CRITICÓN, 60, 1994, pp. 93-101.

El gracioso y su refundición en la versión palaciega de *Eurídice y Orfeo* (Antonio de Solís)

por Frédéric SERRALTA
(LESO, Université de Toulouse-Le Mirail)

Las dos versiones de la comedia de Antonio de Solís *Eurídice y Orfeo* presentan una serie de diferencias que le dan a cada una características muy marcadas. La una está claramente destinada a una representación con reducidos medios escenográficos; la otra amplía considerablemente los efectos visuales para conseguir una espectacularidad a todas luces relacionada con las tramoyas y las mutaciones del escenario palaciego. En cuanto a su cronología respectiva, aunque todavía quedan algunas zonas oscuras, llegué hace algunos años, en un trabajo anterior[1], a la conclusión de que la primera aludida se estrenó en Pamplona, a fines de 1643 o principios de 1644, para celebrar el nacimiento del hijo del conde de Oropesa, de quien Solís era secretario, y la segunda la reelaboró el mismo autor para representarla ante la familia real durante su gran decenio cortesano, de 1650 a 1660. Una fecha más precisa se puede deducir de la loa, también compuesta por Solís, en la cual se alude a la infanta Margarita María, nacida en 1651, y finalmente una hipótesis personal me hace pensar que tal vez fuera la obra suya, de título desconocido, representada en Palacio el sábado 6 de febrero de 1655[2].

Centrándose ya en el tema del presente coloquio, lo interesante es que la auto-refundición no afecta sólo a los elementos visuales sino que también influye en el tratamiento de los personajes graciosos, cuyas intervenciones se ven reducidas o reelaboradas en bastante apreciables proporciones. Al estudio detallado de sus reajustes más significativos se dedican estas breves páginas, con la intención de ir puntualizando las modificaciones sufridas por las figuras del donaire al pasar, en una corta docena de años, de una representación más o menos casera a la fastuosa escena de Palacio.

---

1 F. Serralta, «Les deux versions de *Eurídice y Orfeo* (Antonio de Solís): du dépouillement au grand spectable», en *IVe Table ronde surle théâtre espagnol (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, [1984], (Cahiers de l'Université, nº 2), pp. 89-105.

2 F. Serralta, «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», en *Criticón*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1986, nº 34, pp. 51-157. Véase p. 89.

CRITICÓN. Núm. 60 (1994). Frédéric SERRALTA. El gracioso y su refundición en la versi ...

Previamente tengo que señalar la abundancia, común a las dos versiones de la comedia, de los personajes ancilares. Además de los que se mencionan con la denominación genérica de «criados», seis, tres de cada sexo, constan con nombre propio en el reparto inaugural. Esto se explica en parte por haber insertado Solís la historia mitológica de Eurídice y Orfeo en un mundo de príncipes y de infantas, que normalmente requería una abundante servidumbre. Sólo tres, sin embargo, funcionan como verdaderos graciosos, y sólo los mismos se ven afectados por la refundición: Fabio, criado del príncipe Aristeo, y, respectivamente al servicio de Eurídice y Orfeo, la pareja Fenisa y Anfriso. Pareja legal, ya que son ambos, al revés de lo que con más frecuencia ocurre en la Comedia del Siglo de Oro, marido y mujer, por influencia claro está de la situación de sus amos, también casados al empezar la obra. Sin insistir en esta conocida función especular de los graciosos, paso ahora a señalar y comentar los cambios en la presentación de los tres criados aludidos que introduce la versión palaciega de la obra. Para mayor comodidad expositiva, me propongo agrupar estos cambios en cuatro apartados distintos.

Primer apartado: la supresión, tan frecuente que parece sistemática, de palabras del gracioso cuya primera característica evidente es que no tienen ninguna importancia para la acción. Véanse algunos ejemplos:

Sale Eurídice muy asustada, con su criada Fenisa, mujer de Anfriso. Pregunta Orfeo a Fenisa lo que pasa, y antes de contestar ésta se encuentran los dos versos de Anfriso suprimidos: «Mi mujer lo dirá, que ella / habla, que habla de misterio»[3]. Chiste relacionado con la machacona misoginia del personaje y fundado en la locución «hablar de misterio: hablar alguno cautelosa y reservadamente, o afectar oscuridad en lo que se dice, para dar en que entender y discurrir a los que oyen».

Sobre el mismo tema de la crítica de la mujer propia se suprimen los versos siguientes, cuando Anfriso se resiste a acompañar a su amo al infierno para buscar a Eurídice:

¿Yo bajar al imperio de la brasa
por mujercita que se cay en casa?
Eso no, que es de inútiles talentos
con sus cosas andar en cumplimientos.[4]

Ya al final de la obra, cuando vuelve Orfeo del infierno seguido por Eurídice (con la obligación, recuérdese, de no volver la cabeza si no quiere perder de nuevo a su mujer), comentario de Anfriso característico del mismo enfoque:

ANFRISO. ¿Saben ustedes
en qué pénsaba yo ahora?
ORFEO. ¿En qué?
ANFRISO. En que si de esta suerte
me entregan a mi mujer,
no he de saber contenerme,
y he de volver la cabeza
porque el diablo se la lleve.[5]

---

3 Modernizando ortografía y puntuación, cito la versión primitiva por la edición de la Parte 18 de la *Colección de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1662, fol. 28-47 vº, y la versión palaciega por el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura 16.419, señalándolas respectivamente con las abreviaturas *Ed.* y *Ms*. Los dos versos citados, en *Ed.*, fol. 32 vº.

4 *Ed.*, fol. 43 vº-44 rº.

5 *Ed.*, fol. 45 vº.

CRITICÓN. Núm. 60 (1994). Frédéric SERRALTA. El gracioso y su refundición en la versi ...

Otros ejemplos de supresión ya no afectan a alusiones satíricas sino a chistes y juegos meramente verbales. Tal es el caso de los cuatro versos que dice Anfriso cuando finge creer que están reñidos Eurídice y Orfeo:

Ya sé que para reñir
dos amantes, trabar suelen
la ocasión de los pelillos,
si no alcanzan al copete.[6]

La misma característica ofrece la siguiente quintilla de Fabio, asustado por el misterio con que su amo le ha apartado de los demás:

Sólos habemos quedado:
si a matarme es tu venida,
no me mates de contado;
deja, señor, que mi vida
siga, que no está en estado.[7]

Y por el mismo camino citaré finalmente el más significativo de todos, cuando Solís acorta en su segunda versión una larga concatenación de burlas y juegos verbales de Fabio (centrados todos en la polisemia de las palabras «correr» y «corrido»), tachando los versos siguientes en que el criado le da consejos a su amo para que otra vez no se le escape una hermosa y huidiza desconocida:

Pues enséñate a correr
por si se te pone a tiro
otra vez, y para ello
anda unos días conmigo,
que corro cuando enamoro
tan bien como cuando riño.[8]

¿Cómo se pueden hoy interpretar todas estas supresiones? Naturalmente, el hecho de fundarnos en un fenómeno único, en una refundición aislada no corroborada por otras observaciones concomitantes, tiene que incitarnos a la máxima prudencia. Se podría sostener sin embargo la opinión de que todos esos chistes más o menos conocidos, todos esos juegos y piruetas verbales generalmente apreciados por el público de los corrales, ya no los consideraba Solís dignos del más selecto auditorio de Palacio. Convertidos en «frialdades», como entonces se decía, y por ello suprimidos por un autor atento a la evolución del gusto literario de su público, pasarían a ser testimonios de aquella subversión de la agudeza verbal, por lo menos en el teatro lopesco y post-lopesco, que señala y analiza el profesor Maxime Chevalier en algunos estudios recientes[9]. También es posible que el cambio de subgénero (de una comedia más de enredo que mitológica a una función sumamente espectacular) desplazara en parte el centro de interés de los espectadores, y que no fuera tan preciso el donaire verbal donde había, por decirlo así, tanto donaire visual. Dicho

---

6 *Ed.*, fol. 45 r°.
7 *Ed.*, fol. 28 r°.
8 *Ed.*, fol. 30 v°.
9 Por ejemplo en M. Chevalier, «Le gentilhomme et le galant. A propos de Quevedo et Lope», en *Bulletin Hispanique*, t. LXXXVIII, n° 1-2, enero-junio 1986, pp. 5-46.

sea de paso, aquí se echa de menos un estudio sobre la importancia respectiva del gracioso y de la «graciosidad» en los diferentes subgéneros teatrales, estudio que quizá permitiría importantes conclusiones sobre la interdependencia de los diversos componentes de ese complejo juego de relaciones que se llama una comedia. Pero, volviendo a *Eurídice y Orfeo*, proseguiré el estudio de la refundición agrupando en un segundo apartado varias intervenciones de Solís parecidas a las que acabo de comentar pero que pueden revelar por parte del autor, además de las finalidades ya evocadas, una intención algo diferente.

Muy próximos todavía a la mera supresión de una «frialdad» del gracioso se hallan los dos ejemplos siguientes, en los cuales la segunda versión de la obra borra algún chiste inicial y lo sustituye por una frase más breve y de mayor sobriedad.

En el primer trozo aludido, Aqueronte y Orfeo se enfadan con Anfriso porque estando en el infierno se atreve a decir jocosidades:

ORFEO. Majadero, ¿no miras dónde estamos?
BARQUERO 1º. ¿Parécete, señor, que le sirvamos
por gustoso este plato al cancerbero?
ANFRISO. ¿Plato? Eso no.
AQUERONTE. Dejadle.
ANFRISO. Olvidar quiero
lo gustoso, que en este trance es justo,
porque no es el camino para gusto.[10]

La refundición conserva el primer verso pero reduce los cinco siguientes a la breve declaración de Anfriso: «No me acordaba que nos condenamos»[11].

Lo mismo ocurre con otro pasaje también situado en el infierno:

ANFRISO. ...que en este sitio, y lejos de tu canto,
me dará alferecía del espanto.
AQUERONTE. Toma ese anillo que el solemne día
que robó a Proserpina, reina mía,
Plutón me dio; con él quedas seguro;
y los dos le asistid.
ANFRISO. ¡Oigan qué puro
es el diamante! ¡Gran fineza encierra!
Mas ¿qué mucho, si es fondo de la tierra?[12]

Esta vez la totalidad de lo que acabo de citar se concentra en dos versos mucho más escuetos:

AQUERONTE. Conducidle los dos hasta la cumbre
del Tenaro.
ANFRISO. ¡Que en esta pesadumbre
me hayas metido![13]

En los casos que voy a estudiar a continuación, sin embargo, las supresiones ya no intervienen sobre chistes únicamente verbales, sino que hacen desaparecer breves escenas entre gracioso y

---

10 *Ed.*, fol. 44 rº.
11 *Ms.*, fol. 32 vº.
12 *Ed.*, fol. 44 rº.
13 *Ms.*, fol. 32 vº.

CRITICÓN. Núm. 60 (1994). Frédéric SERRALTA. El gracioso y su refundición en la versi ...

graciosa que, en mi opinión por lo menos, no se pueden considerar frialdades ni agudezas pasadas de moda. Véase por ejemplo un animado diálogo antes del cual le ha dicho Fenisa a su marido que no le queda dinero para los gastos de casa, insistiendo en que a él le toca remediarlo, y que prosigue así:

FENISA. Esto es fuerza.
ANFRISO. Esto flaqueza.
FENISA. Animarse.
ANFRISO. No hay dinero.
FENISA. Buscarlo.
ANFRISO. ¿Hacia dónde hay?
FENISA. Pues batir moneda.
ANFRISO. ¿Es huevo
de freír?
FENISA. Pues ¿qué ha de hacer?
ANFRISO. Júpiter dará.
FENISA. No quiero
estar a merced de nadie.[14]

El mismo comentario se podría aplicar a la larga escena en que se enfrentan, una vez más, criado y criada, sobre la misma base de las quejas de Fenisa porque no le deja dinero su marido:

FENISA. Venga acá, por vida suya:
si sabe que no hay un cuarto,
¿cómo se fue esta mañana
sin dejar para recado?
ANFRISO. ¿Recado yo? ¿Que le pidan
esto a un marido? ¡Casáos!
FENISA. ¿Una olla, acaso una olla
se ha de poner de milagro?
¿No ha de llevar su carnero,
su tocino, sus garbanzos,
su pimienta, su azafrán,
su vaca, su punta de ajo,
su perejil, su cebolla
y su repollo?
ANFRISO. ¡Casáos!
FENISA. El guisado de la noche
¿no ha de ser un estofado
por lo menos? ¿Quién le quita
dos maravedís de clavos,
tres de canela y de vino,
y, de aquí y de allí, dos cuartos?
ANFRISO. ¿De qué?
FENISA. De aquesto, y de aquello.
ANFRISO. Digo que está bien: ¡casáos![15]

Perdóneseme la extensión de la cita, que me ha parecido útil para demostrar que esta escena es, típicamente, un paso de entremés, un entremés inserto como los hay en algunas obras del Siglo de

14 *Ed.*, fol. 33 vº.
15 *Ed.*, fol. 39 rº.

Oro (por ejemplo, en *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro). Antes de volver a la posible finalidad de su supresión en la versión palaciega de la comedia de Solís, querría aprovechar la ocasión para recordar que una de las fuentes de los personajes de graciosa en la Comedia del Siglo de Oro se encuentra precisamente en los entremeses: relación que invierte en cierto modo la del correspondiente personaje masculino, ya que en este último caso, como anteriormente lo tiene dicho María Luisa Lobato[16] y también, en nuestro mismo coloquio, Françoise Cazal[17] es el pastor del teatro primitivo el que desemboca en el simple entremesil. Y puesto ya a hablar de la graciosa de comedia, añadiré que otra de sus características –la inferioridad de su papel funcional si se le compara con la múltiple actividad del criado– se podría en mi opinión atribuir al hecho de que las damas necesitan menos ayuda que los galanes, por estar menos sujetas a las obligaciones del decoro, y por lo tanto más capacitadas para las iniciativas funcionales que así no requieren la intervención de las graciosas[18]. Pero dejémonos ya de rodeos. La supresión, pues, en la reelaboración palaciega de *Eurídice y Orfeo*, de dos diálogos entremesiles, además de confirmar la pérdida de importancia de los donaires (buenos o malos) para un autor que adaptaba su texto a las expectativas de un público cortesano, puede atribuirse a la voluntad de agilizar el ritmo dramático, de perder menos tiempo con chistes y de centrar el interés del espectador en los demás valores de la comedia.

Todo lo dicho hasta ahora podría apuntar (aunque repito lo arriesgado que sería extrapolar a partir de un solo caso concreto) hacia una decadencia relativa, por lo menos en Palacio y a mediados de siglo, del gracioso como «figura del donaire». Decadencia que sin embargo parecería infirmarse con las modificaciones que me propongo agrupar ahora en los dos apartados siguientes, ya que en ambos casos se trata, no de supresión, sino de introducción de nuevos elementos cómicos. Quede previamente bien sentado que la tendencia general, cuantitativa, es sin lugar a dudas la que reduce y limita las intervenciones cómicas de los graciosos. Pero precisamente por ello, por ir contra la corriente, merecen especial atención los escasos trozos jocosos añadidos por Solís.

El comentario de uno de ellos constituirá por sí solo mi tercer apartado. Se trata de un pasaje de 27 versos que sustituyen a otros 31 de la versión primitiva. Numéricamente no es, como se ve, una ampliación, pero sí en el terreno de la comicidad, ya que introduce réplicas y juegos muy propios del gracioso. En el fragmento que se va a citar están hablando a orillas de la laguna Estigia, o sea del infierno, dos barqueros de Aqueronte y el gracioso Anfriso:

BARQUERO 2º. ¿Qué es lo que saber desea?
ANFRISO. Dígame usted: si un casado
llega a este reino encendido,
¿dejará de ser marido
si llega a ser condenado?
BARQUERO 1º. Claro está que ha de cesar
con la muerte el matrimonio.
ANFRISO. Miren si hay algún demonio
que no tenga a quién llevar.
¿En pasando en esta nao

---

16 M. L. Lobato, «Del pastor de Encina al simple entremesil», en *Juan del Encina et le théâtre au XVe siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 105-125.
17 Véase el texto de su comunicación en este mismo volumen de *Actas*.
18 Véase F. Serralta, «El enredo y la Comedia: deslinde preliminar», en *Criticón*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, nº 42, p. 134.

CRITICÓN. Núm. 60 (1994). Frédéric SERRALTA. El gracioso y su refundición en la versi ...

de Aqueronte, me he de ver
solterito y sin mujer?
Pues ¡daca la barca, hao!
BARQUERO 1º. Venga hacia la cumbre y calle,
porque podrá arrepentirse.
ANFRISO. ¡Que quiera un hombre morirse
y no quieran descasalle![19]

La tonalidad de estas gracias nuevamente introducidas es idéntica a la de tantas protestas contra el matrimonio cuya supresión queda evocada en el primer apartado de este trabajo. Lo cual podría contradecir todo lo afirmado hasta ahora, si la comparación con el texto de la primera versión no permitiera deducir lo contrario: la corrección no fue realizada por su valor propiamente cómico, sino por su interés funcional. En efecto, el texto primitivo consistía, según la conocida práctica del *decorado verbal*, en una descripción dialogada del infierno: si bien se acababa de descubrir éste en el escenario, tendría la forma de una «apariencia» poco sugestiva que el autor prefería completar con la magia de las palabras. Al contrario, el decorado de la versión palaciega, a base de perspectivas y mutaciones, es de gran riqueza visual[20], y así ya no necesita Anfriso describir lo que el público tiene a la vista. Además, Orfeo acaba de marcharse con Aqueronte en una barca que ha cruzado todo el escenario: como el gracioso ha de esperar la reaparición de su amo, que efectivamente se verifica pocos versos más adelante[21], Solís ocupa ese espacio vacío con la intranscendente y socorrida comicidad ancilar. No creo pues que la inserción del trozo cómico aludido contradiga lo expuesto en párrafos anteriores.

Los pasajes que voy ahora a comentar en la cuarta y última de las partes anunciadas me parecen mucho más significativos. El primero es un nuevo diálogo entre marido y mujer, Anfriso y Fenisa, que gira alrededor de su jocosa enemistad tantas veces proclamada:

FENISA. ¿Por qué no me puede ver?
ANFRISO. ¿No echáis de ver que el amaros,
siendo propia, fuera impropio?
FENISA. Diga el porqué el muy menguado.
ANFRISO. Por lo propio: mira, yo
soy tan negro de beato
que no puedo ver mujeres
casadas conmigo.
FENISA. ¡Bravo
majadero! ¡En fin, marido![22]

Dejando aparte el sentido de «soy tan negro de beato», que no he acabado de entender, la afirmación principal de Anfriso, «no puedo ver mujeres / casadas conmigo», bien parece una frialdad más, una sosa y repetitiva afirmación de su misoginia. Bueno, sosa, a no ser que... Pero

---

19 *Ms.*, fol. 33 rº.
20 «Múdase el teatro en perspectivas de infierno, ruinas de edificios, y grutas, y enfrente los palacios de Plutón; y de lo alto baje Orfeo cantando con Anfriso, y al mismo tiempo parece la laguna Estigia, y viene una barca hacia donde canta Orfeo con Aqueronte y dos monstruos [*sic*, por «ministros»] suyos». En *Ms.*, fol. 31 vº.
21 «De la otra parte de la laguna Estigia, cuyas aguas se mueven, pasa Orfeo con la lira cantando hacia los palacios de Plutón», en *Ms.*, fol. 33 vº.
22 *Ms.*, fol. 23 vº.

antes de proponer una explicación prefiero añadir a ésta las otras dos citas con las que tiene estrecha relación.

Están ambas introducidas a principios del acto II, en otra escena de corte también entremesil, que en las dos versiones empieza de la misma manera. Salen a oscuras Fabio y Fenisa, seguidos por Anfriso, naturalmente celoso de su mujer y acechando lo que pueda pasar. La criada se marcha a buscar una luz y Fabio, que sigue en la oscuridad, se equivoca y le dirige al marido los piropos y solicitaciones destinados a la esposa. También le da de parte de su amo unos doblones, que Anfriso por supuesto se mete en el bolsillo. Pero a partir de aquí interviene la refundición. Los apartes escandalizados de Anfriso en el texto primitivo se convierten entonces en el siguiente comentario:

> Mas ¡que quiera a mi mujer
> un hombre que es tan cabal
> y que da sin prometer!
> Casi siempre eligen mal
> éstos de buen proceder.[23]

Y cuando por fin, a cambio del dinero entregado, Fabio le pide una mano a la ausente (pero él no lo sabe) Fenisa, Anfriso, en la primera versión, «alza la mano para darle con la daga»[24], pero en la segunda se contenta con comentar para el público:

> ¡Cierto que se la iba a dar!
> ¿Venlo aquí? Por eso es malo
> dejarse un hombre obligar.
> ¿Qué he de hacer?[25]

¿Disparate, sosería, frialdad? Recordemos ahora alguna circunstancia de la representación. Aunque en los textos de la comedia conservados hasta hoy no consta el nombre de los que interpretaron cada papel en la función palaciega, sí que figura el que más nos interesa en el texto del fin de fiesta que compuso Solís para dicha ocasión. Con el título de *Fiestas Bacanales*, esta pieza corta pone en escena al famoso «Juan Rana» (seudónimo profesional, como se sabe, del actor Cosme Pérez), el cual, disfrazado de mujer, dice en cierta ocasión los versos siguientes:

> Señoras, yo estoy llorosa
> porque acabo de perder
> a un amo, que se me ha ido
> al infierno de otra vez.[26]

Clara alusión al final de la versión refundida, y clara prueba de que Juan Rana acababa de desempeñar en la comedia el papel de Anfriso, único criado de Orfeo. Aquí empalma mi argumentación con un estudio reciente que se acaba de publicar en *Criticón*[27], y en el cual trato de demostrar que una de las características escénicas y dramáticas de Juan Rana era su homosexualidad,

---

23 *Ms*.., fol. 15 vº-16 rº.
24 *Ed*., fol. 35 vº.
25 *Ms*., fol. 16 rº.
26 Antonio de Solis, *Fiestas Bacanales*, en sus *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Antonio Román, 1692, p. 184.
27 F. Serralta, «Juan Rana homosexual», en *Criticón*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1990, nº 50, pp. 81-92.

CRITICÓN. Núm. 60 (1994). Frédéric SERRALTA. El gracioso y su refundición en la versi ...

por lo menos teatral, utilizada por los dramaturgos para introducir en los textos que le destinaban equívocos y ambigüedades chistosas. Vuélvanse ahora a leer las declaraciones de Anfriso nuevamente introducidas en la refundición palaciega, e imagínese a un Juan Rana, parcialmente definido por sus mímicas homosexuales, en el momento de declarar «no puedo ver mujeres/casadas conmigo», de lamentar que un hombre tan cabal como Fabio haya elegido tan mal al enamorarse de su mujer, o de reconocer que estaba a punto de darle la mano, a sabiendas, al mismo pretendiente de su esposa. Comicidad circunstancial, aprovechamiento por Solís de las particulares dotes cómicas de un Juan Rana; prueba, creo yo, de la habilidad de un dramaturgo que refunde su propia obra en el sentido de las esperas de su público y de una utilización óptima de los recursos escénicos y gestuales que actores y escenario le proporcionan.

La conclusión de estas breves consideraciones no podrá ir mucho más allá de lo ya anteriormente señalado. Sin pretender sacar de un ejemplo muy limitado ninguna regla general aplicable a la evolución de un personaje tan multiforme como el gracioso de la Comedia del Siglo de Oro, podremos sin embargo opinar que la refundición por Solís de su propia obra *Eurídice y Orfeo* sugiere algunas orientaciones útiles para su estudio. Entre todos los participantes en este coloquio estamos tratando de definir el perfil y la esencia del gracioso aurisecular; Solís nos recuerda que tampoco hay que olvidar su circunstancia, o mejor dicho sus circunstancias: el género o subgénero en que se mueve, el público para quien se crea, las tendencias más de moda en su momento histórico, e incluso, en el caso del teatro cortesano, el actor a quien se destina el papel. Todo ello, por supuesto, muy difícil de rastrear, de captar y de valorar. Nada, que tenemos trabajo para rato.

*

SERRALTA, Frédéric, *El gracioso y su refundición en la versión palaciega de «Eurídice y Orfeo» (Antonio de Solís)*. En *Criticón* (Toulouse), 60, 1994, pp. 93-101.

Resumen. Refundiendo en 1650 su propia versión primitiva de *Eurídice y Orfeo*, Solís reelabora las intervenciones del *gracioso*, según este estudio, para adaptarlas a un público (el de la Corte) por lo visto menos aficionado a los gracejos meramente verbales, a un género (la comedia de tramoya) donde éstos podían parecer menos necesarios, y a un actor, Juan Rana, para cuyo lucimiento se introducen picantes alusiones de posible interpretación homosexual.

Résumé. Reprenant en 1650 sa propre version primitive de *Eurídice y Orfeo*, Solís réélabore les interventions du *gracioso*, d'après le présente étude, pour les adapter à un public (celui de la Cour) apparemment moins amateur de comique purement verbal, à un genre (le théâtre à grand spectacle) où ce comique pouvait sembler moins indispensable, et à un acteur, Juan Rana, dont les allusions à double sens nouvellement introduites prétendent servir les probables mimiques homosexuelles.

Summary. The present study suggests that, undertaking in 1650 a rencension of his own primitive version of *Eurídice y Orfeo*, Solís altered the *gracioso's* part to adapt it to a new audience (the Court) who had less relish for a purely verbal comic, to a new genre (gorgeously produced plays) in which this type of comic appeared as less necessary, and to a new comedian Juan Rana, for whose benefit were introduced double entendres of possibly homosexual bearing.