatura en el verso de Lope y Calderón, en una lengua poética distinta, con sistemas acentuales y léxicos adecuados a esa tradición. El error es trasladar dicha infraestructura característica al lenguaje cotidiano, que presenta sus propios ritmos, cadencias y sonoridades. La lengua calderoniana se filtra, a pesar de la renovación iniciada, y en parte frustrada, en el texto dramático y suele presentarse en situaciones que están fuertemente marcadas o motivadas: quejas de amantes, soliloquios amorosos, cantos panegíricos, etc. En esos momentos, algo que parece la síntesis del léxico barroco aparece cambiando el metro habitual octosilábico, creando un momento de lucimiento, paradas en el desarrollo argumental, que eran muy apreciadas por el público, tanto por el acompañamiento musical como por la mutación que las arropaba. Solían ser lugares comunes que se repetían en las comedias, de la misma manera que sucedía con las óperas, cuyos momentos de mayor brillantez, las arias, eran como

[20] Sobre la preparación de los escritores hay una anécdota que dice mucho de la actitud de los "reformadores" frente a los "tradicionalistas": más entrado el siglo, Luciano Comella solicitará ayuda económica para pagar "un surtido de los mejores modelos extranjeros, y otras obras metódicas", que había comprado para mejorar sus aptitudes literarias. El memorial es de 27 de diciembre de 1789 y en la respuesta del censor don Santos Díez González, llena de acerbas críticas a su obra, se le niega la ayuda. Cit. por C. CAMBRONERO, "Comella, su vida y su obra", *Revista contemporánea*, 1896, 103 p. 578. Lucas Constancio ORTIZ, en su "Apología" a las *Comedias nuevas*, de Zamora. Madrid, Diego Martínez Abad, 1722, coincidía con las que Moratín, años después, veía como condiciones necesarias para ser buen escritor. Ortiz resalta el genio, el estudio continuado y la observación de la vida diaria. MORATÍN, en su *Comedia nueva*, escribe "ingenio muy sobresaliente, estudio infatigable, observación continua". Ed. J. Dowling. Madrid, Castalia, 1970, p. 155.

aquí un alto en el argumento, y lograban los momentos que más emocionaban al público; por eso, tanto los compositores como los directores, pasaban de una obra a otra aquellas que tenían más aceptación.

Era, una vez más, el modo de asegurar el éxito, el triunfo de la experiencia y de la observación sobre el estudio y la rigurosidad preceptista. Todos recordamos las palabras de Ricardo del Turia: "Lope de Vega suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquéllos, aunque sean impropios, imita en todo, buscando ocasiones en nuevas comedias" [21]. Y el mismo Lope dijo

> que en lo que viene a ser arbitrio el gusto
> no hay cosa más injusta que lo justo. (*Arte nuevo*, vv. 47-48)

Las continuaciones

Fue corriente que, como consecuencia de la aceptación de estas comedias, se escribieran continuaciones y este rasgo, externo a la comedia misma, es compartido con otros géneros dramáticos como eran las comedias heroicas y militares. No solían ser continuaciones en el sentido estricto, pues desarrollaban aspectos de la pieza anterior y reproducían situaciones que nada tenían que ver con la parte precedente, pero usaban los mismos personajes y, en ocasiones, hacían un relato del suceso acaecido en la anterior. Lo que pasaba de una a otra era el modo de hacer, el título, los recursos muchas veces potenciados para atraer al espectador, los temas y los errores de los modelos. Estas continuaciones vienen a demostrar su vitalidad como género, igual que lo demuestra su impresión como comedias sueltas, "nuevas o famosas". Sin embargo, nunca se publicaron tomos de comedias de magia y pocas veces formaban parte de las ediciones de obras de un autor [22].

---

[21] Cit. por R. Menéndez Pidal, "El Arte nuevo y la nueva biografía", en *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid, Col. Austral, 1973, p. 98.

[22] No se agruparon comedias de magia de varios autores, pero los entremeses, que tenían tradición, podían admitir en sus colecciones aquellos que

De lo expuesto anteriormente podemos extraer varias conclusiones. En primer lugar, las comedias de magia tuvieron enorme éxito por ser la mejor expresión de los deseos del público; segundo, se distinguen del resto del teatro del momento por poseer un personaje, el mago, que no encuentra lugar en las otras comedias; en tercer lugar, el teatro de magia comparte con las llamadas "comedias de teatro" recursos escénicos y una misma intención dramática, pero su éxito fue mayor por propiciar en la escena los sueños del público. Al mismo tiempo, la figura del "mágico" justifica lo que en otras comedias espectaculares quizá pudiera criticarse, porque, como ya se dijo, hace necesario el uso de estos recursos escenográficos, recursos que además desarrollará, ya que las necesidades visuales y de efectos especiales serán cada vez mayores.

Este teatro popular, tanto las comedias de magia como las militares, buscaba el éxito del momento siguiendo los nuevos gustos del público. De este parecer del espectador surgieron convenciones y reglas, distintas de las neoclásicas, desde las que los autores in-

---

fueran de magia. *Libro nuevo de entremeses, intitulado Cómico festejo*, sácalo a luz Joseph de Ribas. Madrid, Imp. de Gabriel del Barrio, 1742. Hasta el siglo XIX no aparecen comedias de magia, "arregladas a nuestro teatro", publicadas en tomo, como en la *Biblioteca dramática*, de LALAMA. Por lo que se refiere al precio leemos en una comedia suelta de mediados de siglo (1754), *Por acrisolar su honor, competidor padre e hijo* (RAE, 10-A-108): "Suma de la Tassa: Tassaron los Señores del Real Consejo de Castilla esta Comedia, intitulada: *El duelo contra su padre*, escrita por Don Joseph de Cañizares, a seis maravedís cada pliego; y siendo cinco los que tiene, importa a dicho precio treinta maravedis, como consta de su original, despachado en el oficio de Don Joseph de Yarza, Secretario de su Magestad, y del Govierno del Consejo, etc." En la segunda mitad del siglo, un asiento en el patio costaba 3 reales y se pagaba antes en la primera mesa 32 maravedis y 1 real y 2 maravedis en la segunda. E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*. Madrid, Tip. Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 678. El *Memorial literario* de marzo de 1784 escribe "los religiosos que concurran a la tertulia, pagan por razón de entrada, 12 mrs. más que los regulares, cuya práctica se observa desde el tiempo del Eminentísimo Cardenal Molín, que les impuso esta carga". Otra prueba del éxito de este teatro es que se hicieron relaciones en pliegos de cordel de obras de autores como Cañizares y Zamora. J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Rev. de Occidente, 1969, p. 186, cita la núm. 128 de Casas y Martínez, en Málaga, que se refiere a los autores citados.

tentaron una cierta renovación teatral, renovación que no llega a realizarse y consolidarse hasta la creación del "drama romántico", que tanto debe a este teatro [23].

[23] A este hecho aludieron ya A. VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, al hablar del teatro romántico; J. CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*. Madrid, Rev. de Occidente, 1974, al referirse a *Marta la romarantina* y *Juana la rabicorta;* y E. CALDERA, "La última etapa de la comedia de magia", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1980). Roma, Bulzoni, 1982, pp. 247-253. Estas características y definiciones han de considerarse provisionales, por cuanto el autor las refiere al estado parcial de su investigación, que forma parte de su tesis doctoral en curso.

BREVE PANORAMA DE LA COMEDIA DE MAGIA EN EL SIGLO XIX

La comedia de magia se prohibió en 1788. Ya antes, 1765, lo habían sido los autos sacramentales y las comedias de santos, que se volvieron a sancionar aprovechando la ocasión. La "Cédula de prohibición" de los autos fue publicada por Cotarelo en *Iriarte y su época* y García Parra da noticias curiosas sobre la de 1788:

> Este año se han privado por la Superioridad las comedias de magia y las que hablasen de religión, de Escritura y hubiese papel de demonio; y también se mandó igualmente que en los días de besamanos se iluminara el teatro.[24]

Estos datos se amplían en las *Conversaciones con Laurisio Tragiense* y por ellas sabemos que fue prohibición transitoria:

> En nuestra España se han prohibido igualmente por repetidas órdenes reales las representaciones de dramas de argumento sagrado en los teatros públicos. *Y notándose la poca observancia de dichas reales órdenes,* se publicó por el Juzgado de Protección de Teatros, á 17 de Marzo del año 1788 un Auto de orden del Corregidor Armona mandando:
>
> «Que los actores adviertan á los ingenios que presentan piezas nuevas, no se admitirán las que están compuestas sobre argumentos de santos por estar prohibidas; *ni tampoco por ahora las de magia* y absurdos semejantes, por ser contrarias

[24] M. García Parra, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores...* Madrid, 1788, p. 2.

no solo á las reglas más triviales y menos estrechas del teatro, sino también á la religión, á la razón, á las costumbres y á la decencia.» [25]

Los censores no debieron ser muy estrictos al principio, pero a medida que los ilustrados fiscalizan las comedias, las criban y corrigen, transformando las obras de magia en piezas heroicas o mitológicas [26]; este es el caso de *La sortija de Venus,* convertida en mitológica y resuelta, mediante el "deus ex machina", por don Santos Díez González. Sin embargo, basta observar la cartelera para seguir viendo en ella comedias de magia.

Durante el siglo XIX, se adaptaron piezas nacionales y extranjeras al teatro del momento y, además de representarse, se publicaron juntas. (Recuérdese que esto no sucedía en el siglo XVIII). A mediados de siglo, en pleno triunfo del Romanticismo, una serie de adaptadores, traductores y refundidores se dedican a trabajar sobre estas comedias para representarlas. Se publicaban luego en la *Biblioteca dramática* de D. Vicente Lalama, adaptador él mismo.

El anillo de Giges corrió esta suerte, fue arreglada por Lalama en 1849 y justifica de este modo su elección de la comedia:

> La gran escasez que tenemos de comedias de magia, y la suma dificultad que se nota en adaptar á nuestra escena las del repertorio estrangero, nos hicieron recurrir á las de nuestro antiguo teatro, seguros de hallar en tan innagotable (sic) manantial, alguna que alhagase (sic) nuestros deseos. No salieron fallidas nuestras esperanzas, pues habiendo leído la primera parte del *Anillo de Giges,* encontramos, que con algún trabajo, y con las correcciones necesarias, podíamos formar una producción que compitiese con lo mejor que tomásemos de nuestros vecinos. Hasta el punto que hemos desempeñado la obra, el público y los empresarios nos lo acreditarán; asegu-

[25] G. A. BIANCHI, *Conversaciones con Laurisio Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno.* Madrid, Imp. Real, 1798, nota 275.

[26] El Corregidor Armona "hizo que en cada mes le presentasen las compañías las listas de comedias que habían de representar para remitirlas al corrector que las corrigiera, si admitían corrección, o las reprobase y borrase de las listas para siempre si fuesen tales que no mereciesen corregirse, providencia que duró poco, aunque no está revocada". *Conversaciones con Laurisio...,* pp. 299-300.

rándoles, que si esta mereciese su aprecio, tenemos dispuesta alguna más, que emprenderíamos con el mayor placer.[27]

Es curioso observar que hasta la sintaxis es idéntica a la de textos en prosa que se encuentran en comedias del XVIII; por otro lado, llama la atención esa alusión al "antiguo teatro español" englobando este tipo de comedias. Normalmente, el "antiguo teatro español" era el de los Siglos de Oro y tenía significados muy diferentes, según utilizara el concepto un seguidor y defensor de este teatro, o un reformista de la escena española. La declaración de Vicente Lalama ("la gran escasez de comedias de magia...") está indicando la necesidad que de éstas tenían los teatros ("los empresarios nos lo acreditarán") y el público. Comprendemos así mucho mejor las palabras de Mesonero Romanos, cuando afirma que estas comedias fueron áncora de salvación de compañías y teatros...[28]

Estos adaptadores —algunos de ellos trabajaban en equipo, como Valladares y Saavedra y Sánchez Garay, que colaboraron con el propio Lalama— arreglaron, entre otras, *La campanilla del diablo,* 1849, "drama fantástico, de magia, ... arreglado del teatro francés" y *Angel y Demonio, o el perdón de Bretaña,* 1850, que se estrenaron en el Teatro del Drama[29]. Morillejo, aunque de pasada, da algunos estrenos más de obras de magia: "en 1823, en el Teatro del Norte, en la Corredera de San Pablo, se representó la obra de magia con escotillones y vuelos *Las profecías del cielo siempre salen verdaderas,* figurando como pintor y maquinista V. Romero". Y ya en el último cuarto de siglo, "el 13 de noviembre de 1876, antes de ocurrir el incendio del Teatro del Circo" se estrenó "la obra de magia *El testamento de un brujo.* Las veinte decoraciones

---

[27] En la "Advertencia" previa a *El anillo de Giges, Biblioteca dramática,* vol. 9.

[28] R. MESONERO ROMANOS, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega,* BAE, 49, p. XX.

[29] Sobre *La campanilla...,* en su "Advertencia": "La presente traducción es en todo diferente a la que se ha ejecutado en el teatro del Drama; la cual, por sus dimensiones, su excesivo gasto y tener doce mujeres que hablan, era imposible que se ejecutara en teatros de segundo y tercer orden..."

del escenógrafo Soler y Rovirosa fueron extraordinariamente aplaudidas" [30].

También se dedicó a representaciones mágicas, aunque de otro tipo, el Teatro Fantasmagórico, cuyos anuncios aparecen en la *Revista Española* cada dos o tres días, comunicando que "á las cuatro y media de la tarde y seis y media de la noche" habrá "juegos de física recreativa, mecánica y sorpresa, nuevas ilusiones de fantasmagoria con la tumba de Creux; baile de esqueletos, y la gabota, que bailará el autómata madama Corsini." Hubo también en este teatro, durante el año 1835, una "rueda fosfórica, fantasmas, El gigante Goliat", etc. La competencia eran las óperas que se sucedían con rapidez, el estreno de *Don Álvaro* y un teatro en la calle de la Sartén "ocupado, en general, por equilibristas y prestidigitadores" [31].

No hay que olvidar a autores como Harzenbusch, Bretón de los Herreros, Liern o Tamayo y Baus que también escribieron comedias de magia, algunas originales y otras de inspiración francesa. Frente a *La redoma encantada, Los polvos de la madre Celestina,* basada en la francesa, *Las píldoras del diablo.* Frente a la *Almoneda del diablo,* de Liern, *La pata de cabra,* de Martainville y Ribié, que se representaba desde 1816, aunque la traducción definitiva se la dio en 1828 Juan de Grimaldi.

---

[30] J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española.* Madrid, Blass, 1923, pp. 199 y 197.

[31] Para el teatro de la calle de la Sartén, vid. N. González Ruiz, *El Duque de Rivas, o la fuerza del sino.* Madrid, Aspas, 1943. La aceptación popular de este espectáculo era tal que muchas veces competía, en cantidad de público, con las comedias y los toros. Es herencia de los siglos xvii y xviii. Vid. J. E. Varey, *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII.* Madrid, Rev. de Occidente, 1957; "Representaciones de títeres en teatros públicos y palaciegos", *RFE,* 38, 1954, pp. 170-211, y *Los títeres y otras diversiones populares en Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos.* London, Tamesis Books, 1972. Los teatros se dividieron en tres grupos: "el de aquellos que durante todo el año representaban obras dramáticas; el de los consagrados total o parcialmente al género musical, y, por último, los modestos o «de real», que para subsistir tenían que alternar las representaciones con espectáculos de física recreativa, bailes, etc." María del Carmen Simón Palmer, "Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo xix", *Segismundo,* X, 1-2, 1976, p. 86.

Tanto Deleito y Piñuela, como Mesonero o Gil y Zárate, dan noticias de estos éxitos y de cómo acabaron convirtiéndose en funciones matinales y para niños, en las que brillaba el gracioso Mariano Fernández, admirado también por "Clarín" [32].

[32] J. DELEITO Y PIÑUELA, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*. Madrid, Calleja, s. a., pp. 69-76; R. MESONERO ROMANOS, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, BAE, 49, p. XX; A. GIL Y ZÁRATE, *Resumen histórico de la literatura española*, IV. Madrid, Gaspar y Roig, 1851, p. 489; Leopoldo ALAS, *Rafael Calvo (Folleto literario)*. Madrid, R. Fe, 1890; CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, p. 246, cuenta que en plena segunda guerra carlista se dejó a un granadino llegar a Madrid, pasando los campos de batalla, porque iba a ver *La pata de cabra*. Esta y *Los polvos de la madre Celestina* se representaban en los años veinte con gran lujo.

NOTICIA BIOGRÁFICA

José de Cañizares y Suárez de Toledo nació en Madrid el 4 de julio de 1676 y fue bautizado en la iglesia de San Martín diez días después [33]. La Barrera y Álvarez y Baena opinan que empezó a escribir en muy temprana edad, pero la crítica posterior, especialmente P. Merimée, pone en duda este extremo [34]. Una de sus primeras composiciones fue la *Vida del gran tacaño,* que debe mucho a la novela de Quevedo de igual título y que Merimée atribuye a Fernández de León; refundió después, entre los 13 y 14 años según La Barrera, la comedia de Lope *Las cuentas del Gran Capitán,* que para Mesonero Romanos es imitación de su estilo, y para Álvarez y Baena es "apreciable comedia" [35].

Se inició en la carrera militar y en 1711 era "teniente capitán de caballos-coraza" [36], aunque La Barrera piensa que desde 1702 estaba retirado del ejército porque figura como fiscal de comedias; sin embargo, la carta de pago más temprana que he encontrado es

---

[33] C. A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde los orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 68.

[34] P. MERIMÉ, *L'art dramatique espagnol dans la première moitiè di dix-huitiemme siècle.* Toulouse, 1955, cap. II.

[35] MESONERO, *Dramáticos...,* BAE, 49, p. XX. J. A. ÁLVAREZ Y BAENA. *Hijos de Madrid, ilustres en Santidad, dignidades, armas, ciencias y artes* (1790), III. Madrid, Atlas, 1973, p. 70.

[36] *Coraza:* "Se llaman también los soldados o tropas de caballería armada de corazas" (DA).

de 1708. Fue Cañizares censor hasta 1750, año de su muerte[37]. Normalmente se limitaba a refrendar lo que su compañero, Benito José de Reinoso y Quiñones, escribía y no se compromete nunca, mucho menos cuando la comedia a censurar es de Lope, Calderón o Zamora; en este caso se contenta con escribir "son versos como de Lope [o Calderón o Zamora], ha de ser buena". En la Biblioteca Municipal pueden encontrarse comedias censuradas por Cañizares, y a ellas hemos acudido para hacer las afirmaciones precedentes.

En el año del estreno de *El anillo de Giges* cobraba 1.100 reales anuales y Reinoso, su ayudante, 800[38]. Ese mismo manuscrito señala que durante los años 1740 y 1741 a cada compañía se le señalaba un partido de 10 reales diarios como contribución a la cofradía de Nuestra Señora de la Novena, patrona de los actores "y se anotaba a la cabeza de cada compañía". Por aquel año de 1711, siendo teniente capitán, se le encargó un panegírico que tituló *España llorosa sobre la funesta pira...*, dedicado a la muerte del padre de Felipe V, y en 1712 escribió una *Pompa funeral y reales exequias...*, a la memoria de Luis de Borbón y María Adelaida de Saboya, hermanos del rey[39]. Son dos textos rimbombantes y de difícil lectura, que hoy se encuentran en la Biblioteca Nacional de

---

[37] Sucedió en el cargo a Pedro Francisco Lanini y Sagredo, vid. C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas recogidos por...* Madrid, Hijos de Reus, 1911, p. 74. En la p. 96, "Carta de pago de Don José de Cañizares de 1100 reales vellón que me están asignadas como fiscal de las comedias y sainetes que se ejecutan nuevas, y son por el año que cumplió hoy dia de la fecha. Madrid 10 de Enero de 1750". En las pp. anteriores, 93-94, hay en extracto un Memorial por el que sabemos que Cañizares escribía "las letras sagradas" que se cantaban en la Real Capilla. Para Lanini, C. CAMBRONERO, "Apuntes para la historia de la censura dramática", en *Revista contemporánea*, 106, 1899, pp. 594-605.

[38] *Cuentas de gastos de representación, música, etc., de las compañías de Manuel de San Miguel, José de Parra, Antonio Palomino, años 1740-49.* Papeles de Barbieri, Ms. 14015[1], en la BNM. La *Distribución de fondos de teatro según el reglamento del 16 de marzo de 1766* muestra que aún seguían cobrando lo mismo, incluso en 1807: *Informe del Ayuntamiento de Madrid* del mes de marzo de ese año. Para la Cofradía, vid. J. SUBIRÁ, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1960.

[39] *España llorosa sobre la funesta pira, el augusto mausoleo y regio túmulo que a las sacras, ilustres, generosas cenizas de su serenísimo padre Luis de Borbón, Delfín de Francia, hijo del invictísimo Marte francés*

Madrid y en la biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense. Es en estos escritos y en algunas poesías donde aparecen los rasgos más barroquizantes de su obra, resaltando poemas de tono enfático y ocasional, pues es con el metro corto y con temas populares cuando Cañizares logra ejemplos de calidad [40].

Se vio nuestro autor envuelto en algunos ataques y críticas a lo largo de su vida y fue objeto de una sátira muy dura, de la que no se escapó Reinoso. Uno de sus satíricos fue el canónigo Huerta, muy dado a escribir papeles contra los que seguían la tendencia neoclásica, y a Cañizares le criticó, desde *La Dulciada,* el saco que hacía en la obra de Lope de Vega, rasgo este que ha señalado, a veces con exageración, la crítica posterior:

> Allí vi a Cañizares, remendando
> las comedias de Lope manuscritas,
> que después fue a su nombre publicando
> con mil faltas groseras y malditas. [41]

Luis XIV, el Grande, mandó construir, erigir y edificar nuestro generoso, invencible y amado monarca de dos mundos, emperador de la América, y dignísimo hijo suyo, Don Felipe V de este nombre, que Dios prospere... en el religioso y real convento de la Encarnación de esta Corte, de 26 de Setiembre de 1711. Escrito de orden de su excelencia (el duque de Frías), por el capitán teniente de caballos-corazas, don José de Cañizares. En Madrid, año de 1711, en 4.º. *Pompa funeral y reales exequias, en la muerte de los muy altos, muy poderosos y muy excelentes príncipes, Delfines de Francia, los serenísimos señores don Luis de Borbón y doña M.ª Adelaida de Saboya, á cuya memoria inmortal las consagra su augustísimo hermano y señor nuestro don Felipe V. Celébrase en el convento de San Jerónimo de esta Corte, á 19 de Agosto de 1712.* Sin lugar, ni año de impresión, en 4.º. Las dos por encargo de don José Fernández de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, etc.

[40] Una selección de su obra poética se encuentra en *Poetas líricos del siglo XVIII,* BAE, 67. Al certamen celebrado por la Universidad de Zaragoza, con motivo de un decreto del papa Inocencio XIII en honor de la imagen del Pilar, presentó el poema, "Si de la gloria alta/ Mi tosca lira y mis acentos rudos...", que no obtuvo premio. Se publicó el certamen con el título, *Aliento fervoroso, respiración festiva, voz sonora, en que la universidad de Zaragoza...,* siendo juez, Blas Nasarre. Ganaron Bernabé de Palafox, marqués de Lazán, y Montiano y Luyando. En otra ocasión, también sin conseguir premio, presentó las quintillas, "Que algún consuelo os prometa/ Por lo eficaz de la instancia...", pp. 487-88.

[41] En el "Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVII», en *BAE,* 61. Sobre Huerta, en la p. XVII.

Es, en efecto, una exageración presentarnos así a Cañizares porque, aunque utilizara la obra de otros, hay mucho de sí mismo y de su talento en sus comedias y en esas adaptaciones que realiza del teatro de Lope. No era un mero copista o saqueador, ya que como se verá en el siguiente apartado, tenía una personalidad dramática propia y propios criterios de creación.

Pero el ataque más duro y acre vino por parte de don Juan de Maruján, coplero que destacó por haber atacado a Nasarre y a los reformadores teatrales, además de hacerlo a Cañizares. Tradujo a Metastasio y en una edición de Cádiz de 1762 se jacta de haberle corregido. Aunque se consideraba a sí mismo justo y comedido, gustaba de llamarse "Juan Pedro, el desvergonzado". Maruján tuvo la protección de varios nobles, entre los que se encontraban el Gobernador del Consejo de Castilla, los marqueses de Estepa —precisamente la marquesa escribió versos en su honor—, los marqueses de Espinarde y el propio Fernando VI. El marqués de Valmar da cuenta de un primer ataque en el que acusa Maruján a Cañizares "de estar en inteligencia amorosa con la comedianta Rosa la Gallega, le echa en cara sus plagios, y hasta le zahiere por el desmedido tamaño de sus narices". Esta Rosa la Gallega, también llamada "La Galleguita", se llamaba en realidad Rosa Rodríguez y según el Archivo Municipal, en febrero de 1723 era "representante de comedias en la compañía de que es Autor Ygnazio Serquera", pero está también, desde el año anterior, en la de José de Prado, como cuarta dama. En 1740, como tercera, aparece en la compañía de Manuel de San Miguel y en 1748, en la de José de Parra [42]. En 1721 figura en el melodrama de Cañizares, *Angélica y Medoro*, en el papel de Bruneta, y en la loa de este drama, interpretando a Diana [43]. Por su parte, R. Sepúlveda alude a ella, colocándola entre los actores que brillaron en el teatro del Príncipe, "en los tiempos

---

[42] Archivo Municipal de Madrid, 2-203-10 y 2-203-11. También *Cuentas de gastos...*, cit.

[43] A. M. M., 2-68-1. Este drama fue editado por J. A. Molinero y W. T. McCready, *Angélica y Medoro, de Cañizares*. Torino, Quaderni iberoamericani, 1958. La estrenó en el Buen Retiro la compañía de José Prado, p. 9.

relativamente modernos de don Leandro F. Moratín" y Cotarelo la incluye entre las graciosas célebres del siglo XVIII [44].

La sátira de Maruján se titula *Ovillo en que se devanan las quebradizas especies* y el Marqués dice poseer ejemplar de este "Ovillo" en las *Obras poéticas de Maruján,* manuscritas [45]. Hay otro libelo contra nuestro autor, de igual estilo al anterior y en éste le

---

[44] R. SEPÚLVEDA, *El corral de la Pacheca.* Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1888, p. 442; E. COTARELO, *Estudios sobre la historia del arte escénico. M.ª Ladvenant y Quirantes.* Madrid, Rivadeneyra, 1896, p. 11; vid. también J. DE CAÑIZARES, *El entremés de Bartolo Tarasca,* ed. Antonia Calderone. Messina, Peloritana Editrice, 1979, donde se dan más noticias sobre esta actriz y otros actores.

[45] Maruján escribe así:

Pues, ¿aún hay Cañizares en el mundo?
dijo Clio afligida...
¡Cómo! ¡Qué es eso! dije yo, admirado,
¿que Cañizares vive, es ignorado
en el Parnaso? Vive, y muy vivido...
¿Qué numen sacro su furor conmueve?
El numen del demonio que lo lleve...
Porque sólo Luzbel y sus secuaces
de influir en sus obras son capaces...
Dios les perdone a varios escritores
el no sacar a luz sus borradores;
que si ellos a la vista parecieran,
por suyas en Madrid no se vendieran
tantas obras hurtadas,
de sus originales trasladadas.
Aunque en cuesta su rueca fuerza el huso,
está patente el huevo y quien lo puso;
Castigo de miseria, las *Espinas,*
Dómine Lucas, Actos Agustinos,
Montañés en la Corte, y mil trovadas,
de la tela de Lope están sacadas...
[otras] se ve que las cogió, para sus fines,
de don Juan de la Hoz en los jardines...
¿Qué ha dicho Cañizares, que no sea
concepción, fruto y parto de otra idea?

El castigo de miseria era comedia muy conocida, de Hoz y Mota; *Don Juan de Espina,* tiene su origen en *El conde Lucanor* y *La prueba de las promesas,* de Alarcón. Con Hoz y Mota escribió *La viva imagen de Cristo,* a quien pertenece la segunda jornada. Vid. *Comedias históricas: El niño inocente de Lope de Vega y la viva imagen de Cristo de José Cañizares, autógrafa e inédita,* estudiadas por Manuel Romero de Castilla. Madrid, 1943, y P. MERIMÉE, *L'art dramatique...,* cap. II.

acusa de parcial, al prohibirle un sainete destinado a la compañía de Manuel de San Miguel que había presentado a su censura:

> Yo que, por decisión divina
> tengo autoridad sobre las dos, (compañías)
> aunque a una sola alimento.

Son cuarenta décimas y el dosier con las diligencias seguidas por la justicia se encuentra en el Archivo Histórico Nacional. Maruján, para probar que los censores eran parciales y se favorecían a sí mismos, recoge en su sátira ejemplos de pasajes censurables en las obras de Cañizares y Reinoso. El primero pidió la intervención de la Comisión de Impresos y ésta dio a conocer una orden, de 5 de febrero de 1743, para apresar al autor y al impresor del libelo, que no habían pasado por la aprobación y censuras previas. Fue el actor Cristóbal Palomino quien delató a Maruján, que finalmente fue exiliado, quedando Cañizares como jefe de los teatros [46]. Reproduciré algunos fragmentos por ser estos datos prácticamente desconocidos en la biografía de Cañizares:

> Hallándose don Joséph de Cañizares impuesto en que un Ingenio forastero desaprobaba sus obras y manifestándose sumamente ofendido de esta libertad, llegando a su mano un Saynete, que el tal ingenio escribió para la Compañía de San Miguel..., sabiendo que dicho sainete era para la fiesta de Teatro que dicha Compañía tiene dispuesta para el mismo tiempo, en que dicho Cañizares da a luz en la de Parra una Comedia, y Saynete a los que por general voto deslucía dicha Obra, instigando a tal fin a su Concensor Reynoso (en el que también recae motivo de coadyuvar a todo deslucimiento de dicha Compañía de San Miguel) salió el saynete desaprobado, dexando la fiesta incapaz de hacerse para el día que estaba ofrecida, cuyo proceder infundió gran sentimiento en todos los Companeños (sic), y a fin de aminorar este, les dirige el Ingenio las siguientes DECIMAS
>
> ... tan indignos censores,
> esos verdugos crueles:

[46] A.H.N. Madrid, Consejos, legajo 51-630. Reproduzco las estrofas por el libro de Merimèe, puesto que, con esa signatura, en el Archivo Histórico sólo se encuentra el texto de las diligencias seguidas por la justicia.

(Déc. 10) por constante se ha sabido
dijo en cierto gabinete
que sería el saynete
en saliendo, recogido.
Y aunque este hubiera salido
con la biblia asesorado
lo mismo hubiera pasado
porque llegando a tenerlo
tres días antes de verlo
ya lo había reprobado.
(Déc. 13) El otro señor Reynoso
dicen, tiene el perro muerto
de no haber hallado puerto
a su Comedión famoso
y os ha de dar riguroso,
en aquesta forma misma
de Censuras una resma
ya que no os quereis perder
por darle a el de comer
para toda la Quaresma.

Continúa después el texto "El Alguacil de esta corte, Manuel Román", que dice:

> Yncontinenti siendo como aora de los fines de la tarde poco más o menos, con noticia que tubo el nomb[rado] Alg[uaci]l de que el Autor de las tales Dezimas hera un cav[aller]o Andaluz llamado D[o]n Juan Ant[oni]o Marujan", fue a su domicilio en casa de "F[rancis]co Fer[nande]z que bende prendas", donde se le dice que el acusado "ayer 4 del c[o]rr[ien]te a las dos de la tarde salió de su casa en una calesa... diciendo iba a Zaragoza por haverle notificado un ofiz[ia]l de la casa una orden del Sr. Alcalde D[o]n Manuel de Montoya p[ar]a que saliera de Madrid.

Parece que las décimas se las entregaron a Cristóbal Palomino, el delator, "unos embozados diziendole: Amigo, baya ese saynete para ber si puede serbir".

Del resultado de este caso podemos concluir la importancia y el poder que tenía Cañizares, protegido de los duques de Osuna, para quienes trabajó en su contaduría. Estuvo casado con Lorenza Álvarez Osorio y Redín, con quien tuvo dos hijos, y vivió en la

calle de Leganitos. Al morir, el 4 de septiembre de 1750, en la calle de las Veneras —había nacido en la del Carmen—, donde después viviría Rubén Darío, cerca de la plaza de Santo Domingo, dejó por herederos a su mujer e hijos y fue enterrado en el convento del Rosario, de los dominicos [47]. Reinoso murió poco después, el 17 de enero de 1751.

A sus obras pusieron música algunos de los mejores compositores del momento: Nebra, Coradini y Facco [48]. Sus *Comedias escogidas* se publicaron entre 1828 y 1833 y, aunque Cambronero dice no haberlas visto, Álvarez y Baena poseyó ejemplares [49], y en la Biblioteca Nacional se encuentra el tomo primero de esas obras. Durante la primera mitad del siglo ejerció el monopolio de las comedias que se estrenaban en Madrid y su estela perduró todavía hasta entrado el XIX. Cuando dejó de escribir en 1747, a causa de su enfermedad, le quiso sustituir en esa "monarquía cómica", como la llama Cotarelo, Nicolás González Martínez, pero no lo consiguió, pues su mediocridad es manifiesta [50].

---

[47] El testamento de Cañizares, en PÉREZ PASTOR, *Noticias...*, pp. 95-96, está fechado a "veinte y cinco días del mes de Noviembre, año de mil setecientos cuarenta y siete". La partida de defunción, pp. 255-56.

[48] Para Nebra, vid. E. COTARELO, "Ensayo histórico sobre la zarzuela", en *BRAE*, XIX, 1932, pp. 788 y ss. Para Coradini, E. COTARELO, *Origen y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, tip. RABM, 1917. En las *Cuentas de gastos...* hay un documento pagando a Coradini la música de la comedia de santos *Nuestra Señora del Milagro*, 1749, que fue prohibida y no se representó. Para Facco, J. SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

[49] ÁLVAREZ Y BAENA, *Hijos de Madrid...*, III, p. 72.

[50] Fue también censor, nombrado el 21 de mayo de 1751, en lugar de Reinoso. La carta de pago es de 17 de febrero de 1752. Vid. PÉREZ PASTOR, *Noticias...*, p. 141.

INTRODUCCIÓN A SU PRODUCCIÓN TEATRAL

Cañizares puso a prueba su talento en todos los géneros teatrales del momento. Escribió obras que se encuadran en la tradición barroca, comedias de magia, de figurón, donde brilla con especial relieve rompiendo los límites entre realidad teatral del personaje y realidad del tipo satirizado, zarzuelas, comedias de santos y heroicas o militares, además de un gran número de piezas menores: entremeses, bailes, jácaras, loas, mojigangas, etc. [51].

Sus comedias de figurón más famosas son *El dómine Lucas* y *El picarillo de España, señor de la Gran Canaria* [52]. Ridiculiza los aspectos más negativos de la sociedad de su tiempo, con ánimo de hacer reir y tono moralista. Fue aficionado a la moraleja, que a veces resumía en unos pocos versos al final de la comedia o colocaba en monólogos [53]. En manos de Cañizares, el figurón adquiere nuevas dimensiones, pues mantiene, como Moreto, Rojas o Calderón, su extravagancia en el lenguaje y en las ideas, pero varía su

---

[51] Sobre algunas mojigangas, entremeses y bailes de Cañizares, vid. E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII.* Madrid, Railly, 1911, pp. ccxix-cccv.

[52] Para *El dómine Lucas,* vid. *Teatro español del siglo XVIII. Antología,* ed. Jerry L. Johnson. Barcelona, Bruguera, 1972, pp. 155-260. Para *El picadillo,* E. Rull, "*El picarillo de España,* de J. de Cañizares", *La picaresca, origen, textos y estructura,* dir. M. Criado de Val. Madrid, FUE, 1979, pp. 849-61. Señala como rasgos románticos, "la dignidad y el respeto conseguidos por él en la corte, que se deben a sus propios méritos y no a su alcurnia».

[53] En el argumento de *Don Juan de Espina en Madrid* dice el autor que procura "corregir los necios, y doctrinar á los ignorantes".

moral y su capacidad intelectual. El figurón, para él, no es sólo una figura literaria, es más bien el resultado de la observación diaria de los tipos que le rodean. Quizá *El dómine Lucas* sea su obra más famosa por tener el personaje las características más estereotipadas del tipo literario.

Hay, sin embargo, una gran variedad de figurones en sus comedias: desde un Cosme de Anzures, en *Yo me entiendo y Dios me entiende,* que a pesar de su aire estrafalario, posee nobleza, valor y astucia, hasta un Policarpo de Lara, que es todo lo contrario de Cosme; un Laín, de *Músico por amor,* que es avaro, glotón y descortés; el barón de Pinel, de la comedia de igual título, es el enamoradizo con orgullo aristocrático; la dama, supuestamente culta y en realidad pedante, aparece en *La ilustre fregona.* El abogado, tío del dómine Lucas, es también pedante y habla sólo jerga judicial, enamorando en términos de proceso [54].

Pero el personaje más auténtico de Cañizares fue Federico de Bracamonte, de *El picarillo de España* que, proscrito por Juan II, se introduce en la Corte como soldado, se hace amigo del condestable Don Álvaro, se le cree pícaro y cuando liberta al rey es perdonado, tras descubrirse el engaño. En esta comedia Cañizares aboga por la valía personal, no heredada, tema que se repetirá en su obra. Como se puede observar, un amplio panorama de tipos, que muestran a un Cañizares fecundo, observador y también conocedor de la mecánica dramática, sobre todo, cuando utiliza obras ajenas (para realizar la propia) y corrige errores o adapta: un ejemplo es *La niña de Plata,* de Lope de Vega, que sufrió diversos cambios por parte de Cañizares para pasar la censura [55].

---

[54] Parece que este personaje existió realmente y que Cañizares lo sacó a escena a petición de amigos malintencionados, vid. A. LISTA, *Ensayos literarios y críticos,* II. Sevilla, Calvo Rubio, 1844, p. 213. C. PELLICER, *Tratado histórico... Noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos,* 2.ª parte. Madrid, Imp. de la Administración Real, 1804, pp. 61-62, cuenta otra anécdota semejante, referente a la comedia *El montañés en la corte.*

[55] CAMBRONERO, "Apuntes...", p. 597: "En efecto, Cañizares, sin más que suprimir algunos versos y variar arriba de una docena de palabras, dejó la comedia transformada, trabajo que le honra sobremanera y que le acredita de maestro en... el mecanismo dramático". Vid. M. MACHADO, "*La niña de Plata,* de Lope, refundida por Cañizares", en *RBAM,* I, 1924, pp. 36-45.

Cañizares era consciente de que el teatro de su tiempo necesitaba una renovación, pero no desde las reglas ilustradas, que venían a limitar la capacidad creadora y el concepto de realidad, sino mediante las obras de dramaturgos con talento que conectaran con la necesidad del momento. Él mismo critica recursos que se sobreutilizaban en la escena, como eran los desafíos, o el sueño del emperador (que también criticó Moratín), pero no sabe o no puede salir de la red teatral y de las convenciones aprendidas y le vemos empleando esos motivos que había censurado. Es indudable, por otra parte, que la fuerte presión ejercida por el público al que había que satisfacer y la necesidad de tener éxito le llevaban a buscar el resultado seguro y a emplear esos mismos recursos.

La obra de Cañizares muestra, por su variedad, que era autor de imaginación y versatilidad y esa variedad de temas y su forma de hacer nos están indicando quiénes eran sus padres literarios: naturalmente, Lope y Calderón. Del primero tiene la libertad, la amplitud de fuentes para la creación; del segundo, la forma que rompe barreras entre el espectador y el actor, que agranda la realidad escénica hasta confundirla con la del público, y el empleo de una escenografía desbordante.

Cañizares ha aprendido cómo hacer teatro, leyendo y viendo representar a estos autores, pero leyendo también, con despego y postura crítica, una obra de Lope, fundamental para el conocimiento del teatro del Fénix y de sus seguidores: el *Arte nuevo*. La ha leído después de haber perdido el respeto a Lope, como éste se lo perdió a Aristóteles [56]. El resultado, la obra de Cañizares, es consecuencia de leer este "Arte" teniendo presentes las formas calderonianas, aquello en lo que Calderón se separa de Lope. Cañizares une, siguiendo a éste, los "personajes graves" con los "comu-

---

[56] J. M. Blecua, "Perdiendo respeto a Aristóteles", *Arriba*, 8-IV-1962. Utilizo el texto reproducido por J. M. Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, II. Murcia, Universidad, 1980, p. 119, alude a la «baja de cotización de Aristóteles», apreciada nítidamente en la segunda mitad del XVII. La importancia de Aristóteles disminuye en función de la penetración doctrinal de Horacio (p. 146). Ya señaló Hartzenbusch, en una nota al "Discurso..." de Moratín, que "todos estos autores creían a pie juntillas el arte de hacer comedias de Lope de Vega" (p. 308).

nes", lo trágico y lo cómico, pero sigue a Calderón y a la escuela barroca en lo que se refiere a la varieded y la Naturaleza; aunque el mismo Lope ya dijo

> ... aquesta variedad deleita mucho;
> buen ejemplo nos da naturaleza,
> que por tal variedad tiene belleza. (vv. 178-180)

"E per tal variar natura è bella", había escrito Serafino Aquilano [57]. En la obra de Cañizares encontramos un sentido de la naturaleza distinto, más cercano a algo manipulable y desbordante.

Sin embargo, si sigue a Calderón en lo referente a la Naturaleza, en el aspecto del lenguaje es fiel a Lope. Ya dijimos al comienzo de esta Introducción que las formas calderonianas fueron desapareciendo.

> Diónos ejemplo Arístides retórico,
> porque quiere que el cómico lenguaje
> sea puro, claro, fácil, y aun añade
> que se tome del uso de la gente (vv. 257-260);

y es lo que hace Cañizares, diferenciando a veces la lengua de algún personaje en alguna circunstancia concreta. Ese lenguaje que creaba en el teatro barroco una ilusión de continuidad, que no separaba la acción teatral del hecho diario, se suprime aquí y se cambia por otro callejero, jergal a veces, que contribuye a lo mismo: no establecer fronteras entre una realidad y otra. Un fin, es claro, específicamente barroco [58].

---

[57] E. DÍEZ-CANEDO, "Fortuna española de un verso italiano", *RFE*, III, 1916, pp. 168-70. El verso pertenece al soneto XLVIII, edición de 1502. Canedo encuentra el soneto en *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro, sacados a luz por Micer Rey de Artieda.* Zaragoza, 1605, folio 101.

[58] El uso del lenguaje gongorino y barroco en la práctica diaria fue muy criticado en el teatro por los graciosos de Lope, Tirso, Moreto... También por QUEVEDO, *Invectivas contra los necios,* BAE, 23; ESPINEL, *Vida del escudero Marcos de Obregón,* ed. Soledad Carrasco, III. Madrid, Castalia, 1972; ZABALETA, *El día de fiesta por la tarde,* ed. J. M.ª Díez Borque. Barcelona, CUPSA, 1977, "El estrado"; CASTILLO SOLÓRZANO, *El bachiller Trapaza.* Madrid, Aguilar, 1978[4], cap. XI; *Vida de Estebanillo González,* ed. A. Carreira y J. A. Cid. Madrid, Narcea, 1971, cap. XII.

Por lo que se refiere a las "damas", Cañizares se mantiene en la tradición:

> Las damas no desdigan de su nombre,
> y, si mudaren traje, sea de modo
> que pueda perdonarse, porque suele
> el disfraz varonil agradar mucho. (vv. 280-283)

No empleó muy a menudo este recurso, que a Luzán le parecía uno de los mayores errores que se daban en las comedias españolas. El disfraz varonil se prohibió a finales del siglo XVI y también, teóricamente, que representaran las mujeres, aunque no tuvo fortuna esta prohibición [59]. Es más, el propio Ayuntamiento de Madrid defendía el disfraz varonil con estas astutas —y a la vez claras— palabras: "En cuanto a que la mujer que represente no vista el traje del hombre, ni al revés, puede haber moderación, mas no se puede del todo prohibir, pues es muy cierto que a veces es paso forzoso en la comedia que la mujer huya en hábito de hombre, como en sagradas y auténticas historias de estos reinos está escrito. Debe, pues, permitirse, mas con orden expresa que ni el hábito sea lascivo, ni tan corto que del todo degenere del natural honesto de mujeres..." [60].

En el siglo XVIII y en el siguiente encontramos repetidas alusiones al hábito decente de las actrices: desde una "Real cédula" de 1725 hasta otras que llegan a finales del XIX. Son muy conocidas las "Precauciones ... para la representación de comedias..." del año 1753, que se repitieron, más o menos transformadas, en las demás disposiciones. Se dice en el artículo XX: "Que igualmente serán responsables los autores a la nota que pudiera causar cualquiera cómica de su compañía que saliere a las tablas con indecencia en su modo de vestir, *sin permitir representen vestidas de hom-*

---

[59] Prohibición del Consejo de Castilla, de 1596, COTARELO, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Madrid, RABM, 1904, p. 620; C. BRAVO VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (s. XVI-XVII).* Madrid, SGEL, 1976.

[60] *Memorial de la Villa de Madrid, dirigido al Rey Don Felipe II, para que levante la suspensión en las representaciones de comedias,* cit. por ROZAS, *Significado...,* p. 119.

bre si no es de medio cuerpo para arriba". En los papeles de Barbieri, en fin, hay bastantes datos sobre multas que se impusieron a actrices y "autores" por no seguir estas normas [61].

En cuanto a la métrica, Cañizares usará casi exclusivamente el verso de ocho sílabas, el más tradicional, y no adaptará los metros a las situaciones. Aparecerán tiradas de endecasílabos en casi todas sus comedias, pero sin valor poético y siguiendo a Lope, empleará exclamaciones, anáforas y, en menor proporción, ironías:

> ... y en el principio de los versos
> aquellas relaciones de la anáfora,
> las ironías y adubitaciones,
> apóstrofes también y exclamaciones. (vv. 315-318)

Así pues, queda claro que José de Cañizares sigue básicamente las opiniones de Lope de Vega; de hecho, aunque hay en su dramaturgia elementos que pertenecen al arte calderoniano, las acusaciones de los contemporáneos se refieren a plagios y copias de obras del Fénix, no de Calderón. De todos los autores de la época, sin duda, el mayor seguidor de Calderón fue Antonio de Zamora que, en cierto modo, se reveló como dramaturgo al arreglar (para muchos lo terminó) el auto *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, publicado en 1717. Por si fuera poco esto, el mismo Zamora, en la edición de sus obras de 1722 se declara seguidor de Calderón y lo considera el único maestro en el arte teatral.

Cañizares aprendió de Calderón de la Barca el modo de entender el escenario y las posibilidades que éste le ofrecía, y seguramente desde esta perspectiva leyó los versos de Lope

> Porque considerando que la cólera
> de un español sentado no se templa
> si no le representan en dos horas
> hasta el Final Jüicio desde el *Génesis*,
> yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
> con lo que se consigue es lo más justo. (vv. 205-210)

---

[61] Se encuentran estas "Precauciones" en la Ley IX, tít. 33, lib. VII. *Novísima Recopilación*, vid. COTARELO, *Controversias*..., pp. 646-648 y *Papeles de Barbieri*, Mss. 14000 y ss. en B.N.M.

y así ofrece, tanto en sus comedias de magia, de santos y heroicas, como en las zarzuelas, un espectáculo que entiende todos y cada uno de los elementos que lo componen como complementarios y enfocados a desbordar los sentidos del espectador. Calderón está muy presente en comedias como *Por acrisolar su honor, competidor hijo y padre,* que para algunos es la segunda parte de *La desdichada Estefanía,* de Vélez de Guevara, en *También por la voz hay dicha,* que tiene mucha relación con *El alcaide de sí mismo;* y en *Fieras afemina amor,* zarzuela. Refiriéndose al calderonismo de Cañizares, Alberto Lista escribió:

> Cañizares no es sólo calderoniano, sino acaso el que imitó mejor la elocución, el arte de versificar y la disposición de la fábula, que son propias del maestro. [62]

En lo que más se acerca nuestro autor a Calderón es en "la disposición de la fábula", entendiendo ésta como una forma de hacer que rompe la frontera entre el espacio del espectador y el del actor, incluyendo en su mundo, mediante la broma, el secreto y el aparte, al público, mecanismo éste que también está en Lope, pero de un modo menos integrador.

Como en otros autores de comedias contemporáneos de Cañizares, encontramos en sus piezas citas a diversos escritores y obras, aludiendo a veces a piezas y dramaturgos del pasado y otras ocasiones a contemporáneos. En el primer caso, los comediógrafos son empleados con criterio de "autoridades" y así en *El anillo de Giges* citará *El desdén con el desdén:*

SUMESFUIT

Mujer, suelta, que no es bien
me hagas decir, grave aprieto,
lo que en el paso Moreto
de *El desdén con el desdén.* (vv. 1990-93)

[62] LISTA, *Ensayos...*, p .212. Añade este autor que "es de notar que ninguno de sus dramas recuerda circunstancias de su tiempo, ni aun por alusiones remotas: excepto quizá la comedia *Yo me entiendo y Dios me entiende,* en la cual parece que se quiere elogiar la conducta de los que habiendo servido con honor al archiduque Carlos, pasaron después de la ruina de su partido al de Felipe V". Sin embargo, aunque no haya referencias históricas, la obra de Cañizares, como la de sus contemporáneos, nace de la vida de los madrileños y españoles del siglo XVIII.

En *El dómine Lucas* será Calderón el recordado:

> Quien sabe que Calderón
> dice en la quinta comedia,
> hablando de las mujeres,
> que no hay alhaja que sea
> tan buena como la mala,
> tan mala como la buena.[63]

En el segundo caso, es decir, las citas a los contemporáneos, dejando al margen aquellas que no sean más que alusiones personales, como alguna que puede rastrearse en esta comedia, el autor está llamando la atención sobre el saber común de público y escritores. Se puede dar entonces el caso de que para justificar una hazaña o un prodigio, se traiga a colación otra hazaña u otro prodigio de alguna otra comedia de magia, haciendo algo semejante a lo que practicara Fray Gerundio de Campazas, defendiendo la validez de sus sermones con otros sermones idénticos. También es relativamente frecuente que se presente un personaje de otra comedia como modelo a seguir y esto sucede, por ejemplo, en la cuarta parte de *Marta la romarantina,* donde dice Revené: "no pudo hacer otro tanto/ Don Juan de Espina en Madrid", que es modelo de comportamiento. Vuelve a citarse a Don Juan de Espina en la quinta parte de *El mágico de Salerno,* aunque esta vez en Milán. Sumesfuit citará, en *El anillo,* a Revené, el vejete de *Marta,* y Antonio de Zamora, en la primera parte de *El espíritu Foleto,* alude al mágico de Salerno, Pedro Vayalarde que tuvo amores con Eloísa. En este caso, la alusión es histórica, puesto que Juan Salvo y Vela no había compuesto aún su "mágico". La comedia de Zamora es de 1709 y la primera parte de Salvo es de 1715, pero alude a él como si fuera mago, por lo que podemos pensar que debía considerársele así.

---

[63] *El desdén con el desdén* fue muy famoso en el siglo. J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel,* p. 185, cita dos relaciones de "teatro de cordel", la número 456 de la serie malagueña de Casas y Martínez, Col. de Málaga, 480 folios, 150r-151v y la 457, 152r-153v. que presentan textos de esta comedia. En *El dómine Lucas,* además de esta alusión que está en la 1.ª jornada, hay otra en la 2.ª: "Salió Moreto al estrado,/ Villegas, de Flos Sanctorum,/ Discórides de Doaldo,/ Doña M.ª de Zayas,/ la historia de Carlo Magno;/ ...eché a Calderón á cuestas,/ que es quien mejor trata de autos."

De esta forma, con estas alusiones y referencias teatrales, el mundo del espectador se va cerrando hasta llegar a hacerse autónomo, justificándose a sí mismo desde dentro y sin necesitar otros apoyos.

Por lo que se refiere a la duración de sus comedias, sigue la práctica normal del siglo XVII y, aunque J. M. Rozas cree que "de la escuela de Lope a la de Calderón se produjo un cierto —y no comprobado estadísticamente— aumento en la extensión" [64], *El anillo*, concretamente, tiene 2.635 versos, medida que se acerca a la divulgada por Pellicer, pero que es la medida de casi todas las comedias de magia del siglo.

En su teatro "mágico", Cañizares sintetiza lo cómico, a veces burlesco, con lo fantástico-mágico. Si en autores como Salvo, Zamora o Añorbe, muy distintos entre sí pero bastante unívocos en sus intenciones, podemos captar el sentido de esa intención, en Cañizares esta fusión de elementos lleva a una situación ambigua porque la magia niega la realidad cotidiana y la realidad mágica es negada por el humor del gracioso. La magia no es sólo en Cañizares un elemento para la comicidad; ésta no la anula y este hecho es el que crea la ambigüedad, puesto que el carácter de creación lógica que posee la magia no desaparece en sus comedias, como sí sucede en las de otros autores. De esta forma, las dos opciones, la seria y la cómica, no se anulan sino que conviven. No es que José Cañizares opte por una u otra interpretación, no es que crea en la magia como medio de conocimiento; es simplemente que, dentro de todas las posibilidades de interpretación, también presenta esta.

Por otra parte, el teatro de magia le sirve para comprobar la calidad humana de sus personajes y por extensión la de aquellos que se pueden encontrar en situaciones semejantes. Al final de *Don Juan de Espina en Milán*, uno de los personajes dice:

Sólo sé, que fuera lindo,
si para experimentar
a los hombres de este siglo,
pudiera hacer cada uno
lo que éste aseguran hizo.

---

[64] ROZAS, *Significado...*, p. 151.

Este tema se repite en su teatro con gran frecuencia, a veces vinculado al del agradecimiento, que le preocupa más, así como el de la valía personal y no por "timbres heredados". Estos aspectos —la valía personal, el agradecimiento, la calidad humana— entroncan perfectamente con el tono suavemente moral que posee su teatro. Ya hemos observado su tendencia al resumen moralizante. El tema del agradecimiento aparece, curiosamente, en sus tres comedias de magia más famosas: en *Don Juan de Espina,* tanto en Madrid, como en Milán, es prácticamente el tema central; en *Marta la romarantina* las alusiones son continuas, aun siendo el tema marginal; en *El anillo de Giges* el tema es incorporado por uno de los personajes y se desarrolla de modo cíclico, haciendo apariciones que centran la atención sobre este aspecto para después olvidarse de él.

Los matrimonios desiguales o impuestos son también motivo recurrente en su teatro, por lo que encontramos al mago, en algunas ocasiones, aplicando sus poderes para solucionar este problema; en este aspecto, *Don Juan de Espina en Madrid* es una crítica bastante directa a los matrimonios por interés[65]. Cañizares no aporta soluciones, ni toma partido y se limita a presentar, con la mejor técnica teatral, lo que debía ser la solución más corriente, las entradas y salidas de las parejas, los engaños de los amantes para zafarse de la vigilancia y poder verse. La educación del disimulo a que eran sometidos los jóvenes del XVIII está en esta comedia presentada con gran claridad, sin discusiones teóricas. Con esa ambigüedad a que ya nos hemos referido, ridiculiza el problema y a todos aquellos que se encuentran inmiscuidos en él. Cañizares no narra en su teatro, aunque a veces haga relaciones históricas; expone los hechos ante el espectador y deja que éste decida. Con esa misma ambigüedad, o "fino ingenio" como lo llamó Caro Baroja, habla también a reyes y de los reyes. En *El anillo,* y se verá

[65] Prueba del interés e importancia de este tema, que ya se conoce en el XVII, son obras como *El abuelo y la nieta* (1778), de COMELLA; *El viejo y la niña* (1790), *El sí de las niñas* (1801), de MORATÍN, y otras. Joan Lynne PATAKY KOSOVE da cuenta de la relación que existe entre estas obras y algunas más en *The "Comedia lacrimógena" and Spanish romantic drama.* London, Tamesis Books, 1978, pp. 74 y ss. Vid. también la nota 14.

más adelante, el rey es desconsiderado y está a merced de los dioses, como si fuera una llamada, un interrogante, a la plenipotencia regia; por el contrario, en *Don Juan de Espina en Madrid* es venerado como una deidad, "soberana augusta copia" de Dios. La explicación de estas dos distintas presentaciones o actitudes ante el rey está en el hecho de que el primer rey es lidio y el segundo es de España. Pero la duda permanece: ¿se aleja Cañizares del problema para hablar de él con mayor libertad, o es una necesidad de la trama argumental? [66].

De todos estos datos, de la actitud crítica de nuestro autor ante los ilustrados, ante los problemas de su momento, ante los errores del teatro, acabamos concluyendo que en su obra hay aspectos que lo acercan a una ilustración estribada en una estética tradicionalista y conservadora, pero crítica de ideas y costumbres, de "vicios nacionales". No hay que olvidar, por otra parte, que Cañizares nace en un ambiente de cambio, de ilustración, cuando los llamados "novatores" hacen llegar a España el racionalismo crítico y el método experimental y se avanza, si bien despacio, en matemáticas, física y astronomía. Un ejemplo de esta nueva actitud, que se refleja, naturalmente, en el lenguaje, lo encontramos en 1687, en una *Carta filosófica, médico-chymica,* de Juan de Cabriada, en la que ya se habla de "luces públicas, tolerancia, virtud, superstición, ..." [67].

Cañizares practica la crítica como corresponde al que hace reir, sabe que es leído, gusta y tiene influjo en la opinión, es decir, de modo aparentemente desenfadado, de forma que el espectador no se sienta atacado —a fin de cuentas era el que sostenía sus comedias— y haciéndole aplaudir decisiones que muy probablemente no tomaría en su vida diaria.

---

[66] Esta técnica del alejamiento era utilizada por los escritores de crítica política y utopías durante el siglo; vid. *Tratado de la monarquía colombina,* ed. Pedro Álvarez de Miranda. Madrid, El Archipiélago, 1980.

[67] CARO BAROJA ya aludió a este aspecto ilustrado de Cañizares, en *Teatro popular*... Vid. también F. LÓPEZ, "La historia de las ideas en el siglo XVIII: concepciones antiguas y revisiones necesarias", *BOCES*, 3, pp. 3-19; P. CHAUNU, *La civilisation de l'Europe des Lumières.* París, Arthaud, 1971; J. L. ABELLÁN, *Historia crítica del pensamiento español,* III. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

Finalmente, el teatro de Cañizares fue elogiado por hombres de su tiempo. Forner, en las *Exequias de la lengua castellana,* la defiende basándose en que realizó escenas que harán disculpables sus desaciertos, "porque ellas fueron hijas de la grandeza de vuestro ingenio, y estas procedieron de la oscuridad y depravación del siglo en que florecísteis". Para Luzán, la comedia perfecta era aquella en que los principales papeles mueven "al auditorio á risa y alegría por medio de sus defectos bien pintados, y de sus genios extravagantes. En lo qual, como me parece digno de elogio Don Josef de Cañizares, que en sus Comedias observa casi siempre esta circunstancia..." Alberto Lista hizo también referencia a estas dos notas observadas por Forner y Luzán. García de la Huerta, en su *Teatro español,* ensalza "la gracia y finas sales" de su ingenio y Jovellanos elogió los "bellos dramas de Zamora y Cañizares" [68].

Pero también recibió críticas y ya hemos aludido al Padre Huerta y a Maruján, que satirizaban su saco a la obra de Lope. Mesonero, en la Introducción a los *Dramáticos posteriores a Lope de Vega,* reflexiona sobre esta acusación y también lo hace el Marqués de Valmar, en su obra citada. Cañizares sabe aprovechar lo mejor de las obras en que se inspira, dejando fuera de su adaptación o refundición todo aquello que su experiencia dramática le hace ver como negativo. Este criterio de selección, y a veces de mejoramiento, se puede estudiar también en su labor como censor de comedias, donde encontramos, en ocasiones, junto a la defensa apasionada del teatro del Siglo de Oro y juicios importantes sobre su actualidad, la revisión y corrección de obras de Lope a que le obligaba Luis Billet, que fue censor con él algún tiempo y que seguía, aunque sin mucha convicción, hacia 1735, las teorías neoclásicas referentes a la estética teatral.

Leandro Fernández de Moratín, más tarde, haciéndose eco de las críticas que ven a Cañizares como un simple remodelador de obras de Lope, le considera autor sin inventiva, a pesar de sus más de ochenta comedias editadas, zarzuelas, etc., y a pesar tam-

---

[68] J. P. FORNER, *Exequias de la lengua castellana,* ed. Pedro Sáinz Rodríguez. Madrid, «Clásicos Castellanos», 1925, p. 179. Ignacio de LUZÁN, *La Poética,* lib. III, cap. XVI.

bién de la variedad de su obra [69]. La obra de nuestro autor es el resultado de enfrentar la tradición teatral española con el gusto del siglo, heredero del pasado, pero ya distinto. De su Madrid barriobajero, de los personajes que se le ofrecen, contrastados con los tipos convencionalizados por la tradición, saldrán sus mejores creaciones. El mayor acierto de Cañizares está en haber sabido presentar a sus contemporáneos lo que ellos querían ver y en ofrecerles una imagen de sí mismos que, sin ofenderles, entraba en la crítica de sus hábitos y de sus costumbres [70].

---

[69] MORATÍN, *Discurso...*, p. 112.

[70] Alba V. EBERSOLE estudia *Amor es todo invención*; *Júpiter y Amphitrion*; *La boba discreta*; *De comedia no se trate, allá va ese disparate*; *De los hechizos de amor, la música es el mayor*; *El falso Nuncio de Portugal*; *La vida del Gran tacaño*, en las pp. 149-86 de su *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*. Madrid, Ínsula, 1975. Para la historia del Santo Niño de la Guardia y su proceso, vid. Yitzhak BAER, *Historia de los judíos en la España cristiana*, II. Madrid, Altalena, 1981, pp. 621-38. G. LOHMAN VILLENA, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid, CSIC, 1945, informa sobre la difusión de la obra de Cañizares en América.

LA MAGIA EN CAÑIZARES

Quizá, antes de nada, debiéramos preguntarnos de qué manera entendían la magia los hombres del tiempo de Cañizares. Y deberíamos, posiblemente, hacer una distinción entre el hombre de campo, que cree en duendes, divinidades del bosque, brujas y hechiceros, y el de la ciudad, que cuestiona esas creencias; o entre el hombre aislado que traspasa su pensamiento, sus historias y leyendas de generación en generación y las mantiene vivas y ese otro que conoce las "obras de la razón", duda y escribe leyes contra los magos, ejemplo de su descrecimiento, pero también de su miedo.

El hombre del siglo XVIII cree y no cree en la magia, que había tenido "sus" siglos especialmente en los de la Edad Media, XVI y gran parte del XVII. Sin embargo, desde esos siglos medievales, se desarrolla una línea que entiende la magia como medio de control de la Naturaleza, como medio de conocimiento. Ya Roger Bacon —el franciscano del siglo XIII, "el doctor admirable", como se le llamó—, acusado de hechicero por su método experimental de estudio y por sus experimentos químicos, tuvo palabras proféticas, o simplemente lógicas, respecto a la magia y sus funciones. En su *Opus tertium* prevé que gracias a ella podrá el hombre construir barcos sin remeros, vehículos sin caballos y máquinas para volar. Bacon entiende la magia como técnica y estudio de la Naturaleza, como elemento racional de conocimiento, cuyo método experimental y precientífico llevaría a mejorar la situación del

hombre sobre la tierra [71]. Durante el XVIII, entender la magia como ciencia, no como religión de las tinieblas, que es como los ilustrados parecían entenderla, influyó en el estudio del hombre y de la Naturaleza, en el intento de dar vida a seres inanimados (en la realidad, mediante autómatas; en la imaginación, mediante la literatura: Pigmalión de Rousseau o el Frankestein de M. W. Shelley) y en la relativización de los conceptos.

El teatro refleja todo esto y pocas piezas se encuentran en las que el mago y la magia se tomen de forma oscurantista o con miedo, se hable de pactos o se aleccione sobre la maldad de magos, duendes y diablos [72]; antes al contrario, se presenta al mago como estudioso, como erudito o astrólogo, conocedor de la Naturaleza, y la magia será siempre ciencia aprendida. Cañizares estará dentro de estas coordenadas; distingue magia blanca de negra o diabólica y conoce literatura y tratados de magia, como el de Giovanni Battista della Porta (1535-1615), al cual cita en *Juana la rabicortona:*

> Quien ha aprendido
> en la Mágica de Porta
> que la contiene este libro
> a hacer mayores portentos. [73]

Es posible que también leyera las obras del padre Nieremberg, de Castrillo, Kircher y otros, que entendían la magia de distintos modos. Explicar la magia como técnica coloca al mago al lado del

---

[71] Vid. F. CARDINI, *op. cit.*, p. 44. Bacon diferenció la magia ritual de la natural, basada en el conocimiento de las fuerzas de la naturaleza obtenido experimentalmente, y en su aprovechamiento con vistas a mejorar la condición del hombre e incluso a lograr el triunfo del Cristianismo sobre otras religiones.

[72] J. CARO BAROJA, *Algunos mitos españoles.* Madrid, Ed. Centro, 1974³, p. 160, "aunque consideraban los teólogos que los duendes eran demonios; entre el pueblo estaba extendida una idea más pagana, sin aire diabólico muchas veces, la incredulidad de un lado, y la risa y burla de otro, son demasiado fuertes aliados para que los doctores tuvieran... seguidores".

[73] J. CARO BAROJA, *Teatro popular...*, p. 93, "La *Magia naturalis* de este apareció en 1558", en 1589 hubo nueva edición ampliada a 20 libros. "Considera que la magia es la parte práctica de la ciencia natural, una técnica mediante la que se controlan los fenómenos naturales, los descubrimientos del ingenio napolitano sobre la óptica (cámara oscura, etc.) y la pneumática se incorporan a tratados de Física."

científico, y su figura pierde lo que aún pudiera quedarle del oscurantismo medieval, aunque es cierto que nunca termina de desaparecer el aire de misterio, propiciado porque el personaje muchas veces no sabe su verdadera identidad y porque, como misterioso, aparece ante los demás el que tiene conocimientos o poderes desconocidos. Misterio y desconfianza, que unas veces desaparecen con los actos del mago, y otras, aumentan por la mezquindaz del beneficiado con esas acciones.

Cañizares emplea, siguiendo a Nieremberg [74], la "magia natural o blanca", dentro de la cual está la "artificial", que se distingue por contrahacer "en los maderos, y metales acciones de vida, haziendo de materia muerta aves que canten y se muevan; así juega y se entretiene la naturaleza con algunas cosas insensibles". Esto, contrahacer, jugar y entretenerse, es lo que hacen los magos de las comedias. Nuestro autor se mantendrá siempre en una posición simple y elemental, sin entrar en análisis de qué fuera magia, porque esto no cabía en la comedia.

Muchos distinguieron la magia que estudia la Naturaleza de aquella que estudia los actos y naturaleza del demonio; es el caso del jesuita Hernando Castrillo, cuyo libro se volvió a editar en 1723 [75]. Caro Baroja describe esta obra como teórica y peregrina, pero con datos curiosos y visión de la magia parecida a la de Nieremberg y otros, como el padre Fuentelapeña, autor de un curioso "Tratado de monstruos y fantasmas: *El ente dilucidado*", 1676, con segunda edición en 1677. Es probable que estos tratados influyeran en Cañizares, aunque de un modo más bien tangencial y anecdótico, por la propia naturaleza de estas obras y por estar más orientado a interpretar la magia en el sentido de Porta.

Desde el punto de vista del mago como técnico, hay unos personajes a los que se llamó magos; fueron los escenógrafos, prefe-

---

[74] *Curiosa y oculta filosofía. Primera y segunda parte de las Maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias questiones naturales...*, 3.ª reimpresión. Alcalá, 1649, pp. 362-b-363a. (Cit. por J. Caro Baroja, *Teatro popular...*, p. 96.)

[75] *Historia y magia natural o ciencia de Filosofía oculta con nuevas noticias de los más profundos mysterios y secretos del Universo visible...* Madrid, Juan Sanz, 1723. (Cit. por J. Caro Baroja, *Teatro popular...*, p. 96).

rentemente Lotti y el capitán Fontana, aunque hubo otros relacionados con la escena y no sólo con ella: Jacques Vaucason (1709-1782), mecánico e inventor de autómatas que maravillaban al público —algunos de los cuales se conservan aún en el Conservatorio de Artes y Oficios de París—, sería uno de ellos, con su flautista, su jugador de ajedrez y ese pato capaz de recoger con el pico granos que luego comía. En el teatro español podemos recordar, y es sólo un testimonio, que en Madrid se presentó hacia 1736 una máquina automática, obra de Tomás Bernardo Sánchez, autor de *El mágico Segismundo*, que se hizo célebre y constituyó el núcleo de un entremés [76].

Se ha obrado un cambio, el mago también es un prestidigitador y la magia es, entonces, en el teatro una excusa y un medio para que el dramaturgo dé un espectáculo; será su arma, le servirá unas veces para remediar errores de argumento, otras, conflictos que tendrían muy difícil solución, si se emplearan sólo los medios que están al alcance del hombre. Será, para los censores ilustrados, la "machina" de que habla Santos Díez González al informar sobre *La sortija de Venus*, en octubre de 1791:

> ... machina es qualquier auxilio extraordinario... Maquina es una accion, ó modo de la misma accion, superior á las fuerzas humanas, que se usa para desatar algun lance apretado y difícil. [77]

Aunque máquina sea también la ayuda divina. Los censores de la segunda mitad del siglo, al corregir comedias de magia, tienden a suprimir toda acción mágica para acabar construyendo una pieza

---

[76] La Barrera, *Catálogo*..., p. 364, "Londoño era un célebre maese Pedro o Mantilla de aquel tiempo (primer tercio del siglo XVIII) que enseñaba en público espectáculo su máquina real automática, la cual aparece en la escena como fundamento de la traza de un insulso entremés". P. Sucher, *Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann*. París, F. Alcan, 1912, pp. 104-108; R. Mayrata, *Por arte de magia. Historia del iluminismo*. Barcelona, Puntual ed., 1982. Y también los trabajos de Varey sobre títeres: *Historia de los títeres en los teatros públicos y palaciegos. Desde sus orígenes hasta mediados del XVIII*. Madrid, Rev. de Occidente, 1957, y *Los títeres y otras diversiones populares en Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*. London, Tamesis Book, 1972.

[77] B. M. M. leg. 1-10.

mitológica. Debemos recordar que las de magia habían sido prohibidas.

Para los personajes de la comedia, todo será apariencia y asombro, obra de un mago que es considerado divinidad o demonio. La magia crea el espacio escénico necesario para el desenvolvimiento de la pasión amorosa del mágico, que se manifiesta mediante vuelos, transformaciones y decoradas mutaciones. Parecerá que la abundancia de vuelos y transformaciones es un capricho de los autores, y algo de ello hay. Pero desde los tiempos de Apuleyo, los vuelos mágicos y las transformaciones se hallan vinculados en la literatura y en la mente de los que se ocupan de la magia, y Diana, diosa de la castidad, era también la diosa de los vuelos mágicos, la que otorgaba poderes y protegía. Por su parte, Venus se encuentra vinculada a la tradición mágica del anillo. Desde esta perspectiva histórica, Cañizares emplea recursos de éxito en su siglo, que son, a la vez, motivos ligados a una tradición muy antigua, de la que se encuentran ejemplos en culturas diversas, y que debían ser patrimonio popular [78]. Cañizares, como otros autores de la época, se inscribe en esa tradición, que facilita el gusto y la pervivencia de lo barroco por lo espectacular. La magia, como medio para desvanecer los límites, es el mejor modo de explicar y expresar el espíritu barroco, o lo que todavía quedara de él.

---

[78] Vid. las notas 97 y 98; también S. THOMPSON, *Motif- index of folk-literature*, Bloomington, Indiana Un. Press, 1955-58, pp. 10-11.

EL ANILLO DE GIGES: ESTRENO, FUENTE Y ADAPTACIÓN

Tras los primeros estrenos de comedias de magia en el siglo XVIII, don Juan Salvo y Vela presenta en 1715 su *Mágico de Salerno,* que supuso el mayor éxito conocido hasta entonces por este tipo de teatro [79] y la convencionalización de lo que será el género más popular. El mismo año de la muerte de Salvo (1720), Cañizares presenta *La mágica Cibeles,* pero es con *El anillo de Giges,* estrenada en el Teatro del Príncipe, el 13 de febrero de 1740, cuando logra un éxito semejante al de Salvo, llegando a las 18 representaciones [80].

Estrenó *El anillo* la compañía de Manuel de San Miguel, que contaba en sus filas con Francisca Vallejo como primera dama, con Rosa María Rodríguez, "la Gallega", como tercera, y posiblemente con el gracioso Francisco Rubert, que aparece con toda seguridad en esta compañía dos años después. (Este Rubert se haría famoso al protagonizar la anécdota por la cual los partidarios del Teatro del Príncipe se llamaron "Chorizos".)

Por el "teatro" se recibieron 4.200 reales. Coradini, que compuso la música, 900; Cañizares, por la comedia y los sainetes, 2.100;

---

[79] L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, "Discurso", p. 311: "Don Juan Salvo y Vela... publicó la comedia el *Mágico de Salerno Pedro Vayalarde* y tuvo tanto aplauso, y tanto le solicitaron los cómicos y los apasionados, que dio libre curso a su vena poética..." Sobre esta comedia vid. J. L. GOTOR, "El máxico de Salerno", en *Teatro di Magia,* a cura di ERMANNO CALDERA. Roma, Bulzoni Editore, 1983, pp. 107-147.

[80] *Cuentas de gastos...,* cit.

el guardarropa de la duquesa de Osuna, que entregó las mutaciones, 120 [81].

Tuvo *El anillo* cuatro continuaciones, de las que sólo se debe a Cañizares la primera de ellas, estrenada en 1742. Aunque Cotarelo da 1741 como año de estreno de la primera parte, el manuscrito de los papeles de Barbieri no deja lugar a dudas de que fue un año antes. Añade, además, que en ese mismo año, 1740, escribió un sainete para el *Vayalarde* de Salvo. La tercera está escrita por Herrera Barrionuevo y se llama *La unión es muy poderosa y Lidio mágico Giges,* sobre cuyo estreno no he encontrado datos. Es una pieza de trama complicada y acumulación de mutaciones; la calidad literaria es menor y Barrionuevo, como si fuera incapaz de llenar el escenario con un solo mago, da un compañero a Giges: el rey de Egipto, Alejandro. Manuel Guerrero escribió otra tercera parte, con el título *La piedad vence al destino o la sortija de Venus, tercera parte de El mágico de Giges,* estrenada en 1748. Este dato se encuentra en el manuscrito de la cuarta parte de *El anillo,* de este mismo autor, titulada *Amor y constancia vencen en amor las inconstancias,* estrenada el 28 de enero de 1747, por la compañía de San Miguel. Cobró el autor 1.500 reales y Coradini compuso la música. Rindió la comedia 61.389 reales. Para Cotarelo esta versión está mejor escrita que las otras [82].

---

[81] El ms. citado en la nota anterior contiene dos relaciones de cuentas distintas. Además de la incluida en el texto, la siguiente: "Gastos que ha tenido la Comedia de *El anillo de Giges,* que ejecutó la compañía de Manuel de San Miguel en el carnaval de este año: Teatro, 43.200 rs.; Cañizares, 23.100 rs. Coradini, 3.900 rs.; Copia de la música, 3.150 rs.; Al guardarropa de la duquesa, 3.120 rs.; Cera gastada en la última temporada, 3.300 rs." Como anécdota, citada también por COTARELO en su "Ensayo sobre la zarzuela", aunque sin decir de dónde la toma, "los días 26, 27, 28 de enero de 1740 no hubo comedias, con motivo de una gran nevada que imposibilitó andar por las calles".

[82] LA BARRERA, *Catálogo,* p. 69, dice que no se imprimió esta parte. Figura en el *Índice o Catálogo general de piezas dramáticas antiguas y modernas, originales y traducidas, desde el principio de nuestro teatro hasta estos últimos años,* de J. de Arteaga, que se halla manuscrito en la BNM. Del año 1791 hay una refundición, titulada *La sortija de Venus,* de autor desconocido, presentada a la censura por el "autor de compañía" Manuel Martínez. Corresponde a la primera parte de *El anillo* y sigue básicamente su argumento, aunque desaparecen de ella todas las alusiones a los reyes y a la magia, gracias a la mano del censor Santos Díez González.

Especialmente la primera parte de *El anillo* quedó de repertorio y fue salvación de compañías. En 1749, Nebra, que aparece en las *Noticias*... de Pérez Pastor con gran frecuencia y debió ser muy famoso, puso música a los sainetes nuevos y a un aria para esta comedia, cobrando por ello 360 reales [83]. Fue una comedia muy representada en todo el siglo XVIII [84] y también durante el XIX: en 1810, Antonio María Tadei pintó para el teatro de la Cruz sus decorados [85], Gil y Zárate, hacia 1850, decía que aún se representaba (aunque la más notable era *Don Juan de Espina en Madrid*) [86] y Mesonero Romanos recuerda haber llegado a "recrear su infancia" con estas comedias [87].

Por lo que se refiere a su fuente, la obra de Cañizares tiene su origen en la historia del rey Candaules, narrada por Heródoto en el libro I de sus *Historias*. También Platón cuenta, aunque de modo muy distinto y dando énfasis a un elemento que en Heródoto desaparece —el anillo mágico— esta historia [88]. Aunque en algún mo-

---

[83] PÉREZ PASTOR, *Noticias*..., pp. 245-247. Puso, entre otras, música a las siguientes comedias de Cañizares: *A un tiempo, monja y casada*; *De los hechizos de amor, el de la música es el mejor* (1725), 600 rs.; *Cuál mejor confesada y confesor* (1725), 600 rs.; *Santa Brígida*, 1.ª y 2.ª partes (1727-28), 600 rs.; *Les tres comedias en una* (1729), 960 reales de vellón.

[84] Para las representaciones en Barcelona, A. PAR, "Representaciones en Barcelona", en *BRAE*, 1929, XVI, pp. 326-346; 492-513; 594-614. Para Toledo, L. MONTERO DE LA FUENTE, "Catálogo de las obras dramáticas representadas en Toledo de 1762 a 1776", en *RFE*, XXVI, 1942, pp. 411-468. Para Valencia, E. JULIÁ MARTÍNEZ, "Preferencias teatrales del público valenciano en el s. XVIII", en *RFE*, XX, 1933, pp. 113-159. También, A. ZAVALA, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982. Para Sevilla, Francisco AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, Universidad, 1974. Para Madrid, Ada M. COE, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. París, Les Belles Lettres, 1935.

[85] MUÑOZ MORILLEJO, *op. cit.*, p. 93. Dice también "haber oído hablar a nuestros padres de las funciones de magia que por entonces (hace 50 años) se representaban", p. 9.

[86] GIL Y ZÁRATE, *op. cit.*, p. 489.

[87] *Op. cit.*, p. XX.

[88] HERÓDOTO, *Historias*, lib. I, VIII-XIV. PLATÓN, *República*, II, 2, 2 (359, D) y X, 12, 1 (612, B). La historia de Heródoto concuerda con lo escrito por ARQUÍLOCO DE PAROS en *Yambos trímetros*, aunque para algunos es sólo una interpolación. Plutarco, criticando a Heródoto, pero basándose en él, lo cuenta también. En 1949 Lobel publicó el texto hallado en un papiro de Oxirrinco (A Greek historical drama, Proc. of the British Acad., XXXV). Es

mento de la comedia Sumesfuit aluda a Heródoto, parece que Cañizares sigue la versión de Platón:

> Se dice que Giges era un pastor, al servicio del rey de Lidia. Después de una tempestad violenta y de muchos temblores, se abrió la tierra y se abrió una sima en el lugar donde Giges apacentaba sus rebaños. Cuenta la fábula que después de un momento de sorpresa descendió a la sima y vio, entre otras maravillas, un caballo de bronce hueco y con pequeñas puertas abiertas en su cuerpo, y habiendo metido su cabeza por ellas, vio en su interior un cadáver de estatura más que humana en apariencia, que no llevaba otra cosa sino un anillo de oro en la mano. Giges cogió el anillo y se marchó. Existía la costumbre de que los pastores se reunieran cada mes, para enviar al rey las cuentas del estado de sus rebaños. Giges fue a la reunión o junta, con su anillo, y se sentó entre los pastores. Por casualidad, volvió el engarce hacia adentro y al punto se hizo invisible para los que estaban a su lado. Hablaban entonces como si se hubiera ido. Asombrado por el prodigio, volvió suavemente el engarce hacia afuera y se hizo otra vez visible. Esta maravilla excitó su atención, y para saber si se trataba de una virtud del anillo, repitió la experiencia. Cada vez que dio una vuelta al anillo hacia adentro, se hizo invisible. Cada vez que lo volvió hacia afuera, volvió a ser visible. Seguro del hecho, hizo todo lo que pudo para que le nombrasen uno de los pastores que debía ir a rendir cuentas al rey. Va, seduce a la reina, se concierta con ella, para deshacerse del rey, le mata y se apodera del reino."

Es posible que esta sea la fuente, aunque podemos conjeturar que si Sumesfuit cita a Heródoto, quizá Cañizares siguió su versión y añadió el detalle del anillo mágico, como consecuencia del conocimiento que tenía de la magia y de los objetos mágicos. De cualquier forma, pudo tener un primer conocimiento de la historia de Candaules por las *Coplas de Mingo Revulgo*, que parecen ser la primera alusión a este rey en la literatura española, o también por Lope. En la copla tercera se dice:

---

un fragmento de la historia de Giges y Candaules. Vid. J. ALSINA, *Literatura griega*. Barcelona, Ariel, 1967, pp. 109-111.

Ala, eh, Gil Arrebato
sé que en fuerte hora allá echamos
cuando a Candaulo cobramos
por pastor de nuestro hato:
andóse tras los zagales...

Fernando del Pulgar lo glosa: "Justino, abrevador de Trogo Pompeyo, dice que Candaulo fue rey de Libia (sic) dado a tales vicios que en su vida perdió el reino" [89]. Más tarde Lope, en el quinto libro de *El peregrino en su patria,* se refiere a Candaules y a la vergüenza de su mujer, Nisia, al saberse contemplada desnuda. Para el "monstruo de Naturaleza" no cabe duda de que la historia viene de Heródoto [90].

Esta leyenda de Candaules tiene en España una relativa fortuna y todavía se discute la posible relación que *El Curioso impertinente* cervantino puede tener con la historia del rey de Lidia [91], aunque de cualquier forma, escasísima relación puede establecerse, contrariamente a lo que piensa Emilio González López, entre esta novela de Cervantes y la pieza de Cañizares [92].

Son muchos lo que se han inspirado en este relato sobre Candaules, unos siguiendo a Platón, otros a Heródoto. En España, Jacinto Grau, en una brevísima pieza, nos presenta a un rey filósofo, buscador de la belleza y de la verdad, que no puede guardar para sí solo la hermosura que posee: Nisia. Por esto, intentando compartir esa belleza, se la muestra a Giges. Grau sigue a Heródoto y presenta una Nisia hermosa y cruel [93]. Este *Candaules* de Grau tiene bastante que ver con el de Gautier, que también es rey pen-

---

[89] Fernando DEL PULGAR, *Letras* y *Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo,* ed. J. Domínguez Bardona. Madrid, Clásicos Castellanos, 1929, p. 169.

[90] Félix LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria,* ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid, Castalia, 1973, p. 468, "como refiere Heródoto". También alude en el acto primero de *La sortija del olvido:* "Mostró Caudales desnuda,/ ... su mujer bella a un criado..." Vid. Mariateresa Cattaneo, "Dimenticare per magia", *Teatro di magia...,* pp. 33-44.

[91] P. M. ARRIOLA, "Varia fortuna de la historia del rey Candaules y El Curioso impertinente", en *Anales cervantinos,* X, 1971, pp. 33-50.

[92] *Historia de la literatura española. La edad moderna.* N. York, Las Américas, 1965, p. 50.

[93] J. GRAU, *Las bodas de Camacho y El rey Candaules,* ed. Luciano García Lorenzo, separata de *Anales cervantinos,* vol. XI. Madrid, CSIC, 1972.

sador y algo artista: muestra a su mujer porque es para él un pecado no compartir esa belleza [94].

La obra de Hebbel es una tragedia. Aunque dice seguir a Heródoto, introduce, como también Gide, el anillo mágico, que tiene importancia capital. Giges es para Hebbel la síntesis del modo griego de vivir y lo contrasta con el modo lidio, potenciando este enfrentamiento mediante Nisia, hasta convertirlo en tema principal. Para comprender la reacción de la mujer al saber que ha sido observada desnuda, hay que entender esta división. Los lidios veían como reprensibles las libertades griegas respecto a la desnudez del cuerpo. Por su parte, Candaules es el intento de síntesis de las dos culturas. La pieza de Hebbel, como la de los demás autores que tocan este tema, es un estudio histórico y psicológico de las motivaciones de los personajes.

Plutarco cuenta la historia como una de tantas luchas de sucesión. La sucesión de dinastías ha sido estudiada por varios eruditos alemanes [95] y ha habido quien ha intentado explicar psicológicamente la relación establecida entre los personajes. Kirby Flower Smith supone que Candaules y Giges son casos de anormalidad sexual: Candaules pertenecería a la categoría del gigante vencido por el héroe que se lleva a la princesa [96].

Cañizares, al trasladar la historia a su comedia, olvida el lado dramático que tiene en Heródoto donde es más importante Candaules que Giges, y de la historia que refiere Glauco en la *República* sólo conserva el inicio: el hallazgo del anillo en una cueva, en el

---

[94] Sobre Giges y Candaules han escrito, Th. GAUTIER, *Nouvelles*. París, Charpentier, 1917; F. HEBBEL, *Sämtliche Werke*. Berlín, B. Behr, 1904; A. GIDE, *Le roi Candaule*. París, Librairie Gallimard, 1904; Guillén DE CASTRO; Ramón J. SENDER, *Donde crece la marihuana*, en *Comedia del diantre y otras dos*. Barcelona, Destino, 1969; R. HUGUES; CASTILLO SOLÓRZANO, *El bachiller Trapaza*, II, ed. A. Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, 1978. Vid. ARRIOLA, "Varia fortuna...", p. 44. Ramón María del VALLE-INCLÁN, *La lámpara maravillosa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974³, convierte en normas estéticas esta historia de Giges y acaba así, "si tiendes el arco, cerrarás el círculo que en ciencia astrológica se llama el anillo de Giges", p. 30.

[95] K. REINHARDT, "Gyges und sein Ring", *Vermächttnis der Antike*, 1960, pp. 175-183, y E. MAYER, *Geschichte des Altertums*, ed. H. E. Stier, Stuttgart, 1954.

[96] K. F. SMITH, "The Tale of Gyges and the King of Lidia", *American Journal of Philology*, XXIII, 1903, p. 385.

dedo de un muerto, y el trabajo de pastor del protagonista. Es decir, conserva lo que tiene posibilidades espectaculares: la tierra abriéndose a sus pies, una gruta, un caballo hueco al que hará volar y un cadáver contra el que luchará. Y es que Giges es un héroe que desafía a la muerte, además de un galán algo ridículo y un mago que no ve la profundidad de su poder, el posible alcance de sus transformaciones, si no es en el límite y superficie de su problema amoroso. Es además el joven a veces perplejo —con la perplejidad que le permite Cañizares— ante la incertidumbre de su pasado y futuro, lo cual le centraría en la tradición teatral española: el personaje que lucha consigo mismo, intentando conocer su propia identidad, intentando comprender su contradicción. Y como compensación de estas desdichas, la anagnórisis, aunque bien es cierto que este problema personal está aquí hipertrofiado por las convenciones del teatro de fórmula, resultando el personaje una marioneta en manos del autor.

Cañizares toma también de Platón la pasividad femenina. Nisia, en la versión de Heródoto, propone una disputa entre los dos hombres y finalmente Giges decide matar a Candaules. La pasividad es incorporada por las damas (véase "Estructura, acción y personajes"), y por el mismo Giges que, aunque es altivo y respetuoso a la vez, no tiene ni la vivacidad, ni la astucia, ni la iniciativa del pastor de Platón. Este Giges, muy en la línea de los jóvenes del siglo XVIII, respeta a Caudales, como Don Carlos respetará a su tío en la comedia de Moratín, y por respeto se entrega a él.

Por otra parte, Cañizares disfraza la ambición de Giges y disimula lo que puede parecer ataque a la monarquía. Para ello hace que el pastor, anunciándolo mediante "la fuerza de la sangre", sea de estirpe noble y esté obligado a actuar como lo hace por designio divino. Además, separándose de Platón, ayuda a Caudales a recuperar su reino, acercándose más al respeto monárquico de su siglo.

La deuda con Platón acaba, entonces, en las primeras escenas, pues cuando Giges logra el anillo, el autor da rienda suelta a su imaginación: Candaules será Caudales y estará viudo, con lo que anula la trama de la desnudez y el desenlace trágico, así como la posibilidad de escribir un drama de honor. Caudales, por otra

parte, tendrá una hija y tanto ella como el mago serán jóvenes del siglo XVIII. Parece, pues, viendo lo que toma y lo que deja Cañizares, que lo que más le interesó fue el anillo: la posibilidad de obrar con él, su manejabilidad como órgano destructor del orden natural establecido y medio para construir un orden nuevo deseado. La perspectiva de Platón y la de Cañizares son distintas, claro, y por eso de la fábula contada por aquél sólo quedan pequeños detalles que, por otra parte, estaban en la tradición española: el pastor se encuentra en el teatro desde Lucas Fernández y en la novela pastoril, y el anillo mágico, que aparece en todas las literaturas, desde la griega a la semítica, está también en las novelas de caballerías y en romances.

El tema del anillo mágico tuvo gran desarrollo en la Europa de la Edad Media, teniendo su origen, quizá, en el *Testamento de Salomón* [97]. Primero estuvo relacionado con ámbitos religiosos y luego pasó a ser un motivo literario. El anillo se une a Venus, que aparece representada siempre por una estatua que cobra vida al serle introducido el anillo en el dedo y con el tiempo llegará a ser la encarnación del demonio [98], potenciándose entonces lo erótico, que en la historia de Heródoto es fundamental.

Nada erótico, sin embargo, hay en *El anillo,* aparte del habitual erotismo de la representación teatral, si no son las alusiones de Paletilla y lo que tras el enamoramiento de los protagonistas se esconda.

Vemos, pues, que Cañizares sigue en esta pieza su costumbre de utilizar como fuente, inspiración o punto de arranque, la obra

---

[97] Sobre el anillo mágico en las distintas literaturas, Stith THOMPSON, *Motif- index of folk- Literature,* t .2.º, p. 136; t. 6.º, pp. 650-1. Viajes gracias al anillo, p. 258. Narra la historia del anillo y Venus, W. of MALMESBURY, *Chronicle of the Kings of England* (s. XII), ed. J. A. Giles. London, 1847, concretamente en el libro quinto. El *Testamento de Salomón* cuenta los poderes y el uso del anillo. Según unas fuentes, era pequeño y estaba formado por bandas alternas de plata y cobre. Otras, indican que era de hierro. Para unos, la piedra montada en el anillo era un diamante; para otros, la raíz de la mandrágora. Podía sustituir al círculo mágico.

[98] La leyenda tuvo dos versiones, una francesa y otra alemana, ambas de tono ejemplar, especialmente la francesa, que acabó convirtiéndose en un milagro de la Virgen. A comienzos del s. XIII, la estatua de Venus se sustituye por la de la Virgen. Th. ZIOLKOWSKY, *Imágenes desencantadas (Una iconología literaria).* Madrid, Taurus, 1980.

de otros, aunque en esta ocasión, como en tantas otras, poco deba a su fuente. La transposición geográfica, espacial y temporal, no es planteada por Cañizares y casi podemos aventurar que desde el momento en que lee la leyenda, o mientras lo hace, los personajes, aún con ropas "a la griega", tienen el aspecto, el lenguaje, el modo de hacer de los hombres de su siglo. Ahora bien, Cañizares no traspone la historia a su época; la desarrolla lejos en el tiempo porque, como dijo Muratori, y después Zabala y Zamora, los hechos recientes impiden la libertad de acción y transformación ya que son de todos conocidos. De esta manera, adorna los hechos históricos con acciones que dan brillo a la escena y comprendemos que eligiera la versión de Platón, antes que la de Heródoto, más trágica y por consiguiente menos inclinada a sus intenciones cómicas. El Giges de Platón le debió parecer un personaje cercano al pícaro español, que asciende de los valles al palacio gracias a su propio poder y, efectivamente, la ascensión de Giges es la del pícaro, pero con la enorme diferencia de que el mago, una vez favorecido por la fortuna, no desciende de su nuevo estrato social, lo que sí le sucede al pícaro, que vuelve al polvo del camino.

Por último, una rápida referencia a la presencia del Romancero en esta comedia, pues efectivamente, se observa un paralelismo entre el tema de la guerra y el del amor, empleados como eje de estructura entre *El anillo* y el romance o serie de romances del último godo [99], como también, por lo que se refiere al orden de escenas y motivos que las constituyen, hay cierto parecido entre el romance de Bernardo del Carpio y esta pieza: Bernardo salva la vida al rey en una batalla (Giges le salva de su propio suicidio); como consecuencia, Bernardo recibe un premio y la promesa de libertad de su padre (a Giges también se le promete un premio); el rey no realiza su promesa y se ve a Bernardo como traidor (sucede lo mismo con Giges); tanto Bernardo como nuestro protagonista desaparecen de la escena; el rey envía un mensaje a Bernardo para que se presente ante él (Caudales hace lo mismo con Giges); los dos protagonistas recelan; Bernardo le recuerda cómo le salvó la vida (Giges

[99] R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982[5], pp. 43-54.

cómo le ayudó a recobrar el reino); por último, los dos reyes mantienen una postura taimada e hipócrita [100]. De esta forma, de modo indirecto y sin nombrarlo, Giges estaría comportándose con un código de honor castellano, que debía resultar conocido a los espectadores. Aparte de esto y de relacionarse con el romance por el metro empleado en la comedia, *El anillo* conecta con esta poesía popular por el tema de la "caída de príncipes", de amplia aparición en el Romancero [101]. Este, como fuente, recuerdo o referencia, le vincula una vez más a Lope, al teatro del XVII, ardientemente defendido por él, y a las *Crónicas*, como fuente de inspiración.

---

[100] *El Romancero*, comentado por G. di Stefano. Madrid, Narcea, 1981, pp. 232-236. Para la estructura de este romance, las pp. 371-72.

[101] Algunas notas sobre este tema, en la ed. de Di Stefano, p. 52.

ESTRUCTURA, ACCIÓN Y PERSONAJES

Acción y personajes están íntimamente enlazados en este mundo de convenciones dramáticas. La acción es previa a la creación de tipos y éstos están a disposición de una trama antigua que ha de repetirse. El argumento de la comedia de magia tiene mucho que ver con el de comedias de enredo y sus personajes actúan, generalmente, como sus predecesores lo hicieron en esas comedias, siguiendo un código determinado [102].

En *El anillo de Giges* hay una sola acción compuesta por la historia de amor de Giges y Claridiana, y la guerra que mantiene Caudales con Filocles, imbricándose ambas y dependiendo una de otra. En realidad, Filocles inicia la guerra por el amor que tiene a Claridiana; que el enemigo sea el mismo convierte a la guerra y al amor en dos aspectos de una misma cosa (ya lo vimos antes): una situación desordenada que busca la armonía. El enfrentamiento es, pues, consecuencia de la no correspondencia amorosa y de la "razón de estado".

Hay un cierto emparejamiento, no sólo amoroso, en la estructura de la pieza. A Giges le corresponde Claridiana, que iría acompañada de Melicerta; a un rey, otro; a Sumesfuit, Tambor y Paletilla estableciendo una relación alternativa con ellos; a un

---

[102] Juana de José PRADES, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva.* Madrid, CSIC, 1963, p. 251, acaba concluyendo "la existencia de un código dramático para los personajes". Vid. también, F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco.* Madrid, Gredos, 1972.

general, otro. Venus quedaría en paralelo con Diana y Zoroastres, que unas veces tiene la misma importancia que estas diosas y otras está a la altura de las estatuas que realizan labores ínfimas.

Cañizares, seguidor de Lope [103], organiza la pieza presentando en la primera jornada a los personajes y su entorno; entre la primera y segunda complica las relaciones y se acumulan equívocos e impedimentos que dificultan el feliz desenlace de los deseos de los personajes; en la tercera aún continúa esta situación de enfado, persecución y complicación, hasta que en los últimos momentos, gracias a la intervención divina y después de haber apresado al mago —recurso que sirve para unir a todos los personajes en escena—, se soluciona la comedia del único modo posible: las bodas, que son la respuesta a los dos aspectos del problema. Cañizares coloca en momentos clave de la pieza la información necesaria para ir aclarando poco a poco el porqué de la negativa regia al matrimonio de Claridiana con Filocles y luego con Giges, y los datos necesarios para sospechar que realmente Giges no es quien cree ser y sorprendernos con que es hermano de Melicerta y sobrino de Caudales.

Aludimos antes al paralelismo de los personajes. Complementando este aspecto, el autor compone su pieza a base de oposiciones y éstas son las que les relacionan. Giges se opone a Filocles, como enamorado de Claridiana, y a Caudales, porque pretende su muerte. Filocles se opone a ambos por el amor de Claridiana y la guerra que se desencadena. Arsidas, el general enamorado, se enfrenta a los dos galanes, Giges y Filocles, por ser enemigos y amantes de Claridiana. Nicandro se acaba oponiendo a Caudales. Tambor y Sumesfuit, aunque aparezcan juntos y tengan funciones muy determinadas, también son oponentes: el primero es traidor a la amistad de ambos porque Sumesfuit interfiere en su "relación" con Paletilla. Sin embargo, no todo es enfrentamiento en la comedia, aunque de él surja; Melicerta, segunda dama, personaje borroso que sólo desea ser amada, es inseparable de Claridiana, gracias a quien logra su deseo. Sumesfuit y Giges, criado y galán,

---

[103] *Arte nuevo*, "En el acto primero ponga el caso,/ en el segundo enlace los sucesos,/ de suerte que hasta el medio del tercero/ apenas juzgue nadie en lo que para" (vv. 298-301).

aunque con miedos y reparos por parte del primero, también estarán unidos, como pide la preceptiva dramática.

Con el fin de hacer algunas observaciones sobre los personajes, los agruparemos, según la división tradicional, en damas, galanes y graciosos, aun siendo conscientes de que se trata de una simple clasificación de carácter metodológico con todas las limitaciones que ello lleva consigo.

Las damas que intervienen en esta comedia, como ocurre en tantas y tantas otras de la centuria anterior y del XVIII, son sujetos pacientes y no desencadenan acciones, salvo el robo o trueque de los anillos, acción que supone el apresamiento del mago. Esta única acción que provocan viene inspirada por la graciosa Paletilla; sin embargo, esa pasividad es, en alguna medida, inspiradora de movimiento en otros personajes, ya que es el enamoramiento, el deseo de poseer, lo que motiva a Giges y Filocles. Según Juana de José Prades, la "dama es bella, de linaje aristocrático, está dedicada a conseguir el amor del galán y para lograrlo emplea audacia e insinceridad" [104]. Cañizares se aleja de este canon en lo que se refiere a la audacia e insinceridad; Claridiana y Melicerta son muy honestas, pero son también hijas del siglo XVIII y tienen los mismos defectos que sus iguales en el siglo. Así Claridiana, para conseguir el amor deseado por Melicerta, engañará a Filocles, de quien ésta se ha enamorado; es una argucia mediante la cual, haciendo de alcahueta, consigue tener en sus manos la disposición amorosa del rey magnesio. Ejemplo de la educación para el disimulo, que tanto criticara Moratín, son los versos 1.071-1.081, en los que Claridiana resuelve mintiendo una situación embarazosa: Arsidas, Giges y Filocles se enfrentan por su amor [105]. Claridiana y Melicerta no son insinceras ni audaces con sus amantes, todo lo contrario, los sentimientos se dan a conocer enseguida. La malicia es referida a aquellos que estorban sus amores.

Por lo que se refiere a los reyes, uno es rey-viejo y otro rey-

---

[104] PRADES, *op. cit.*, p. 251.

[105] CLARIDIANA (ap.): "Reprima su indignación/ mi cautela entre Filocles/ y Arsidas... Padre y señor/ de lidios y magnesios,/ el brío se disputó/ porque yo gusté de oír/ de la una y de la otra nación/ las glorias. Y llegó a tanto/ de la disputa el ardor/ que en desnudar los aceros/ la conferencia paró."

galán; ambos tienen muy presente su orgullo regio, pero se comportan en la adversidad de modo distinto. Si según la preceptiva, el rey viejo era el paradigma de la serenidad y el buen juicio en las decisiones y el joven el alocado, irreflexivo o apasionado, aquí sucede lo contrario. Es el viejo quien intentará el suicidio, acción que se presenta como propia del imprudente. El rey joven no será soberbio ni injusto, como lo son muchas veces los monarcas y nobles jóvenes en el anterior teatro español; contrariamente, suele ser Caudales el injusto, aunque nunca el tirano. Más adelantado el siglo, los censores suprimirán todo lo que se refiera a la monarquía y pueda desdorar la imagen de los reyes, viendo como peligroso el comportamiento de Caudales, sin darse cuenta de que actúa obligado por las divinidades, de que es el personaje más "trágico" de la comedia por cuanto su destino, su vida y su reino, no están en sus propias manos, sino en las de los dioses que le fuerzan y juegan con él sin explicarle que su salvación está en Giges, a quien él ve como un enemigo.

No suele Cañizares criticar a la monarquía (así lo vimos ya antes en el apartado general sobre su obra), pero sí critica a la nobleza. Por ejemplo, en *El bello Julián Romero* se dirije el ataque contra la nueva nobleza propiciada por los Borbones, a pesar de que se abogue por el ascenso social del protagonista [106].

Como galán, Giges corteja a Claridiana haciendo uso de las facilidades que sus poderes le otorgan. Viste a la romana o a la griega, según el capricho de quien le nombre, pero no habla como un caballero [107]. Esta limitación en el modo de hablar, a pesar de

---

[106] Sobre esta comedia, vid. J. FERNÁNDEZ GÓMEZ, "Sobre la comedia *El guapo Julián Romero*, de José de Cañizares", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo, Universidad, 1979, pp. 407-417, donde señala que esa crítica no debía gustar a los ilustrados.

[107] "... el galán tiene una vestido a la Romana, un par de ellos a la antigua Española, otro Morisco, varios del traje actual que llamamos a lo militar, y uno de aquellos que llaman ropones, vestido hermafrodita, o por mejor decir camaleona, pues con ella nos representan un Tártaro, un Persa, un Turco, un Armenio, un Griego y en una palabra, qualquier otro trage que no sea de los arriba mencionados... Las Damas tienen dos o tres vestidos que llaman de luces, de hechura y forma ideal, los cuales tienen los mismos honores y prerrogativas que los ropones de los galanes, esto es, que se acomodan a todas las naciones, y aun con más generalidad; pues como la

que Venus le otorga un habla divina, la explicamos porque la palabra no es el elemento principal, ni el único, en la comedia de magia. Cañizares es consciente de esa falta de "verbalización" de su personaje y le pone en trances de los que difícilmente puede salir. Así, si al final de la primera jornada, le concede Venus

> el idioma
> armónico y halagüeño
> que es el que hablan los dioses (vv. 850-52);

no dudará en enfrentarlo al interrogatorio reiterado que acerca de su identidad le hará el rey, pero sobre todo Claridiana. Y Giges no sabrá qué responder, reconociendo el aprieto en que le pone su amada:

> Mucho, señora, me estrechas,
> ya eso no sé responderte (vv. 1206-7).

Se le ha investido de mago, en realidad, se le ha vestido como a noble que es, pero más que nada como protagonista. Es el único en la comedia que cambia de ropa y todos los personajes hacen alusión a este hecho, señalando así, además de con la vistosa mutación, la importancia de este cambio de imagen, que es también una de las claves para descubrir la verdadera identidad de Giges y preparar la anagnórisis final. Digamos que el aspecto externo es el modo de adscribirse a un estrato determinado —dominante como en Julián Romero, a quien otorgan el hábito de Santiago—,

---

acción no sea entre Españoles antiguos o entre Moros (de lo qual tienen ropages), todos los demás se executan con los dichos vestidos... Todo su afán es tener costosísimos vestidos de Corte, o conservar los que les regalan de este género las Señoras." *El Corresponsal del Censor*, III, Carta XLVI, 1788. Este aspecto es en Cañizares importante. En la loa de *Angélica y Medoro*, escribe: "¿Quién eres tú, que en un trage/ tan inferior en tan seria/ función te introduzes?", vv. 148-50. Estos versos parecen reflejo de una idea social que valora a la persona por su aspecto, considerando que cada uno es lo que parece y que mediante la indumentaria se adscribe a un grupo social; en *El anillo* esta idea está claramente expuesta en la conversación que mantienen Giges, Caudales y los demás personajes tras vencer a Filocles, y en el "acto de investidura" del mago. En otro lugar de la loa los danzarines van "mitad vestidos a la española y mitad a la franzessa", lo que contradice en algo las palabras de *El Corresponsal*.

a un estamento cerrado que se niega a aceptarle, en el caso de Giges, por ser pastor. Por esto, la comedia es la historia de una ascensión social.

Giges, por ser mago, lo sabe todo: "Todo lo he sabido oculto,/ lo que allá y acá ha pasado" (vv. 1857-8). Pero este saberlo todo contrasta con su no saber respecto a sí mismo. Este hecho, que los demás no sepan quién es y por tanto sea valorado por lo que hace, no por quien es —como sucede con los otros personajes—, hace que Giges sea el que más acciones desencadene. (Ocultar la personalidad del protagonista será un rasgo del teatro romántico, aunque no plenamente identificador, puesto que se encuentra ya en la novela bizantina, y en la tragedia griega). Valorar a un personaje por lo que hace, no por quien es, supone una crítica implícita de los "blasones heredados". Sin embargo, que Giges resulte ser noble, casi puede llevarnos a pensar lo contrario. Pero hay muchos datos en contra, unos externos a la comedia, como son *El bello Julián Romero* y *El picarillo de España;* otros internos: el comportamiento negativo de los que se presentan desde el principio como nobles y que Giges se mueve en la pieza por la conciencia que tiene de sí mismo, no de su pasado, que le es desconocido. Giges está solo ante los demás, estables y confortables en la seguridad de su clase o estamento.

Interesantes son los tres graciosos [108]. Independientemente del vínculo que se establece entre cada uno de ellos y sus amos (a veces de recelo, a veces de decidido cariño, como esa escena en que Paletilla quiere alegrar a Claridiana), se crea entre ellos una relación que tiene como centro de atracción el interés de Tambor y Sumesfuit por Paletilla, el gusto por el dinero de Tambor y el miedo que tienen al mago. Paletilla es un papel muy atractivo, toma confianza con Giges y se burla de él mediante su nombre, porque se "nombra como que se escupe", o le utiliza para dar celos a los graciosos. Hasta tal punto que Sumesfuit exclama:

> Mas que me birla la moza
> este amo faramallero. (vv. 768-69)

---

[108] C. BRAVO VILLASANTE, "La realidad de la ficción, negada por el gracioso", *RFE*, XXVIII, 1944, pp. 264-68; Ch. D. LEY, *El gracioso en el teatro de la península*. Madrid, Rev. de Occidente, 1954.

Sumesfuit, en la relación "amorosa" de los graciosos, juega un papel parecido al de Filocles en la de Claridiana y Giges. Cañizares rompe aquí el paralelismo según el cual el gracioso se enamoraba de la criada de la dama galanteada, y reflejando una vez más la realidad de su época, hace que Sumesfuit sea el chichisveo de Paletilla, por decisión de ésta misma:

> El vejetillo es donoso,
> él será mi chichisveo. (vv. 373-374)

Al aceptar Paletilla a Sumesfuit como chichisveo, está sobreentendiéndose una relación marital o cercana a ella entre Tambor y Paletilla.

El diálogo de los graciosos está orientado hacia el espectador, tanto el sostenido con sus señores, como el que transcurre entre ellos. Conectan con el público mediante comentarios ajenos a la comedia —el ratón en la cazuela, las alusiones a mosqueteros, al poeta que les prepara embolismos— y mediante comentarios a lo que sí sucede en escena. Su modo de hablar es llano y directo, con juegos de palabras y alusiones eróticas, y aunque en general se comporten como es tradicional en este teatro, Cañizares ha dado a cada uno un rasgo, una característica que los individualiza; característica que, por lo demás, se encuentra también en el teatro anterior: Tambor está principalmente interesado por el dinero; Paletilla es la fidelidad a su señora y la independencia, y a Sumesfuit le gusta el vino, aunque de los tres es el más tradicional, el más cómico y el menos marcado con un rasgo concreto.

Ahora bien, el aspecto más interesante, sin duda, de este grupo de personajes es que dan la imagen temporal e histórica del momento y de la sociedad en que se estrena la obra. Lo hemos visto en su lenguaje y en el detalle del chichisveo, pero lo encontramos también en sus comentarios al margen de la intriga, en su complicidad con el público. Son los que más información ofrecen acerca del modo que tenían de entender la comedia los espectadores y de su manera de pensar, puesto que esos comentarios, muchos de ellos perdidos por ser espontáneos, se dirigen al gusto, a la crítica del momento, etc. Son, en fin, los personajes que encarnan la "ac-

tualidad" dentro de la comedia y hacen del anacronismo un medio de comunicación.

En última instancia, el resultado de la comedia depende de tres personajes que no entran en la catalogación de Juana de José Prades, porque son herencia de Calderón y de las comedias mitológicas: las diosas Venus y Diana y el mago Zoroastres. Estos personajes se reparten una sola función: proteger y favorecer a Giges. Es evidente que con uno bastaba, pero considerando que esta es una obra desmesurada y que no se caracteriza por la economía escénica, pues sobran escenas y versos, el autor introduce una variedad de personajes para tener excusa mayor a la hora de presentar brillantes mutaciones de palacios y templos, donde se hospedan estas divinidades. Por otro lado, Zoroastres además de cumplir la función de mago instructor, que en muchas comedias de magia tiene mayor entidad, es una especie de criado de la divinidad, que realiza acciones propias del sirviente: aparecer por escotillones para robar el cetro de Caudales. Esta pluralidad de personajes para una única función debemos entenderla como una puerta abierta al recurso escenográfico relumbrante y también como la manifestación de la mezcla de lo pagano y cristiano que, tanto en el aspecto estético como moral, se venía dando en la literatura española.

Así pues, la relación de los personajes se organiza en cuatro niveles, que excluyen a Giges, que acabará perteneciendo a uno de ellos. En realidad, aunque llegue al nivel social que le corresponde por herencia, Giges está más alto que todos los otros, puesto que tiene una relación con los dioses que no les está concedida a los demás y posee conocimientos que le individualizan y le hacen, a ojos de los legos, divino o casi divino.

El gráfico podría ser este:

Dioses	Giges
Reyes, Damas, Galanes	↑
Generales	
Criados graciosos	Giges

Vemos entonces que Cañizares emplea los tipos de personajes establecidos tiempo atrás, aunque en ocasiones se aleje de esas convenciones, igual que olvida el tema del honor y el lenguaje calderoniano [109]. Incluye, si bien tímidamente, personajes que son el resultado de la observación y los trata de modo cercano a la realidad que le toca vivir. Un ejemplo es el general Arsidas, enamorado de Claridiana, que en ningún momento dirá estarlo, si no es en aparte al público. Parece reflejo de esos hombres que aman o admiran en silencio y desde el anonimato, aunque, cediendo a la convención teatral, se exalte y enzarce en una pendencia con los otros amantes de Claridiana, que por añadidura son enemigos de su patria. Este personaje en manos de otro autor, o del mismo, pero en una comedia sin fórmulas que observar, habría dado mucho juego, puesto que es la posibilidad de una trama profunda, de introspección; la posibilidad de crear un personaje con peso real, casi un drama psicológico.

Para concluir, podemos afirmar que los personajes de la comedia de magia no serán exagerados ni ridículamente grandiosos. Tenderán a marcar sus propias diferencias y a reirse de sí mismos, de los que les rodean y de lo que les rodea. La conciencia de que la realidad que se representa es fácilmente cambiable, no sólo por ser teatral y "fingida", sino producto de un acto mágico, lleva a los personajes a no creerse del todo su papel, si es que alguna vez se lo creyeron, y a negar con su sarcasmo la realidad que les impone la magia o, al menos, a dudar de ella. Pero es negar para acabar aceptando, puesto que necesitan de la exclamación, de la defensa de su propia visión del mundo, para dar validez y entidad a la nueva que se les ofrece mediante el prodigio mágico.

---

[109] FERNÁNDEZ GÓMEZ, "El bello Julián Romero...", p. 412.

ESPACIO, TIEMPO Y ESCENOGRAFÍA

El tiempo y el espacio son para Cañizares dos nociones que tienen por límites y referentes los de su imaginación y los del escenario donde representa sus obras; pero no son nociones limitadoras, como las entendían los neoclasicistas. Los cambios de escena, cambios espacio-temporales, vienen requeridos por el hilo episódico y por entender el escenario como un espacio móvil y cambiante, ni fijo, ni encuadrado por una embocadura, que aún no existía en los corrales españoles [110]. La historia crea su propio espacio y, al producirse, delimita el que necesita. Posiblemente, estas comedias de teatro sean más para representarse al aire libre que en locales cerrados. Por eso, empleando los medios que facilita la técnica, los dramaturgos amplían el escenario, convirtiéndolo en un espacio dinámico y cambiante. Se transforma realmente en el lugar de la acción y cambia con ella; no es sólo el lugar donde representan los actores, sino un elemento más para la verosimilitud en la escena, variable mediante rampas, devanaderas, etc. [111]. Y en la práctica diaria esos límites estaban rotos, puesto que el

---

[110] Sin embargo, esa "boca de escena" había sido ya empleada por lo menos desde 1640 en el Coliseo del nuevo Palacio del Buen Retiro, así como máquinas de vuelos, escotillones, bastidores en perspectiva, etc. N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos.* London, Tamesis Books, 1982, p. 16.

[111] Sobre el problema de la verosimilitud, vid. *Poética,* de ARISTÓTELES, ed. V. García Yebra. Madrid, Gredos, 1974, especialmente el cap. 9; LUZÁN, *La Poética,* lib. II, cap. IX, "De la verosimilitud"; MURATORI, *Della perfetta poesia italiana,* lib. I, cap. II.

actor imprecaba a los espectadores, del mismo modo que estos hacían con él, resultando así, desde distintos planos, que los límites se rompían, pero el escenario seguía siendo el lugar sobre el que representaban los cómicos.

El aspecto temporal viene caracterizado precisamente por no concretarse, ni histórica ni dramáticamente, puesto que la historia se centra en una lucha de la que no se dan coordenadas temporales, imprecisión a la que contribuye también la ambigüedad de la vestimenta. El tiempo, y con él la posibilidad de serlo todo, de hacerlo todo, se escapa y puede llegar a ser, como en *Don Juan de Espina en Milán,* excusa para una broma. A esta imprecisión contribuye también que los personajes son madrileños del XVIII. En *El anillo* encontramos dos manifestaciones temporales: una implícita y otra explícita. Esto, que no es algo exclusivo del teatro, sirve para profundizar en la psicología de los personajes (t. implícito) y para desarrollar y presentar la acción (t. explícito), en parte comprensible gracias a ese tiempo implícito. Esta disposición temporal propicia varias acciones y distintos lugares.

Hay otra forma de abordar el tema del espacio y el tiempo y es relacionándolo con la escenografía a partir de los resultados, de los espacios que se crean gracias a la maquinaria [112]. Los espacios que Cañizares favorece en su comedia son los que normalmente se encuentran en otras piezas: salón regio, selva corta, bosque largo, cuevas, plazas, cadalsos. Otra muestra del anacronismo encontramos en estas mutaciones que, del tiempo griego, nos acercan al siglo XVIII, puesto que esos bosques y selvas se parecen mucho a los jadines del Buen Retiro [113]. Los salones regios se caracterizan

---

[112] Desde la Edad Media y su tramoya se ha evolucionado hasta el concepto de escenografía, más amplio y ambicioso, que busca la verosimilitud, gracias al cambio de escenario, al movimiento de las bambalinas. No es el mero hacer desaparecer a un actor, es mudar toda la perspectiva y adecuar el marco a las palabras, que ya han perdido su importancia como modo de atraer al público. El del XVIII ya no oye la comedia; la *ve.* Recordamos el texto citado de Bances Candamo y el que apareció en el *Diario de Madrid,* 1788, "Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a *ver* y a sentir" la comedia. Este anónimo autor juzga por lo que ven sus ojos y censura los medios que no "regalan ni excitan la vista" porque estrechan las posibilidades del teatro. Cit. por MORILLEJO, *Escenografía...,* pp. 69 y ss.

[113] Lo que venía sucediendo de antaño; en la *Selva sin amor,* de LOPE,

por el barroquismo inmediatamente anterior, las plazas son las de Madrid y los cadalsos también. Hemos visto un ejemplo en la mutación de cadalso y plaza de *Marta la romarantina;* en la segunda mitad del siglo, Valladares, desde África, traerá a sus personajes a Madrid, al paseo del Prado junto a la Cibeles:

> [quiero] juntar a todos en un
> paseo tan celebrado,
> que es el mejor de Europa;
> y ahora acaban de adornarle
> de una fuente entre otras que es
> de la Escultura Milagro.

Paseo del Prado con la fuente de la Diosa Cibeles en el centro, y junto al foro... [114].

Pocas veces se crea el espacio mediante la palabra y mucho más a menudo se hace mediante la maquinaria, la luz y la perspectiva, que posee sus propios tratados [115]. La cueva o gruta, que ya empezó a usar Lope, aparece en algunas comedias de magia y el mago dentro de ella. Calderón también la empleó, como también el monte, plano inclinado por el que los personajes aparecen y desaparecen sorpresivamente, desde lo alto de uno de ellos Giges se tirará. La cueva, seguramente, era de cartón o madera, aunque en un principio debió de ser un dibujo sobre telón cerca de una puerta del escenario. Según Othón Arróniz, fue uno de los pri-

---

1629, la "selva" es "el soto del Manzanares con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas", *BAE*, 188, p. 192.

[114] A. VALLADARES Y SOTOMAYOR, *El mágico de Serván.* Barcelona, Viuda de Piferrer, 1790, p. 25. Juan Pascual de Mena (1707-1784) esculpió la Cibeles y el Neptuno, según el diseño de Ventura Rodríguez. Fue director de la Real Academia de San Fernando.

[115] V. CARDUCI, *Diálogos de la pintura.* Madrid, 1632, que tuvo mucha difusión; J. GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura,* 1663; ed. moderna. Madrid, Inst. de España, 1965; A. PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica.* Madrid, 1715. Otro tratado famoso, aunque hoy perdido, fue escrito por José DONOSO; Diego LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la Carpintería del blanco y tratado de alarifes con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia...* Sevilla, M. de la Puerta, 1727; de 1790 son las "Leyes y reglas teatrales que han de observarse en las decoraciones y tramoyas de los dramas", aparecidas en el *Diario de Madrid.*

meros "postizos" que se incorporaron a la escena renacentista [116]. Por otra parte, dada su forma, debía de ser fácil convertirla en "bufete" o entrada de salón, decoraciones corrientes en estas comedias y transformaciones que eran del gusto popular.

El monte lo conformaban dos rampas que caían desde lo alto del teatro al escenario y su tamaño dependía de las posibilidades del corral. Curiosamente, donde encontramos una gran relación con Calderón es en este aspecto. Cañizares, como don Pedro, toma el monte como lugar de acción. ¡Cuántas veces se batalla en él, se persigue al mago, se comienza con mutación de selva o bosque!... Gracias a la nueva iluminación, creada por los italianos, se lograban claroscuros, sombras y distancias en esta mutación [117], siendo estos medios y efectos un intento para lograr la verosimilitud, para acercar la realidad, aunque idealizándola.

Los carros y los personajes que volaban eran sostenidos por sacabuches o pescantes, que se conocían desde la Edad Media y que Cervantes empleó en algunas de sus comedias. Estas poleas y maromas hacían bastante ruido, aunque, posiblemente, no tanto como dice Samaniego, puesto que las mutaciones se hacían con música:

> Los cambios de escena, los vuelos, las zambullidas y las transformaciones son de lo mejor que puede ejecutarse... El crujir de las cuerdas, el golpeo de los contrapesos, el ruido de ruedas y poleas, toda la faena de los diestros maquinistas, se perciben por lo menos desde las cuatro calles... [118]

La escenografía se entiende como el modo de lograr la verosimilitud, de reproducir fielmente la realidad descrita o imaginada. "Lo natural", de que habla Lope en su *Arte nuevo*, dejó de ser el paradigma; la Naturaleza con su desorden y variedad es todavía en el XVIII y a pesar de los intentos ilustrados, el valor en alza. La obra

---

[116] O. ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del siglo de oro*. Madrid, Gredos, 1977, p. 186.

[117] Idem, p. 240.

[118] Cit. por E. COTARELO, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España. María del Rosario Fernández, "la Tirana"*. Madrid, Rivadeneyra, 1896, p. 186. El artículo se publicó en *El Censor*.

de teatro se hace hacia afuera, para invadir el espacio del espectador y su realidad. El "aparte" es otra técnica dirigida a conseguir este efecto, a romper las barreras que separan al público del actor y convertirle también en representante. Gracias a la escenografía, a la iluminación a base de hachones, cambiante según la expresión del actor, se deja de verle como elemento principal, iluminado unívocamente, para verlo arropado por el ambiente y lugar apropiados a la acción y a los sentimientos.

El espacio se siente de un modo distinto y se tienen los medios para expresar ese sentimiento. Sin embargo, estos medios que posibilitaban esa expresión se convirtieron en el mayor atractivo para el público y "en una tentación para los escritores" [119]. De esta forma, el medio pasó a ser el objetivo. La tramoya, por su calidad de mecanismo para hacer aparecer y desaparecer actores y objetos, conseguía el efecto de sorpresa; el cambio escenográfico, espacio-temporal, intentaba la verosimilitud. La primera no incidía sobre la estructura escénica, no la variaba; la segunda, la escenografía, consistía precisamente en eso. El siglo XVIII funde perfectamente estas dos formas de hacer en la comedia de magia que, desde esta concepción escénica, es la mejor representación estética del siglo.

Cuando entremos en la segunda mitad del XVIII, especialmente en el último cuarto, los magos se harán meros instrumentos y la escenografía acabará siendo, para algunos autores, un fin en sí mismo. No sucede esto con Cañizares, que se caracteriza por la justificación de las mutaciones y por no introducir gratuitamente prodigios ni relumbrones [120].

---

[119] O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 253. Y antes, p. 245, "Calderón en los últimos años de su vida se dejó influir poderosamente por los nuevos recursos y creó algunas obras pensando en ellos". Igual opinión mantiene J. CARO BAROJA al hablar de este autor en *Teatro popular y magia.*

[120] Aunque de modo tangencial, son interesantes las observaciones de E. Helmann, referentes a las reacciones que producía la escenografía. En *Jovellanos y Goya.* Madrid, Taurus, 1970, pp. 264-280, nos describe el gusto de Goya por el teatro espectacular y cómo algunos de sus cuadros tienen íntima relación con obras de ZAMORA y CAÑIZARES. Concretamente, escenas de *No hay plazo que no se cumpla,* jornada III y *El hechizado por fuerza,* jornada II. La obra inspirada en la primera está perdida; la inspirada en la segunda se conserva en la National Gallery, y representa a don Claudio,

solo y hechizado, únicamente iluminado por una lamparilla. De Cañizares habría utilizado una escena de *El dómine Lucas* que, variada, tituló "Las Chinchillas", nombre del protagonista de la pieza. A Goya le gustaban escenas de impacto, de efecto pictórico, "le encantaban a él, como al gran público, los efectos escenográficos y dramáticos exagerados, las cuevas peñascosas, animales que volaban, diablerías, brujerías, quería en el teatro, magia, ensueño, fantasmagoria" (p. 266). En el lienzo "Judit matando a Holofernes", en el Museo del Prado, Judit se parece a la Rita Luna que Goya retrató.

EL LENGUAJE Y LA MÉTRICA

Lope en su *Arte nuevo* escribió que cada personaje debía hablar y actuar como le correspondiera por su estado [121]. Cañizares no sigue esta observación, pero tampoco hace hablar a los suyos con la imaginería calderoniana, usando un lenguaje que "ofenda con vocablos exquisitos" (v. 265). Hay, normalmente, diferencia entre el habla de los criados y graciosos, y el de galanes y damas; sin embargo, esta distinción no impide que en ocasiones se fundan en un mismo tono los discursos de los dos estamentos, ni que los personajes altos empleen palabras de uso bajo, según el *Diccionario de Autoridades*. Utilizan la lengua de la calle, pero el autor no descarta a veces las tiradas calderonianas, en aquellos momentos aludidos anteriormente, aunque no pierde ocasión, tampoco, de ironizar sobre este lenguaje, sobre todo cuando los graciosos parodian los diálogos de sus amos. Encontramos en Cañizares, y también en otros autores del siglo, juegos de palabras (por ejemplo, vv. 531-33), diálogos interrumpidos, aunque en menor medida que en sus contemporáneos, comentarios y referencias dirigidos al público de modo directo, con un lenguaje de rápida conexión. Estos comentarios y alusiones, el "meter morcillas", costumbre que se continúa hoy, indican el modo de entender las comedias como algo divertido y familiar, como una broma, pero también

---

[121] "Si hablare el Rey imite cuanto pueda/ la gravedad real; si el viejo hablare/ procure la modestia sentenciosa..." (vv. 269-71).

como algo cómodo porque existe un pacto que autor y público respetan.

Es cierto que la calidad literaria de estas piezas es poca o nula, pero, aparte de que estas obras son el mejor medio para conocer las costumbres y la lengua de la época, hay que considerar que la comedia de magia es el resultado de la unión de diversos elementos que se complementan y donde el lenguaje no es lo más importante. La lengua y su versificación no es lo que más preocupa al hombre que escribe teatro; le basta con escribir versos, líneas de ocho sílabas, que rimen asonantes, como romances o redondillas, con facilidad para que en cualquier momento pueda admitir la forma musical. El verso es entendido no como el portador de poesía, sino como el medio empleado para comunicar una trama y, en lógica relación con la decisión de usar una lengua callejera, se emplea el metro y las formas de la copla popular. En realidad, no es indispensable que el verso lleve ocho sílabas; puede tener menos o más, pero la estructura rítmica es la del ostosílabo. Joaquín Arce ya se refirió a ese cambio respecto al verso, y a ello aludí yo también en la primera parte de esta Introducción: "Esta literatura, y sobre todo la lírica, se acerca en algunos momentos y, consecuentemente, a la prosa, al lenguaje llano y directo... este prosaísmo obedece a una aspiración renovadora" [122]. Cañizares, con su conciencia teatral del lenguaje como elemento de conexión directa, realiza ese acercamiento a un lenguaje prosaico, adaptando el uso de esa lengua popular y directa a unas circunstancias determinadas y "actuales"; es, al mismo tiempo, un modo de hacerse aceptar por el público.

R. Andioc, apoyándose en Clavijo, opina que el lenguaje empleado es sonoro, "gigantesco de expresiones, con hypérboles estremadas". Este lenguaje "testimonia una voluntad de no expresarse, o de no hacer que un personaje se exprese, en el lenguaje

---

[122] J. ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, p. 33. En la p. 22, "temas o motivos llegan a interpretarse, a sentirse de modo distinto al suyo originario". R. LAPESA, "Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales", en *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-67, pp. 189-218; también su *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1980, cap. "El español moderno". F. LÁZARO CARRETER, *Las ideas lingüísticas durante el siglo XVIII*. Madrid, RFE, 1940.

común, o sea, demostrar en cierto modo superioridad y distinción" [123]. En *El anillo* no sucede esto, ni siquiera en la investidura de Giges, durante la cual se le otorga una lengua divina. Andioc cita a Moratín: "A caracteres hiperbólicos y fantásticos corresponde estilo hinchado y fanfarrón..." [124]. Y, en efecto, en el teatro del siglo XVIII, se dio este lenguaje de características altisonantes y en él coincidían también personajes con nombres complicados y rimbombantes, pero sólo en lo que se llamó comedias militares, donde el protagonista, que no tiene ningún rasgo específicamente diferenciador, como sí lo tiene el mago en la magia, tiene que distinguirse mediante lo aparatoso de su lenguaje, "unas veces extremadamente zafio e inculto, y otras discreto, alambicado y sutil", y señalarse así como héroe, o fanfarrón. Esto no sucede en la obra de Cañizares.

Digamos, para finalizar este apartado, que entre los versos de ocho sílabas, se encuentran varias tiradas endecasílabas, una de ellas en boca de Filocles, al iniciarse la tercera jornada. En ellos intenta justificar su ingratitud, sus ansias de venganza y su traición a la confianza que en él se ha depositado. Estos versos, equilibados y bien estructurados, se componen a base de paralelismos y enumeraciones, siguiendo la guía de Lope. El orden de palabras suele ser el mismo, tendiendo a colocar al principio del verso, bien el verbo (cruje, brama, juzgue, muera, pierda), bien el sustantivo (vesubios, ciudadelas, rayo). Forman cuatro octavas reales bastante bien acabadas, con encabalgamientos y afinidad entre el ritmo de la frase y el de la estrofa. Moratín recuerda las palabras de "Jorge Pitillas" y llama a los endecasílabos de nuestro autor "ramplones y malditos" [125].

---

[123] R. ANDIOC, *op. cit.*, pp. 206-7. Más abajo, p. 253, nota 31.

[124] L. FERNÁNDEZ MORATÍN, *Obras póstumas*, III, p. 164.

[125] Sin embargo, añade: tiene "diálogo animado y rápido, un buen lenguaje y un estilo en los asuntos heróicos crespo, metafórico y altisonante, y en los comunes y domésticos festivo, epigramático, chisposo, si así puede decirse. En los versos cortos tuvo mucha facilidad". L. FERNÁNDEZ MORATÍN, "Discurso preliminar...", p. 312.

LA MÚSICA DE *EL ANILLO*

Durante los primeros treinta años del siglo, la música que escribían compositores como Líteres, Nebra, José San Juan, Puerta o Lana y Ortazun, seguía el gusto del XVII y, en especial, los dictados del maestro Sebastián Durón [126]. La influencia italiana empezó a notarse en la inclusión de arias [127] y en la protección que la ópera italiana tenía por parte de la reina, de manera que en los años cuarenta el estilo italiano invade el teatro español y prolifera en "comedias de música" y zarzuelas. La importancia de lo musical en la vida española es indiscutible, y así Iriarte explicaba en su poema *La música* el empleo que de ella se hacía en el teatro como contrapartida de la "recitada cantilena":

> disculpa debe hallar en los españoles
> natural prontitud, acostumbrada
> a una rápida acción, de lances llena,

---

[126] En la primera mitad del siglo escribían libretos, además de Cañizares, Zamora, José de Ariso y Flores, Pedro Scotti de Agoiz, Francisco Ventura de Urbina, Agustín de Montiano y Luyando, Manuel Francisco Armesto, Francisco de León, Agustín Solano y otros.

[127] La primera vez que se encuentra esta palabra en piezas teatrales españolas, según COTARELO, "Ensayo sobre la zarzuela...", pp. 776-7, es en la obra de ZAMORA, *Todo lo vence el amor*, estrenada el 17 de noviembre de 1707, en el coliseo del Buen Retiro. Sin embargo, se encuentran arias en *Veneno es de amor la envidia*, de 1705, también de ZAMORA. "Aria con violines con sordinas, aria con violín vivo", con música de Sebastián Durón. Incluso el mismo Cotarelo (p. 771), dice que en *Los juegos olímpicos*, zarzuela muy anterior a 1684, de Salazar y Torres, se encuentra ya un aria.

en que la recitada cantilena
es rémora tal vez que no le agrada [128]

Sin embargo, los críticos hicieron notar su disconformidad y así Luzán escribe:

> La música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los Drámas... Por lo que toca á representarse una Tragedia ó Comedia en música, me parece que no es muy acertado, y que mejor efecto hará, y deleytará más una buena representación bien executada por actores habiles y diestros que todo el primor de la música... El canto en los teatros siempre tiene mucha inverosimilitud... [129]

El motivo del éxito de la música italiana está en la llegada a Madrid de compositores como Coradini, que invadieron los teatros con sus partituras. Coradini, autor de la música de *El anillo,* llegó a Madrid en 1730 e influyó "de modo sorprendente a los españoles del momento" [130]. Colaboró con Cañizares desde muy temprano, pues en 1731 se representó, por la compañía de Juana Orozco, en el Teatro de la Cruz, "*Con amor no hay libertad,* melodramma harmónica, al estilo de Italia"; aunque en la portada no aparece su nombre, el texto es de Cañizares, a quien se pagaron 1.500 reales y a Coradini, 1.200, "bastante más de lo que se solía pagar a maestros nacionales" [131]. Puso música en 1731 a unas trece zarzuelas, a los autos que le encargó el Ayuntamiento, a bailes y sainetes. Gran

---

[128] Y Lope: "Porque considerando que la cólera/ de un español sentado no se templa/ si no le representan en dos horas/ hasta el Final Jüicio desde el Génesis..." *Arte nuevo* (vv. 205-8).

[129] "Está en duda entre los eruditos si las antiguas Tragedias y Comedias de Griegos y Latinos se representaban cantando, como se hace al presente en los Dramas Italianos que llaman *Óperas.* Como quiera que sea, es cierto que en Italia tuvo principio este nuevo uso por los años 1597, en que Horacio Vecchi, Modenés, hizo que cantasen los actores en una Comedia suya. Siguiole poco después Octavio Rinuccini Poeta Florentín, que mejoró y ennobleció esta invención; pero muchos hombres sabios son de parecer que en ella no ha ganado nada el teatro." *La Poética,* lib. III, cap. XII.

[130] E. COTARELO, "Ensayo sobre la zarzuela...", p. 793. Antes estuvo en Valencia.

[131] COTARELO, "Ensayo sobre la zarzuela...", p. 794. Duró diecisiete días y se repuso en octubre. Los músicos solían cobrar 900 reales. Pocas veces cobró tanto Coradini.

actividad, pero es muy lógico pensar que trajo música compuesta en Italia [132]. Un año después, en 1732, hizo con Cañizares una zarzuela que duró quince días, *Milagro es hallar verdad,* representada en el Teatro del Príncipe, en noviembre, por la compañía de San Miguel. Cobró Cañizares 1.500 reales, mientras que Coradini obtuvo 1.920 [133]. En febrero de ese mismo año colaboraron en *La boba discreta,* en el Teatro del Príncipe... En fin, la música italiana triunfó pronto y se crearon compañías femeninas que representaban óperas italianas convertidas en zarzuelas, creciendo el gusto por lo italiano hasta que en 1737-39, tanto Cañizares como Coradini intentan volver a la música de tradición española y, aunque hacen zarzuelas, parece que "prefieren dar simples comedias de músisa" [134]. Recordemos, por cierto, que, a pesar de la importancia y calidad de la música, ésta nunca se publicó ni existieron imprentas musicales, excepción hecha de la que perteneció a José de Torres [135].

De 1739 es *Cuerdo delirio es amor, La Elisa,* por la cual cada uno cobró 2.400 reales. Del año siguiente es *El anillo de Giges,* poniendo música a esta comedia Nebra en 1749 [136]. En la Biblioteca Municipal de Madrid se encuentran dos legajos que contienen música de *El anillo* [137]; el segundo pertenece a Laserna y es de 1779, procedente del Teatro del Príncipe. Tiene un esquema de las letras cantadas en la comedia, que se corresponde con las que aquí se

---

[132] A.M.M.. 4-163-1. PÉREZ PASTOR, *op. cit.*, pp. 116-7.

[133] De esta zarzuela "se imprimieron 360 ejemplares en papel fino y uno en terciopelo con cantoneras y maneras de plata para doña María Bárbara, princesa de Asturias". Data de 1.300 reales. Madrid, 10-12-1732. COTARELO, "Ensayo sobre la zarzuela...", p. 797.

[134] *La boba discreta:* el 16 de febrero de 1733 se le entregaron a Martín Jimeno 120 reales por la contradanza que puso al último sainete de esta comedia. PÉREZ PASTOR, *op. cit.*, p. 91. Una extensa relación de zarzuelas, resultado de la colaboración entre Cañizares y Coradini, se encuentra en estas Cartas de pago.

[135] Era maestro de la Real Capilla y creó su imprenta a finales del siglo XVII. Imprimió libros didácticos musicales y sólo una comedia de música, que contiene el canto y la parte de los instrumentos: *Los desengaños de Troya.* Madrid 1712. COTARELO, "Ensayo...", p. 782.

[136] Idem, p. 814.

[137] B.M.M., leg. 4-5, música de Laserna. Leg. 4-3, anónima. Hay también música de la segunda continuación, de Laserna, leg. 4-4, y de la tercera, anónima, leg. 37-22.

ofrecen; trae las partes de la voz, piano, clave, coro, violín, oboe 2.º, trompas 1.ª y 2.ª, clarines, contrabajo y punteado. Comienza con coro y tiene menos cantidad de música que el primero.

Este ni tiene fecha, ni autor, y contiene también la música de la primera parte de *El mágico de Salerno,* con coro para empezar, dos coplas, coro y una copla más. Por lo que se refiere a *El anillo,* están las partituras del primer violín, oboe, bajo y dos trompas. Comienza con un "Vaile a piacere", le siguen varios dúos y coplas, estas últimas interpretadas por "Carlota" y varios cuatros. Algunos, como el de la tercera jornada, "se dicen dos veces". Estos "cuatros" a veces eran cantados por cuatro mujeres vestidas de hombre; según Cotarelo, eran tres tiples y un tenor. La comedia acaba con "aria y bayle y marcha para la salida al templo". Ante tanta música, el baile a piacere, dúos y cuatros, podemos pensar que ésta fuera la música compuesta por Coradini y que esta comedia fue en realidad una zarzuela. Sin embargo, no está clara la distinción entre comedia de música y zarzuela. Iriarte, en *La música,* dice que en la zarzuela

> ... el discurso hablado
> ya con frecuentes arias se interpola,
> ya con duo, coro y recitado.

Los cuatros y las arias son bastante parecidos; a menudo, los primeros versos eran cantados por una sola mujer y el resto por el coro. La función del cuatro y del aria era la misma. No se puede saber si *El anillo de Giges* es una zarzuela o una comedia de música y el motivo es que Cotarelo, que la llama unas veces de un modo y otras de otro, no explica con claridad qué es una comedia de música y qué una zarzuela. En su trabajo sobre ésta, Cotarelo intenta describir la comedia de música, en ella "la parte hablada venía a ser como un descanso, después de largos trozos de canto y un despertador del interés hacia el argumento de la obra" (p. 759). A la zarzuela le caracterizaría, en el siglo XVII, la música como parte integrante y necesaria, no adorno de la obra, tener dos actos y un argumento legendario o mitológico, además de poseer gran aparato escénico. En el XVIII se ensancha el asunto y disminuye el aparato. Por su parte, Eximeno cuenta que en la zarzuela "sola-

mente se canta la parte que exige música; esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión" [138].

En *El anillo* se canta pocas veces allí donde hay pasión; normalmente se canta para adornar, se cantan himnos. La parte hablada, por consiguiente, no es un descanso.

Según la música del autor anónimo, *El anillo* se parece más a una zarzuela del siglo XVII que a una comedia de música. Sin embargo, Cotarelo, aunque a veces llama a esta comedia "de música, casi zarzuela", otras veces viene a decir que "realmente" no es una zarzuela. Finalmente, para clarificar esta cuestión, podemos guiarnos por la cantidad de música y partes cantadas y por el encabezamiento de las obras y su denominación al editarlas: comedias nuevas, famosas, fiesta de zarzuela, fiesta, etc. Desde este punto de vista, nuestra comedia es nueva y famosa, con gran participación de lo musical y cantado y con total ausencia de "recitativos", corrientes en las zarzuelas, como nos dice Iriarte [139].

Cañizares incluye música para adorno de situaciones, para su engrandecimiento, como en la escena de investidura; para realzar una situación emotiva, como es el encuentro de los enamorados; para crear ambientes de guerra, a base de cajas y clarines, que muchas veces vienen a señalar momentos decisivos en el desarrollo de la pieza... En ocasiones, junto a una frase importante, se ve escrito "clarín" o "cajas"; para alegrar a los personajes, recordemos a Paletilla cantando para Claridiana, ... La música es importante y complementa y clarifica los sentimientos, porque igual que hoy reconocemos música de terror, de suspense, etc., es indudable, y Comella nos lo confirma, que en el siglo XVIII también había convenciones musicales que orientaban el pensamiento y el sentimiento del espectador [140].

---

[138] *Origen y reglas de la música.* Madrid, 1796, III, p. 195. Hay edición moderna. Madrid, Editora Nacional, 1978, por Francisco Ojeda.

[139] En Florencia, desde mediados del XVII, se representaban piezas que alternaban lo cantado y lo hablado, siendo lo último sustituido por recitativos. COTARELO, "Ensayo...", p. 670, cita *Le nozze degli Dei.*

[140] Luzán lo acepta a medias, "Porque aunque es verdad que la música mueve también los afectos, nunca puede llegar a igualar... una buena representación". *La Poética,* lib. III, cap. XII. Por su parte, Comella nos confirma que existían esas convenciones; para *Doña Inés de Castro* pide "un ritornello

brillante para empezar, un armónico piano (es decir, lo contrario a «forte») antes de comenzar el diálogo, una música que exprese los afectos y los sentimientos, dos compases de allegro estrepitoso que descenderían con un piano cortísimo, un himno patético, música que tuviese relación con el sueño a que se había entregado cierto personaje, música que exprese la inquietud de otro personaje, dos compases de música de terror, un andante de instrumentos de boca y, finalmente, un allegro corto". J. SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 103-4.

CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN

Para fijar el texto de *El anillo de Giges* se han utilizado los siguientes ejemplares:

— "Comedia Nueba Yntitulada/ El Anillo de Giges Y el Majico Rey de Lidia/ Parte 1.ª/ Jornada Primera [Segunda y tercera]" Ms. Letra del siglo XVIII. Tres cuadernillos. Tres ejemplares. 21 cm.

En la contraportada de la primera jornada del apunte "A" se encuentran las aprobaciones y licencias. Estos tres apuntes se encuentran en la B. M. de Madrid y tienen la signatura "Leg. 1-9". Los ejemplares "A" y "C" guardan gran relación entre sí, prácticamente no presentan variantes sensibles. "El "B" tiene añadidos, algunos de interés, que se incorporan en nota.

J. Subirá da noticia de un ejemplar de esta comedia, existente en el archivo de la Cofradía de la Virgen de la Novena, pero me ha sido imposible llegar hasta él y comprobar a qué parte se refiere. *El gremio de los representantes y la Cofradía de la Virgen de la Novena.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 68-69.

— "Comedia famosa. El anillo de Giges, y Maxico Rey de Lidia. Primera parte. De Joseph de Cañizares." Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1764, 32 pp. 4.º. En una colección con el número 28. Se encuentra en la B. M. de Madrid. Signatura, "Leg. 1-9".

El texto de este impreso sigue principalmente a "B", aunque a veces difiere de los tres manuscritos. Se refieren sus diferencias a juegos de palabras, alusiones eróticas y, sobre todo, a la descripción de las mutaciones, que son más sinópticas.

— "Comedia famosa. El anillo de Giges, y el Máxico Rey de Lidia. Primera parte." CON LICENCIA: EN VALENCIA, en la imprenta de la/ Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva/ junto al

Real Colegio del Señor Patriarca, en donde/ se hallará ésta,/ y otras de diferentes/ Títulos. Año 1764". 32 pp. 4.º. En una colección con el número 81. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura: T/20649.

— "Comedia Nueva. Su Titulo: el/ Anillo de Giges./ Y el Maxico Rey de Lidia." 1.ª y 2.ª jornadas. Ms. Letra del s. XVIII. 36 h. Se encuentra en el Institut del Teatre, Barcelona.

Para la tercera jornada, utilicé también un apunte ms. que posee J. A. Cid, a quien agradezco me lo facilitara. Tanto el ejemplar de Barcelona, como el de Cid, apenas tienen variantes de importancia. Lo más peculiar del ms. barcelonés es que prácticamente no tiene mutaciones y que las pocas que se describen están esquematizadas.

He incorporado al texto las anotaciones que anuncian y previenen una mutación. No tienen valor literario, pero sí nos pueden ayudar a conocer cómo se preparaban estos cambios de escena y los efectos pretendidos. Las anotaciones, que provienen de los ejemplares de la Biblioteca Municipal, avisaban, tanto a los actores como a los maquinistas, para que estuvieran preparados y en sus puestos para el cambio que se avecinaba. Al lado de estos avisos solía figurar la lista de los que intervenían en ellos. Sus nombres se escriben en abreviatura y no los incluyo aquí por no haber podido descifrarlos todos.

He modificado la ortografía, actualizándola, aunque se mantienen algunas características que, de variarlas, influirían en la métrica. También se mantienen las mayúsculas por considerar que eran las palabras más importantes para el autor y manifestar, en cierto sentido, su percepción y ordenación del mundo. Se ha modificado la puntuación en aquellos momentos oscuros y de difícil comprensión. Asimismo, la acotación "dentro" se ha unido al nombre del personaje que habla fuera de escena, respetando la unanimidad de todos los mss. en lo tocante a este aspecto: "Dentro voces", "Dentro Filocles", etc.

ABREVIATURAS MÁS EMPLEADAS

A.H.N. = Archivo Histórico Nacional.

A.M.M. = Archivo Municipal de Madrid.

B.A.E. = Biblioteca de Autores Españoles.

B.M.M. = Biblioteca Municipal de Madrid.

B.N.M. = Biblioteca Nacional de Madrid.

B.O.C.E.S. = *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII.*

C.C.F. = *Cuadernos de la Cátedra Feijoo.*

D.A. = *Diccionario de Autoridades.*

D.R.A.E. = *Diccionario de la Real Academia Española.*

R.B.A.M. = *Revista de la Biblioteca, Archivo, Museo.*

R.F.E. = *Revista de Filología Española.*

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Esta bibliografía va ordenada alfabéticamente por autores y debe complementarse con las referencias incorporadas en las notas a pie de página.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía fundamental de la literatura del siglo XVIII*. Madrid, SGEL, 1976.

— *La prensa española en el siglo XVIII: diarios, revistas y periódicos*. Madrid, CSIC, 1978.

— *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.

ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española, siglo XVIII*, III. Madrid, Gredos, 1978.

ÁLVAREZ Y BAENA, J. A., *Hijos de Madrid ilustres en Santidad, dignidades, armas, ciencias y artes* (Facsímil), 4 t. Madrid, Atlas, 1973.

ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia, Fundación March/Castalia, 1976.

ARCE, J., *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid, Alhambra, 1981.

ARRIOLA, P. M., "Varia fortuna de la historia del rey Candaules y El Curioso Impertinente", en *Anales cervantinos*, X, 1971, pp. 33-50.

AZPITARTE ALMAGRO, J. M., "La ilusión escénica en el siglo XVIII", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 303, 1975, pp. 657-673.

BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir. London, Tamesis Books, 1970.

BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra, 1860.

BIANCHI, G. A., *Conversaciones de Laurisio Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno*, trad. Santos Díez González. Madrid, Imp. Real, 1798.

BUCK, Donald C., "Popular Theology, Miracles and Stagecraft in the *comedia de santo:* CAÑIZARES', *A cual mejor, confesada y confesor*", *Dieciocho*, 5, 1, 1982, pp. 3-17.

CAMPOS, J., *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Madrid, Moneda y Crédito, 1969.

CAÑIZARES, J. de, *Entremés de Bartolo Tarasca*, ed. Antonia Calderone. Messina, Peloritana editrice, 1979.

CARDINI, F., *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*. Madrid, Península, 1982.

CARO BAROJA, J., *Algunos mitos españoles*. Madrid, Ed. Centro, 1974[4].

— *Teatro popular y magia*. Madrid, Rev. de Occidente, 1974.

— *Vidas mágicas e Inquisición*, 2 t. Madrid, Taurus, 1967.

COE, A. M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. París, Les Belles Lettres, 1935.

COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

— "Ensayo histórico sobre la zarzuela, desde sus orígenes hasta nuestros días", en *Boletín de la Real Academia Española*, XIX, 1932, pp. 676-808.

— *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tip. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

CUENTAS DE GASTOS *de representación, música, etc., de las compañías de Manuel de San Miguel, José de Parra, Antonio Palomino, años 1740-49*. B.N.M.: Ms. 14015[1].

CUETO, L. A., Marqués de Valmar, "Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII", en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, 61.

EBERSOLE, A. V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*. Madrid, Ínsula, 1975.

— "José de Cañizares y una fiesta real de 1724", en *Romance Notes*, núm. 15, 1973, pp. 90-95.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, J., "Sobre la comedia *El guapo Julián Romero*, de José de Cañizares". Separata de *Archivum. Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo, Universidad, 1979, IV, pp. 407-417.

FERNÁNDEZ MORATÍN, L., *Obras póstumas*, III. Madrid, Rivadeneyra, 1867.

GIL Y ZÁRATE, A., *Resumen histórico de la literatura española*, 4 t. Madrid, Gaspar y Roig, 1851.

GLASER, E., "Dos comedias españolas sobre el falso nuncio de Portugal", en *Estudios hispano-portugueses*. Valencia, Castalia, 1957, pp. 221-265.

GRAU, J., *Las bodas de Camacho* y *El rey Candaules*, ed. Luciano García Lorenzo. Separata de *Anales cervantinos*, XI, Madrid, CSIC, 1972.

HAZARD, P., *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid, Guadarrama, 1958[2].

HARTZENBUSCH, J. E., "Racine y Cañizares", en *La Ilustración*, VIII, 1856, pp. 46-47; 62-63; 66-68.

HERR, R., *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid, Aguilar, 1964.

JOHNS, K. L., *José de Cañizares, tradicioanalist and innovator*. Chapel Hill-Valencia, Hispanófila-Albatros, 1980.

JOHNSON, J. L., *Teatro español del siglo XVIII. Antología*. Barcelona, Bruguera, 1972.

JOSÉ PRADES, J. de, *Lope de Vega. El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid, CSIC, 1971.

LÁZARO CARRETER, F., *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Madrid, Anejo XLVIII de la RFE, 1949.

LISTA, A., *Ensayos literarios y críticos*, 2 t. Sevilla, Calvo-Rubio y Cía., 1844.

LUZÁN, I., *La Poética*, ed. Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra, 1974.

MACHADO, M., "*La niña de Plata*, de Lope, refundida por Cañizares", en *RBAM*, I, 1924, pp. 36-45.

MCCLELLAND, I. L., *Origins of the romantic movement in Spain*, 2 t. Liverpool, Un. Press, 1976.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas*, 2 t. Madrid, CSIC, 1974[4].

MERIMÈE, P., *L'art dramatique en Espagne dans la première motiè du dix-huitieme siècle*. Toulousse, 1955. Extraist reproduits en 1975.

MESONERO ROMANOS, R., "Introducción" a *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, BAE, 49.

MOLINARO, J. A. y W. T. MCCREADY, *Angélica y Medoro de Cañizares*. Torino, Quaderni ibero-americani, 1958.

MUÑOZ MORILLEJO, J., *Escenografía española*. Madrid, Blass, 1923.

NIEVA, Francisco y J. L. MERCADO SEGOVIANO, *Realización de decorados*. Madrid, Escuela de Artes Decorativas, 1966.

ONRUBIA DE MENDOZA, J., *El teatro de José de Cañizares* (Resumen de tesis). Barcelona, Universidad, 1965.

PÈREZ PASTOR, C., *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas, recogidos por...*, en *Memorias de la Real Academia Española*, X-XI. Madrid, Hijos de Reus, 1911.

ROMERO DE CASTILLA, M., *Comedias históricas: El niño inocente, de Lope de Vega y La viva imagen de Cristo, de José de Cañizares, autógrafa e inédita, estudio por...* Madrid, 1943.

ROZAS, J. M., *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra, 1981[4].

RULL, E., "*El picarillo de España*, de José de Cañizares", en *La picaresca: origen, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 849-861.

SARRAILH, J., *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

SUBIRÁ, J., *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid, CSIC, 1960.

— "La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII", en *RBAM*, VI, 1929, pp. 109-123; 389-404.

— *Temas musicales madrileños*. Madrid, CSIC, 1971.

Teatro di magia, a cura di: Ermanno Caldera. [Roma], Bulzoni editore, 1983.

THOMPSON, S., *Motif- index of folk- Literature.* Bloomington, Indiana Univ. Press, 1955-58.

VALVUENA PRAT, A., *Historia del teatro español.* Barcelona, Noguer, 1956.

VAREY, J. E., *Historia de los títeres en teatros públicos y palaciegos. Desde sus orígenes hasta mediados del XVIII.* Madrid, Rev. de Occidente, 1957.

— *Los títeres y otras diversiones populares en Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos.* London, Tamesis Books, 1972.

COMEDIA NUEVA,

SU TITULO

«EL ANILLO DE GIGES Y EL MAGICO REY DE LIDIA»

APROBACIONES Y LICENCIAS DE *EL ANILLO DE GIGES* [1]

Orden para que sea vista la comedia por el fiscal:

"Madrid 27 de He[ner]o de 1740.

El fiscal y censor de Comedias, vean y reco-/ nozcan la q[ue] se Yntitula, el Anillo de Giges,/ y el Magico Rey de Lidia, y con lo que digan/ traygase."

Aprobación de D. Benito Joseph de Reinoso:

"He Visto esta Comedia del Anillo de Giges y Majico/ Rey de Lidia yno contiene cosa expezial que se/ oponga a las Regalias de S. M. ni ala Politica/ y vuenas Costumbres destos Reynos; antes si en/ su Representacion lograra el Pueblo Un Rato mui di-/ bertido y de buen gusto, por lo Vistoso del Caso y chis-/ toso del enrredo: este es mi sentir salbo

Mad[ri]d/ YHen[e]ro. 28 de 1740

D[o]n Ber[nar]do Joseph de Reinoso."

---

[1] Agustín G. Amezúa, «Cómo se hacía un libro en el siglo de Oro», en *Opúsculos históricos literarios*, I, Madrid, CSIC, 1951, pp. 334 y ss., expone «las fases legales de aprobación de un libro y señala que para llegar a la licencia y privilegio de impresión era condición previa inexcusable que el libro hubiera obtenido el visto bueno de los censores, condición que se extrema por Pragmática de 1558, que exige que todas las hojas vayan firmadas por uno de los escribanos de la Cámara para evitar interpolaciones, con graves penas para los infractores, pero que no solían cumplirse». (Cit. por J. M. Díez Borque en Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde,* Barcelona, Cupsa, 1977, p. 11.)

Conformidad de Cañizares:

"Yl[ustrisi]mo S[eño]r.

Me conformo con el parezer de mi Comp[añe]ro el Censor Ma-/ drid y febrero 5 de 1740

D[on] Joseph de Cañizares."

En una hoja manuscrita, cosida, están las licencias de noviembre de 1815:

Aprobación de Don Cirilo Ximeno:

"He leido esta Comedia, y hallo que podrá/ permitirse su representación con tal que se/ omitan los versos que en ella van tachados,/ y no de otra forma: Así lo siento en este mi/ Estudio, y S[an]to Orat[ori]o del Olivar, de Mad[ri]d á 12 de Nov[iembr]e de 1815

D[o]n Cirilo Ximeno."

Licencia de don Francisco Ramiro y Arcayo:

"Nos el Doctor Don Francisco Ramiro/ y Arcayo P[res]b[ite]ro, Dignidad de Ar-/ cipreste de la Yglesia Magistral de Alcala/ de Henares, Ynquisidor Ordinario, y Vicario/ Ec[umeni]co de esta Villa de Madrid y su Partido/ etcétera.

Por la presente, y p[o]r lo q[u]e anos toca/ damos licencia p[ar]a q[u]e la Comedia ante-/ cedente, titulada, El anillo de Giges, y Ma-/ xico Rey de Lidia, Primera parte, se/ continue representando enlos teatros/ publicos de esta Corte, omitiendose los ver-/ sos q[u]e van rayados, mediante a q[u]e habiendo/ sido reconocida por n[uest]ra orden, no contiene/ otra cosa, q[u]e se oponga an[uest]ra Santa Fé/ y buenas costumbres. Madrid diez yocho/ de Noviembre de mil ochocientos y/ quince.

D[o]n Ramiro Por sumand[ad]o/ Josef Amolin/ de Ybarrota
De Representar, Los (ilegible) con papel/ 7 r[eale]s y 6 m[a]r[avedi]s"

Aprobación del Conde de Casillas de Velasco:

"Mad[ri]d. 20 de Nov[iem]bre de 1815

Omitiendose lo tachado, no/ hallo reparo en su represent[aci]on

El Conde de Casillas/ de Velasco"

Orden de Representación del corregidor Motezuma:

"Novyembre 27 de 1815

Representese como dicen los Censores.

El Corregidor./ M. Motezuma."

PERSONAS

Caudales, rey, barba.
Claridiana, su hija
Paletilla, graciosa.
Melicerta, dama.
Un muerto.
Soldados.
Venus.
Arsidas.
Giges, pastor.
Sumesfuit, vejete.
Nicandro, barba.
Filocles, galán.
Tambor, gracioso.
Una estatua a caballo.
Ninfas.
Músicos. *

---

* *Caudales:* (Candaules), rey de Lidia en la dinastía de los Heráclidas. Murió hacia 685 a. C., asesinado por Giges, que había sublevado contra él a algunos mercenarios, pagados con dinero prestado por los banqueros de Éfeso. Casado con la hermosa Nisia, quiso mostrársela desnuda a Giges, su oficial de confianza. Ella lo advirtió y le mandó llamar, ofreciéndole la corona y su mano, si mataba a Candaules; en caso contrario moriría él. Giges aceptó. Plutarco no da crédito a esta historia y dice que Giges mató a Candaules en una batalla.
CLARIDIANA: quizá se toma el nombre del ciclo de romances del Conde Claros.
Melicerta: Sólo he encontrado un Melicerta, personaje mítico, hijo de Atamas e Ino.
Arsidas: Aparece en *La Circe,* de Calderón.
Giges: Rey de Lidia, c. 687-652 a. C. Fundó la dinastía de los mermnadas. Tomó Colofón y varias ciudades de Jonia, imponiendo su protectorado

---

a otras. Amenazado por los cimerios (c. 666), y sin la ayuda de Asurbanipal, se alió con Egipto, a quien debió proporcionar mercenarios para luchar contra Asiria, 654. Murió combatiendo a los cimerios. Las leyendas griegas le atribuían grandes riquezas y la posesión de un anillo que le hacía invisible.

Nicandro: Escritor, médico, poeta y gramático griego, nacido a fines del siglo III a. C., cerca de Colofón. Se conserva un poema sobre las mordeduras de alimañas y otro sobre los contravenenos. Además escribió épica mitológica, aprovechada por Ovidio para las *Metaforfosis*, y otro poema utilizado como fuente por Virgilio para las *Geórgicas*. Sus obras se publicaron en toda Europa desde el siglo XV hasta el XIX. En Valencia, en 1552.

Filocles: Poeta trágico ateniense del siglo V a. C., sobrino de Esquilo. Logró vencer en un concurso al *Edipo, rey*, de Sófocles. Sólo se conocen de él fragmentos de su tetralogía *Pandionide*. Fue padre de los poetas Mérsimo y Melantio.

Zoroastro: de él dice Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, VIII, Madrid, 1951, «el primer mago fue Zoroastro, rey de Bactrania, que murió en la guerra a manos del rey asirio Nino, y cuyas gestas, según el testimonio de Aristóteles, se describen en dos millones de versos». Del resto de personajes que aparecen en la comedia no he encontrado datos. A pesar de no corresponderse con la personalidad que tienen en la pieza, he incorporado información sobre Nicandro, Filocles y Melicerta, porque Cañizares debió conocer, quizá por esta información, estos personajes. La relación de personas en B e I es distinta a ésta. I, además, omite al «muerto».

JORNADA PRIMERA

Dentro cajas, clarines y voces, y alternan truenos fuertes, y relámpagos, y después de los primeros versos y haber pasado huyendo Nicandro, Tambor, Arsidas, soldados y el último, Caudales, descienden por dos despeñaderos Giges y Sumesfuit, vestidos de pastores, viéndose la boca de una gruta oscura. Silbo de cortina. *

VOCES
¡Victoria por los magnesios! *(Montes y selva)*
(Dentro)
FILOCLES
Pásese a filo de espada
cuanto se encuentre, perezca
al furor de mi venganza
toda Lidia.
VOCES
A retirar, 5
¡guerra, guerra, al arma, al arma!
NICANDRO
¿Qué esperamos, si aun el Cielo
contra nosotros dispara
la fogosa artillería
que de horrendas nubes cuaja? 10

* B omite «Silbo de cortina». La acotación en I es como sigue: «Mutación de monte, y Selva, y en el foro habrá una gruta, la que a su tiempo se abrirá, y dicen dentro en distintas partes al son de Cajas:»

2 I y C, «Passese». Este comienzo, «voces dentro, ...», era típico de las comedias heróicas. También Calderón comienza muchas comedias así.

6 I da la siguiente acotación: «Suene ruido de tempestad, y salen huyendo Nicandro, Arsidas, Tambor, Gracioso y soldados persas y detrás el rey Caudales».

ARSIDAS
Caudales invicto, ya
el batallón de tus guardias
degollado, y siendo tumba
de tus gentes la campaña,
en vano al valor apelas, 15
que uno por tantos, no basta.
Y pues detrás de ese monte
Melicerta y Claridiana,
tu hija y tu sobrina, con
el retén y su intrincada 20
situación del riesgo están
por ahora reservadas,
huye y penetra su cumbre,
que a guardarte las espaldas
Nicandro y yo quedaremos. 25
TAMBOR
Y si es que miedo te falta
para huir, aquí está el mío,
que es como el que aquellas damas
tuvieran, si en la cazuela
un ratón las arrojaran. 30
(Giges y vejete, prevenidos)
Dº FILOCLES
Cercadles por todas partes.
Dº VOCES
Cuartel...
Dº FILOCLES
No hay cuartel que valga,
mueran todos.
VOCES
¡Guerra, guerra! *(Cajas)*
REY
¡Oh, injusta Fortuna ingrata
mal haya quien te venera, 35
quien te adora y quien te llama
"deidad", puesto que en ti implican

34 *Fortuna:* este concepto varía en la literatura española. Por un lado, es la servidora de la divina Providencia; por otro, es portadora de los conceptos paganos ventura, hado, lo que se complica más al entrar en juego las creencias astrológicas. Vid. J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1959, cap. V; O. H. GREEN, *Spain and the Western Tradition*, II, Madison, 1964, cap. VII. Calderón dijo «No hay más Fortuna que Dios».

divinidad y mudanza!
Sepultáronse mis triunfos,
acabaron mis hazañas 40
con que árbitro de la guerra
fui terror de la comarca.
Y no siento tanto el ver
perdido el reino y la fama
como el que (habiendo negado 45
la mano divina y blanca
de mi hija al cruel Filocles,
rey de los magnesios) haya,
si no me rindo a partidos,
de ganármela por armas. 50
Pero antes que tal consiga
será en las sangrientas aras
de mi honor, su tierna vida
víctima sacrificada,
sin valerle su inocencia 55
pues, hija de su desgracia,
bien sabe quien nace hermosa
que nace a ser desdichada.

VOCES
¡Por aquí fue el rey! *(Caja y clarín)*

Dº FILOCLES
¡Tomad las veredas!

NICANDRO
A qué aguardas, 60
si oyes que se acercan.

ARSIDAS
Presto,
(Ap.) —ay divina Claridiana,
muera yo sin verte ajena—,
penetrad aquella intrincada
senda.

REY
Estrella rigurosa, 65
bien envuelta en nubes pardas,
con tempestades me anuncias
de mi vida las borrascas. (*vanse*)

41 I y B, «árbitro de la guerra». A y C, «árbitro de la Grezia». Prefiero la primera lectura por hablar Caudales, rey de Lidia, región de Asia Menor.
49 *partidos:* Trato, convenio o concierto. Se usa con rendir y aceptar.
58 Desde el verso 51 hasta aquí está, en C, añadido al margen.

TAMBOR

Quien tiene hija, y no la quiere
dar, cuando hay padres que rabian 70
porque les pidan las suyas,
que de maduras se pasan,
¡que se ahorque!

Vanse, y por una montaña va bajando Giges, pastor galán, y por la opuesta Sumesfuit, pastor vejete.

GIGES

Ah, Sumesfuit, *(va bajando)*
pues queda ya en las cabañas
seguro el ganado y se oye 75
de trueños, trompas y cajas
tan gran rumor, apuremos
de qué nace. Al valle baja
por esa senda.

SUMESFUIT

Demonio
de hombre, mira lo que mandas, 80
que con el cielo que gruñe
y el miedo que a mí me canta,
estoy tan hecho una pifia
que aún no sé pedir alafia.

GIGES

Baja de una vez, no temas. 85
(Rueda y se despeña Sumesfuit)

SUMESFUIT

¡Ay costillas desdichadas,
ya bajé, maldito sea
quien me mandó que bajara!

GIGES

¿Te has hecho mal?

SUMESFUIT

Poca cosa,
la mitad de las almohadas 90
posteriores se me quedan
entre las piedras y zarzas.

73 Véase Introducción, donde se habla de la regulación del papel que padres e hijos tenían en el matrimonio.
82 En A está escrito debajo de «miedo», «bulto». B también lee «bulto».
84 *pifia:* burla; *alafia:* «El perdón, la misericordia, y compasión que pide a su enemigo, o superior el que viéndose ya sin remedio ni defensa, se confiesa rendido: y así sólo se usa de esta voz en esta frase: pedir alafia.» (DA).

GIGES
¿Has oído, Sumesfuit,
tempestad más temeraria
que aun yo la he temido?
SUMESFUIT
En eso 95
se encarece harto, pues nada
al pastor Giges le ha dado
pavor jamás. ¡Ay mis bragas!
GIGES
¿Qué es eso?
SUMESFUIT
El miedo que tengo,
que me está entonando un aria. 100
GIGES
Confieso que a mi valor
los ganados se le encargan
de Caudales, rey de Lidia,
por lo que de estas campañas
soy dueño, y de hombres y fieras 105
el absoluto monarca;
(Estatua y cadáver prevenidos)
pero es mi ánimo tal,
que aspirando a cosas altas,
mal satisface este empleo
a mi nativa arrogancia. 110
Varios repetidos sueños
me representan en vagas
especies a la fortuna
que me adula, que me halaga
y con apacible rostro 115
a heroicos hechos me llama. *(Truenos)*
Un retrato que me hallé
en esa selva cercana,
de una divina mujer,
que sé que con las infantas 120
de Lidia vive, y la guerra
que tenemos declarada

98 Cañizares hace que Giges y Sumesfuit digan el nombre del otro, de manera que sepamos enseguida, y por ellos mismos, ante quiénes nos encontramos.

100 Se ha corregido «bulto» igual que en el verso 82. Todavía hoy se usa, popularmente, «cantar» por «oler».

113 I y B, «especies de la fortuna». Prefiero «a» y corrijo la puntuación, clarificando el texto.

entre lidios y magnesios,
de confusas y mezcladas
ideas mi vida anegan 125
hasta lograr apurarlas.
Con que oyendo apenas hoy
nácares vertiendo, el alba
salió a llorar que la injurien
las nubes de horror preñadas 130
la infausta mezcla del trueno,
que con el ruido alternaba
militar, en aire y tierra
confundidas dos batallas;
(Empieza a llover y a tronar)
salí ansioso... mas, ¿qué es esto? 135
de pronto otra vez desgajan
las nubes sobre nosotros
nuevo diluvio.

SUMESFUIT

Ya escampa,
que llueven piedras de a puño. *(Truenos)*

GIGES

De aquella cueva nos valga 140
el asilo.

SUMESFUIT

En ella, siendo
racionales alcarrazas,
nos libraremos.

GIGES

Tras mí ven. *(Vanse)*

Dº SUMESFUIT

Si no veo palabra,
¿cómo he de ir? *(Telón)*

Entranse y vuelven a salir, y se descubre la gruta, por de dentro, en su fachada un sepulcro y sobre él un caballo en dos pies y montada en él una estatua de hombre, de piedra. Y dicha gruta, hermosamente iluminada. *

GIGES

Al tiento, pero *(se descubre)* 145
¡qué maravilla tan rara!

142 *alcarraza:* «Cantarilla de barro blando, labrada curiosa y delicadamente, para beber agua y conservarla con alguna frescura.» (DA)

* B añade «peñas, estatua». I cambia el final: «y montada en él una estatua de hombre de piedra, a lo Romano, y ricamente iluminada». Mozart hizo volar a una figura parecida en su *Don Juan.*

SUMESFUIT
¡Válgame el cerco de Troya!
GIGES
¡Qué fábrica tan extraña!
SUMESFUIT
¡Un sepulcro y un caballo!
Sobre él una mariblanca, 150
mátenme si no es principio...
GIGES
¿De qué?
SUMESFUIT
... de alguna entruchada.
GIGES
Presto saldrás de la duda,
pues en pérsicas palabras
una inscripción sepulcral 155
se descubre en la fachada
de ese túmulo de piedra.
SUMESFUIT
¿Y qué dice?
GIGES
"Aquí descansa
de Zoroastres el cadáver,
mágico asombro del Asia." 160

150 *mariblanca:* Nombre popular de una estatua de Venus, en la puerta del Sol. Aparece en sainetes de Ramón de la Cruz. C. FONTECHA, *Glosario de voces*, pág. 230. Hay un «*Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado.* Escrito por un ingenio desta Corte. Que se le dedica a la muy alta y antigua señora Mariblanca, perpetua habitadora de la gran Puerta del Sol. s. l. n. a. ¿Madrid? Se hallará en la librería de Luis Gutiérrez, calle de la Montera, 62 pp. más 14 sin numerar». Debe de ser de 1735.

152 *entruchada:* «Operación hecha a escondidas con disimulo, y de ordinario con malicia y engaño. Es término muy usado en la Germanía.» (DA). Durante el siglo XVIII, especialmente en la segunda mitad, se emplearon mucho los diálogos interrumpidos. Moratín lo satirizó en *La comedia nueva.*

154 Lidia tuvo que pagar impuestos a Persia. La capital de Lidia fue Sardes. Tras los reyes legendarios, Atis y Lido, se sucedieron dos dinastías: los Heráclidas, quizá de origen hitita, desde el XIII hasta el VIII, y los Mermnadas, Giges, Aliates, Creso, c. 687 a 546. Giges convirtió a Lidia en una potencia marítima y económica; parece que fueron los primeros en acuñar monedas para favorecer el comercio. Adoraban a Atis, Cibeles y Artemisa de Éfeso. El reino desapareció al tomar Ciro Sardes en 546.

SUMESFUIT
Mal descanso le dé Dios,
ya me ha entrado la terciana.
GIGES
Espérate, que prosigue:
(lee) "el que tenga dicha tanta
que llegue a ver su sepulcro, 165
inmortal hará su fama."
SUMESFUIT
¿Y eso no es mentira?
ESTATUA
¡No!
SUMESFUIT
Ay de mí, que habló la estatua.
GIGES
¿De qué te asustas, villano?
Voz que de una piedra helada 170
te articula el insensible
órgano de su garganta.
Yo llegue a ver este asombro.
¿Con que soy yo con quien hablas?
ESTATUA
Sí.
SUMESFUIT
¡Maldita sea tu boca! 175
ESTATUA
Hasta hoy no hubo humana planta
que haya hollado de esta gruta
la fábrica subterránea.
En ella el gran Zoroastres
sepultado está y su alma 180
aligada a un rico anillo
que a un dedo suyo se enlaza.
Su alivio es que haya mortal
cuyo valor tenga audacia
de arrancárselo del dedo, 185
aunque en terrible batalla
su cadáver se defienda,
pues con él las artes magas
de este prodigio de Grecia

162 *terciana:* Especie de calentura intermitente, que repite al tercer día, por lo que tomó este nombre, y cuando repite todos los días se llama doble.
177 I lee «hallado».
182 A y C, «que un dedo suyo se enlaza».

podrá saberlas y usarlas. 190
Logrará cuanto intentara,
como en su mano le traiga:
si quiere, se hará invisible,
y verá que a un tiempo manda
en el aire, en el abismo, 195
en fuego, en tierra y en agua.
Y pues tú, valiente Giges,
a mayor empresa bastas,
mira si a tanto te atreves.

GIGES

Aunque al infierno bajara, 200
por mejorar mi fortuna,
lo hiciera.

SUMESFUIT

¡Allá te las hayas!

ESTATUA

Pues al furioso estampido
del trueno sus senos abra
la tierra y hazte dichoso 205
si tan gran fortuna alcanzas. *(Trueno)*

Vuela con caballo y todo y descúbrese, abriéndose el sepulcro, un cadáver amortajado y con una sortija. *

SUMESFUIT

¡Ay, que me llevan las dueñas,
ay, que los diablos me agarran,
ay, que mis miembros se secan,
ay, que se mojan mis calzas! 210

196 El fuego, la tierra, el agua y el aire son los cuatro elementos que se repiten en los momentos de música y alabanza. Sus atribuciones se repiten en los cuatros y en las distintas comedias. Para origen y tradición de este motivo, vid. C. DÍAZ Y DE OVANDO, «Agua, viento, fuego y tierra en el romancero español», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, III, 1946, pp. 59-83.

198 *A tan gran empresa.* Giges acepta el reto del cadáver, motivo del que se apropiará el Romanticismo.

202 En I, Don Ciriaco Gimeno tacha «infierno», sustituyéndolo por «abismo». Giges, como otros personajes protagonistas de comedias de magia, expresa su deseo de mejora social.

* En 1740, fecha del manuscrito A, se permite la lucha contra el cadáver. En 1764, fecha de la impresión de Sanz, se ha suprimido y se acota así: «Terremoto y vuela con el caballo, y ábrese el sepulcro. Y sale de él Zoroastres, mago, vestido de griego, con una sortija».

207 *Ay, que me llevan las dueñas:* Dueñas por brujas, como fórmula alusiva y respetuosa. J. CARO BAROJA, *Teatro popular y magia,* p. 108.

(Luchan Giges y el cadáver)

GIGES

Mágico, terror del orbe,
aunque con extraordinarias
sobrenaturales fuerzas
pienses arrarcarme el alma,
antes te despojaré 215
de esta joya, que ya se halla
en mi mano. *(Quítale la sortija)*

CADÁVER

Rey de Lidia,
conseguida tal hazaña,
tú eternizarás tu nombre,
tú restaurarás tu Patria. *(Húndese)* 220

GIGES

¿Qué es esto que nos sucede,
Sumesfuit?

SUMESFUIT

Que disparata
el mago y los zorrosastres,
aun difuntos, se emborrachan.

GIGES

¿No ves qué hermosa sortija? *(Pónesela)* 225

SUMESFUIT

Hombre, dime dónde andas.

GIGES

¿No me ves?

SUMESFUIT

No.

GIGES

¿Y ahora?

SUMESFUIT

Sí.

GIGES

Pues la sortija es la causa,
que sin duda hace invisible.

SUMESFUIT

¡Oh, habilidad soberana, 230
más de catorce maridos
la sortija tomaran,
para averiguar con ella
los chismes que andan en casa!

234 I y B leen «chistes», no «chismes».

Dº VOCES
Sitiado está el rey de Lidia. 235
Dº FILOCLES
Él, y cuantos le acompañan,
mueran. *(Caja y clarín)*
GIGES
Sumesfuit, ¿qué es esto?
SUMESFUIT
Continúan la zalagarda
de antes.
GIGES
Sígueme por esta
oculta senda ignorada 240
que al monte asciende. *(Música queda)*
SUMESFUIT
¿A qué fin?
GIGES
Si oyes las voces que claman
de mi Patria el vituperio,
vamos a desagraviarla,
y a cumplir aquel anuncio *(sordina)* 245
que por las fauces pasmadas
de un esqueleto me dijo,
para alentar mi esperanza:
"tú eternizarás tu nombre,
tú restaurarás tu Patria." 250
Vamos presto.
SUMESFUIT
Vamos presto,
pero en estas sucias barbas
otro esqueleto te dice
que cabe mucho en la magia
y en la sortija, y si acaso 255
la comedia sale mala,
tú hundirás la compañía,
y tú ciscarás la manta. *(Selva corta)*

Vanse, y al son de la caja destemplada y sordina, van saliendo Arsidas, Nicandro, Tambor, Rey, Melicerta, Claridiana, Paletilla y damas. Y canta la música en tono lamentable. *

238 *zalagarda:* «La emboscada dispuesta para dar sobre el enemigo, cuando está descuidado y sin recelo.» (DA)

* A lee «Menandro» en vez de Nicandro. I lee: «Al son de cajas destempladas, y sordinas, van saliendo el Rey, Claridiana, Melicerta, Paletilla,

MÚSICA
Piedad, invicto Filocles,
clemencia, que en nobles pechos 260
teñir la victoria en sangre,
es venganza y no es trofeo.
Piedad, piedad, oh generoso griego.
D° VOCES
Rindámonos, a merced
de las vidas.
REY
¡Ah, villanos, 265
aún hay armas, aún hay manos;
pereced, mas pereced
con honra!
VOCES
No hay otro modo
de salvarnos.
REY
Mi valor
logrará...
CLARIDIANA
Padre y señor, 270
eso es arriesgarlo todo.
Ya el Hado, infausto y cruel,
nos pone en esta apretura,
busque modo tu cordura
de conformarse con él, 275
y, pues lo decreta así,
usa de tu fortaleza.

Nicandro, Arsidas, Tambor, Damas, y Soldados de acompañamiento, y canta la Música.» Gran diferencia entre la acotación original y la impresa. En la primera, el orden de presentación es inverso. En la segunda, el rey pasa al primer lugar y se elude el detalle, intenso y dramático, «canta la música en tono lamentable». El pensamiento clásico del momento reprime lo sentimental, aunque a finales de siglo se hizo alarde de llanto y lágrimas, conviviendo razón y sentimiento. Vid. J. ARCE, *La poesía del siglo ilustrado,* p. 20.

262 Este argumento será hábil y repetidamente empleado a lo largo del siglo.

263 Este verso está tachado en A, enmarcado en B y no aparece en C. En I: «DENTRO UNOS: Piedad, piedad...»

268 El tema de la honra aparece pocas veces. Honor y honra han perdido el carácter que tenían en el XVII. La defensa del honor familiar esconde la del «honor colectivo». Se da «una sutil evolución en la idea barroca del honor, ahora más colectivo que individualizado...» J. CADALSO, *Solaya y los circasianos,* ed. Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Castalia, 1982 p. 37.

REY
Oh, miserable belleza,
¿qué alegas tú contra ti?
ARSIDAS
(Ap.) ¿Qué oigo, amante pasión mía? 280
PALETILLA
Tambor, desde arriba abajo
nos amaga un gran trabajo.
TAMBOR
Morirá Vueseñoría
y hoy, con palma, será quien
se entierre entre otras doncellas. 285
PALETILLA
¡Ay, que a poquísimas de ellas
les huele la palma bien!
NICANDRO
La suerte está echada ya.
MELICERTA
Señor, pues sabes que cuando
vine a tu reino, pasando 290
por la Magnesia (que está
entre Lidia y Persia) vi
a Filocles y le hallé
muy atento, *(ap.)* —ojalá que
lo fuera para mí, 295
pero callemos, pasión—
permíteme que te diga
que en tan urgente fatiga
aún cabe composición
sin que la mano a que anhela 300
de mi prima, *(ap.)* —¡oh cuánto, Cielos,
siento el hablar de mis celos!—,
que es el bien que le desvela,
consiga por fuerza.
REY
Calla,
no en eso prosigas; cesa, 305
si no quieres ser pavesa
del furor que me avasalla.
Pero para que veáis
que no es todo obstinación
y que hoy vuestra perdición 310

287 Juego de palabras, típico en este teatro.
291 Magnesia llegó a ser una ciudad de Lidia.

y la mía fomentáis
a su oráculo divino
en el templo de Diana
consulté de Claridiana
y de mi reino el destino, 315
por haber él de parar
en ella, como heredera
única mía. ¡Oh, no fuera
tan sin duda mi pesar!
Pero apenas en el viento 320
el incienso se esparció
cuando su imagen habló
y en claro distinto acento
dijo así: "Si no casare
Claridiana con un deudo *(Clarín)* 325
de tu sangre, perderás
honor, hija, vida y reino."
Cesó, pero no cesaron
los asombros de mi pecho,
pues sabiendo que en el mundo 330
pariente ninguno tengo
y que todos tus hermanos,
¡oh Melicerta!, murieron
yo ... mas, ¿qué llamada es ésta?
(Clarines dentro, a lo lejos)

NICANDRO

Con blanca bandera, haciendo 335
señas de paz, por el monte
subiendo va un mensajero
del enemigo.

319 Desde el verso 316 hasta aquí está casi tachado en A. En C, no existen estos versos.

329 B lee «los asombros en mi pecho».

333 C suprime los versos que van a continuación: «a manos del persa, quien/ le quitó al mío el Imperio/ dos siendo jóvenes, y uno/ en infantes años tiernos;/ ¡cómo yo, contra mí propio,/ he de ser el instrumento,/ dando a Filocles mi hija,/ de cumplir aquel decreto,/ que amaga en mi honor lo más/ y en reino y vida lo menos!/ Él, sin esta condición,/ no ha de ceder de su empeño.» Estoy de acuerdo en la supresión, ya que se refieren a personajes que no tienen incidencia en la obra; por otra parte, su calidad es bien escasa. Es necesario señalar, sin embargo, que en las comedias de magia de la segunda mitad del siglo, esta explicación es muy frecuente, aunque al final de la pieza, cuando se ha llegado a la anagnórisis. Este motivo relaciona a estas comedias con el cuento popular. Vid. V. PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977[3].

REY

¡Traedle
a mi vista!

(Salen Giges y Sumesfuit)

SUMESFUIT

Aquesto es hecho,
ya estamos acá.

GIGES

En el traje 340
juzgándonos vivanderos
hemos entrado sin nota.
(Mirando a Claridiana)
Mas, ¡qué es lo que miro, Cielos!
¿No es el original divino
del retrato que reservo 345
y me hallé en la selva, aquella
hermosura que estoy viendo?
Invisible la sortija *(Pónesela)*
me ha de hacer hasta que de ello
me informe.

ARSIDAS

¿Qué haces, villano, 350
aquí?

SUMESFUIT

Yo y mi compañero...
mas, ¡ay!, ya se lo llevaron.

NICANDRO Y ARSIDAS

¿Quién?

SUMESFUIT

Los diablos del infierno.

TAMBOR

Mira, que aquél es el rey.

SUMESFUIT

Mírolo, que aunque estén hueros, 355
siempre las niñas son niñas
en los ojos de los ciegos.

PALETILLA

¿De verdad?

SUMESFUIT

Sí, reina mía.

341 *vivanderos:* «El que en los ejércitos cuida de llevar las provisiones, y víveres, o el que los vende. Fórmase de la voz "Vivanda" de la baja latinidad.» (DA). *Estebanillo González,* «A el lector»: «las cautelas de los vivanderos».

PALETILLA
Bien puede llegar sin miedo.
SUMESFUIT
¿Qué he de tener, si me salen 360
angelicos al encuentro?
REY
¿Quién sois, villano?
SUMESFUIT
Un criado
de un amo titiritero,
que se ve y que no se ve,
que anda, corre y se está quieto. 365
REY
Rara calidad.
CLARIDIANA
¿Y cómo
os llamáis?
SUMESFUIT
Yo, Juramento;
porque no pueden nombrarme
sin estar echando verbos.
MELICERTA
¿Pues qué nombre es?
SUMESFUIT
Sumesfuit, 370
que llegando a los pies vuestros,
de pretérito los cuco,
de presente los beso.
PALETILLA
El vejetillo es donoso,
él será mi chichisveo. 375
(Tocan clarín más cerca)

369 El nombre de Sumesfuit es la unión de tres personas del verbo latino «sum»: «sum, es» del presente y «fuit» del pret. perfecto del tema de perfecto.

372 *cuco* (Cucar): Hacer burla. P. LABERNIA, *Novísimo diccionario de la lengua castellana*, I. Barcelona, Espasa Hermanos, 1866, p. 781. CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, «Al cuco no cuques, y al ladrón no hurtes.» J. LAMANO, *El dialecto vulgar salmantino*. Salamanca, Tip. Popular, 1915, p. 361, «ya ninguno no te cuque».

375 *chichisveo:* «Especie de galanteo, obsequio, y servicio cortesano de un hombre a una mujer, que no reprehende el empacho; pero le condena por peligroso la conciencia. Es voz italiana, de donde se ha introducido en España» (DA). Vid. el libro de CARMEN MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Lumen, 1981.

NICANDRO
Ya el embajador se acerca.
GIGES
Ahora de dudas saldremos,
corazón enamorado.
REY
Aquí de mi sufrimiento...
(Salen Filocles y soldados)
FILOCLES
¡Sálvete, oh gran rey de Lidia, 380
Júpiter!
REY
¿Qué es lo que veo,
tú, embajador de ti mismo?
FILOCLES
Sí, porque yo no te temo
airado, búscote afable,
y en un generoso aliento 385
hacerte una confianza
es el más seguro obsequio.
Permíteme que a tu hija
Claridiana mis respetos
ofrezca en digno holocausto, 390
aunque infeliz.
REY
No os lo niego.
GIGES
(ap.) ¡La hija es del rey la que adoro!,
altos van mis pensamientos.
CLARIDIANA
Embajador, bienvenido
seáis, que yo os considero 395
con ese carácter, sólo
para tolerar el veros.
ARSIDAS
(Ap.) Albricias, afectos míos.
FILOCLES
Ya sé lo poco que debo
a mi fortuna, y así 400
rendirla a finezas pienso.
REY
No es eso del caso; al caso.
FILOCLES
Diré y volveréme presto.
Ya, valeroso Caudales,

ya no te ha quedado pueblo 405
que te obedezca; ya todos
me reconocen por dueño,
degolladas tus escuadras,
tus batallones deshechos,
y tu gran corte ecbatana 410
entrada a sangre y a fuego.
(Se previenen escotillones y rápidos)
En tu desesperación
sólo estriba tu remedio:
en este estado, no sólo
en restituirte vengo 415
tu antiguo trono, sino es
en cederte desde luego
de mis provincias la parte,
que para lo venidero
te sirva de antemural 420
como de todo sea premio
la mano de Claridiana.

REY
Habla en todo, y no hables de eso.

GIGES
(Ap.) ¡Qué escuché!

FILOCLES
Pues aun con toda
tu dureza no resuelvo 425
verter de ti y de los tuyos
la sangre y con un asedio
haré, para persuadirte,
mis frases de sus lamentos.
Tarde en morir esa ingrata 430
pues los reyes, los postreros
son al cuchillo del hambre
y en miserables ejemplos
venza la necesidad
a quien no le obliga el ruego. *(Vase)* 435

D° VOCES
¡No nos dejes perecer!

410 *corte ecbatana:* Ecbatana fue una ciudad construida junto al monte Orontes, capital de la Media. La cercaban siete murallas de distintos colores: la primera blanca y las otras de color negro, púrpura, azul, anaranjado, plateado y dorado. Hoy se llama Hamadán. Ciro fundó otra distinta, llamada Ecbatana de los Magos, en Persia, donde residían y formaban un colegio. Hoy se llama Guerdén.

432 Los versos 431-2 están tachados en I por D. Ciriaco Jimeno en 1815.

REY
¡Morid todos, pues yo muero!
Dº VOCES
¡Clemencia!...
Dº FILOCLES
No la esperéis
por más que digan los ecos:
MÚSICA
Piedad, invicto Filocles, 440
clemencia, que en nobles pechos
teñir la victoria en sangre
es venganza y no es trofeo.
CLARIDIANA
Padre... *(Vase)*
REY
Vuélvete a tu tienda.
ARSIDAS
Señor... *(Vase)*
REY
Ve a guardar tu puesto. 445
MELICERTA
Tío... *(Vase)*
REY
No me hables palabra.
NICANDRO
Mi rey... *(Vase)*
REY
A ninguno atiendo.
PALETILLA
¿Ni a mí tampoco? *(Vase)*
REY
¡Huye loca!
TAMBOR
Pues también yo. *(Vase)*
REY
¡Vete, necio!
SUMESFUIT
Yo... pero, ¡a qué he de llegar! 450
si me ha de decir lo mismo. *(Vase)*
GIGES
Ea, poderosa magia, *(ap.)*
para ahora son tus efectos.

437 A lee «morir». Contrástense las dos posturas de los reyes y véase lo dicho en la Introducción sobre su papel en la comedia.

REY

Solo he quedado y pues no hay
a mi suerte otro remedio 455
y, tal vez, debe tomarse
del enemigo el consejo,
abran la puerta a mi alivio
los filos de aqueste acero.
Muera yo...

Arranca la espada y pone la guarnición en el suelo. Vase a arrojar sobre la espada y le detiene Giges. *

GIGES

¡Detente, rey! 460

REY

¿Quién eres, hombre? ¿Qué es esto?
¿Por dónde has venido que,
sin saber cómo, te encuentro,
para estorbarme que muera,
entre mi espada y mi pecho? 465

GIGES

Soy quien que triunfes desea,
pero no ha de ser muriendo,
que las desesperaciones
son muy cobardes esfuerzos.

REY

Pues, ¿qué he de hacer, asediado, 470
sin gente, sin alimento,
y sin esperanza?

GIGES

Hallarlo
todo en el favor del Cielo.

REY

¿Cómo, hombre, deidad o asombro?

GIGES

De esta suerte.

REY Favor, Cielos, 475
que a tan extraño prodigio
pasmado y absorto quedo.

---

* Esta acción aparece reflejada en el emblema número CXIX, «Fortuna virtutem superans» («Que a las vezes la fortaleza es vencida de la Fortuna») de los *Emblemas*, de Alciato. Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 94.

464 A, B e I leen «para estorbarme que viva».

466 I y B: «soy quien que vivas desea».

473 Giges obra a favor del Cielo, emplea la magia para fines benéficos.

*Bajan los rápidos y suben los escotillones. Armamento y tiendas. Han descendido en seis arrojos * seis soldados, con armas, capacetes **, con plumas, petos, espaldares y lanzas. Por el medio el alférez. Y al mismo tiempo han subido por siete escotillones otros seis soldados y un tambor. El foro se ha abierto y se ven graduadas dos líneas de Infantería, con picas, tambores y pífanos y atraviesan el tablado varios vivanderos con cestones de pan, verduras, frascos de vino, carneros al cuello. Hombres y mujeres y se tocan clarines y cajas.*

SOLDADOS
¡Caudales, gran rey de Lidia,
viva, y mueran los magnesios!
GIGES
¡Ea, señor, ya hay socorro, 480
ya puedes triunfar viviendo!
D° VOCES
¡Al arma, que nuestro campo
de escuadrones se ha cubierto
no conocidos!
SALEN TODOS
¡Señor,
gran novedad!
REY
¡Suspendeos, 485
que todo es en favor mío!
TAMBOR, MELICERTA Y ARSIDAS
¡Qué admiración!
CLARIDIANA, NICANDRO Y PALETILLA
¡Qué portento!
CLARIDIANA
¿Qué deidad, señor, movida
de nuestro incesante ruego,
te ampara?

---

* *arrojos:* (Arroje) «Cada uno de los hombres que en los teatros se arrojan desde el telar para hacer que con el peso de su cuerpo subiese el telón, a cuyas cuerdas iban sujetos o asidos.» (DRAE) Arrojo será la cuerda que sirve a los actores y artilugios para subir y bajar desde el escenario.

** *capacetes:* «Casco de hierro hecho a la medida de la cabeza, para cubrirla y defenderla de los golpes y cuchilladas.» (DA). GARCÍA DE LA HUERTA, *La Raquel*, I, vv. 127-28, «¡Y qué bien entre godos capacetes/ parecen, Garcerán, tocas judías!»

REY

No sé, hija mía, 490
pues sólo sé que es el medio
ese admirable zagal
por quien la vida queriendo
quitarme yo a mí, dos vidas,
en ser y en honor, me ha vuelto. 495

SUMESFUIT

(Ap.) Ya empieza a mediar mi amo,
que empieza a ser embustero.

TODOS

¿Quién eres, joven?

GIGES Un hombre
en el que no hay más misterio
que una ciencia no adquirida. 500
De mí no sabréis más que esto;
y así, fuertes capitanes,
pues cobrado el desaliento
de su flaqueza, el socorro
de víveres les da esfuerzos; 505
¡id y juntad las reliquias
de ese ejército deshecho!
Tú, mi señor y rey,
las tropas que te presento
ve acaudillando a su testa 510
que tú vencerás muy luego.
¡Heroicos soldados, giren
los tafetanes al viento
y del pífano y la caja
aturda al contrario el eco! 515
¡Marchad en orden, marchad!

ARSIDAS

Tan pronto, como suspensos...

NICANDRO

Tan firmes, como asombrados...

LOS 2

Entrambos te obedecemos.

REY

Yo también, pues al que juzgo 520
alto celestial decreto,
no hay resistencia. Vosotros
os retirad.

512 I, B y C: «Ea, heróicos soldados, giren». Lo suprimimos para mantener la regularidad métrica.

GIGES

Yo me quedo
a dejarlas en seguro,
señor.

REY

Es de mi aprecio 525
esa atención.

GIGES

Lo ya visto
acredita lo que emprendo.

REY

Ya lo discurro, marchad.

Al son del pífano y las cajas entran marchando los soldados y delante Arsidas y Nicandro y detrás el rey.

TAMBOR

¡Adiós, retazo del Cielo!

PALETILLA

¿Dónde caminas, Tambor? 530

TAMBOR

Donde me horaden el cuero
por defenderte.

PALETILLA

Eso es
írsele al tambor el cuero.

SUMESFUIT

Ésta, de este cuyo es trapo;
yo la atraparé si puedo. 535

MELICERTA

¿Quién será este joven, prima?

CLARIDIANA

Ahora lo averiguaremos.

GIGES

(Ap.) Oye Sumesfuit.

SUMESFUIT

Amo mío.

GIGES

¡Cuidado y guardar silencio
sin hablar de la sortija, 540
que te pesará!

SUMESFUIT

Te ofrezco

535 A y C leen «adoraré»; I y B, «atraparé». Parece más propia esta lectura, aunque la primera puede tener uso irónico.

que me lleve el Sastre Zorro,
si jamás tocare en ello.

CLARIDIANA

Galán prodigioso, joven
que hoy tan extraños portentos 545
habéis obrado, ¿quién sois?

GIGES

El traje lo está diciendo:
un zagal de vuestros campos,
guarda de vuestros corderos,
donde yo soy el perdido 550
y los ganados ellos.

MELICERTA

¿Perdido?

GIGES

Y con harta causa.

MELICERTA

¿Por quién?

GIGES

Yo, y mi pensamiento,
andamos por ignorarlo
porque aún es culpa el saberlo. 555

CLARIDIANA

Lo que a nosotras nos debe
tocar no es inquirir eso,
sino es qué deidad ha sido
quien os trajo a ser remedio
de nuestros males.

GIGES

Es una 560
que juzgo que la estoy viendo.

PALETILLA

(Ap.) Esto lo dice por mí,
¡ah, pícaro zagalejo!

SUMESFUIT

(Ap.) Ya el secreto me joroba.

MELICERTA

¿Viéndola estáis?

GIGES

Yo lo creo, 565
calidad de lo divino

543 Si alguna vez tratara de ello. «Jamás» viene de «iam magis», ya más. Cañizares no pierde la ocasión de ironizar sobre los sastres, crítica tradicional, como es sabido.

es ser espíritu bello,
a unos visible y no a todos.

(Prevenido el árbol donde sube el galán)

CLARIDIANA
Eso yo te lo concedo.

GIGES
Es que lo que miro tiene, 570
entre un todo tan perfecto,
tal espíritu, que roba
cuanto quiere, no queriendo.

CLARIDIANA
Eso parece que es hurto.

GIGES
No señora, que es obsequio. 575

MELICERTA
Quien tan delgado discurre,
que no es un pastor es cierto.

CLARIDIANA
Seais lo que fuéreis, desde hoy
agradecida estar debo
a vuestro socorro.

GIGES
Aprisa 580
me habeis premiado.

CLARIDIANA
Y el veros
en el traje deseara
de lo que estoy presumiendo
que sois, si no sois enigma
que se oponga a este deseo. 585

GIGES
No, señora, un pastor soy,
esto es lo seguro, pero
seré cuanto vos quisiéreis
como querais...

CLARIDIANA
¿Qué?

GIGES
...saberlo.

CLARIDIANA
(Ap.) ¡Eso sí, corazón mío! 590
vete a espacio que te temo.

MELICERTA
(Ap.) ¿Qué afecto, al ver a este hombre,
hay en mí, que desde luego
que le ví, me incliné a él?
Mas, qué discurso tan necio 595
si amo a Filocles. No hay duda
que es piedad, y no es afecto.
SUMESFUIT
(Ap.) ¡Secreto de los demonios!
no me encosquilles el pecho
que no me preguntan nada. 600
CLARIANA
Razón es nos retiremos.
MELICERTA
Sí, prima mía *(Caja y clarín)*
Dº VOCES
¡Arma, guerra!
CLARIANA
Mas aquí se oyen los ecos
de la trabada batalla
entre lidios y magnesios. 605
¡Quién, no obstante lo que he visto,
supiera si corre riesgo
mi padre!
GIGES
¡A saberlo voy!
MELICERTA Y CLARIDIANA
¡Pastor!
GIGES
Adiós, que ya vuelvo.

Vuela en una canal, que será un tronco, compañero de otro que está enfrente. *

MELICERTA Y CLARIDIANA
¡Otro prodigio!
PALETILLA
¡Otro asombro! 610
SUMESFUIT
Y aun otros mil y quinientos,
que la sor... *(ap.)* ¡maldita seas
lengua, que te ibas saliendo!

602 B: «arma, arma, guerra, guerra».
* *canal:* Instrumento por donde discurrían los carriles empleados para el vuelo de actores.

CLARIDIANA
Ven acá, ¿tú no te llamas
Sumesfuit?
SUMESFUIT
De verbo ad verbum. 615
CLARIDIANA
¿Quién es tu amo?
SUMESFUIT
Un pastor.
MELICERTA
¿Y su nombre?
SUMESFUIT
Es nombre griego
CLARIDIANA
¿Pues cómo se llama?
SUMESFUIT
Giges.
PALETILLA
¡Giges!, a gargajo seco
suena, pues se está nombrando 620
como que se está escupiendo.
CLARIDIANA
¿Y qué empleo tenéis ambos?
SUMESFUIT
Guardar los ganados vuestros,
pues que son del rey Caudales,
vuestro padre, que por suegro 625
le anhelarán todos, porque
donde hay Caudales, hay yernos.
PALETILLA
Señoras, no le creáis,
que este vejetillo es cuerpo
de verdades.
SUMESFUIT
¿Por qué, perla? 630
PALETILLA
Porque te las guardas dentro
y echas fuera las mentiras
en cuanto vas respondiendo.
CLARIDIANA
Pagáraslo con la vida,
si me mientes.

615 *de verbo al verbum:* palabra a palabra, «de pe a pa».
627 Otro juego de palabras. El verdadero nombre del rey es Candaules.

SUMESFUIT
Enterretur. 635
MELICERTA
¿Cómo hace aquestos prodigios,
siendo pastor?
SUMESFUIT
Ese cuento
a la Historia, que le trae
Heródoto, cuando menos;
que el ingenio no escribiera 640
dislates sin fundamento.
Dº VOCES
¡Victoria, Lidia, victoria!
Dº ARSIDAS
¡Cantad, al monarca nuestro,
el triunfo!
MELICERTA
¡Oh, qué gozo, prima,
que nuestras huestes vencieron! 645
CLARIDIANA
¡Ay pastor, hombre o deidad,
(ap.) en qué obligación me has puesto!
Dº MÚSICA
En hora felice
se inflamen los vientos
de aplausos al alto 650
monarca supremo
que a Lidia liberta
de su cautiverio. (Caja y clarín)
Dº UNOS
¡Triunfe el rey Caudales!
Dº OTROS
¡Viva
Lidia!
SALE TAMBOR
Triunfe, que no es nuevo, 655
porque los caudales
han triunfado en todos tiempos.

635 *Enterretur:* es enterrado. Vid. nota al verso 2431.
636 A veces encontramos palabras, como «aquestos, huestes», que el *Diccionario de Autoridades* considera de uso bajo en boca de los personajes altos de la comedia.
641 Sumesfuit aquí es un gracioso ilustrado; nos dice cómo escribe Cañizares, apoyándose en romances, comedias o en la literatura clásica.

PALETILLA
Vencimos, Tambor.
TAMBOR
Vencimos.
PALETILLA
Díme, ¿cuántos agujeros
traes de la guerra?
TAMBOR
Los mismos 660
que llevé, que todos ellos
los traigo, amiga, muy sanos.
SUMESFUIT
¡Quién te viera hecho un harnero!

Salen el Rey, soldados, Arsidas y Filocles, preso

REY
Heróicos valientes Lidios,
ya el enemigo deshecho, 665
el que cantó como triunfo
le llora como escarmiento.
Melicerta, Claridiana,
que no dilateis, os ruego,
abrazarme, pues vencido 670
por disposición del Cielo,
el que os amagó tan libre,
llega a vuestras plantas preso.
FILOCLES
Te engañas, gran rey, te engañas,
que si de ese ingrato objeto 675
me impusieran las cadenas,
su perfección y su ceño,
no quiero que la Fortuna
blasone de haber dispuesto
que se declare cautivo 680
quien ya estaba prisionero.
ARSIDAS
(Ap.) ¡Qué esto oiga y que mi rencor
no me apure el sufrimiento!

662 I y B: «los traigo, amiga, corrientes.»
663 *harnero:* «Lo mismo que criba. Hacer a uno un harnero: frase que significa darle muchas puñaladas. Dícese más comúnmente, hacerle una criba.» (DA). Tomás Bernardo Sánchez escribe en *El mágico Segismundo:* «que trae un peluquín como un arnero». I y B, en lugar de este verso, «en el atrasado, fuego», como Barcelona. A lo tacha e incorpora el transcrito.

CLARIDIANA
En verdad que, a no haber sido
por ese noble mancebo, 685
ruina fuera lo que es hoy
cortés lisonja.
REY
Es bien cierto.
SALE NICANDRO
Ya, gran señor, los contrarios
van en fuga y van siguiendo
su alcance los tuyos.
REY
Hombre 690
que generoso instrumento
de mi libertad has sido,
hasta ahora no ha habido tiempo
de obligarte a que me digas
quién eres.
GIGES
Un pastor vuestro. 695
MELICERTA
Giges dicen que es su nombre.
GIGES
(A Sumesfuit) ¡Tú lo has dicho ya!
SUMESFUIT Concedo.
REY
¿Giges, el pastor valiente
a quien la guarda encomiendo
de mis ganados? ¿Pues cómo? 700
¿De qué forma, o con qué medios,
esto ejecutas?
GIGES
No sé.
REY
Bien puedes hablar sin miedo.
GIGES
No lo he conocido nunca.
REY
Mira, que yo estoy resuelto 705
a que lo digas.
GIGES Y yo
a obedecer, mas no puedo.

706 I: «Mira, que estoy resuelto/ a que lo digas por fuerza.»

REY
¿Por qué?
GIGES
No sabré decirlo.
REY
Ni yo quiero ya saberlo,
que esa es mucha rebeldía 710
con tu rey y con tu dueño.
Y pues un pastor, no más,
te hallo, bastará por premio,
ya que mis ganados guardas,
hacerte mayoral de ellos, 715
habiendo de conformar
el honor con el sujeto.
GIGES
¡Oh, pasados beneficios,
(ap.) que haceis ingratos tan presto!
CLARIDIANA
La entrada franca en Palacio 720
tendréis, que al merecimiento
de tan supremos servicios
esto corresponde... pero,
con una condición sola.
GIGES
Decidla, que yo os prometo 725
cumplirla.
CLARIDIANA
Con que yo sepa
los reservados misterios
que le calláis a mi padre.
GIGES
Mirad...
CLARIDIANA
No tiene remedio.
MELICERTA
A solo el fin de estimar 730
es el ansia de conoceros.
GIGES
El más infeliz dichoso
soy.
SUMESFUIT
(Ap.) No me mires al sesgo,
que no he dicho más.

719 I: «que haces ingratos tan presto».

REY
Filocles.
FILOCLES
¿Señor?
REY
Venid, que no intento, 735
si os excedo en lo feliz,
imitaros lo soberbio.
Más que prisión, hospedaje
tendréis en mí y en mi reino,
quedando en cuanto a partidos 740
ambos a dos satisfechos.
FILOCLES
Sin uno, no puede ser.
REY
Yo no dispongo en lo ajeno;
adiós pastor. *(Vanse)*
GIGES
Él os guarde,
señor, por siglos eternos. 745
ARSIDAS
Tenedme por vuestro amigo,
que serlo desde hoy protesto.
NICANDRO
Lo mismo os digo.
GIGES
Mal puede
mi humildad corresponderos
a tantas honras. *(Vanse Arsidas y Nicandro)*
MELICERTA
Yo, Giges, 750
que no seáis, voy sintiendo,
persona en quien se coloquen
los honores y los puestos. *(Vase)*
GIGES
¡Qué le hemos de hacer, paciencia!
CLARIDIANA
Mirad, que yo voy en eso. 755
GIGES
¿Y si no pudiere ser?

747 I: «prometo». Todas las demás, incluida Barcelona, «protesto». *protesto* tiene el sentido de asegurar con ahínco. «Prometo», con un sentido parecido, en *Fuenteovejuna*, ed. M. G. Profeti. Barcelona, CUPSA, 1978: «y te prometo, señor,/ que más que esto no he sacado», vv. 2373-4.

CLARIDIANA
Perderéis lo que no pienso
que he de poder yo decirlo *(Clarín)*
ni tampoco vos creerlo. *(Vase)*
GIGES
Mucho me estrechas, Fortuna. 760
PALETILLA
Adiós pastorcillo, tierno
con las mozas.
GIGES
Es verdad.
PALETILLA
Y si, con tus regodeos,
te ensanchas, por mí, hijo mío,
bien puedes ponerte hueco, 765
porque tienes una cara...
GIGES
... ¿De qué?...
PALETILLA
... de pastel de a medio. *(Vase)*
(Cupidillos y selva)
SUMESFUIT
Mas que me birla la moza
este amo faramallero.
TAMBOR
Vamos, que te descarrías, 770
que todos se van diciendo: *(Vase)*
Dº VOCES
¡Viva el invicto Caudales,
viva el gran monarca nuestro!
MÚSICA
En hora felice
se inflamen los vientos 775
de aplausos al alto
monarca supremo

767 *de a medio:* de poco valor. J. DEL ENCINA, *Profecías de Pero Grullo,* vv. 223-25: «¡O, cuytada Salamanca,/ adonde sola una blanca/ no valdrá sino dos medias!» MARÍA CRUZ GARCÍA ENTERRÍA y A. HURTADO TORRES, «La astrología satirizada en la poesía de cordel: El *Juyzio* de Juan del Encina y los *Pronósticos* de Rodolfo Stampurch», *Rev. de Literatura,* XLIII, 1981, p. 28.
769 *faramallero:* «El que habla mucho y deprisa, sin fundamento y urdiendo embustes.» (DA).
773 B: «el gran rey de Lidia viva».

que a Lidia liberta
de su cautiverio. (Corre Sumesfuit)

GIGES

¿De quién huyes, Sumesfuit? 780

SUMESFUIT

De nadie. Háblame de lejos.

GIGES

Si has dicho sólo mi nombre,
seguro estás.

SUMESFUIT

El braguero
se me rompa cuando vaya
a empezar un galanteo, 785
si he dicho otra cosa.

*(Sacabuches * y donde baja Venus, prevenidos)*

GIGES

Basta,
que eres leal.

SUMESFUIT

Más que un pecho.

GIGES

Pues, vete de aquí.

SUMESFUIT

Sí haré. *(Vase)*

GIGES

¡Ah de las ninfas del viento!

Dº MÚSICA

¿Quién llama?

GIGES

Quien saber quiere 790
cuánto, a la deidad de Venus,
le debe un amor que es fino
y desgraciado y os ruego
le pidáis (si es que la magia
tiene en vosotras imperio) 795
supla en mí lo que me falta
para el triunfo que pretendo. *(Cartabones **)*

779 A y B, también Barcelona, suprimen estos versos. En C, no existen.
786 A tacha «braguero» y corrige «cerebro»; B trae «braguero»; C «cerebro». En I no aparecen estos versos.
* *Sacabuches:* «Instrumento a modo de trompeta, hecho de metal, dividido por medio para que haga la diferencia de voces, que pide la música. También se llaman así las bombas para sacar agua de los barcos.» (DA).
** *Cartabones:* «Echar un cartabón», trazar un plan. Fontecha, *Glosario...*, p. 73. Instrumento para lograr la perspectiva.

*Aparécese la más bella y hermosa mutación que se pueda, que ha de ser la mansión de Venus, y descienden cuatro balancines, tirados de varias aves, como son águilas, pavones, cisnes y garzas. Y en el centro una mansión hermosa en donde ha de estar un bello carro tirado de palomas en alambres, en él baja la diosa Venus. Y se halla en el tablado, subiendo en el escotillón del medio, una mesa con dos velas y en ella un azafate de plata *, con un vestido rico, a la romana, penacho y todos los requisitos. Y la rueda de Cupidillos está en movimiento circular incesante **.*

MÚSICA

Ya rasga obediente la esfera del aire (Baja Venus)
sus vagos hermosos flamígeros velos
y en trono volante tus voces escucha 800
la hija del agua, la madre del fuego.

VENUS

¡Valeroso Giges!

GIGES

Norte
de los humanos afectos,
pues sin amor fuera un caos
de horrores el Universo, 805
favoréceme.

VENUS

Ya sólo
de tu conjuro el precepto
me conduce, que algún día
sabrás las causas que tengo
para procurar hacerte 810
dichoso, desvaneciendo
de las iras de Diana
los fatídicos decretos.
Ninfas, vestidle en el traje
que pide su nacimiento. 815

GIGES

¿Mi nacimiento? ¿Pues quién
soy yo?

---

* *azafate:* «Un género de canastillo llano tejido de mimbres, levantados en la circunferencia en forma de enrejado cuatro dedos de la misma labor.» (DA).

** Transcribo la mutación de B, que es la más completa y detallada. En I el vestido es a «lo griego». Para los cuatro elementos, vid. la nota al verso 196.

VENUS

No debes saberlo,
hasta que el tiempo lo diga.

GIGES

Todo alivio es del tiempo.

CANTA VENUS, COPLA 1.ª

El pellico desecha 820
que tiene riesgo
el vestir de inocencias
los sentimientos.

NINFAS, CANTAN A 4 *

Guárdate de eso,
que con ser cauteloso 825
serás discreto.

CANTA VENUS, COPLA 2.ª

Viste en peto y en manto
de hombros y pecho
los que siendo resguardos
no serán peso. 830

NINFAS, CANTAN A 4

Dice un concepto
que de los prevenidos
se hacen los cuerdos.

CANTA VENUS, COPLA 3.ª

Estos rizos que al rostro,
que al rostro sirven de cerco, 835
mandan traigas en orden
tus pensamientos. (La peluca)

NINFAS, CANTAN A 4

Cuenta con ellos,
que es razón ser altivos,
mas no soberbios. 840

CANTA VENUS, COPLA 4.ª

La cabeza te adornen
gasas del viento,
porque suelen sus dichas
cogerse al vuelo. (El penacho)

---

* «El Cuatro escénico español: sus antecedentes, evolución y desintegración», *Miscelánea en Homenaje a Monseñor H. Anglés*. Barcelona, CSIC, 1958-61, II, pp. 895-921.

827 A, B y C: «viste en traje y espada».

842 I reproduce los versos que se corrigieron en A, B y C: «Es el vago penacho/ de amor misterio.» También Barcelona.

CANTA EL 4
No ames con miedo, 845
que de los perezosos
se hacen los necios.
VENUS
Ya estás en distinto traje
y no sólo te concedo
este bien, sino el idioma 850
armónico y halagüeño
que es el que hablan los dioses,
para que al dulce embeleso
de voz, ingenio y presencia
vayas tus dichas tejiendo 855
GIGES
¡Oh, gran madre del amor,
cuántas finezas te debo!
VENUS
Antes están merecidas...
GIGES
¿De quién?...
VENUS
... del que yo reservo
nombrarte, usa del anillo 860
que tuvo guardado el Cielo
para ti.
GIGES
¿Pues no fue acaso
el hallarle?
VENUS
No, por cierto.
GIGES
No te ausentes sin sacarme
de tantas dudas.
(Al retornelo, empieza a subir la [ilegible] *de en medio)*
VENUS
Bien presto 865
saldrás de ellas, y ahora basta
saber que cuando me ausento...
ELLA Y LA MÚSICA
Ya rasga obediente la esfera del aire
sus vagos hermosos flamígeros velos

855 A y C cambian desde el verso 849 hasta aquí por «y en él, Giges, te concedo/ que tu ingenio y tu presencia/ vayas las dichas uniendo.»

y en trono volante sus voces escucha 870
la hija del agua, la madre del fuego.

(Desaparece todo, selva corta)

SALE SUMESFUIT
¡Señor!
GIGES
Sumesfuit, ¿qué quieres?
SUMESFUIT
Ay qué chiste, ¿quién te ha puesto
de petimetre a la griega?
Ven, que en los raros portentos 875
de mi vida espero sea
de muchos sabios proverbio...
SUMESFUIT
...¿Quién?...
GIGES
... el anillo de Giges
en los siglos venideros.
Repitiendo para aplauso 880
de la deidad que venero:
ÉL Y EL 4
Ya rasga obediente la esfera del aire
sus vagos hermosos flamígeros velos
y en trono volante sus voces escucha
la hija del agua, la madre del fuego. 885

(Con la repetición se cubre todo y se da fin)

874 Este es un ejemplo de acercamiento del personaje al tiempo que viven los espectadores. Sumesfuit emplea la terminología habitual para designar los tipos de vestimenta teatral. Vid. *Estructura, acción y personajes,* nota 6.

879 I y B terminan el parlamento de Giges aquí. Sumesfuit continúa después: «Y si no fuese eso así,/ y tu vida y tus sucesos/ no fuesen admiración,/ serán diversión del pueblo.» Barcelona también acaba donde I y B.

JORNADA SEGUNDA

Héchase la mutación de Salón regio y, cantando la música, salen Melicerta, Claridiana, Paletilla y damas, que serán las que hicieron de Ninfas *

MÚSICA
Amante corazón mío,
estemos firmes los dos,
tú en la razón de sentir,
y yo en callar tu razón.

CLARIDIANA
¿Quién te ha dado, Paletilla, 890
esa letra?

PALETILLA
Me la dio
cierto chichisveo mío,
que es muy chulo y muy bufón.

MELICERTA
Pues divierte las tristezas
de Claridiana.

PALETILLA
A eso estoy. 895

MELICERTA
Y dinos, ¿quién es?

PALETILLA
Es Giges.

CLARIDIANA
¿Giges?

---

* B: «hicieren»; C: «hacen»; I no da referencia.
892 Véase nota al verso 375.

PALETILLA

Fuerte alteración...
sosiéguese usted, que aunque
le llame mío, no soy 900
tan fácil que me haga puches
por cualesquiera visión.

MELICERTA

¿Visión es Giges?

PALETILLA

Pues qué hay
en él que repare yo,
si no es mucho entendimiento, 905
cortesía y atención,
y después que al traje griego
ha trocado el de pastor,
ser derecho como un uso
y ser galán como el sol. 910

CLARIDIANA

¡Calla loca, o mandaré
que te echen por un balcón!

PALETILLA

Aún no es hora de vaciar,
que dé las seis el reloj...

CLARIDIANA

¡Ay, prima mía, que en vano 915
quiere mi imaginación
borrar de una vez la imagen
que en el alma se estampó!
Bien sé que estimas a Giges

901 I: «feliz» en vez de «fácil». *haga puches:* «Frase metafórica, que significa tomar aquellos gestos y movimientos que preceden al llanto, o al querer llorar verdadero fingidamente.» (DA).

904 I: «Pues qué hay/ en él que te pareció.»

914 «Estaba mandado que no se arrojasen (basuras) antes de las 10 de la noche, pero la orden no se respetaba...» MARÍA GLORIA SANJOSÉ y J. P. MERINO NAVARRO, «Saneamiento y limpieza en Madrid, siglo XVIII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII, 1976, p. 120. La cita es de la *Carta de la Villa del Marqués de San Andrés*. Vid. también A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Hechos y figuras del siglo XVIII español*. Madrid, Siglo XXI, 1980², pp. 111-76. Sobre este problema dice el Padre Sarmiento, «El porque sí y el porque no», *Seminario* erudito, VI, 1777, p. 155: «A esto se añade, que siendo máxima medicinal y buena de este país, el que no se inspire el ambiente exterior, antes que el sol esté sobre el orizonte, ni después que se haya ocultado debaxo de él, salen unas conseqüencias fatales.»

y por eso mi dolor 920
te fío, pues cotejando
tu pasión con mi pasión,
conocerás que el rendirme
no es falta en mí de valor.

PALETILLA

Acabáramos con ello. 925

MELICERTA

Prima, es una estimación
la que a Giges le confieso
que no le estorba al favor
que le haces, pues de la esfera
no pasa de la inclinación, 930
siendo amor de tal especie,
que es amor y no es amor.
Es de Filocles...

CLARIDIANA

No, prima,
me lo nombres. *(Música aparte)*

MELICERTA

¿Por qué no,
si estando tú en tu entereza 935
estás en lo que yo estoy?

CLARIDIANA

Pues, ¿en qué puedo servirte?

MELICERTA

En vencer su obstinación
hacia ti y, de la fineza
que en su tierra me debió, 940
cuando a este reino pasé,
hacerle, si hay ocasión,
memoria.

CLARIDIANA

Yo te lo ofrezco.
Y sabe que es el mayor
obsequio que puedo hacerte 945
hablar con él.

PALETILLA

Se acabó.
Eso es ser, una por otra,
alcahuetillas las dos...
y si me diéseis licencia,
en forma de diversión, 950
yo cantara una cosita
que hace al caso.

MELICERTA

Sin temor puedes.

(Filocles y Arsidas al paño)

PALETILLA

Desde aquí, no sea
que me deis un torniscón.

CANTA RECITANDO

Duélete el corazón, ama querida, 955
gruñes y callas y sufriendo mueres,
a cada instante escuece más la herida
pues sabe que en el mundo de donde eres
para los hombres nacen las mujeres
y la que mejores ha desechado 960
para en un tuerto, cojo o corcobado.
Y así, señora, la que pilla, pilla
y, según Paletilla,
antes que se te caiga la que tienes
a pura resistencia, 965
buscar alivio o prestar paciencia.

ARIA *

Yo sé lo que ella quiere,
la que penando muere,
pues ya lo descubrí.
No quiere traje rico, 970
ni joya ni abanico
sino es un partorcico
que es de pitiminí,
tan culto, tan dispuesto,
tan gordo como así. 975

954 *torniscón:* «Golpe, que se da en cara con el revés de la mano, por lo que se llamó así.» (DA).

* E. COTARELO, «Ensayo histórico sobre la zarzuela...», pp. 776-7, dice que la primera vez que se encuentra esta palabra en piezas teatrales españolas es en *Todo lo vence el amor*, de Zamora, estrenada en el Buen Retiro, el 17 de noviembre de 1707. Sin embargo, *Veneno es de amor la envidia*, del mismo, anterior a 1705, fecha en que es desterrado a Francia Sebastián Durón, autor de la música, presenta varias arias, «con violines con cordina, con violín vivo, ...» El mismo Cotarelo, p. 771, dice que en la zarzuela de Salazar y Torres, *Los juegos olímpicos*, anterior a 1684, se canta un aria.

973 *pitiminí:* Pequeño, *diminuto*. Comúnmente se dice de los ojos y las flores.

975 Toda la parte musical se refiere al problema amoroso, presentado al final de la Iª jornada. Paletilla expresa unas ideas revolucionarias para aquellos tiempos. Recuérdense las observaciones sobre el matrimonio en el siglo XVIII. En C, desde el verso 976 hasta 983, está tachado.

No es eso algún oprobio,
que yo eligiera novio
que me gustara a mí.
Y al no encontrar pobrete,
si no es algún vejete, 980
por excusar las llamas
que enciende el amo, a más,
tomara a Sumesfuit. (Vase)

CLARIDIANA
¿Hase visto loca igual?

MELICERTA
Pretende, su buen humor, 985
aliviarte.

CLARIDIANA
De mi padre
prosigue la indignación
con Giges, por no poder
de los prodigios que obró
averiguar...

AL PAÑO, FILOCLES
Claridiana 990
está aquí, felice soy.

CLARIDIANA
... el medio con que los hace.

MELICERTA
Terrible es su condición.

FILOCLES
(Ap.) ¿De qué hablarán?

CLARIDIANA
A cantar
volved que conmigo habló, 995
concepto que no halla senda
desde el pecho hasta la voz.

MÚSICA
Amante corazón mío,
estemos firmes los dos,
tú en la razón de sentir, 1000
y yo en callar tu razón.

CLARIDIANA
¿Qué es?

SALIENDO FILOCLES
Es un desgraciado
que parece que inventó
esa letra.

CLARIDIANA
¿Para qué?
FILOCLES
Para explicar su pasión. 1005
MELICERTA
(Ap.) Oye, corazón, y sufre.
AL PAÑO, ARSIDAS
Ahora Filocles pasó
al cuarto de Claridiana,
mas aquí está. Lo mejor
es ocultarme.
FILOCLES
Después 1010
que de mis gentes triunfó
vuestro padre, conocí
lo desdichado que soy.
Antes juzgué que en su odio
se afirmaba tu tesón, 1015
como antiguos enemigos
ambos reinos; mas ya no,
pues me dice que no manda
en ajeno corazón
y así, al que os postro, le digo 1020
en recatar un dolor:
ÉL Y MÚSICA
Amante corazón mío,
estemos firmes los dos.
(Salen Giges y Sumesfuit)
SUMESFUIT
Por los guardias has pasado
sin verte.
GIGES
Es que me valió 1025
la sortija.
ARSIDAS
De su acento
pendiente, Cielos, estoy.
CLARIDIANA
(A Melicerta, al oído) Ahora te obedeceré.
MELICERTA
Ayude tu instancia amor.

1019 Filocles se refiere a la respuesta que Caudales le dio al final de la anterior jornada.

CLARIDIANA
Confiésoos que hasta aquí pudo 1030
mi esquivez dar ocasión
de que me juzguéis tirana,
pero no tanto lo soy
que de vos no haga mi pecho
la más digna estimación. 1035
ARSIDAS
¿Qué escucho, Cielos?
GIGES
¿Qué oigo?
¡Oh pesar cruel y atroz! *(Prevenido el Rey)*
CLARIDIANA
Y así interesada en vuestro
cariño amante, desde hoy
me habéis de hacer dueño de él 1040
y de su colocación,
tan en silencio, que pueda
(cuando lo que ahora faltó,
lo explique) decirle: guarda
secreto y unámonos: 1045
ELLA Y MÚSICA
Tú en la razón de sentir,
y yo en callar tu razón.
CLARIDIANA
(al oído) ¿He empezado bien?
MELICERTA
Ay, prima,
que es mucha tu discreción.
FILOCLES
Tan absorto, tan sin mí 1050
me deja tanto favor,
que he de arrojarme a esos pies.
SALE ARSIDAS
Si no lo embarazo yo.
GIGES
¡Nueva pena!
SUMESFUIT
¡Ea, rey mío,
ya hay otro competidor! 1055

1040 Uso de términos amorosos del código provenzal, «dueño, señor».
1044 I lee erróneamente: «(cuando lo que ahora faltó,/ lo explique, decirle) guardar.»

FILOCLES
Para embarazar mis dichas,
decid, Arsidas, ¿quién sois? *(arrancan las espadas)*
ARSIDAS
Soy quien dirá con la espada
lo que no dice la voz.
GIGES
Quitaréme la sortija, *(se la quita)* 1060
que esto es ya de otra estación.
CLARIDIANA
¿Cómo delante de mí
tal hacéis?
ARSIDAS
Como me ajó
en vuestra presencia.
FILOCLES
Como
suya es la desatención. 1065
GIGES
Y mío el último arresto *(sale sacando la espada)*
de matarme con los dos.
CLARIANA
Repara...
MELICERTA
Mira...
SALE EL REY
¿Qué es esto?
SUMESFUIT
La casa se nos cayó
a cuestas.
(Preparados Tambor, Paletilla y soldados)
REY
No respondéis. 1070
CLARIDIANA
(Ap.) Reprima su indignación
mi cautela entre Filocles
y Arsidas... Padre y señor
de lidios y de magnesios,
el brío se disputó 1075
porque yo gusté de oir
de la una y de la otra nación
las glorias. Y llegó a tanto

1063 *ajar:* En sentido metafórico es tratar mal de palabra a alguno, injuriándole, y ofendiéndole en su fama, honor y persona.

de la disputa el ardor
que en desnudar los aceros 1080
la conferencia paró.

REY
Filocles, traer la espada
os permito por quien sois,
mas no para usarla así.

FILOCLES
Confieso que ha sido error. 1085

REY
Pero, lo que aquí pasó,
¿qué tiene Giges que hacer
con que entréis a lo interior
de mi palacio, si no es 1090
que traigais firme intención
de satisfacer mis dudas?

GIGES
En el mismo estado estoy
de no poder aclararlas.

REY
Pues, ¿cómo así se faltó 1095
al orden mío que os priva
de entrar en esta mansión,
sin cumplir ese precepto?

GIGES
Yo, si cuando...

REY
¡Hola!

(Salen Tambor, Paletilla y soldados)

TAMBOR Y SOLDADOS
¡Señor!

CLARIDIANA
Ya se perdió todo.

REY
A Giges 1100
conducid a una prisión.

GIGES
(Ap.) La sortija me pondré *(pónesela)*

TAMBOR Y SOLDADOS
¿A quién decís?

REY
A ése que hoy...
mas, ¿dónde está?

TAMBOR Y SOLDADOS
No le vemos.
TODOS
O el aire se lo llevó, 1105
o el abismo le sepultó.
REY
Ese hombre es mi confusión.
CLARIDIANA
Y la mía, pues no sé
si es algún oculto dios.
TODOS
Lo cierto es que son prodigios 1110
los que se ven.
REY
Sean o no,
medio hay para averiguar
lo que ya nos causa horror:
a su criado prended.
SUMESFUIT
¿A mí? Pues, válgame Dios, 1115
¿qué he hecho yo?
REY
A ti te encargo
examinarle, Tambor,
y si niega, haz que le den
un tormento.
SUMESFUIT
Ah, gran señor,
que tengo potra.
TAMBOR
En el potro 1120
le daré yo el lamedor,
confesar o perecer.
PALETILLA
Ay, pobrete, ya expiró.
CLARIDIANA
Señor...
REY
No me habléis en esto.

1122 *potra:* «Especie de hernia o rotura interior, que se causa por bajar las tripas a la bolsa de los testículos.» (DA). *lamedor:* «Metafóricamente significa halago fingido o cauteloso para atraer o engañar.» (DA). Aquí empleado irónicamente. A, B y C sustituyen «potra» por «asma». A: «Aunque sea/ tan grande como un melón,/ confesar o perecer.» B y C, la que transcribimos. I lee como A, pero el censor, tacha.

MELICERTA
Mirad...
REY
Esta orden os doy. 1125
TAMBOR
La mayor tajada suya
será como un real de a dos,
si no cuenta lo que sabe
del embustero bribón
de su amo.
PALETILLA
Si le ahorcas, 1130
despáchale pronto.
SUMESFUIT
Por
las enaguas de la luna
y por el pañal del sol,
que habléis por mí.
FILOCLES Y ARSIDAS
No podemos.
TAMBOR
Vejete, no hay remisión. 1135
SUMESFUIT
Pues, suéltame por un rato,
manazas de amolador.
GIGES
(Ap.) Adonde jamás parezca,
si él declara lo que vio,
va a parar.
REY
Habla, no temas. 1140
SUMESFUIT
Pues, señor, cuanta invención
has visto, nace...
TODOS
¡¿De qué?!
SUMESFUIT
... de que Giges, el pastor
amo mío, cierto día
con una cueva encontró, 1145
y en ella...

1137 I y A: «segador»; en B tachado. C: «amolador». *amolador:* El que afila las herramientas en la muela.

GIGES

GIGES

(Ap.) Antes que prosigas,
corte el céfiro volar. *(Vuela rápido)*

SUMESFUIT

¡Ay, que me llevan los diablos,
ay, que no sé dónde voy!

TODOS

Éste es ya mucho espanto. 1150

REY

Con todo mi poder, si alcanza a tanto,
procuraré inquirir de qué conjuro,
pues nadie con tal hombre está seguro,
o con que alto poder todo lo invierte,
y si me engaña, haréle dar muerte. 1155
¡Seguidme todos!

TODOS

Vamos. *(Vanse)*

MELICERTA

¿Vienes, prima?

CLARIDIANA

Déjame a solas, que llorando
gima mi desgracia.

MELICERTA

Sí haré. *(Vase)*

CLARIDIANA

Giges...

GIGES

(Ap.) Qué escucho! *(acercándose)* 1160

CLARIDIANA

¡Oh, si supieras que me debes mucho,
cómo estaría tu atención de ufana!

LLEGA GIGES

Loca de gozo, hermosa Claridiana.

CLARIDIANA

¿Qué es esto?, ¿dónde estabas?
¿por dónde entraste, cómo me escuchabas 1165
sin que nadie te viera?

GIGES

Estaba junto a ti, que ésa es mi esfera.

CLARIANA

¿Y quién, mudando tu forma
en tu traje y tu presencia
de pastor en cortesano 1170
te ha trocado?

GIGES

Mi fineza.

CLARIDIANA

Y ésa, en ti, ¿de qué nació?

GIGES

De verte sin que te viera.

CLARIDIANA

¿Dónde o cómo?

GIGES

En un retrato
hallado en la verde selva 1175
en donde los vivos copos
de corderos y de ovejas
pastando en nieves engastaban
la esmeralda de sus yerbas. *(Música)*

CLARIDIANA

En ese sitio me ha dicho 1180
que le perdió, Melicerta,
habiéndosele enviado
yo, cuando habitaba en Persia,
para que me conociese.
Mas mis dudas aún no cesan, 1185
¿eres espíritu impuro
de las mansiones leteas,
o eres algún semidios
de los que Lidia venera?
Porque nos tienes a todos 1190
en tal confusión que es fuerza
duden de tu ser.

GIGES

De todo
ha sido la mejor seña
que te adoro y...

CLARIDIANA

No prosigas,
que antes es razón que sepa, 1195

1176 Reminiscencia del lenguaje barroco. *copo:* Es sentido figurado. Copo de nieve. También mechón o porción de lana, lino, etc.

1194 I, A y B leen, aunque en A y B todo el fragmento está enmarcado y tiene al lado la palabra NO: «Giges.—Escucha,/ te daré sola una seña/ que aunque en repetidos lances/ a otras muchas se parezca/ es del caso, y no es delito/ repetir las cosas buenas./ Canta.—*Yo, Claridiana divina,/ te vi en esta copia bella/ donde hablabas con el alma,/ que la di en llegando a verte./ Acaso fue, pero acaso/ prevenido por la estrella,/ que de las casualidades/ se valen las infuencias./ No importa,*

evitando mis ultrajes,
a quién oigo esas ternezas.
¿Cómo ricos trajes mudas?

GIGES

Como hay quien dármelos pueda.

CLARIANA

¿Cómo te haces invisible 1200
cuando quieres?

GIGES

Como hay ciencia
que eso y mucho más me enseña.

CLARIANA

¿Cómo pudiste aprenderla,
siendo un pastor desvalido?

GIGES

Mucho, señora, me estrechas, 1205
ya eso no sé responderte.

CLARIANA

Luego es forzoso que mientas
en todo y te hagas indigno
de una fiel correspondencia.
(Rey, soldados, Nicandro, prevenidos)

GIGES

Mi bien...

CLARIDIANA

Todo eso es ficción 1210

GIGES

Mi dueño...

CLARIDIANA

Todo es quimera.

---

no importa,/ oh amada belleza,/ que todos me duden/ como tú me creas./ No soy dios, como presumes,/ ni espíritu, como piensas./ Hombre soy, que a ser prodigio/ me formó Naturaleza./ Hoy, con Filocles me diste/ unos celos que ya cesan,/ pues de mi no se acordara/ quien otro afecto admitiera./ No importa, no importa/ oh amada belleza/ que todos me duelen/ como tú me creas./ Que te adoro y ...»

1197 A y B prosiguen, aunque tachado: «¿Tú no eres divino? G.—No./ Cl.—¿Pues cómo hablas en la lengua/ de los dioses? G.—Ese es don/ que le da el cielo a cualquiera.»

1202 Sobre la concepción de la magia como ciencia, vid. en la introducción el apartado «Aspectos generales de la comedia de magia.»

1209 I lee: «y te hagas digno/ de una infiel correspondencia.» Sin embargo, parece más correcta mi lectura, y más propia en boca de Claridiana.

1210 I: «Todo es ficción».

1211 Véase nota al verso 1040.

GIGES
Yo te estimo.
CLARIDIANA
Eso es engaño.
GIGES
Yo te amo.
CLARIDIANA
Mentira es esa.
GIGES
Pues siendo un pastor humilde,
Amor, que de dios se precia, 1215
bien sabe igualar distancias.
CLARIDIANA
Mas no tolerar ofensas
y así, aunque sea sintiendo,
(ay, pasión, cuánto me cuestas)
no volverte a ver, escucha 1220
de nuestra lid la sentencia.
GIGES
Mira lo que dices.
CLARIDIANA
Cuando
se consultó a la suprema
Diana, de mí, y de mi reino,
el destino, con severa 1225
voz pronunció que sería
de ambos última tragedia
que me casase con hombre
que de mi sangre no fuera.
Tú eres un pastor, según 1230
dices, sin otra nobleza
que la de un bajo principio.
Pues ahora considera
si, porque en tu amor tú ganes,
querrás tú que yo me pierda. 1235
GIGES
No señora. Hasta aquí pude
llegar yo. Dadme licencia.
CLARIDIANA
¿Adónde vais?
GIGES
A morir,
que es preciso.

CLARIDIANA
Esto me pesa,
¿y os vais gustoso?
GIGES
Voy muerto. 1240
CLARIDIANA
¡Quién daros vida pudiera!
GIGES
Bástame esa compasión
para que el morir no sienta.
CLARIDIANA
¡Oid!...
(Quiere irse y le detiene Claridiana)
GIGES
¿Qué mandáis?
CLARIDIANA
Conque
es para siempre esta ausencia. 1245
GIGES
¿De qué sirve en una dicha
buscarla para perderla?
CLARIDIANA
¡Decís bien, adiós!
GIGES
Adiós,
más escuchad.
(Quiere irse y la detiene Giges)
CLARIDIANA
Aún os queda
qué decir.
GIGES
Entre infinitas 1250
razones que se atropellan,
una que vale por todas
en amor.
CLARIDIANA
¿Y cuál es ésa?
GIGES
A quien le falta fortuna,
le debe sobrar paciencia. *(Vase)* 1255
CLARIDIANA
Oye, escucha...
(Salen el Rey, Nicandro, Tambor y soldados)

REY
Claridiana.
CLARIDIANA
¿Gran señor?
REY
Vete allá afuera.
CLARIDIANA
Sí haré... *(ap.)* Ay, amable pastor,
que toda el alma me llevas. *(Vase)*
REY
Nicandro.
NICANDRO
¿Señor?
REY
Mandad 1260
que me pongan una mesa
en este sitio.
TAMBOR
Aquí está.
¡Que escapado se me hubiera
aquél orejón con patas
que a Paletilla requiebra! 1265
Sin mí estoy.

Ponen Tambor y el soldado una mesa detrás de un escotillón, que queda delante, y silla para el rey. Y sobre dicha mesa habrá un cetro, recado de escribir y papeles.

REY
¿Cuántas consultas
hay que despachar?
NICANDRO
Éstas.
REY
Dejadlas sobre el bufete.
NICANDRO
Debajo del cetro quedan
lleno de ojos, ceremonia 1270
que en este reino se observa.

1264 *Orejón:* «Nombre que se dio en la conquista a varias tribus de América. Por extensión, persona zafia, tosca» (DRAE). También, «mancebos nobles que se criaban para emplearlos en los cargos más altos» (DA). Posible uso irónico.
1270 Alusión a la prudencia de los reyes.

REY
Sí, porque con ellos mire
lo que firma el que gobierna.
TAMBOR
¡Oh, palabras de los reyes!
NICANDRO
No sé cuál será la idea 1275
de Filocles, que me busca
con extraña diligencia.
ARRIBA SUMESFUIT
¡Ay de mí!
REY
¿Qué lamentables
voces en Palacio suenan
rato ha?
TAMBOR
Desde que aquel diablo 1280
de aquel vejete lamprea
fue volando por los aires
se oye un ruido de cadenas,
tan horrendo, que parece
que se hunden las azoteas 1285
de este alcázar.
REY
No seas loco,
y en buscar a ese hombre piensa,
que se escapó por tu culpa.
TAMBOR
Alguna bruja hechicera
me le quitó de las garras, 1290
que si no a las horas de ésta
ya supieras en qué estriban
los embustes que fomenta
su amo.
ARRIBA SUMESFUIT
¿No hay quien me saque
de aquí?
NICANDRO
Otra vez se lamenta. 1295
REY
Callad que es todo ilusión.
¡Despejad!

1274 En B e I este verso lo dice Nicandro.
1281 *vejete lamprea:* Alusión a viejo seco y flaco.

TAMBOR

En hora buena,
que al oir estos quejidos
mi cuerpo se enzarambeca.

Vanse y queda el rey solo, que se sienta. Estatua prevenida.

REY

Cielos, ¿habrá sucedido 1300
tan prodigiosa, tan nueva
historia como la mía,
ni habrá alguno que la crea,
aunque a la posteridad
los anales la refieran? 1305
Yo no tengo de mi sangre
deudo alguno que suceda,
casándose con mi hija,
en mis reinos. Y me fuerza
el anuncio de Diana 1310
a que otro no la merezca,
pena de que a mí me cueste
la vida y el cetro a ella.
En mi conflicto mayor
un villano es mi defensa, 1315
de quien es preciso huir,
pues las artes que maneja,
como saben dar los reinos,
fuerza es que quitarlos sepan,
y antes de que tal discurra 1320
subsanando la sospecha
en que ya entré, me es forzoso
que se declare o que muera.
¿Quién... mas la larga vigilia
que estos días me desvela 1325
me llama al sueño, forzosa
ley de la Naturaleza.
Descansemos, corazón,
si hay descanso en tantas penas. *(Duérmese)*

1299 *enzarambeca. Zarambeque:* «Tañido y danza muy alegre y bulliciosa, la cual es muy frecuente entre los negros» (DA).
1319 Es uno de los pocos momentos, tal vez el único, en que se reflexiona sobre la situación. Mezcla el rey los asuntos personales con los de estado, que se encuentran unidos también en otros personajes: Claridiana, Melicerta, Filocles y el mismo Giges.
1322 I, B y C: «en que ya entré, es forzoso.»

Va saliendo la misma estatua que se vio en la Jornada 1.ª *

ESTATUA

Caudales, griego monarca, 1330
mal juzgas si evitar piensas
los celestiales decretos
de las deidades supremas.
Procura evitar el riesgo
que previenen las estrellas 1335
a tu vida que aunque, injusta,
la altivez de tu soberbia
quisiera evitarlo, este cetro
es forzoso que posea
el pastor contra quien armas 1340
las iras y las cautelas.
Para Giges te le hurta
mi pasmada mano yerta
y por más que le persigas,
según el Cielo lo ordena, 1345
será el quinto rey de Lidia.
Y así, guárdate y despierta. *(Escotillón)*

Da una palmada grande en la mesa y se hunde con el cetro en la mano. Y salen Nicandro, Tambor, Paletilla, Arsidas, Melicerta, Claridiana y soldados.

REY

¡Ay de mí, guardias, solados! *(Salen)*

UNOS

¿Qué mandas, señor?

OTROS

¿Qué ordenas?

REY

¿Habéis visto, estoy sin juicio, 1350
un bulto de blanca piedra
que ahora me habló y despertó?

TODOS

No, señor.

PALETILLA

Todavía sueña
este rey chocho.

---

* Se refiere a la estatua de Zoroastres. La escena del sueño de los reyes fue parodiada por Moratín y también por Cañizares, pero era uno de los motivos necesarios y constantes en el teatro popular del siglo.

REY

Al instante
tómense cuantas veredas 1355
en montes y selvas haya.
Échese en todas mis tierras
un pregón en que los premios
más exquisitos se ofrezcan
al que a Giges encontrare 1360
como le mate o le prenda. *(Giges prevenido)*

MELICERTA

¿Por qué, tío?

CLARIDIANA

¿Por qué, padre?

TODOS

¿Por qué, señor?

REY

Porque es fuerza,
según el Cielo me avisa,
que él acabe o yo muera. 1365
¡Mi cetro un pastor! El pecho
de puro dolor revienta. *(Vase)*

CLARIDIANA

¡Ay de mí, que antes mi vida
fallecerá!

MELICERTA

Fatal nueva
para quien a Giges ama, 1370
sin saber porqué.

ARSIDAS

Desiertas
playas, a inquirirnos voy
hasta lograr esta empresa. *(Vase)*

NICANDRO

Yo penetraré los montes. *(Vase)*

TAMBOR

Yo correré las tabernas. *(Vase)* 1375

TODOS

No haya estancia que no huelle
nuestro celo. *(Vanse)*

Detiene Paletilla a Tambor.

1375 I continúa: «F.—Yo mares y bosques como/ el salir se me conceda.» Pero Filocles no había acudido con los demás personajes a la llamada del rey, por eso A, B y C tachan su frase.

PALETILLA

¿Así me dejas,
Tambor?

TAMBOR

A esa llamada,
¿quién ha de haber que no vuelva?

ARRIBA SUMESFUIT

¡Que me comen los ratones! 1380

CLARIDIANA

¿Qué voz tan triste es aquella?

MELICERTA

Aún no cesan los espantos.

TAMBOR

Mi zarambeque comienza.

ARRIBA SUMESFUIT

¡Paletilla...

PALETILLA

¡Ay!, que es el alma
del vejete, que anda en pena. 1385
Por la voz le he conocido.

SALE GIGES

(Ap.) No puedo vivir sin verla
y así, en virtud del anillo,
vuelvo oculto.

CLARIDIANA

No creyera
lo que oigo.

PALETILLA

Háblale, Tambor, 1390
que es Sumesfuit, no le temas.

TAMBOR

¿Qué es temor?, alma roñosa
de ese burujón de cerdas,
¿qué quieres que te den?

ARRIBA SUMESFUIT

¡Paletilla!

TAMBOR

¡Panetela! 1395

1383 Véase nota al verso 1299.

1393 I: «brujón». *burujón:* «El bulto que hace alguna cosa, que regularmente se puede coger y apretar con el puño, como un burujón de lana. Y también significa el tumor o hinchazón formado en alguna parte del cuerpo.» (DA).

1395 *Panetela:* «Especie de sopa, como papas, que se hace con caldo, pan rallado y azúcar, que mantiene mucho y es muy útil para los que padecen del pecho y personas delicadas.» (DA).

¿no era mejor darte con
una porra en la cabeza?

MELICERTA

Infelice Sumesfuit.

CLARIDIANA

¡De buena gana le viera
yo!...

AL OÍDO GIGES

Mi bien, ¿qué gusto tuyo 1400
habrá en que no te obedezca
mi amor?

CLARIDIANA

¡La voz, Cielos santos,
en el oído me suena
de Giges, mas qué ilusión!

TAMBOR Y PALETILLA

Sumesfuit, busca escalera 1405
y baja.

Baja por la claraboya del patio, Sumesfuit, sobre una araña grande, que mueve las patas, y en cuerpo de camisa, con un candil en la mano, grande, y en él un cabo de hacha, y viene a parar al tablado, donde se apea. Aviso para encender el palacio. Va bajando poco a poco.

SUMESFUIT

Ya sobre el lomo
de esta araña corpulenta,
alguacil que tras la mosca
anda como otro cualquiera,
al tiempo que hecha mi cama 1410
de trapos y esteras viejas,
a tender la raspa iba,
pues la carne es poca y seca,
con este candil, que un duende
que habita, galopa y juega 1415
en estos desvanes donde
anda la marimorena,
me dio de piedad, formando
de una morcilla la mecha,
bajo (porque me lo manda 1420
el que me hizo dar la trepa
antes, que aun decir su nombre

1414 Sobre cómo veían los españoles a los duendes, vid. J. CARO BAROJA, *Algunos mitos españoles*. Madrid, Ed. Centro, 1974[3], pp. 160 y ss.

me joroba la paciencia)
para que ya que el ingenio,
con esta endiablada fiesta, 1425
y conmigo hecho racimo,
quiere hacer Carnestolendas
por lo menos no consiga
que yo a besaros no venga
los pies, que cada uno 1430
tendrá tres cuartas y media.

PALETILLA
¡Ay, Sumesfuit, dame esos brazos! *(Abrázale)*

TAMBOR
¡Amigo del alma!

CLARIDIANA Y MELICERTA
Seas
bienvenido.

TAMBOR
¿Cómo ha ido
por allá?

SUMESFUIT
El traer orejas 1435
se lo debo a tres mendrugos
que llevé en la faltriquera,
que si no, ratas y chinches
aquesta noche me cenan.

TAMBOR
Sabrá el Rey que has parecido. 1440

SUMESFUIT
Eso no, porque me cuelga
al punto.

CLARIDIANA
Yo te doy orden
de que calles.

GIGES
(Ap.) Aunque quiera
irle a encontrar, ya habrá modo
de que no dé con la senda. 1445

MELICERTA
Prima, ¿te retiras?

CLARIDIANA
No,
vete tú y aquí me deja,
que hablar quiero a Sumesfuit.

1431 Muy pocas veces un gracioso hará parlamentos tan largos. Se ironiza el modo de presentarse los nobles ante el rey.

TAMBOR
(ap.) Yo he menester la moneda;
no obstante el orden, en busca 1450
voy del rey.

Empieza a dar vueltas largas, Tambor, por el tablado, como desatentado.

PALETILLA
¡Hay tales vueltas
como está dando Tambor!
MELICERTA
Adiós. *(Vase)*
CLARIDIANA
Adiós, Melicerta.

Preparados el Rey, Filocles, Arsidas, Nicandro y soldados.

GIGES
Sola queda, la sortija
me quitaré.
TAMBOR
Ya está cerca, 1455
que se oye el tunturuntun
de cajas y trompetas.
PALETILLA
Que me atropellas, demonio.
SUMESFUIT
¿Qué le ha dado a este tronera?
CLARIDIANA
¿Te has vuelto loco, Tambor? 1460
TAMBOR
Apretemos de soleta,
que corre.
GIGES
(Ap.) Así irás andando
y de hacer circunferencias
jamás saldrás hasta que
yo lo que mando suspenda. 1465

1459 *tronera* es la persona desvaratada en sus acciones, o palabras, que no tiene orden en ellas.
1461 *soleta:* «Pieza de lienzo, u otra cosa, que se pone, y cose en las medias, por haberse roto los pies en ellas. Es tomada esta voz del nombre Suela, por corresponder su asiento a la suela del zapato.» (DA).

TAMBOR
Por allí va la carroza,
señor... *(Vase dando vueltas)*
PALETILLA
Ya dando voltetas
se fue con quinientos diablos.
CLARIDIANA
Ay Paletilla, ¿quién fuera
tan feliz que viera a Giges 1470
y la novedad funesta
que hay le avisase?
LLEGA GIGES
Aquí está,
y cree que no viniera
si no lo quisieras tú.
SUMESFUIT
¡Tate!, el demonio me lleva 1475
otra vez.
GIGES
No temas, simple.
PALETILLA
(Ap.) El hombre se sale y se entra
como por su casa.
CLARIDIANA
¡Ay, Giges,
huye aprisa!
GIGES
¿Qué te altera?
CLARIDIANA
Mira que te andan buscando 1480
por montes, playas y selvas.
GIGES
¿Para qué?
CLARIDIANA
Para matarte,
y es orden del Rey expresa.
GIGES
Bien, de darle una corona,
me satisface la deuda... 1485
¿y lo sientes tú?

1467 *voltetas,* es una vuelta ligera dada en el aire. Se decía, y hoy también, más frecuentemente «voltereta».

CLARIDIANA

Lo siento
tanto, pero yo estoy muerta
y no acierto a hablar, adiós. *(Vase)*

GIGES

¡Paletilla!

PALETILLA

Tus quimeras
me han hundido la del cuerpo 1490
como si fuese de cera. *(Vase)*

GIGES

Sumesfuit, vente conmigo.

SUMESFUIT

Ah, señor, ¿dónde me llevas?

GIGES

Donde admires mis portentos. *(Vase)*

SUMESFUIT

Con la magia, ¿qué extrañeza 1495
será?, pues si ha habido quien
escribió cinco comedias
con su libro, guardará
su sortija el poeta
para hacer, si se le antoja, 1500
cinco mil y cuatrocientas. *(Vase)*

Al silbo se correrá una entera mutación de bien imitado elevado monte, lleno de árboles, grutas y peñas. Y salen el Rey, Filocles, Arsidas, Nicandro y soldados. *

UNOS

¡Al valle!

OTROS

¡Al prado!

OTROS

¡Al monte!

REY

Registrad en su bárbaro horizonte,
flor a flor, peña a peña,
hasta poder hallar alguna seña 1505
de lo que deseamos. *(Vase)*

1491 A y B: «como si fuese gallega».
1500 Posiblemente se aluda a las cinco partes de *El mágico de Salerno,* de Don Juan Salvo y Vela.
* La acotación en I: «Mutación de montes con algunos árboles.»

ARSIDAS
Cortando troncos, dividiendo ramos
me seguid. *(Vase)*
NICANDRO
Avisad que venga gente.
Dº VOCES
La espesura talad.
Prevenidos Giges y Tambor
FILOCLES
Nicandro tente, 1510
que tengo que decirte.
NICANDRO
Ya me avisaste, y es forzoso oirte.
Dí, que la tropa toda se adelanta
y el Rey con ella.
FILOCLES
En desventura tanta
como en la que hoy me pone mi fortuna, 1515
he de ver si hay en ti piedad alguna.
NICANDRO
Mi rey, señor, has sido,
y de tus sinrazones ofendido
me pasé a Lidia, despicando enojos.
FILOCLES
Pues ya no debes hoy poner los ojos 1520
si no es en que tu rey a ser te llama
quien restaure su vida, honor y fama.
NICANDRO
Sí haré, como ser pueda,
pero dímelo presto, no suceda
que vuelva el Rey.
FILOCLES
Espero que contigo 1525
he de poder vencer tanto enemigo,
y así, Nicandro, a Magnesia
pasarás, donde confío
que se están haciendo levas
para restaurar los míos 1530
mi perdida libertad,

1502 Nos encontramos en la mitad de la pieza, se ha vuelto al bosque y se dan los mismos gritos y se hacen las mismas acciones que al principio de la obra, se une a los personajes y se realiza una escena clásica.

1519 *despicando. Despicarse:* vengarse de una ofensa.

de quien vendrás por caudillo,
no ya a vengar mis agravios,
porque todos los remito,
si este rey cruel cediese 1535
su rencor envejecido.

NICANDRO

No querer darte a su hija
nace, según él ha dicho,
de un anuncio de Diana
que amenaza su peligro 1540
si no se la da a quien sea
su deudo.

FILOCLES

Yo no he creído
que es eso más que invención
de su obstinado capricho.

NICANDRO

Yo no debo replicarte, 1545
si no es dándola al olvido
mi queja, servirte.

FILOCLES

En eso
das de tu nobleza indicio.

Hablan los dos y salen Giges y Tambor

GIGES

Adiós, Tambor, busca al Rey
y dile que en este sitio 1550
le espera Giges. Ve y logra
los premios que te ha fingido
tu codicia.

TAMBOR

Por el dios
que hace hablar a los coritos,
que en otro desván no me arrojes 1555
como a Sumesfuit.

1532 Este uso de «quien» es poco corriente ya en el XVIII.

1554 Ha de referirse Sumesfuit a Baco: *La pícara Justina,* II, «y no, como algunos maldicientes dicen, el haber salido de Asturias los que inventaron los cueros para el vino y las coronas para Baco». En *La madre Andrea,* «Beber más que un corito, ... copo de tudescos y coritos.» Durante el siglo XVIII hubo muchos arrieros coritos que traficaban con naranjas y limones. Estos coritos procedían originariamente de Cue, Asturias, y se casaban entre sí, por lo que eran objeto de burla entre las comarcas y pueblos vecinos. «*Coritos:* nombre que se daba antiguamente a los montañeses y vizcainos. Hoy se les da este nombre a los asturianos por zumba y chanza.» (DA).

GIGES

Te fío
que no.

TAMBOR

De puro dar vueltas
llevo trabucado el juicio. *(Vase)*

FILOCLES

Vamos, que se acerca el Rey.

NICANDRO

Cumpliré lo prometido. *(Vanse)* 1560

GIGES

A solas, con este monstruo
de ingratitud, solicito
averiguar por qué causa
tanto se irrita conmigo.
¡Pero qué mayor razón 1565
que haberle hecho un beneficio
tan grande! Y como en el mundo
se falta a algún requisito
se hacen los más obligados
los mayores enemigos, 1570
pues no queriendo pagar
aquél bien que se le hizo
con abultar una queja
les parece que han cumplido.

Salen el Rey y Tambor

REY

Avísales en secreto 1575
que se acerquen esparcidos
los soldados.

TAMBOR

Sí, señor.

GIGES

(Ap.) Mientras que tenga el anillo
nada temo.

REY

Noble Giges.

GIGES

Gran señor, ¿cuándo ese estilo 1580
os merecí?

REY

Cuando hiciste
milagros en mi servicio

1567 Cañizares incide otra vez en uno de sus temas recurrentes, el de la gratitud.
1574 Tema de *Don Juan de Espina en Milán.*

que aún no los tengo premiados.
(ap.) Por asegurarle finjo.

GIGES

Pues, si conocéis, señor, 1585
que no sólo os he servido
como los demás, sino es
con tan raros y exquisitos
extremos, que han sido el pasmo
de aquellos que los han visto, 1590
¿qué razón tenéis de haber,
con un pensamiento indigno
de vos, tal desconfianza,
de mi lealtad concebido,
que ofrecéis premios a quien 1595
me entregare muerto o vivo?

REY

(Ap.) ¡Todo lo sabe! no sé
cómo de este laberinto
salir.

GIGES

Mi señor, mi rey,
ved que humillado y rendido 1600
apelo a vuestra clemencia *(de rodillas)*
de vuestro rigor. ¿Qué asilo
para resguardar su vida
tendrá un pobre pastorcillo
sin más armas, sin más fuerzas 1605
que vuestro genio benigno,
si no es la heroica piedad
de un monarca esclarecido?

REY *(Ap., vuelve la espalda)*

Casi casi me enternece
su razón; mas seré impío 1610
con mi reino y con mi vida
si a su persuasión me rindo.

GIGES

¿Qué empresa no lograréis,
si yo a vuestro lado asisto?

REY

Claro está; y la de mi muerte *(el medio verso, ap.)* 1615

GIGES

Si el precepto no he cumplido,
que me disteis...

REY
Ya no importa.
GIGES
... es porque...
REY
Sobra el decirlo,
pues no quiero yo saberlo.
GIGES
Conque con nada os obligo. 1620
REY
(Ap.) La seña que di a la gente
fue abrazarle.
GIGES
En tal conflicto
dadme algún consuelo.
REY
Templen
tu pesar los brazos míos.

Abrázale, y salen soldados, Nicandro, Filocles, Arsidas y Tambor. Y le cogen por detrás.

TAMBOR Y SOLDADOS
Date a prisión.
GIGES
¡Ah, villanos, 1625
las manos me habéis cogido!;
(Ap.) no puedo de la sortija
valerme, pero mi brío
sabrá desembarazarme
y trepando por los riscos 1630
burlaros. *(Vase)*

Entran tras él y vuelven a salir tras él, siguiéndole.

TODOS
¡Que se nos va,
que se escapa!
REY
¡Ah, fementidos,
cercadle!
NICANDRO, FILOCLES Y ARSIDAS
¡Traedle y muera!
ARSIDAS
Penetrad los obeliscos

1623 B y C: «dame algún».

de piedra ,cuya alta cumbre 1635
va escalando.

NICANDRO

No al registro
se perdonen cuantos quiebros
le puedan servir de alivio.

TODOS

¡Al monte, al risco, al escollo! *(Vanse)*

Aviso de telón. Trepa (Giges) por lo elevado del monte arriba y los soldados tras él.

SALE HUYENDO GIGES

¿Dónde, Cielos, fugitivo 1640
voy, sin poderme parar
a sacar el mago anillo?
La aspereza de esta cumbre,
aun a pesar de los tiros
de tantas volantes flechas, 1645
me ampare.

SALE EL REY

Somos perdidos
si no escaláis ese monte.

ARSIDAS

¡Arriba!

TODOS

¡Arriba!

GIGES

¡Enemigo
rey, alcánzame si puedes!

*Al decir ese último verso, Giges, que estará ya sobre un bien imitado peñasco, que será lo más elevado del monte, se precipita como despeñado * en el mismo peñasco y lo mismo los cuatro soldados que han ido siguiéndole. Y dichos los cuatro versos siguientes se aparece de pronto una entera mutación, que ha de ser una estancia la más deliciosa que pueda fabricar la idea y complacer el gusto;*

1639 I no reproduce desde el v. 1634 hasta aquí.
1643 I: «espesura».

* Como en muchas otras comedias de magia, se finge la muerte del mago. Por lo demás, recuérdese la escena final de *Don Álvaro,* que también se precipita despeñado. Las similitudes entre las comedias de magia y los dramas románticos son frecuentes. Vid. en la Introducción el apartado «Aspectos generales de la comedia de magia».

viéndose en ella, en un trono de luz, a Giges, al lado de Claridiana; y Venus en un trono superior y canta la música.

FILOCLES

¡Precipitado ha caído 1650
de la otra parte!

REY

Venid
por si es que ha llegado vivo. *(Transparente *)*

Ahora se ha dejado ver, de pronto, la mutación explicada.

MÚSICA

Pasito, silencio,
que quiere Cupido
hacer uno solo 1655
de dos albedríos
y de Claridiana
concede el hechizo
a Giges, monarca
de persas y lidios. 1660

REY

¿Qué es esto, dioses?

ARSIDAS

¡Que el monte
en pedazos dividido
voló!

FILOCLES

¡Y en trono de luz,
oh furiosos celos míos,
al lado de ese traidor 1665
a Claridiana diviso!

ARSIDAS

Es verdad que así lo explica
la cólera que reprimo.

REY

No puede ser, esto es todo
ficción.

---

* *Transparente:* Lona, tela o papel, liso o con dibujos, que, puesto a manera de cortina en ventanas o balcones, servía para templar la luz, o colocado delante de una luz artificial, para mitigarla o hacer aparecer en él figuras o letreros.

GIGES

Conque mis cariños 1670
te obligan.

CLARIDIANA

Amado Giges,
a merced de ellos respiro.

VENUS

Lograd en vuestros amores
mi supremo patrocinio.

TAMBOR

Nuevo embeleco tenemos. 1675

REY

¿Pues cómo... un volcán animo...
puede... en un Etna me abraso...
ser ésa... incendios vomito...
mi hija?... venenos hablo...

NICANDRO

¡Ella es!

FILOCLES

Hecho un mármol frío 1680
he quedado.

REY

Pues si es ella,
de este puñal a los filos
acabe. ¡Muere, infeliz
Claridiana!

Interim ha dicho el Rey esos versos, se ha desaparecido todo, saliendo Claridiana al acabar de decirlos y con ella, Melicerta.

CLARIDIANA

Padre mío,
ya estoy aquí, que en tu busca 1685
yo y Melicerta venimos.

REY

¡Qué es esto, Cielos!, ¿si estaba
allí, cómo aquí la miro
quedando en su regio solio
otra ninfa? ¿Otro prodigio? 1690
¿No estabas tú...?

CLARIDIANA

¿Dónde, padre?

1670 Los reyes utilizarán este argumento como defensa ante la magnitud de los prodigios obrados. Todo será «ficción, ilusión de los sentidos».

FILOCLES
¿No eras tú...?
CLARIDIANA
¿Quién era? Dílo.
ARSIDAS
¿No hablabas tú...?
CLARIDIANA
Yo, ¿qué hablaba?
FILOCLES
Nada, pues que ya respiro.
ARSIDAS
Nada, pues que ya cobro aliento. 1695
MELICERTA
¿Qué es esto, señor y tío?
TAMBOR
Un enredo de los diablos.
REY
No, sino es un basilisco,
un dogal, una congoja,
un frenesí, un delirio, 1700
que ha de quitarme la vida
si a un traidor no se la quito. *(Vase)*
MELICERTA
¿Qué es esto, Claridiana?
CLARIDIANA
Yo te pregunto lo mismo.
TODOS
Sigamos al rey. *(Vanse)*
CLARIDIANA Y MELICERTA
Sigamos. *(Vanse)* 1705
MÚSICA
Pasito, silencio,
que quiere Cupido

1698 *basilisco:* «Especie de serpiente, que según Plinio y otros autores se cría en los desiertos de Africa... Con el silbo ahuyenta las demás serpientes, como rey que presume ser de todas, por lo que es llamado también Régulo. Es fama vulgar que con la vista y el resuello mata, por ser eficacísimo su veneno» (DA).
1699 *dogal:* Se suele usar la locución, «estar con el dogal al cuello», como frase metafórica para explicar la pesadumbre en que se halla alguna persona, de manera que parece tener puesto un lazo en la garganta. Este parlamento del rey presenta palabras típicamente románticas: delirio, congoja, frenesí y «quitarse la vida».
1704 I no da los vv. 1703-4.
1706 En I no aparece este himno. B y C tachan el parlamento de Tambor.

hacer uno solo
de dos albedríos
y de Claridiana 1710
concede el hechizo
a Giges, monarca
de persas y lidios.

TAMBOR

Me temo, con lo que miro,
que se hundan la cazuela, 1715
las tablas y los banquillos,
aposentos y tertulia
y que vayan hasta el limbo,
volando, mis mosqueteros,
que son unos angelitos, 1720
si este hombre o este demonio
no cesa en sus embolismos.

1722 *embolismo:* «Vale también confusión grande y suma de dificultades y encuentros, que se hallan no pocas veces en algunos negocios, difíciles de vencer y allanar, por la variedad de especies y cosas que concurren en su expedición» (DA). A: «si a este hombre, o este demonio/ no se le pierde el anillo». I en vez del v. 1720, «y hasta los cómicos mismos».

JORNADA TERCERA

Tocan a marcha y salen soldados, Nicandro y Filocles con bastones. Selva corta.

FILOCLES

¡Ea, soldados, marchen las hileras
al bronco son del militar acento,
vesubios de carmín nuestras banderas 1725
ensangrenten los páramos del viento!
Domesticadas las gigantes fieras
ciudadelas serán con movimiento
si al pueblo de bridones y de infantes
vivas murallas son mis elefantes. 1730
¡Cruja el monte al estruendo de la caja,
brame el aire al gemido de la trompa,
juzgue la Tierra que del Cielo baja
rayo fatal que sus entrañas rompa!
¡Muera el tirano que a Magnesia ultraja, 1735
pierda su honor, deshágase su pompa
pues quiere que hablen, destrozando leyes,
las últimas razones de los reyes!
Y pues desprecia pacto tan honroso,
como que en Claridiana, hermosa estrella 1740
desprendida del Plaustro Luminoso,

1729 *bridones:* «El que va a caballo a la brida: esto es, en silla de borrenes, o rapa, con los estribos largos, al contrario de la gineta; y así se dice "buen bridón" al que es diestro en manejar un caballo en este género de silla.» *Borrén:* «El encuentro del arzón en las sillas de armas y de brida. Parece se dijo así por estar regularmente embutidas de borra» (DA).

1739 A y B suprimen desde aquí hasta el v. 1747.

1741 *Plaustro:* «Carro, carruaje de dos ruedas, con lanza o varas, propio para cargar» (DA).

Magnesia adore Venus la más bella,
ya que por ti Nicandro generoso
mi campo inunda en Lidia cuanto huella,
al arma, que ofendiéndole arrogante 1745
no obre el Cielo prodigios cada instante.
No siempre hay un pastor que le consiga
(Clarín prevenido)
el triunfo sin saber de donde viene,
y aun de éste, al ver que tanto le persigue
tampoco en su favor su auxilio tiene. 1750
Su áspera condición es enemiga
de la propia amistad que le conviene,
por eso de mi fama no es ultraje
faltarle al que es infiel a su homenaje.

NICANDRO

Rompísteis su prisión, ya lo he sabido, 1755
y su desconfianza lo ha causado.

FILOCLES

¿Qué pudo hacer mi espíritu ofendido
y por tantos caminos agraviado?

NICANDRO

Vuestro es el triunfo, que él desprevenido
le es imposible defender su estado. 1760

FILOCLES

No es de ambición, sino es de amor mi intento
mas, ¿qué marcial sirena asusta al viento?
(Dentro clarín)

NICANDRO

Con una carta un trompeta
la gran guardia ha penetrado
y llega hasta aquí. 1765

Sale Tambor con un clarín a la espalda y un pliego en el sombrero.

TAMBOR

Yo os beso,
gran Filocles, los zapatos.

FILOCLES

¿Qué es esto, Tambor, tú vienes
de trompeta?

TAMBOR

Pues, acaso,
¿qué tambor no es siempre un pobre

1759 que a él desprevenido.

trompeta de tres al cuarto? 1770

FILOCLES

¿Es ese pliego del Rey?

TAMBOR

No señor, pica más alto.

FILOCLES

Pues, ¿de quién es?

TAMBOR

De su hija.

FILOCLES

¿¡Te burlas!?

TAMBOR

Es por Dios santo.

FILOCLES

Forzoso es que lo reciba 1775
con tal respeto mi mano
y que pase a mi cabeza
después de tocar mi labio.

TAMBOR

¿Y no hay otra ceremonia?,
porque la estoy esperando. 1780

FILOCLES

Dale esta cadena de oro *(Dásela)*
en albricias de tan raro
favor.

TAMBOR

¡Oh!, qué bien parece
tener los amantes garbo.

NICANDRO

¿No lees?

FILOCLES

Oye, que todo 1785
lo fío a tu amor, Nicandro.
(Lee) "Ya habeis visto los partidos
que os hace el rey, el que os hago
yo..." ¿qué es esto?

TAMBOR

Señor mío
no ser yo tan mentecato, 1790

1770 «*pobre trompeta:* Expresión, con que se desprecia a alguno, y se le nota de nombre baxo, y de poca utilidad» (DA).

1776 A duda entre «obsequiándole mi mano», «con el sombrero en la mano», y «con tal respeto mi mano». B reproduce esta última. C «respeto» en vez de «sombrero». I: «obsequiándole mi mano». Cid: «sombrero».

que las albricias pusiese
en contingencia y, guardando
el pliego del rey, os muestro
el que con mucho recato
me dio después Claridiana. *(Dale otro pliego)* 1795
Quien no discurre es un asno,
ahora entra bien.

FILOCLES

Por su orden
es fuerza que los leamos.
(Lee) "Filocles, porque sepáis
cuánto vivís engañado 1800
en juzgar soy enemigo
vuestro, siendo el embarazo
el no ser vos sangre mía,
según afirma el presagio
de la suprema Diana; 1805
para poder conformarnos
al oráculo de Venus
consultaré y si le hallo
favorable, lograréis
de Claridiana la mano." 1810

Deja de leer. Preparado Giges. Representa Filocles.

Nuevas albricias mereces
por esto, pero veamos
qué dice ella...

NICANDRO

El Cielo quiera
darles paz a estos estados.

FILOCLES

(Lee) "Ya habeis visto los partidos 1815
que os hace el rey; el que os hago
yo es que cumplais la promesa
que me dísteis de fiaros
vos, y vuestro afecto amante,
de mi arbitrio"... Hola soldados, *(Deja de leer)* 1820
ninguno haga hostilidad,
ninguno se mueva un paso,
trueque en gozo la ira
y la amenaza en aplauso.
Espera un poco, Tambor, 1825
mientras de mi tienda saco
la respuesta. *(Vase)*

TAMBOR

Y si hay algún
diamantillo desechado,
tráetele contigo.

NICANDRO

Díme,
¿y Giges?

TAMBOR

Once mil diablos 1830
desde el día que cayó
de aquél monte despeñado,
que son los que le trujeron,
juzgo que se le llevaron.

NICANDRO

¿Está en la gracia del rey? 1835

TAMBOR

Como él pudiese pillarlo,
presto le echaba al gaznate
su gargantilla de esparto.

SALE FILOCLES

Toma, Tambor; la respuesta
de Claridiana te encargo, 1840
que después seré yo quien
lleve la del rey.

La colmena y los moscones prevenidos

TAMBOR

Cuidado,
que es un poco zahareño.

FILOCLES

Ya lo sé. Vete volando
y vamos, Nicandro amigo, 1845
que en los villages cercanos
pienso acantonar mis tropas,
mientras que nos conformamos
Caudales y yo. *(Vanse)*

TAMBOR

El diamante
no debe de estar labrado 1850

1843 I, A y B: «zafareño». *zahareño:* «por extensión, que es como más frecuentemente se usa, vale por desdeñoso, esquivo, intratable o irreducible» (DA).

1847 *village:* población corta y abierta. *acantonar:* distribuir y alojar las tropas en diversos poblados.

todavía; ¡ea, Tambor,
vamos dando trompetazos *(Toca la trompeta)*
como es costumbre al salir
y al entrar en campo extraño!

SALE GIGES

¡Tambor!

TAMBOR

¿Quién me llama?, pero 1855
Giges es. Éste es mal caso.

GIGES

(Ap.) Todo lo he sabido oculto,
lo que allá y acá ha pasado.
¿Por qué, amigo, te recatas
de mí?

TAMBOR

Yo no me recato, 1860
(Ap.) ¿en todas cuantas funciones
hay, se ha de hallar este trasgo?
pero me espanto de verte
aquí.

GIGES

Pues yo no me espanto,
y así, sosiégate y dame 1865
un pliego que ahora te ha dado
para Claridiana.

1854 Costumbre dieciochesca, no griega. Los griegos empleaban para enviar mensajes la «escitala», una varilla en la que se enrollaba oblicuamente una tira de piel, en la que se escribía. El mensaje sólo se podía leer enrollado en otra varilla de igual grosor y dimensión. Los primeros en usar este procedimiento fueron los lacedemonios. Vid. TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, I, 131; JENOFONTE, *Helénicas*, III, 3, 8; FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana*, IV, 27.

1862 *trasgo:* FEIJOO, en «Duendes y espíritus familiares. Discurso quarto», *Theatro Crítico Universal*, III. Madrid, 1781, pp. 98-99: «aunque el nombre de Espíritus Familiares con propiedad conviene a los Duendes, de quienes acabamos de tratar, en España sólo se usa esta voz (aunque también con propiedad) para significar aquellos demonios, que se dice están ligados a alguna determinada persona, la qual se sirve de ellos a su arbitrio». Según el padre Fuentelapeña, a los duendes «en Castilla les llaman Trasgos, en Cataluña Folletos, que quiere dezir, espiritus locos, y en Italia Farfarelli», *El Ente dilucidado*, sec. III, subsec. I, número 546. CARO BAROJA, *Algunos mitos españoles*, cit. pp. 120 y 128, «el trasgo... parece corresponder mejor que ningún otro a viejo espíritu casero... es un hombrecillo negro, vestido de encarnado. Entra silencioso por las chimeneas de las casas. Es cojo de la pierna derecha y con ojos verdes».

TAMBOR

¿Quién?

GIGES

Filocles, ¿quieres negarlo?
y en respuesta a otro suyo.

TAMBOR

Si el demonio te ha parlado 1870
el cuento, ¿quién, cara a cara,
podrá desmentir al diablo?
Vesle aquí. ¡Ay! Baco bendito,
que estoy de miedo temblando. *(Dale el pliego)*

GIGES

Yo te agradezco, Tambor, 1875
que seas tan buen criado
de los dos.

TAMBOR

¿Pues si me mandan?

GIGES

Temo que estás azorado.

TAMBOR

Como es el tiempo algo frío,
tirito de cuando en cuando. *(Caja prevenida)* 1880

GIGES

Alto precio merecías,
que es Filocles un gran amo,
mas yo supliré la parte
que en él hubiese faltado.

TAMBOR

Yo lo doy por recibido. 1885

GIGES

Yo premiaré tu cuidado.

TAMBOR

Pobre de mí, de esta hecha
me llevan cuatro mil diablos.

GIGES

Es preciso. ¡Hola, criados,
pajes de estas asperezas, 1890
hazedle algún agasajo! *(Vase)*

Entrase y asoman dos osos disformes, que se vienen a Tambor, haciéndole cortesías y traen una colmena tapada donde le meten.

1888 Este último diálogo de Giges y Tambor está añadido en A, B y C. No figura ni en I, ni en Cid. Los tres apuntes suprimen desde el v. 1889 hasta el 1921.

TAMBOR

Yo, si, ... mas ya los malditos
de los pajes asomaron,
y son dos osos, ¡Dios mío!;
qué patazas, qué hozicazos; 1895
¡ay, que me hacen reverencias!,
pero aunque son cortesanos
se va mi correspondencia
por los calzones abajo.
Una colmena me traen, 1900
siendo sus garras el plato
por jícara montañesa
de chocolate endiablado.
Señas me hacen que sorba,
vaya, que si hay miel no es malo... 1905

Destacan dicha colmena y salen muchos tábanos y abejones y avispas, que las juegan desde arriba y pueblan el aire, dándole en la cara a Tambor.

... mas, ¡ay triste, qué montón
de tábanos ha brotado,
de zánganos y abejones
que me hunden a lancetazos!
Misericordia, señor, 1910
osos bien podéis llamaros
pajes, que para hacerme mal
son tigres y leopardos.
¿Enmielarme en la colmena
zampuzándome de un salto 1915
queréis? ¡Ay, pobre Tambor!,
tráiganme plumas de pavos
y gallinas y saldré
sobre algún prójimo guapo,
que eso merece quien quiere 1920
andar en alcahuetazgos.

Llévanse a Tambor en la colmena y al son de cajas y clarines salen soldados y detrás el rey, Arsidas, Claridiana, Melicerta, Paletilla y Sumesfuit.

1913 Posible alusión a los pajes madrileños. El escudo de Madrid presenta, como se sabe, un oso y un madroño.

1915 *Zampuzándome. Zampuzar:* «Por similitud vale lo mismo que zampar o meter alguna cosa en parte donde no se vea, aunque no sea en agua» (DA).

REY
Por evitar la guerra,
el peligro y el horror
esto le escribí.

ARSIDAS
Señor,
no sé si en todo se yerra. 1925
(Ap.) Conforme a la pasión mía,
que mantengo recatada,
hablo.

CLARIDIANA
No aventura nada
quien en las deidades fía.
Lo que decretó Diana, 1930
Venus no reformará.
(Ap.) Ay, Giges, que es mucha ya
tu ausencia.

MELICERTA
(Ap.) Estrella inhumana,
¡que haya menester mi amor
invenciones para ser 1935
feliz!

REY
¿Habéis vuelto a ver,
por ventura, aquél pastor
que mago, traidor y loco
a todos nos confundió?

CLARIDIANA
Yo no le he visto.

PALETILLA, ARSIDAS, MELICERTA
Ni yo. 1940

REY
¿Ni tú, villano?

SUMESFUIT
Tampoco,
pues desde que has permitido
que de Claridiana al lado
asista, de escarmentado,
habiendo estado embutido 1945

1924 I, A y Cid: «escribo». C: «escribió».
1937 Objeto directo de persona, sin a. En el siguiente verso se encuentra la primera vez que se le llama «mago».

en aquél zaquizamí,
estoy reducido a que
la haré la zalamelé,
y estaré seguro así.

REY

No has querido declarar 1950
lo que te ordené.

SUMESFUIT

Ni puedo,
que para quien tiene miedo,
es un demonio el volar.

PALETILLA

(Al oído) Ahora entra la comisión,
ama mía, que me has dado. 1955

CLARIDIANA

Eso ha de ser con cuidado. *(Vase)*

PALETILLA

Si os vais, es buena ocasión.

ARSIDAS

En fin, ¿rompió el homenaje
Filocles?

REY

Nicandro ha sido,
el que ausente y forajido 1960
de su patria halló hospedaje
y favor en mi piedad,
quien a Magnesia pasó
y ejército formó.
Pero, entrad conmigo, entrad, 1965
vereis que si hoy, por no hallarme
prevenido, le he propuesto
partidos, logramos presto
triunfar vos y yo vengarme.

ARSIDAS

Quien es infiel, eso labra 1970
en todos.

1946 *zaquizamí:* Era el desván, sobrado o último cuarto de la casa, estaba comúnmente a teja vana. En *El barberillo de Lavapiés*, de Lara y Barbieri, acto 2.º, «en cualquier zaquizamí».
1948 *zalamelé:* Zalama, zalamería. Del ar. «çalam aleic», salud para ti.
1952 Cid: «ni quiero». A: «que para quien trae braguero». I: «que a quien no trae braguero».

REY
Nada os aflija,
ven sobrina, vamos hija.
Entranse, menos Paletilla y Sumesfuit.
PALETILLA
¡Ah, Sumesfuit, una palabra!...
SUMESFUIT
... ¿De casamiento?, al instante...
PALETILLA
No, sino de amor patente. 1975
SUMESFUIT
¿A quién?
PALETILLA
A ti.
SUMESFUIT
Lindamente.
PALETILLA
Meréceslo tú.
SUMESFUIT
Adelante.
PALETILLA
¿Me querrás?
SUMESFUIT
¡Dale canela!,
pudiendo ser bodas,
no sólo a ti, sino a todas 1980
cuantas hay en la cazuela.
PALETILLA
¡Ay, hijo! *(Llora)*
SUMESFUIT
¿Qué haces?
PALETILLA
Llorar,
por si me haces un desvío.
SUMESFUIT
Calla, paloma, ¡ay Dios mío!,
que me empiezo a enquillotrar. 1985

1973 En I, tachado desde aquí hasta el v. 2002 por el censor.
1983 *desvío:* metafóricamente se usa como desplante.
1985 *enquillotrar:* «Se toma también por enamorarse, y entre los labradores es muy frecuente. Es término bárbaro y rústico, que usan los labradores de Sayago y otras partes para dar a entender que las cosas se han mudado y no son las que solían.» (DA).

PALETILLA
Mira, una cosa quería
que hiciéses por mí.
SUMESFUIT
Sí haré.
PALETILLA
Pues dame esa mano.
SUMESFUIT
¿Qué
quieres?
PALETILLA
¡Ay, mamita mía! *(Bésasela)*
SUMESFUIT
Mujer, suelta, que no es bien 1990
me hagas decir, grave aprieto,
lo que en el paso Moreto
de *El desdén con el desdén.*
PALETILLA
¿Y qué es?
SUMESFUIT
Que al alma se cuela
el veneno que me araña 1995
como el pez que por la caña
al pescador pasma y yela.
PALETILLA
¡Con que ya te envenené!
SUMESFUIT
Con ese contacto sí.
PALETILLA
¿Y qué es lo que harás por mí? 2000
SUMESFUIT
Mucho más que Revené.
PALETILLA
En fuerza de eso, ¡ay qué miedo!,
dime en lo que ha consistido
que obre Giges...
SUMESFUIT
Soy perdido.

1993 Véase «Introducción a su producción teatral», las páginas referentes a las alusiones bibliográficas.

2001 Es rara la aparición de este personaje porque no pertenece a esta comedia. Es el vejete de *Marta la romarantina.* Aquí se termina la censura iniciada en el v. 1973.

PALETILLA
... lo que ejecuta.
SUMESFUIT
No puedo. 2005
PALETILLA
¡Adiós! *(vuelve la espalda)*
SUMESFUIT
Pues te vas, chiquilla...
PALETILLA
A llorar, pues te perdí,
adiós. *(Llora)*
SUMESFUIT
¡Ay, que a Sumesfuit
se le cae la paletilla
mía!
PALETILLA
Me voy a ahorcar. 2010
SUMESFUIT
¿De qué?
PALETILLA
De otro amor.
SUMESFUIT
Firme es el mío.
PALETILLA
Es traidor.
SUMESFUIT
Vuelve.
PALETILLA
Zarandillo andar,
qué quieres.
SUMESFUIT
Que no te afanes,
que aunque el tal Giges de un vuelo 2015
me arroje...
PALETILLA
¿Dónde?
SUMESFUIT
... a un tinelo,
que es peor que a mil desvanes,
te diré...
PALETILLA
¿Qué me dirás?

2014 *zarandillo:* andar con viveza.
2016 *tinelo* era el comedor de la servidumbre en la casa de los grandes.

SUMESFUIT
... que cuanto ejecuta, hija,
consiste en una sortija 2020
que trae encantada.
PALETILLA
¿Hay más?
SUMESFUIT
Que en una cueva la halló
donde luchó con un muerto
para quitársela.
PALETILLA
¿Cierto?
SUMESFUIT
Recierto.
PALETILLA
(Ap.) Ya desbuchó. 2025
SUMESFUIT
Mira lo que haces. No digas
esto a nadie, que no es ley.
PALETILLA
No lo sabrán más que el Rey,
sus criados, mis amigos,
Melicerta, Claridiana, 2030
y si parece, tu amo.
SUMESFUIT
(De rodillas) ¡Mira que te estimo y amo,
considera que eso es gana
de que muera!
PALETILLA
Ya, vejete,
poca puede ser tu vida. 2035
SUMESFUIT
¿Y tu promesa, querida?
PALETILLA
Pronta está como un cohete,
una viejaza doncella
me sirve, que sin engaños
tendrá noventa y dos años, 2040
¡ve y cásate con ella! *(Vase)*
SUMESFUIT
¡Por vida de los demonios,
que haya sido yo tan frágil
que haya...

2034 I: «pobrete».

SALE GIGES

Sumesfuit.

SUMESFUIT

¡Ay, yo he muerto! 2045
Señor, requiescat in pace.

GIGES

Suspensa en aquella fuente,
ídolo de sus cristales,
Claridiana está, ve y dile
que la espero entre estos sauces. 2050

SUMESFUIT

Voy volando. *(Vase)*

GIGES

Sacra Venus,
pues ofreces ampararme
declarando de mi vida
las dudas que me combaten
ya el tiempo se acerca...

SALE CLARIDIANA

Giges, 2055
bien tu palabra observaste
de no verme más, ¡ah ingrato!,
si no es que yo te llamase.

GIGES

Si la rompo es por traerte
una respuesta de parte 2060
de Filocles, celebrando
que le escribas y me calles,
cuando tu amor me encareces,
los favores que le haces.

CLARIDIANA

Si dudas de mis afectos, 2065
juzgo que estamos iguales.

GIGES

¿Cómo?

CLARIDIANA

Como a Melicerta
le debes amor tan grande
que a ser yo del genio tuyo
bastaba a que me inquietase. 2070

GIGES

¡Ese no puede impedirme!

2071 B: «eso».

CLARIDIANA
¡Ni esotro a mí embarazarme!
Dame ese papel y escucha.
(Lee) "Lo que os he ofrecido antes,
señora, es obedeceros 2075
en todo cuanto mandareis,
de que os doy mi real palabra
otra vez. El Cielo os guarde."
GIGES
Y eso, qué quiere decir.
CLARIDIANA
Que Melicerta es amante *(Música)* 2080
de Filocles, que su afecto
de mi intersección se vale,
que porque este hombre me deje
le pedí que me otorgase
la palabra de cumplir 2085
todo lo que le ordenare,
que le mandaré en fe de ella
que con mi prima se case.
Esto es, mira si te doy
satisfacciones bastantes. 2090
GIGES
¡Dichoso quien las escucha!
CLARIDIANA
Y tú, ¿no es razón me pagues
declarándome quién eres?
GIGES
A saberlo yo, era fácil;
mas, ya te di alguna seña. 2095
CLARIDIANA
No basta, pues como tardes,
en el arbitrio de Venus
está el no poder librarme
de ser ajena.
GIGES
¡Ay de mí!,
espérame un breve instante. 2100
Vase; prevenida la tramoya
CLARIDIANA
¿Qué es esto, Cielos, se han visto
confusiones semejantes?
Todo es misterios, enigmas,
dudas y contrariedades.

Este joven, cuya estrella 2105
es en mí tan dominante
que, sin lograr conocerle,
no puedo dejar de amarle.
¿Quién, de tanta oscuridad
como padezco sacarme 2110
podrá, dios de amor?

MÚSICA

Las luces.

CLARIDIANA

¿Las luces?, pues ¿con qué frases,
ni quién las dicta?

MÚSICA

Los troncos.

CLARIDIANA

Supuesto que ellos lo saben,
¿quién les dio reglas?

MÚSICA

Los peces. 2115

CLARIDIANA

¿Y quién idioma?

MÚSICA

Las aves.

CLARIDIANA

Aves, luces, peces, troncos,
¿pueden dar lecciones tales?
¿Qué nueva música es esta,
Cielos? ¿Qué hechizo suave 2120
que en mi corazón se ceba,
en mis sentidos se esparce,
y me embarga las acciones,
imperiosamente afable?

Bajan en dos tramoyas, Giges, Venus y canta la música.

MÚSICA

La propia que mueve, 2125
la misma que atrae

2117 Aves, luces, peces, troncos, hacen referencia a «Cielo, aire, mar y fuego», los elementos que aparecen en el Cuatro. Son, además, los objetos sobre los que se ejerce la magia, según Nieremberg: «Assí como la Magia artificial contrahace en los maderos, y metales acciones de vida, haziendo de materia muerta aves que canten y se muevan...». *Curiosa y oculta filosofía,* pp. 362b-363a. (Cit. por CARO BAROJA, *Teatro popular y magia,* p. 96.)

los troncos, las luces,
los peces, las aves,
a fin de que sientan,
a fin de que amen, 2130
el agua, la tierra,
el fuego y el aire.

Se apearán Giges y Venus en el tablado para lo siguiente.

CLARIDIANA
¡Dioses!, qué nuevo espanto.
¡Deidad!, ¿quién eres, cuyo incendio es tanto
que no pueden mis ojos resistillo? 2135
CANTA VENUS
Soy quien auxilia a un pobre pastorcillo.
Venza la duda tu pasión atenta
que el astro inclina pero no violenta
y en tanto que se logre el fin cumplido,
halaguen esos ecos a tu oído: 2140
afecto que se mira
ciego y amante
logra en los imposibles
mayor realce.

2136 Desde el v. 2137 hasta 2182 está tomado de A, que incluye una hoja añadida, pegada sobre otra. En B se ha tachado lo que esta hoja sustituye en A. No así en I, C y Cid, que reproducen el texto primitivo: «Canta Venus.—*Soy quien auxilia a un pobre pastorcillo/ digno de tu piedad y de mi empeño/*. Canta G.—*Ya tienes otra seña, hermoso dueño,/ de que no has malogrado tu clemencia./*. Cl.—Pues pase de la duda a la evidencia./ Dime claro quién eres./ Canta V.—*Casi lo sabes porque ya lo infieres,/ viendo que a quien persiguen los mortales/ favorecen los dioses celestiales./* Cl.—Y en caso de que sea/ capaz de mi atención y yo lo crea/ ¿qué debo hacer no siendo deudo mío?/ Canta V.—*El cielo no violenta un albedrío./* Canta G.—*Quizás, ay Claridiana,/ el enfático numen de Diana/ vencer podrá la estrella./* Canta V.—*No hay facultad para ese triunfo en ella./* Cl.—Pues, ¿qué he de hacer? Canta V.—*Ser firme./* Canta G.—*Ser piadosa.* Cl.—Pues todavía me dejáis dudosa.» B une aquí el fragmento añadido en A. Sin embargo, I y C continúan: «A duo, canta V.—*Alma que fina amó/ no triunfará, no, no,/ sin ser constante./* Canta G.—*Vida que te ofrecí/ sí vencerás, sí, sí,/ durando amante./* Canta V.—*Crece en tu dulce amor./* Cl.—Cree que será sí./ Canta G.—*Postra un infiel temor./* Cl.—¿Qué puedo hacer por mí?/ Cantan los 2.—*Lo que cupiese en ti./* Cl.—¿Y eso es bastante? Cantan los 2.—*Eso es bastante./* Canta V.—*Fina le atenderás./* Cl.—Tú lo conocerás./ Canta G.—*Firme será mi fe./* Cl.—Eso ya lo veré./ Cantan los 2. *¿Qué es lo que dudas, di?/* Cl.—Qué ha de salir de aquí./ Cantan los 2. *Salir triunfante.*»

CLARIDIANA
Zozobra el pensamiento. 2145
GIGES
Mi bien, atiende.
CANTAN NINFAS
Que Amor sus imposibles
con amor vence.
CANTA VENUS
Si constante idolatras
con firme afecto, 2150
hallarás en tus dudas
feliz sosiego.
CLARIDIANA
¡Ah, si yo consiguiera
tan dulce calma!
GIGES
Di, ¿qué hicieras entonces? 2155
CLARIDIANA
Te idolatrara.
GIGES
¡Pues vénzanse, bien mío,
tus esquiveces,
que Amor sus imposibles
con amor vence! 2160
CANTA VENUS
Crezca ya de tu llama
pasión ansiosa,
que en ella la fineza
más se acrisola.
CLARIDIANA
Mira...
GIGES
Mi dulce hechizo, 2165
¡qué, qué me quieres!...
CLARIDIANA
¡Ay, ansia vacilante,
quiero quererte!
ELLA Y EL CUATRO
Que Amor sus imposibles
con amor vence. 2170
GIGES
Si me faltan tus luces,
todo me pierdo.

2261 A, B, C y Cid: «haya».

CLARIDIANA
¡Ah, pastor, que has ganado
mis pensamientos!
GIGES Y VENUS
Publiquen tanta dicha 2175
flores y vientos.
CLARIDIANA Y NINFAS
Repitiendo en aplauso
de Amor y Venus.
CLARIDIANA Y GIGES
A esta deidad suprema
todo se debe. 2180
TODOS
Que Amor sus imposibles
con amor vence.
CLARIDIANA
Oye, aguarda, escucha, espera,
no de mis ojos te apartes
noble joven, deidad que eres 2185
para hacer bienes mis males.
ELLA Y MÚSICA
La propia que mueve,
la misma que atrae
los troncos, las luces,
los peces, las aves, 2190
a fin de que sientan,
a fin de que amen
el agua, la tierra, el fuego y el aire.

Han subido y desaparecido, con este Cuatro, las tramoyas.

CLARIDIANA
Pero, ¿qué pretendes más,
corazón, puesto que sabes 2195
que adoras a un semidios?
Salen Melicerta y Paletilla.
PALETILLA
¡Ay, ama querida, dame
albricias!
CLARIDIANA
Pues, ¿qué hay de nuevo?
PALETILLA
Que ya se hizo aquél examen,
vació el costal Sumesfuit. *(Prevenido Giges)* 2200

CLARIDIANA
¿Y es una de las deidades,
el pastor?
PALETILLA
Muy al revés,
es un brujo, un nigromante
hechicero que le deben
azotar por esas calles. 2205
CLARIDIANA
¿Qué dices, estás en ti?
MELICERTA
Oye, que es caso notable.
PALETILLA
Todo lo que hace es en fuerza
de una sortija que trae
consigo, que se la hurtó 2210
en una cueva a un cadáver,
quitando al sepulturero
el oficio de aliviarlo.
CLARIDIANA
¿Qué es lo que pasa por mí?
¿No era un dios, ahora un instante? 2215
Yo he de perder el sentido.
MELICERTA
Si el camino se encontrase
de quitarle la sortija...
¿dio Sumesfuit las señales?
PALETILLA
Díjome después que es ancha, 2220
gruesa y con cinco diamantes.
MELICERTA
¿Puede ser que sea como esta,
que me dio Alcestes, mi padre,
Muestra una sortija algo grande y tómala Claridiana.
en mi edad primera, cuando
nos criaba Zoroastres, 2225
gran privado suyo?
CLARIDIANA
Suelta,
que ahora, como yo le llame,
él vendrá y pienso apurar
un enigma semejante.
MELICERTA
Bien harás.

CLARIDIANA
¡Giges!
GIGES
¿Señora? 2230
CLARIDIANA
No temas, no te recates *(Prevenido Filocles)*
de Melicerta, mi prima,
que nuestros afectos sabe.
GIGES
El que me tiene agradezco
y no hay expresión que baste 2235
a explicar lo que la estimo.
MELICERTA
Creed, Giges, que me nace
del corazón.
CLARIDIANA
Yo te llamo.
GIGES
A qué, señora.
CLARIDIANA
A quejarme
de que quieras a mi amor 2240
los prodigios ocultarle
que al Cielo debes; sabiendo
que tus dichas me complacen.
GIGES
¿Por qué, señora, lo dices?
CLARIDIANA
Dame un anillo que traes 2245
contigo.
GIGES
(Ap.) ¡Ah!, traidor criado,
ya el secreto revelaste.
CLARIDIANA
En esto he de conocer
si mentiras o verdades
tus finezas son.
GIGES
Señora, 2250
(Ap.) ¿quién se vio en tan fuerte lance?
CLARIDIANA
No hay que desaparecerse,
ni lo que es cierto negarme,
yo no quiero más que verla,

pues al estrecho paraje 2255
a que ha llegado contigo
el uso de mis piedades,
le importa más que tú tengas
con qué poder resguardarte.

GIGES

Hate engañado el que diga 2260
que hay en mí alhaja que alcance
a ejecutar lo que has visto.

PALETILLA

(Ap.) ¡Cual se defiende, tomates!

CLARIDIANA

Dejádmela ver, que afirmo
por los dioses inmortales 2265
que es sólo curiosidad.
Y si aquesto no bastare,
juro por los mismos dioses
que desde ahora, ni has de hablarme,
ni verme.

GIGES

A tal amenaza 2270
no hay resistencia que baste.
Este es el anillo. *(Dáselo)*

CLARIDIANA

Mira,
prima.

MELICERTA

(Aparte las dos) Al mío es semejante
en todo.

CLARIDIANA

¿No es bella joya?

MELICERTA

¿Qué es lo que intentas?

CLARIDIANA

Trocarle 2275
por el tuyo; toma Giges,
sal del susto. *(Trueca la cortija)*

PALETILLA

El cambalache
vino bien, habiendo habido
otra con quien él se engañe.

GIGES

No os puedo negar, señora... 2280

AL PAÑO, FILOCLES
Llegué, con adelantarme,
al campo del rey.
Prevenidos Rey y soldados.
GIGES
... que haceis
una fineza muy grande
dándome en esta sortija
un instrumento que trae 2285
de vuestra fe los indicios,
y el remedio de mis males.
SALE FILOCLES
Para que os la quite yo,
pues no debe tener nadie
un favor de Claridiana 2290
sin que yo el alma le saque.
PALETILLA
Llevóselo el diablo todo.
GIGES
Para quien intente ajarme
la respuesta es este acero. *(Empuña)*
CLARIDIANA
Filocles, ¿cómo llegásteis 2295
o por dónde?
MELICERTA
Reparad.
FILOCLES
Muere villano.
GIGES
No es fácil.
Dº VOCES
Ruido de espadas se escucha.
PALETILLA
Que estorben el que se maten.
CLARIDIANA
¡Advertid que llega el Rey! 2300
GIGES
Invisible he de quedarme
poniéndome la sortija.
Salen soldados y el Rey.
REY
Cercadles por todas partes
y no enfrente de banderas
permitais excesos tales. 2305

2293 Véase nota al v. 1063.

FILOCLES
¡Señor!
REY
¿Vos aquí, Filocles,
y tú, vil mágico infame?
GIGES
(Ap.) ¿Qué es esto, cómo me ve?
REY
¿Qué osadía es que tus artes
no te oculten de mi vista, 2310
después del pasado lance?
GIGES
(Ap.) ¡Ay, triste, perdió el anillo
su efecto...
REY
Prendedle antes
que pueda usar...
CLARIDIANA
(Ap.) Ay de mí,
que yo he querido matarle... 2315
REY
... de sus traidoras astucias.
GIGES
Llegad, no hay que recelarse;
venid, pues éste es castigo
de los dioses inmortales.
Sus auxilios me abandonan 2320
y pues ya no hay quien me ampare
no sólo, indignado rey,
que me prendan y me aten
dejaré, ay de mí, sino es
yo propio quiero entregarme 2325
para que en mi infausta vida
se ceben tus impiedades.
Pero si de mis servicios
alguna vez te acordares,
débate yo la clemencia 2330
de que mi nombre no infames
con la frase de traidor,
pues antes son tan leales
mis afectos, que la causa

2323 Cid: «maten».

de mis infelicidades 2335
nace de servir y amar
a tu estirpe y a tu sangre.

REY

Ya lo veré, que no soy
tan cruel e inexorable
que no atienda a lo que debo. 2340
La torre del homenaje,
que tiene una puerta al templo
de Venus, será su cárcel.
Llevadle, os digo.

GIGES

¡Ay divina
Claridiana!, que un trance 2345
tan fiero, sólo el no verte
bastara para matarme.

Llévanle los soldados.

PALETILLA

(A Claridiana) Buena entruchada hemos hecho,
lo menos será ahorcarle.

CLARIDIANA

No me atormentes, villana. 2350

REY

Filocles, sólo este gran
accidente impedir pudo
que no os obsequie y os hable.

FILOCLES

A traeros la respuesta
quise en persona arriesgarme 2355
de aquella carta, que anhelo
a que nuestras amistades
sean eternas.

REY

Esas penden
de que Venus nos declare
si aún tiene fuerza el anuncio 2360
de Diana, esto no obstante
en mi tienda real espero
a que entre los dos se trate
lo que conviene. *(Ap.)* Fantasma
que mi cetro me robaste, 2365

2348 *entruchada:* «Operación hecha a escondidas con disimulo, y de ordinario con malicia y engaño. Es término muy usado en la Germanía» (DA).

ya no hay pastor, ya no hay Giges
con que, infausta, me amenaces.
O sabré quién es, o presto
haré que mi susto acabe.
Prevenidos Tambor y Vejete.
FILOCLES
¿Bella Claridiana, habéis 2370
recibido de mi parte
un papel?
CLARIDIANA
Y una promesa.
FILOCLES
Pues estoy de ese dictamen,
y estaré.
CLARIDIANA
Con Melicerta
conferir lo que os faltare 2375
que decir. *(Vase)*
FILOCLES
Y con gran gusto.
PALETILLA
Esto se llama en romance,
el onceno es no estorbar. *(Vase)*
FILOCLES
Si en la memoria durase
vuestra, lo que antes sufrió 2380
mi amor a vuestras crueldades...
MELICERTA
Tened, que ya empezais mal,
y no es modo de obligarme
acordarme unas finezas
que se hicieron falsedades. 2385
FILOCLES
La culpa tuvísteis vos,
que un retrato me mostrásteis
de vuestra prima.
MELICERTA
¿Y el verle
os bastó a olvidarme?
FILOCLES
Las continuas esquiveces 2390

2378 *el onceno es no estorbar:* «El onceno, no estorbar. El onceno mandamiento, bien añadido por el vulgo a los diez de la ley de Dios.» RODRÍGUEZ MARÍN, *21000 refranes...*, p. 165.

vuestras, y el que me obligasen
mis vasallos a que uniese
con los reinos de Caudales
casando con su heredera,
los míos; fueron bastante 2395
no a que os olvidase, no,
sino a que me conformase.

MELICERTA

Luego la razón de Estado
consiguió haceros endeble.

FILOCLES

No sé, hermosa Melicerta, 2400
sólo sé que vuestra imagen
conserva en mi pecho inciensos
aunque ya no tenga altares. *(Vase)*

MELICERTA

Albricias, amor, pues hay
para mis felicidades 2405
alguna senda, prosigue
hasta que salgas triunfante. *(Vase y sale Tambor)*

TAMBOR

Sin orejas, sin ojos y sin manos,
a mis gritos viniendo dos villanos
de la colmena fiera 2410
(que ya no era de miel, sino de cera)
me sacaron a golpe y a porrazo,
rompiéndome al salir medio espinazo.
Que comer no quisieron,
los osos pajes, que piadosos fueron 2415
con ser salvajes;
mas no eran de Madrid, los dichos pajes.

2399 Sobre la «razón de estado», vid. GIANFRANCO TORCELLAN, «Dalla ragion di Stato alla pubblica felicità: la crisi della coscienza europea e il primo Settecento», *Storia della Letteratura Italiana, Il Settecento*, direttori: Emilio Cecchi e Natalio Sapegno. Milano, Garzonti, 1968, pp. 66-75. Calderón escribió un auto titulado *A Dios por razón de estado. Razón de estado:* «La que se considera y atiende para la conservación, aumento y gloria del estado, y a que mira la política de los Príncipes (DA). QUEVEDO, *La fortuna con seso*, «nuestra razón de estado es vidriero que con el soplo da las formas y hechuras a las cosas». En 1778, Luciano Comella publicó una comedia en dos actos, titulada *El matrimonio por razón de estado.*

2417 Vid. nota al verso 1913.

Maldito el mago sea y quien lo hizo.

SALE SUMESFUIT

¿Cuándo vendrá, señores, un hechizo
de un amo con embustes sempiternos 2420
que me arroje a un desván de los infiernos
por lo que a Paletilla le he parlado?

TAMBOR

¡Ay, mísero Tambor!

SUMESFUIT

¡Ay desdichado
Sumesfuit!

TAMBOR

¿Quién se queja?

SUMESFUIT

Quien produce un dolor de rabo a oreja, 2425
que es preciso temerle.

TAMBOR

Pues en mí no hay oreja en que tenerle.

SUMESFUIT

¿Pues qué tienes, Tambor, dónde has estado?

TAMBOR

Pregúntaselo al amo endemoniado
que te dio Barrabás.

SUMESFUIT

Ni aun son peores 2430
los más malditos.

SALE PALETILLA

Servitor, señores.

TAMBOR

Brasero de mis entrañas.

SUMESFUIT

De mis ascuas, Paletilla.

TAMBOR

Seas muy bien encontrada.

SUMESFUIT

Seas muy rebienvenida. 2435

PALETILLA

Hacia allá, galán de viento

2418 A añade, con otra tinta y otra letra: «por los hechos de Giges prodigiosos/ me pillaron del monte ciertos osos/ y en castigo del [ilegible]/ me zamparon allí en una colmena».

2431 *Servitor:* siervo, servidor. Lamparilla, el barbero de *El barberillo de Lavapiés*, en la tradición establecida por sus antepasados, dice en su primera aparición del tercer acto: «ego sum», también en latín.

fuera amante de cecina
y tratar de regalarme
que os vengo a pedir albricias.

TAMBOR Y SUMESFUIT

¿De qué?

PALETILLA

De que ya en la trena 2440
está quien os martiriza.

LOS 2

¿Giges? *(Música)*

PALETILLA

Giges, ya acabó
la magia y la sortija;
en la torre de ese templo
le mandó su señoría 2445
el Rey meter de cabeza,
que Claridiana le quita
con una astucia el anillo.

SUMESFUIT

¿De verdad?

PALETILLA

Por vida mía.

SUMESFUIT

No te creo, que eres garda. 2450

TAMBOR

Si es cierto, el alma me brinca
de gozo.

SUMESFUIT

En esta comedia
no le temo, que está escrita
y se acaba.

PALETILLA

¿Pues en cuál?

SUMESFUIT

En la que después se escriba 2455
si el poeta no se muere

2437 I: cocina. *cecina:* Metafóricamente se llama así al que está seco, flaco y enjuto.
2447 «quita» por necesidades de rima. Otro recuerdo del Romancero.
2450 *garda:* «Moza», J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro.* Salamanca, Universidad, 1977.
2452 Nueva alusión a la comedia, de las muchas que hay al autor, al público, etcétera.

u otro la idea le pilla,
que entonces, ¡ay cuerpo mío!,
no queda de ti una pizca.

TAMBOR

Yo, si tal sucede, marcho 2460
y dejo la compañía.

MÚSICA

Admite nuestros votos,
oh Venus Ericina,
que de Diana apelan
a tu deidad benigna 2465
para conseguir la paz
Magnesia y Lidia.

SUMESFUIT Y TAMBOR

¿Qué es esto?

Se previene la mutación de Templo.

PALETILLA

Que viene el Rey
con toda la comitiva
al templo.

LOS 2

¿Y qué hemos de hacer? 2470

PALETILLA

¿Qué? Ser testigos de vista
a ver como se desata
tanto montón de mentiras.

SUMESFUIT

¡Ay!, que el estar esto al fin
aquí un pasito nos quita 2475
donoso.

PALETILLA

Como qué cosa.

SUMESFUIT

Decirte algunas caricias.

2457 Los autores se copiaban mutuamente las ideas y de esto precisamente acusaban a Cañizares. Parece ser que Zamora era uno de los autores más saqueados, como se lee en la Introducción a la edición de 1722.

2463 *Venus Ericina:* Erix, héroe, hijo de Venus y Butes, o de Venus y Neptuno, muere en lucha con Hércules y es enterrado en un monte de Sicilia, que de él recibe su nombre, y en el que el propio Erix había edificado un templo a su madre Venus, a saber, el celebérrimo templo de Venus Ericina (esto es «Venus del monte Erix»), cuya fundación, en cambio, es atribuida a Eneas por Virgilio. A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología griega.* Madrid, 1975, p. 233.

2471 *testigos de vista:* término jurídico. Existía también el «testigo de oídas».

TAMBOR
Esas eran para mí,
no para el viejo potrilla.
PALETILLA
Haced cuenta que se han ido 2480
y que mi amor os envía
a ti a otro desván, vejete,
y a ti a una caballeriza.
Adiós, borracho.
TAMBOR
Adiós, loca.
PALETILLA
Adiós, viejo.
SUMESFUIT
Adiós, cochina. 2485

Se descubre el templo y salen Claridiana, que sale llorando, y Melicerta.

VOCES
Viva nuestro rey Caudales, *(Cajas y clarín)*
su nombre el aire repita.
MELICERTA
Claridiana, pues, ¿qué es esto?
¡Tú tan sin consuelo!
CLARIDIANA
¡Ay, prima!
que he sido una aleve infiel, 2490
ingrata y desconocida.
Hoy, la crueldad de mi padre
hacer terrible justicia
de Giges intenta, donde
con la mayor ignominia, 2495
a quien le he dado mi alma,
le hago yo quitar la vida.
MELICERTA
¿Pues no has podido volverle
el anillo que podía
librarle?, ¿o usar tú de él? 2500
Prevenidos Giges y soldados.

2479 I: «que soy el que más estima». *viejo potrilla:* «Viejo que ostenta verdor y mocedad» (DRAE).
2482 I: «pobrete».
2490 *aleve:* infiel, desleal, pérfido, alevoso y traidor. Se dice también de las acciones y delitos.

CLARIDIANA

Las guardias tan prevenidas
están que no me es posible
que hablarle, ay de mí, consiga,
y aun para ver si invisible
aqueste anillo me hacía 2505
me le puse y con él hice
las pruebas más exquisitas,
mas no debe de tener
la virtud que presumían
si no es para Giges sólo, 2510
por eso en la última línea
del dolor, me he adelantado
al templo, donde le pida
en tantas penas a Venus
fuerzas para resistirlas. 2515

MELICERTA

Ya viene el Rey, ya no es tiempo
si no es de que el himno diga:

MÚSICA

Admite nuestros votos,
oh Venus Ericinia,
que de Diana apelan 2520
a tu piedad benigna
para conseguir la paz
Magnesia y Lidia.

Ahora, si pareciese, se puede abrir el templo, entrando las dos y volviendo a salir. Tocan cajas y clarín después del Cuatro y salen marchando Filocles, Arsidas, Nicandro, Tambor, el Rey, Paletilla y Sumesfuit. Y se descubre Venus sobre un pedestal y el Rey saca un incensario y salen soldados que se ponen entre los bastidores que se vean.

REY

Ya, generosos vasallos,
ya, magnesio Rey, el día 2525
llegó en que nuestras contiendas
el oráculo defina.

CLARIDIANA

(Ap.) Hoy, me matará mi pena.

FILOCLES

(Ap.) Hoy, conseguiré mis dichas.

ARSIDAS

(Ap.) Hoy, mi pecho se declara. 2530

NICANDRO
(Ap.) Hoy, la paz se determina.
REY
(De rodillas) ¿Cuál es, soberana diosa,
el destino de mi hija?
VENUS
Casar con un deudo tuyo,
o ser la forzosa ruina 2535
de tu vida y de tu reino.
FILOCLES
¿Qué escucho, estrella enemiga?
REY
De Diana, ay infeliz,
esa es la sentencia misma,
con que, no habiendo ninguno 2540
de mi sangre y mi familia,
me quedo en mis dudas.
Se previene el rápido para la estatua.
VENUS
¡No!
REY
¿Pues quién que me las decida
hay?
VENUS
El anillo de Giges.
REY
¡Vayan, tráiganle a mi vista! 2545
ARSIDAS Y FILOCLES
¡Dioses extraños, asombraos!
MELICERTA Y NICANDRO
¡Cielos, raras maravillas!
PALETILLA
Yo estoy lela.
SUMESFUIT Y TAMBOR
Y yo también.
SALEN SOLDADOS Y GIGES
A vuestras plantas invictas
estoy, rey supremo.
REY
Hombre, 2550
misterio, ilusión o enigma,
dame un anillo que tienes.
GIGES
Aquí está y yo... *(Dale la sortija)*

CLARIDIANA

No prosigas,
que no es ese, sino es este, *(Dale el suyo)*
que con una astucia mía 2555
porque supiéseis, señor,
lo que saber solicitas
logré trocársele.

REY

¿Con que
tenemos ya dos sortijas?

MELICERTA

La una es mía, gran señor. 2560

REY

Y entranbas tan parecidas
que no cabe distinguirse;
¿y qué hemos de hacer?

VENUS

¡Abrídlas!

REY

¿Cómo?

VENUS

Como cada una
dos hojas tiene distintas 2565
que un muelle invisible une
y por de dentro una cifra.

Dalas a Nicandro el Rey.

NICANDRO

Es cierto, y aquesta dice:
"Esta es de Alcestes la hija"

REY

¿Y es otra?

NICANDRO

"Este es hijo mío; 2570
yo, Alcestes".

CLARIDIANA

Amor, albricias.

TODOS

¡Gran prodigio!

REY

Mi sobrino
eres, si esto se confirma,
joven, pero aún no lo creo
si el Cielo no lo explica. 2575

Baja en un arrojo la estatua que salió en la primera y segunda jornadas con un hacha en la mano. Se previenen los escotillones para el sarao.

ESTATUA

Sí hara; del persa acosado
tu hermano perdió la vida
y todos sus hijos, menos
Giges, que al cargo le fía
del gran mago Zoroastres, 2580
a quien le dio esa sortija,
rico testimonio, en donde
ser hijo suyo confirma.
Muerto este sabio, el cadáver,
en cuya imagen habita 2585
su espíritu, que soy yo,
puesta en un dedo tenía
esa prenda, que su amor
la encantó para que sirva
de resguardo a Giges y 2590
el Cielo, que a él le dedica,
no permitió que la cueva
nadie penetre hasta el día
que el gran valor de este joven
logró tan alta conquista. 2595
El anuncio era matarte
tu sobrino, mas la misma
deidad, como tú le abraces,
le reconozcas y admitas,
esta fatal circunstancia 2600
reboca, porque se diga,
para que en Lidia domine,
¡viva Giges!

Sube de rápido la estatua, o se hunde.

TODOS

¡Giges viva!

VENUS

Ya tus sustos fenecieron.

MELICERTA

No en vano yo te quería. 2605

GIGES

Hermana, a mis brazos llega.

CLARIDIANA

La voz el gozo me priva.

REY
Da, Claridiana, la mano
a Giges.
SUMESFUIT
¡Échale guindas!
CLARIDIANA
Dulce fin a tantos males. 2610
GIGES
Alto precio a mis fatigas.
FILOCLES
Pues a lo que ordena el Cielo
no hay resistencia.
CLARIDIANA
¿A qué aspiras?
FILOCLES
A que de mi amor dispongas,
como te ofrecí.
CLARIDIANA
En mi prima 2615
lo empleo.
REY
Ya es Melicerta
tuya.
MELICERTA
¡Logróse mi dicha!

2609 *¡Échale guindas!:* «Los labradores, cuando van a las ciudades el día del Señor, están abobados de ver la *Tarasca* y si se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo (de la *Tarasca*) y quitarles las caperuzas de la cabeza, y de allí quedó el proverbio de los que no se hartan de alguna cosa; que no es más echarle en ella que echar caperuzas a la *Tarasca.*» S. COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española.* Madrid, Turner, 1979, p. 954. La expresión «¡Échale guindas...!» proviene de «¡Échale guindas a la Tarasca, y verás cómo las masca!» Es así, porque en las procesiones del Corpus arrebataban los que iban dentro de la Tarasca las caperuzas del modo que se ha dicho, y los muchachos echaban por la boca de ella cerezas y guindas, «que agradecían los que iban dentro». Se emplea la frase, más corriente, «¡Échale guindas al pavo!», para indicar el asombro ante la facilidad con que otro hace una cosa o resuelve cualquier dificultad. J. M.ª IRIBARREN, *El porqué de los dichos.* Madrid, Aguilar, 1974, pp. 227-28, recuerda la canción incluida en la película *Morena Clara,* de Imperio Argentina y Manuel Ligero. Sobre el origen de la tradición de la Tarasca, vid. C. PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Histrionismo en España.* Barcelona, Labor, 1975, pp. 172-75. Sobre las tarascas de Madrid, J. M.ª BERNÁLDEZ MONTALVO, *Las tarascas de Madrid.* Madrid, Ayuntamiento, 1983.

ARSIDAS
(ap.) Bien hice en no declararme.
VENUS
La solemnidad precisa
a estas bodas haga el coro 2620
de semidioses y ninfas.
GIGES
Pues, repítase en mi aplauso...
TODOS
Pues en tu gozo se diga...

*Suben vestidos de contradanza cuatro danzarines con hachas y bajan en los cuatro balancines las cuatro damas que bajaron en la primera jornada con hachas y danzan una mudanza * a lo que cupiere en el Cuatro, en forma de sarao.*

MÚSICA
Que viva de Giges
la estirpe florida 2625
y siendo monarca
supremo de Lidia
escuchen aquellos
que le solemnizan
su aplauso en los ecos 2630
que aplauden su vida
y para el que humilde
sus hechos escribe
perdón de las faltas
que son infinitas. 2635

Todos los danzarines con hachas y la estatua en medio. Los actuantes en los claros y los soldados detrás haciendo todos cortesía, cae la cortina y se da FIN.

2621 A y B suprimen este verso; en su lugar, «en aclamación festiva». También suprimen «Ya prontos a tu precepto/ repite nuestra armonía», que son sustituidos por los del texto.

* *mudanza:* «Se llama también cierto número de movimientos que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos» (DA).

ANEJOS DE LA REVISTA «SEGISMUNDO»

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *No hay que creer ni en la verdad.* Edición y estudio de Václav Cerny. 160 páginas.

RAMÓN ESQUER TORRES, *Colección dramática «El teatro moderno».* 366 páginas.

MANUEL ESGUEVA MARTÍNEZ, *La colección teatral «La Farsa».* 511 páginas.

JOSÉ SUBIRÁ, *Variadas versiones de libretos operísticos.* 200 págs.

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN SOBRE TEATRO ESPAÑOL, *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI.* 350 páginas.

CALDERÓN, *Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro».* Tomo I, 676 págs.; Tomo II, 554 págs.; Tomo III, 549 págs.

CARMEN MENÉNDEZ ONRUBIA, *Introducción al Teatro de Benito Pérez Galdós.* 350 págs.

M.ª FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS, *La temporada teatral española 1982-1983.* 158 págs.

JOSÉ DE CAÑIZARES, *El anillo de Giges,* Edición de Joaquín Alvarez Barrientos. 228 págs.