

La censura teatral, del Barroco a la Ilustración: un baile prohibido en el siglo XVIII*

Gema Cienfuegos Antelo
Instituto del Teatro de Madrid-UCM
gema.cienfuegos@gmail.com

Palabras clave:

Censura, baile teatral, siglo XVIII, José de Cañizares, Compañía Manuel Guerrero.

Resumen:

En este trabajo se dan a conocer todos los detalles y el propio texto de un baile teatral anónimo prohibido por la censura en 1743. Examinaron este *Baile nuevo* el censor Bernardo J. de Reinoso y el fiscal José de Cañizares. Los censores fundamentaron su decisión en una interesante comparación de la pieza con una *mojiganga* de Bances Candamo casi sesenta años anterior, donde creían que se había recurrido con mucho más decoro al artificio metateatral de hacer concurrir a los actores de una compañía auténtica (la de Manuel Guerrero) haciendo un papel distinto del habitual, incluyendo la inversión sexual a través de la caracterización.

Theatrical censorship, Baroque to Enlightenment: a dance banned in the 18 th century

Key Words:

Censorship, Theatrical dance, 18th Century, Manuel Guerrero's Company.

Abstract:

The details and the text of an anonymous *Baile nuevo* censored in 1743 are disclosed in this paper. The censor Bernardo Reinoso and the *fiscal de comedias* José de Cañizares examined and decided to forbid this work, basing their decree on an interesting comparison with a *mojiganga* written by Bances Candamo in 1687. The censors thought that Bances Candamo's play was much more decent and proper in its use of the metatheatrical artifice of a real company's actors (that of Manuel Guerrero) playing a different role than usual (including sex reversal).

* Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVIII [1ª mitad]*, del Ministerio de Ciencia y Tecnología: FFI2009-09076. Agradezco a los profesores Héctor Urzáiz y María Jesús García Garrosa, de la Universidad de Valladolid, la cesión de los materiales inéditos propios del archivo del proyecto *CLEMIT*, al que me he incorporado recientemente: el manuscrito del *Baile nuevo*, la transcripción de sus censuras, los datos sobre los diferentes examinadores, etc.

El 15 de febrero de 1715 se estrenó en el madrileño Teatro del Príncipe «la más popular de las comedias con mago», *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*, de Juan Salvo y Vela, que «se mantuvo en cartel hasta el 3 de marzo» [Doménech, 2007: 279]. Tras su buena acogida hubo cuatro continuaciones consecutivas de esta obra, casi una por año y todas de Salvo, hasta 1720, cuando se estrenó (en el mismo teatro, el 26 de enero) la *Quinta Parte*, que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 15.045); esta última secuela cosechó un éxito de público ya algo menor [Herrera Navarro, 1992: 406-407], pero aún habría una sexta parte a cargo de otro autor al morir Salvo:

Esta continuidad es un fenómeno extraordinario y sólo tiene parangón con las siete partes de *Marta la Romarantina*, si bien hay que darle la primacía a *Pedro Vayalarde* por cuanto la serie del mago italiano parece ser anterior a la de la maga francesa, y ésta debió de beneficiarse del éxito del *Mágico de Salerno* y no al contrario. [Doménech, 2007: 279]

Juan Salvo y Vela (?-1720) fue, además de dramaturgo de mediana producción, censor de comedias, cargo para el que fue nombrado en mayo de 1712 («con sueldo de 800 reales anuales») y que mantuvo hasta su muerte, acaecida el 13 de diciembre de 1720: «Durante este periodo era Fiscal de Comedias don José de Cañizares» [Herrera Navarro, 1992: 407]. Ambos personajes, el censor Salvo y el fiscal Cañizares (dramaturgos los dos), coinciden, a otros efectos, en el caso que nos va a ocupar.

Además de la quinta parte de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*, se conserva en la BNE otro manuscrito con un baile teatral anónimo, escrito expresamente para una reposición de esta comedia, originaria de 1720, más de dos décadas después: *Baile nuevo para la quinta parte de la comedia «Pedro Vayalarde»* (Ms. 17.450-9). Este baile «nuevo» pasó por la censura en enero de 1743, cuando desempeñaba el cargo de censor teatral Bernardo José de Reinoso, mientras que Cañizares seguía siendo fiscal de comedias. Como vamos a ver, coincidieron Reinoso y Cañizares en proponer la prohibición de este *Baile nuevo*, llamativa decisión cuyos detalles quiero dar a conocer en el presente trabajo.



Cañizares es uno de los dramaturgos más relevantes de este periodo del Barroco tardío. De hecho, fue el dominador del teatro de la corte durante la primera mitad del siglo XVIII con sus tragedias, comedias de tipo popular (de santos, de magia, etc.), comedias de figurón, zarzuelas y entremeses. Pero, como señala Susan Paun de García, no siempre se tiene presente que también fue el examinador oficial de la escena teatral madrileña –«whether as *ensor* or *fiscal*»– durante casi medio siglo, con poder para aprobar o desaprobar las obras ajenas, o llevarlas por la senda de las directrices morales y políticas emanadas desde el poder [Paun de García, 2006: 55].

Cañizares coincidió varias veces con Bernardo José de Reinoso en estas tareas de la censura para los teatros madrileños; valgan como ejemplos *No se pierden las finezas*, de Andrés de Baeza, en 1741 («Soy del sentir de mi compañero el censor», sancionó el fiscal Cañizares, no siempre tan condescendiente en estos casos¹), u *Origen y fundación de la orden de Calatrava*, de Juan de la Hoz y Mota, en 1745 (con la misma coincidencia en la valoración favorable²). Ni uno ni otro se caracterizaron por ser unos examinadores demasiado severos; Cañizares, en concreto, hubo de revisar – junto con Salvo y Vela, precisamente– numerosos entremeses y bailes teatrales (las piezas breves, por su idiosincrasia, eran siempre sospechosas de una comicidad y gestualidad subidas de tono), y rara vez puso pegas a su representación.

Cañizares a veces hasta se aprobó explícita o implícitamente a sí mismo, como en el curioso caso de su obrita *El chasco del sargento*, de 1717, donde Salvo se limitó a decir que «este entremés se puede ejecutar, estando aprobado por el fiscal [Cañizares]»³. También la comedia *Cumplir a un tiempo quien ama con Dios y con su dama*, suya y de Lanini (o de Gallo

¹ «No hallo en su contexto cosa alguna digna de reparo ni que pueda embarazar su ejecución», había escrito antes Reinoso (BNE, Ms. 15.096).

² Biblioteca Municipal de Madrid, Leg. 52-7.

³ BNE, Ms. 14.089, f. 369v; es copia del siglo XIX. Susan Paun de García señala que «[Cañizares] was often required to approve his own plays. Commenting on manuscripts of his own plays, as *fiscal* he seconded the censor's approval, usually with a brief note: "Esta comedia es mía y no tiene inconveniente" or "Me conformo con el parecer del censor mi compañero" or "Me conformo con las censuras antecedentes"» [2006: 55].



del Castillo, según Herrera Navarro), lleva una licencia de Cañizares como fiscal: «Es mía la mitad, y no tiene en toda ella inconveniente», se despachaba en 1714⁴.

El propio Pedro Lanini, dramaturgo y censor, nos ofrece un curioso contraejemplo de conducta algo más ética que la de Cañizares respecto al conflicto de intereses que suponía tener que dar licencia a las obras propias: cuando, en noviembre de 1706, se le remitió su comedia *Habladme en entrando*, para que la viera como censor, Lanini firmó esta prudente y humilde nota, donde precisamente se remitía al dictamen de Cañizares:

Ilustrísimo señor:

Mándade [sic] V.S. vea esta comedia, intitulada *Habalme* [sic] *en entrando*; y siendo obra mía, mal puedo ser censor de mí propio. Remítome a que la vea el fiscal don José de Cañizares, y si hallare alguna cosa indecente, o malsonante, se borre y enmiende, como es de su obligación y deber. V.S.I. mandará lo que más fuera servido.

Madrid 26 de noviembre 1706.

D. Pedro Francisco Lanini Sagredo [rúbrica]

Por cierto que, aunque no hay lugar aquí para explicar los detalles textuales correspondientes, quede constancia de que Cañizares se mostró en esta ocasión algo más quisquilloso con el trabajo de su colega, algunos de cuyos versos encontró «demasiado sobresalientes»:

Ilustrísimo señor:

De orden de V.S.I. he visto esta comedia de [H] *abladme en entrando*, y está muy bien escrita y muy conforme a nuestra política y buenas costumbres; y sólo tres versos que van atajados [y] prevenidos por demasiado sobresalientes, sobre los que se puede mandar que se enmienden, poniendo otros en su lugar. Y con esto merece la licencia que solicita. V.S.I. mandará lo que fuera servido.

Madrid diciembre 1 de 1706.

Don José de Cañizares. [rúbrica]

Diciembre 3 de 1706.

Dale licencia para que se haga esta comedia, *Habladme en entrando*.

⁴ Aunque luego vemos sospechosamente suprimidos, tal vez por el censor (Salvo, de nuevo), los versos del gracioso Calendario que marco en negrita: «Como no le pinta / los dientes si están tan podridos, / **el olor de los sobacos, / los sabañones, los higos, / las fuentes ni el mal humor, / si es soberbia y gasta bríos,** / con que un retrato ser puede / de una peste, / y ser muy lindo» (BNE, Ms. 16.965, f. 26).



Muchos más problemas (y vamos ya al caso) encontraron el censor Reinoso y el fiscal Cañizares en 1743 a propósito del *Baile nuevo para la quinta parte de la comedia «Pedro Vayalarde»*. Tantos, que no se limitaron a ordenar el cambio de algunos versos o palabras, como era habitual, sino que lo prohibieron: tras fracasar Reinoso en su intento de «limpiar y prevenir» las indecencias de la obrita, Cañizares decidió que era mejor que le denegaran directamente la «licencia para su ejecución»:

Madrid, y enero 28 de 1743.

Decreto: el censor y fiscal de comedias vean y reconozcan este baile, para la quinta parte de *Vayalarde*; y con lo que dijeren, tráigase.

Señor:

He visto este baile para la quinta parte de *Vayalarde*, y lo hallo tan irregular e impropio para la modestia y decencia del teatro que, aun quitando todo lo testado, se podría hacer escrúpulo en lo político y cristiano si para su ejecución se concediese el permiso. Así lo siento, salvo etc.

Madrid y enero 28 de 1743.

Don Bernardo José de Reinoso.

Señor:

Me conformo con el censor, y más en las circunstancias del tiempo presente, debiéndose en cualquiera usar la gracia con el decoro y atención a los oídos que la escuchan, como en esta misma idea de sainete la usó don Francisco Candamo en la mogiganga que escribió para su auto *El primer duelo del mundo*. Y aunque el censor la ha procurado limpiar y prevenir de todos los sentidos indecentes que tiene, no lo ha conseguido como él confiesa, por lo que soy de sentir que estando como está no se debe conceder licencia para su ejecución. V.I. no obstante mandará lo que fuere servido.

Madrid y enero 28 de 1743.

Don José de Cañizares. [ff. 9r-9v]⁵

La nota del censor sugiere que en una primera lectura hizo lo posible por salvar el texto, pero que eran demasiados los problemas de tipo moral, religioso y político que encontraba en él: incluso tras limpiarlo de impurezas doctrinales le parecía indecente a Reinoso representar este *Baile nuevo*.

⁵ Parece todo redactado de la misma mano, incluso la letra del propio *Baile*, y ni la nota de remisión ni las de los dos censores van rubricadas, lo que hace pensar en que el manuscrito sea una copia (sin duda muy fiel al original, dada la singularidad de estos textos).



Llama la atención, en la del fiscal, el hecho de que su refrendo de la propuesta del censor vaya enfatizada con la referencia a esas «circunstancias» de actualidad: si en cualquier momento –recuerda Cañizares– el teatro ha debido regirse por los principios del decoro, todavía más en el «tiempo presente». Evidentemente, hay que pensar en la asunción, por parte de un escritor tardobarroco, de los nuevos postulados estéticos de las poéticas teatrales introducidas por la Ilustración al avanzar el siglo XVIII (estamos ya en 1743).

Cañizares decide que, dado que el censor Reinoso no ha conseguido, pese a sus esfuerzos, limpiar de indecencias el texto, es preferible no autorizar su representación; es decir, se asume la inoperatividad de los habituales *atajos de la censura*, el sistema de expurgación más habitual desde hacía un siglo y medio. Ambas circunstancias nos hablan de una cierta involución de la censura teatral, que a los «escrúpulos en lo político y cristiano» que había demostrado históricamente hacia el arte dramático, va a ir añadiendo un catálogo de nuevos posibles motivos de reprobación.

En este sentido, resulta bastante sorprendente la decisión tomada por los censores, puesto que no parece que el baile contuviera nada demasiado grave, ni en su literalidad («lo testado» en sus versos) ni en lo sugerido (en «los sentidos que tiene»). En comparación con otras muchas piezas teatrales breves de tipo cómico, tanto del siglo XVII como del XVIII, incluso podría resultar más o menos inocuo.

Pero, al hilo de este debate sobre la evolución, o falta de ella, en la historia de la censura teatral española, resulta muy interesante (y da la clave para la correcta interpretación del asunto) la comparación que establece Cañizares entre este *Baile nuevo* de 1743 y una obra más de medio siglo anterior: la mojiganga que escribiera el dramaturgo de cámara de Carlos II, Francisco de Bances Candamo, para una representación del auto



sacramental *El primer duelo del mundo* celebrada en Palacio el 29 de mayo de 1687⁶.

Una primera lectura comparativa de ambas piezas apenas ofrece, en realidad, elementos comunes que puedan justificar la analogía que establece Cañizares («esta misma idea de sainete la usó don Francisco Candamo»), quien encuentra en la mojiganga barroca una gracia y un decoro ausentes del anónimo baile de 1743.

El punto clave de la comparación que hace Cañizares reside, a mi entender, en una inversión de roles sexuales sobre la que pivota el *leit motiv* de la mojiganga de Bances Candamo: las mujeres (actrices) convertidas en hombres, y los varones haciendo de mujer, situación bastante recurrente en cierto tipo de teatro que se nutre de la tradición carnavalesca del mundo al revés.

La mojiganga de Bances Candamo comienza con una mujer vestida «*de alcalde*» que, «con la vara ya empuñada», quiere (cómo no) «hacer una alcaldada», disgustada por «no haber fiesta de Corpus en la villa». Como se sabe, los autos sacramentales se hacían con ocasión de dicha celebración religiosa, así que la mojiganga (escrita por Bances para acompañar un auto suyo) se adentra por una senda de metateatralidad muy característica de este tipo de piezas breves grotescas y paródicas: el escribano le dice a este alcalde-mujer que «todo con que haga se remedia / la gente del lugar una comedia», cosa que ya tiene «dispuesta / de suerte que ha de ser muy grande fiesta» y que, dado que «de novedades es el año», ha de ser de un modo «nuevo y extraño»: «las mujeres serán hombres/ y los hombres mujeres; no te asombres,/ que anda el mundo trocado.» (vv. 16-18)

⁶ Se conserva esta mojiganga en un manuscrito supuestamente autógrafo (BNE, Ms. 17.313), aunque según Ignacio Arellano «un examen atento de la letra revela con claridad» que no lo es. Además de la función ante los reyes se dieron muestras de *El primer duelo del mundo* el día 30 en las Casas del Ayuntamiento ante el Consejo de Castilla; el 31 en el mismo sitio ante la Villa, y el primero de junio en las casas del marqués de los Vélez ante el Consejo de Indias, «con sus adherencias de loa, entremés y mojiganga. Actuó con la compañía de Agustín Manuel de Castilla» [Arellano, 1988: 56].



Los encargados de dar la muestra salen y «cantan ridículamente» un tono hasta que «empieza la comedia», con los actores Carlos Vallejo, Manuel Mosquera y Juan de Navas vestidos, en efecto, como mujeres, y Águeda Francisca «de vejete escudero», María de Cisneros «de galán», Juana Roldán «de criado», María de Navas «de viejo venerable» o Paula María «de negro».

En el *Baile nuevo* dieciochesco que nos ocupa, el *leit motiv* es, en efecto, muy similar: van saliendo los actores y actrices sin caracterizar y, tras una suerte de mini loa en clave muy metateatral (con su invocación a los «mosqueteritos», la consabida petición de perdón, la confesión de las prisas con que se ha hecho el baile, etc.), se plantea el problema que unos y otras gritan al unísono: «Yo no he de hacer papel que no me toca». Resulta que el primer galán, Manuel Guerrero, ha dado en la locura de querer hacer de vejete, y tras él ha ido toda la compañía pidiendo ejercitarse en un registro actoral distinto del acostumbrado: una primera dama quiere hacer de *barbas*; otra, de príncipe; otra, «los difuntos»; los señores Palomino «de mujeres, ridículos»...

Se trata, como digo, de una inversión típicamente carnavalesca, potenciada por el ambiente de fingimiento y disfraz característico del teatro, donde las figuras de la baraja farandulera trastocan su valor: «la sota es as, y el as caballo». Hasta que, al final, ese mundo al revés quedará «como estaba» y volverá «a ser cada uno / lo mismo que antes se era»:

PALOMINA [...] los machos han de ser machos
como las mujeres hembras...
(vv. 331-332)

Queda muy patente la lectura satírica que pretende sugerir el desconocido autor de este *Baile nuevo* en sus referencias a los locos tiempos que corría la sociedad española de mediados del siglo XVII:

OROZCO [...] hoy las cosas van por los cabellos,
porque los disparates más patentes



tiene aplauso hoy de todas gentes.
(v. 66-68)

Por cierto que, en relación con la anonimidad de la pieza, cabe señalar que el autor, además de identificarse como «un forastero escritor», hace una curiosa alusión a sí mismo cuando, en otra referencia metateatral, dice que su obrita debe llevar un bailete al principio y otro al final porque «en esta era / los circulares ingenios / acaban por donde empiezan». Se está dirigiendo en este punto el dramaturgo, por boca de sus personajes, al patio de los mosqueteros de un teatro de Madrid cuyo «favor» y «aceptación» se quiere ganar ofreciéndole una «primicia», pero teme que con sus «yerros», culpa de las prisas, solo acabe por encontrar el «descariño» de parte de la concurrencia: los temibles *mosqueteros*, a quienes se dirige tanto al principio de la obra («Mosqueteritos, allá va ese baile») como al final («Perdonad, mosqueteritos, / si el baile no pegó»).

Más allá de la tónica *captatio benevolentiae* de piezas que, como esta, actúan en realidad como loa introductoria bailada, el asunto de la petición de comprensión y silencio al público («paciencia, queridos») resulta central en este *Baile nuevo*, y aparece diseminado a lo largo de diferentes momentos de la obrita, evidenciando la sensación del poder que cierto sector de los espectadores tenía a la hora de condicionar el éxito o el fracaso de una representación:

- 3ª (Canta.) Mosqueteritos, allá va ese baile,
por carne del día, por fruta del tiempo.
- 4ª (Canta.) Si es que no gusta, paciencia, queridos,
que bien sabe Dios que de prisa se ha hecho.
- FRANCHO (Canta.) Y, pues primero el perdón os pedimos,
que sea cual fuere, perdón merecemos.
(vv. 9-14)
- LOS DOS Y si el patio a la idea no rehúsa,
hemos de hacer *Los niños de la Inclusa*.
(vv. 74-75)
- FRANCHO ¿Y a quién muestra ha de darse, en tal porfía?
PALOMINO ¿A quién, querido? A la mosquetería,
que es a quien toda parte el gusto ajusta;



que ella dirá si gusta o no gusta.
(vv. 116-119)

FRANCHO (Canta.) Mosqueteros, cuidadito
con reír y palmear,
que la culpa de omisión
ya es delito capital.
(vv. 194-197)

RITA (Canta.) Perdonad, mosqueteritos,
que si el baile no pegó,
será la ternera, cabra,
sardina será el salmón:
ay, pobrecillo, &^a.
(vv. 349-353)

FRANCHA No podrá ningún ingenio
plantar en su colación
ensalada de más hierbas
que la que aquí se embutió.
SEN^a. RITA Patio mío, ésta es primicia
de un forastero escritor,
que continuara el servirte
si logra tu acepetación. [sic]
TODAS Perdona, Madrid querido,
de tanto yerro el error,
y no encuentre un descariño
el que pretende un favor.
(vv. 362-373)

Hay, a este respecto del poder del público y su actitud durante las representaciones, una curiosa circunstancia de la intrahistoria escénica que merece la pena reseñar. Como ya he dicho, el argumento de este *Baile nuevo* gira en torno a la manía de cambiar de papel que le entra a Manuel Guerrero y, con él, a todos sus actores. En la vida real, Guerrero era ya para entonces un célebre actor («de los galanes más famosos que tuvo el teatro español: en su tiempo el primero») que acababa de montar su propia compañía [Cotarelo, 1904: 342]. Formado en el prestigioso Colegio Imperial de los jesuitas madrileños, abandonó sus estudios por el teatro y en 1739 era ya primer galán en la compañía de Manuel de San Miguel; en 1742 formó la suya para representar en el Teatro de los Caños del Peral; en 1751 fue nombrado director del Teatro del Príncipe, cargo que ocupó hasta su muerte, en 1753. Además, escribió varias poesías líricas y alguna pieza dramática;



estuvo casado con la actriz María Hidalgo, que aparece también en este *Baile nuevo* [Herrera Navarro, 1993: 230].

Manuel Guerrero fue un personaje muy activo y combatiente (especialmente en la misma época en que se fecha esta pieza) en la defensa de los comediantes, que sufrían ataques como la *Consulta teológica* del jesuita Gaspar Díaz (de 1742, según Cotarelo; de 1740, dice Herrera), donde se les tachaba de vagos e inmorales. Al año siguiente –fecha del *Baile* que nos ocupa–, Guerrero escribió una *Respuesta* al texto del padre Díaz, y los actores pidieron amparo al Juez de Teatros, quien castigó al jesuita⁷. El título completo es el siguiente:

*Respuesta a la resolución que el reverendísimo Padre Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús, dio en la «Consulta Teológica», acerca de lo ilícito de representar, y ver representar, las comedias, como se practican el día de hoy en España; donde se prueba lo lícito de dichas comedias y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerla dicho reverendísimo Padre. Su autor, Manuel Guerrero, cómico en la Corte de España. (Zaragoza, 1743)*⁸

Guerrero es también autor de un *Memorial en nombre de los cómicos al rey don Fernando VI*, donde pedía que se reanudaran las representaciones teatrales, interrumpidas por la muerte, el 9 de julio de 1746, de Felipe V (de hecho, los teatros volvieron a abrir sus puertas el 27 de noviembre).

Otro frente en el que Manuel Guerrero se mostró muy combativo, en este caso de la mano de la actriz María Ladvenant, fue precisamente el de la reivindicación del trabajo de los actores ante el público, al que exigían que guardara silencio durante las representaciones, incluso si no eran de su gusto o había errores [Álvarez Barrientos, 2003: 1497]. Probablemente, pues, no

⁷ Comentó los textos Cotarelo en sus *Controversias*, aportando también la información biobibliográfica resumida arriba [1904: 341-345].

⁸ El texto de Manuel Guerrero va dedicado «al ilustrísimo señor don Baltasar de Henao [...], Protector de los Reales Hospitales». Lleva una censura del dominico fray Tomás Madalena (vicario general de Aragón) y otra –destacada por Cotarelo– del padre Fernando Cuesta y Arango (predicador de los Clérigos Regulares de Madrid). Quizás alguna de ellas correspondería con la que Paz y Melia vio en el Archivo Histórico Nacional, sección Inquisición: «Censura de carta del cómico de Madrid Manuel Guerrero [...] 2 hojas folio, incompleta, sin año» [1907: 83].



sea casual que en este *Baile nuevo* protagonizado por él y sus actores se recurra de forma continua a este asunto.

Por otra parte, es curiosa la coincidencia de varios de estos llamamientos al público que acabo de citar con intervenciones de la censura. De hecho, el primer atajo censorio que aparece en este manuscrito es una broma donde se mezcla la petición al público de licencia para empezar la función (dentro siempre de los usos retóricos de la *captatio benevolentiae*) con la de la preceptiva licencia de representación que extendían los censores teatrales. En este caso, además, hay una invocación a Dios que no debió de parecer muy oportuna en un contexto jocoso:

- 3ª (Canta.) Mosqueteritos, allá va ese baile,
por carne del día, por fruta del tiempo.
- 4ª (Canta.) Si es que no gusta, paciencia, queridos,
que bien sabe Dios que de prisa se ha hecho.
- FRANCHO (Canta.) Y, pues primero el perdón os pedimos,
que sea cual fuere, perdón merecemos.
- 4ª (Canta.) ~~Este es baile que empieza bailando:~~
~~quiera el Señor que no se acabe gruñendo.~~
- 5ª (Canta.) ~~Para empezar licencia os pedimos,~~
~~porque hoy con licencia queremos...~~
- TODOS ¡Alto, a las armas! Que aquesta es la loa
al fin de la idea, que allá nos veremos.
(vv. 9-20)

Y también el último atajo censorio realizado sobre este *Baile nuevo* coincide con un pasaje en el que los actores se dirigen jocosamente al patio en general, o a los mosqueteros en particular, y se habla de la imposibilidad de hacer un baile dramático «sin reparo ni objeción» (podría entenderse de nuevo que por parte de la censura, ya que es su jerga habitual):

- RITA (Canta.) Perdonad, mosqueteritos,
que si el baile no pegó,
será la ternera, cabra,
sardina será el salmón:
ay, pobrecillo, &ª.
- HIDALGO (Canta.) Bien podrá cualquier poeta,
por gusto de su primor,
hacer mejores cuajados:
mejor picadillo, no.
- FRANCHO (Canta.) No se puede dar un baile



sin reparo ni objeción,
que una vana y dos vacías,
todos bailamos a un son.

[...]

SEN^a. RITA — ~~Patio mío, ésta es primicia
de un forastero escritor,
que continuara el servirte
si logra tu aceptación. [sic]~~

TODAS — ~~Perdona, Madrid querido,
de tanto yerro el error,
y no encuentre un descariño
el que pretende un favor.~~

(vv. 349-373)

Pero el fragmento censurado más significativo de este *Baile nuevo* juega con la anfibología erótico-teatral de cierto término: la actriz Francisca Vallejo, llamada *la Palomina*, es la primera en secundar a Manuel Guerrero —«de galanes ya cansado»— en la manía de cambiar su rol dramático, y si él decide que quiere hacer «las partes de vejete», ella —«mohína de hacer damas»— da en hacer *de barba*, como se denominaba en el argot a los papeles de rey, padre o viejo no cómico. Pero ese término le da pie a la actriz para jugar con el equívoco del término y sugerir una desenfadada promiscuidad:

PALOMINA (*Sale de barba.*) Atención, que yo me sigo,
punto en boca, camaradas:
cuando entré en estos corrales
apenas tenía barba;
y ahora, con Palomino,
~~barbas tengo por la noche,
barbas tengo a la mañana,
barbas tengo en años, meses,
días, horas y semanas.~~
Otras que tengan más pelo
bien puede ser que las haya,
pero más barbas, ninguna:
que estoy sumergida en barbas;
barbaridades me enojan,
barbaridades me amansan,
barbaridades me muelen,
barbaridades me majan.
Mi tierra fue La Barbuda;
~~mis comidas, las barbadas;
y en siendo peces, son barbos;
por mi estrella barbeada~~



~~barbas, como barbas, visto,~~
 pero bien afeitadas.
 Mas paciencia, y barajar;
 que estando suerte echada,
 si para mí no las tienes,
 hijo, ¿para quién las guardas?
 ¡Viva, viva!
 TODOS
 PALOMINA Sí, por cierto,
 otra cosa no faltaba
 sino que a mí me faltasen
 manejos para las barbas.
 (vv. 207-238)

La veta erótico-festiva abierta por este pasaje cómico es bien aprovechada justo a continuación con una serie de chistes procaces acerca del Demonio, la carne y doncellas embarazadas por «moritos»:

FRANCHA Frasquita, baja los ojos,
 que vas desembarazada
 y no es moda en las doncellas.
 RITA Yo, señora, miro nada,
 los ojos llevo en los hombres.
 GUERRERO (*Sale de vejete.*) [...]

Madres que tenéis hijas, azotadlas,
 y bajo de cien llaves encerradlas;
 que si os dejáis llevar de sus novelas,
 cuando no lo penséis seréis abuelas;
 no las dejéis hablar con los moritos,
 que no son ésas juntas de angelitos;
 que en concurrencias tales
 no se estudian virtudes cardinales;
 y entre ellos y ellas, dándonos de codo,
 andan mundo, demonio, carne y todo.
 (vv. 239-256)

Parece que en este caso, y doy ya paso al texto, los chistes no tuvieron problemas con la censura (pues no están tachados) o tal vez, por el contrario, sí los tuvieron pero, por ser tan abundantes, les pareció preferible a los censores reprobar el conjunto más que suprimir algunos de sus fragmentos, como admite el propio censor.



Baile nuevo para la comedia Quinta Parte de *Pedro Vayalarde*

Salen bailando al son de la tonadilla en corro 3ª, 4ª 5ª y 6ª dama, y 4 hombres.

	<i>(Culebra. Cruzado en ala. Corro.)</i>	
TODAS	Corra la pluma por verde y por seco, que hoy busca el teatro...	
ESTRIBILLO	Ay, lindo, lindo, ay, bueno, bueno. Que al compasillo de este bureo ⁹ me blicote, blincote, blincoteo.	5
3ª	<i>(Canta.)</i> Mosqueteritos, allá va ese baile, por carne del día, por fruta del tiempo.	10
4ª	<i>(Canta.)</i> Si es que no gusta, paciencia, queridos, que bien sabe Dios que de prisa se ha hecho.	
FRANCHO	<i>(Canta.)</i> Y, pues primero el perdón os pedimos, que sea cual fuere, perdón merecemos.	
4ª	<i>(Canta.)</i> Este es baile que empieza bailando: quiera el Señor que no se acabe gruñendo¹⁰.	15
5ª	<i>(Canta.)</i> Para empezar licencia os pedimos, porque hoy con licencia queremos...	
TODOS	¡Alto, a las armas! Que aquesta es la loa al fin de la idea, que allá nos veremos.	20

Salen Laurel y Orozco.

LAUREL	¡Jesús, Jesús, qué horrendo disparate! ¡Que en tal cosa se piense ni se trate! Si Dios no lo remedia, en este día carga el Demonio con la compañía.	
OROZCO	Pues hombre, ¿qué sucede, qué nos pasa?	25
LAUREL	¡Ay, amigo! Buen pan se nos amasa.	
GUERRERO	Esto ha de ser, ninguno se me oponga.	
PALOMINA	Guárdese toda maja ¹¹ y toda tronga ¹² ,	

⁹ *bureo*: ‘regocijo, entretenimiento, fiesta y holgura; y las más veces, no lícita’ (*Autoridades*).

¹⁰ *gruñir*: ‘mostrar disgusto y repugnancia en la ejecución de alguna cosa, refunfuñando y hablando entre dientes’ (*Autoridades*).

¹¹ *majo*: ‘el hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o palabras’ (*Autoridades*). Según Carmen Martín Gaité, «para un majo del siglo XVIII, la mujer ideal era un ser



	hecho al orden pres[en]te fin, y fallo, conque la sota es as, y el as caballo. Águeda ¹⁶ en las graciosas toma punto;	
	la Narcisa ¹⁷ hacer quiere los difuntos;	50
	la Hidalgo, ¹⁸ dice, es dama competente;	
	la Francha, que es segunda muy decente;	
	la Estremera, los príncipes remedia;	
	Rita, ¹⁹ las santas en cualquier comedia;	
	Francha, en hacer galanes está puesto;	55
	a músico, Guzmán viene dispuesto;	
	Rivas, segundo; ²⁰ cuartas, Palomino; ²¹	
	su hermano ²² toma en quintas su destino;	
	Laurel, a ángeles se aplica.	
	Y por que haya de todo en la botica,	60
	Ángel porfía en que ha de hacer gallegos;	
	y todos aturridos, todos ciegos, tales manías llevan adelante.	
OROZCO	Pues tú eres un pazguato y ignorante: muda parte también tú, como ellos;	65
	pues hoy las cosas van por los cabellos, porque los disparates más patentes tiene aplauso hoy de todas gentes.	
LAUREL	¿Pues qué parte mejor vendrá a mi talle?	
OROZCO	Ángel puedes hacer, amigo, ²³	70

¹⁶ Probablemente Águeda de Ondarro, «hija ilegítima de la actriz y autora Juana María Ondarro y hermana de la actriz Rosa Ondarro [...] En 1712 representó cuartas damas en la compañía de su madre en Valencia. En 1721 representó segundas damas en la compañía de Juan Álvarez en Madrid. En 1726 [...] hacía primeras damas en Lisboa con Antonio Vela»; en 1727, estando en Granada como séptima dama de la compañía de Prudencio Zapata y Félix Ramírez para representar los autos sacramentales del Corpus Christi, el regidor del ayuntamiento obligó a que se la sustituyera por otra actriz (María Antonia de Chaves), dada su incapacidad para la música [DICAT].

¹⁷ Tal vez Francisca Narcisa, que ya en 1695 figura como sobresaliente en unas fiestas teatrales celebradas en Palacio a cargo de las compañías de Andrea de Salazar y Carlos Vallejo [DICAT].

¹⁸ María Hidalgo, «actriz de algún renombre», estuvo casada con Manuel Guerrero, a quien sucedió en la dirección del Teatro del Príncipe a su muerte; tuvieron una hija actriz, Rosalía Guerrero, que se especializó en papeles de graciosa. María Hidalgo murió en 1797, casi centenaria [Cotarelo, 1904: 342].

¹⁹ Tal vez Rita de la Rosa Ardara y Vela (hija de José [Antonio] de la Rosa y Ardara, y de Ángela Vela, o Labaña), quien en 1721 representaba quintas damas en la compañía de Juan Álvarez [DICAT].

²⁰ Podría ser José (Manuel) de Rivas, quien hacía papeles de vejete y en 1725 fue llevado a Lisboa, desde Madrid o Sigüenza, por la compañía de José Ferrer, codirigida por Antonio Vela. En 1726-1727 se trasladó a Lisboa desde Valencia para hacer de segundo gracioso.

²¹ Podría ser Francisca Palomino, hija del actor Francisco (Antonio) Palomino, apodado *Mátalo Todo* y cuyas actividades documentadas se fechan entre 1679-1702 [DICAT].

²² El hermano de Francisca, Antonio Palomino, alias *Pernerás*, fue también actor [DICAT].

²³ Hay aquí alguna irregularidad textual que dejó este verso hipométrico y sin rima.



	pues no le falta a mi habilencia ³¹ ufana, para primer galán a pata llana, ³² más que tener en cabe y carambola ³³ sesenta navidades a la cola ³⁴ .	
PALOMINA	Hijo, dices muy bien, este es tu empleo. Dios me barbee como lo deseo.	100
GUERRERO	Y a mí me vejetea aquí, y en Flandes: no más galanes, ya chicos ni grandes.	
LAUREL	Pues amiguitos, vamos muestras dando de lo que a cada cual se va aplicando, y veremos si pega o si no pega.	105
ÁNGEL	Yo ya vestido estoy a la gallega.	
ÁGUEDA	Y yo con mi bordón y mi esclavina, porque quiero empezar de peregrina.	
CALLE	Que yo estoy un ángel, no lo dudo.	110
FRANCHO	Es verdad, sí señor, pero patudo; ³⁵ tú y yo a este bastidor ³⁶ nos retiremos.	
RITA		
Y FRANCHA	Y nosotras aquí nos recogemos hasta que llegue nuestra muestra a darse.	
GUERRERO	Ea, señores, vamos: sin turbarse.	115
FRANCHO	¿Y a quién muestra ha de darse, en tal porfía?	
PALOMINO	¿A quién, querido? A la mosquetería, que es a quien toda parte el gusto ajusta; que ella dirá si gusta o no gusta.	
GUZMÁN	Pues ustedes los dos están de gala,	120

³⁰ *Librea*: ‘el vestuario uniforme que los reyes, grandes, títulos y caballeros dan respectivamente a sus guardias, pajes y a los criados de escalera abajo’ (*Autoridades*).

³¹ *Habilencia* no se recoge en *Autoridades* ni en los diccionarios posteriores de la RAE, y en el *CORDE* sólo hay dos casos documentados: en 1758, en el *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla (donde el término actúa como sinónimo rústico de habilidad) y en una tonadilla escénica anónima de 1769, titulada *Los gitanos*. Sin embargo, la he localizado en algunas obras teatrales del siglo XVII, como *Nuestra señora de Atocha*, de Rojas Zorrilla (último verso de la primera jornada) o *Los alcaldes y La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina (I, v. 69).

³² *A pata llana*: ‘llanamente, sin afectación’ (*Autoridades*).

³³ *Cabe*: ‘el golpe de lleno que en el juego de la argolla da una bola a otra, impelida de la pala con que se juega, de forma que llegue al remate del juego, con que se gana la raya. Llámase así porque, para ganar la raya, es condición que entre bola y bola haya de caber la pala’ (*Autoridades*).

³⁴ *Navidad*: ‘se toma asimismo por lo mismo que año, y se usa frecuentemente en plural para decir que uno tiene muchos años’ (*Autoridades*). Es decir, que tiene sesenta *primaveras* a sus espaldas.

³⁵ *Ángel patudo*: ‘expresión con que se nota al que muestra el genio apacible y dulce, y en la realidad es lo contrario. Dicese con alusión al diablo, a quien suelen llamar así’ (*Autoridades*).

³⁶ *Bastidor*: ‘el lienzo estirado y fijado sobre los palos o listones, y en especial se usa de esta voz en los teatros o coliseos donde se representan las comedias y óperas de música, para dar a entender las escenas y mutaciones pintadas’ (*Autoridades*).



	seré yo una desgarrada;	150
	si aquí le desgarró el sueño,	
	si no saco unas tijeras,	
	en vano me determino.	
	Ea, manos a la obra:	
	los inconvenientes quito,	155
	aprieto el puño a los ojos,	
	las puntas buscan el hilo;	
	esto ha de ser, salga.	
FRANCHO	¿Quién?	
	¿Quién sonsacar ha querido	
	mis cuartos? Pero qué veo:	160
	detente, suspende el tiro,	
	¿por qué me apuntas al pecho?	
	[.....] ⁴²	
HIDALGO	Una maja soy.	
FRANCHO	¿También	
	en majos hemos caído?	
	Pues ¿por qué, mi sá ⁴³ María,	165
	cuya tijera ha podido	
	descoser en un instante	
	costuras de todo un siglo?	
	Pues ¿por qué a mis faltriqueras	
	esos garabatos vivos	170
	dan caza sin que yo cace	
	primero, según estilo?	
	¿Qué hay en mí que no merezca	
	estilo tan bien seguido?	
HIDALGO	Calla, Francho, ⁴⁴	
	no ensartes más desatinos;	175
	porque si yo, descosiendo,	
	remiendo tan mal zurcido,	
	dejé pendiente la hebra	
	de tan mal atado hilo,	
	fue intentar ver respuntados	180
	de tal hilván los puntillos.	
	Tonadilla, y Dios loado,	
	atención, mosqueteritos.	

⁴¹ *Garlito*: ‘especie de nasa a modo de orinal de vidrio, y en lo más estrecho de él se hace la red de unos lazos, que en entrando el pez no puede salir [...] metafóricamente significa celada, lazo o asechanza que se arma a alguno para molestarle y hacerle daño’ (*Autoridades*).

⁴² Aquí debería haber algún verso para completar la rima.

⁴³ La primera edición del diccionario académico donde se recoge *sá* como ‘contracción de señora’ es la de 1803.

⁴⁴ Hay una irregularidad métrica en este verso.



	que estoy sumergida en barbas; barbaridades me enojan, barbaridades me amansan, barbaridades me muelen, barbaridades me majan.	220
	Mi tierra fue La Barbuda, ⁴⁹ mis comidas, las barbadas⁵⁰; y en siendo peces, son barbos⁵¹; por mi estrella barbeada barbas,⁵² como barbas, visto, pero bien acepilladas.	225
	Mas paciencia, y barajar; que estando suerte echada, si para mí no las tienes, hijo, ¿para quién las guardas?	230
TODOS	¡Viva, viva!	
PALOMINA	Sí, por cierto, otra cosa no faltaba sino que a mí me faltasen manejos para las barbas.	235
FRANCHA	Frasquita, baja los ojos, que vas desembarazada ⁵³ y no es moda en las doncellas.	240
RITA	Yo, señora, miro nada, los ojos llevo en los hombres.	
GUERRERO	(Sale de vejete.) Señor Medrano, la, la, la; mas no quiero dar muestra en verso cano, el pésame dejemos de Medrano. ⁵⁴ Madres que tenéis hijas, azotadlas, y bajo de cien llaves encerradlas; que si os dejáis llevar de sus novelas, cuando no lo penséis seréis abuelas; no las dejéis hablar con los moritos, que no son ésas juntas de angelitos; que en concurrencias tales no se estudian virtudes cardinales;	245
		250

⁴⁹ La isla de La Barbuda actualmente forma parte del estado de Antigua, descubierta por Colón en 1493.

⁵⁰ *barbada*: 'pez que tiene la piel lisa y sin escamas, del tamaño de una tercia, la carne blanca, y tan buena como la trucha' (*Autoridades*).

⁵¹ *barbo*: 'pescado bien conocido. Críase en los ríos y en la mar' (*Autoridades*).

⁵² El manuscrito dice «varbas», a diferencia de todas las demás concurrencias del término, pero no se documenta en esta forma.

⁵³ *Desembarazar*: 'quitar el impedimento y embarazo a alguna cosa, dejarla libre y desocupada' (*Autoridades*).

⁵⁴ *El pésame de Medrano* es otro entremés de Francisco Antonio de Castro incluido, como el de *Los niños de la Inclusa* antes comentado, en su *Alegría cómica*.



	y entre ellos y ellas, dándonos de codo, andan mundo, demonio, carne y todo. Hablando de estas cosas me enternezco; digo, digo va bien, ¿qué tal parezco?	255
TODOS	Cosa muy grande.	
GUERRERO	Estenme más atentos, que a hacer voy a Chichón Gil de Barrientos. ⁵⁵	260
FRANCHO	No es menester, que ya está conocida la habilidad de usted.	
GASPAR	Digo se olvidan, señoras, que no hay puesto tono alguno; vamos prestico, pasaremos uno.	
PALOMINO	Yo que hago cuartas damas, es preciso darme tiple segundo ⁵⁶ .	265
GASPAR	(A Águeda.) A usted le aviso que el primero le toca.	
ÁGUEDA	Soy contenta.	
CRISTÓBAL	Yo hago quintas, y el alto ⁵⁷ a buena cuenta.	
FRANCHO	Que cante la graciosa algo primero.	
ÁGUEDA	Pues haga usted de cuenta que no quiero; después de todos, buena mescalada, ⁵⁸ mi área de peregrina está guardada para cantarla donde yo quisiere, cuando me dé la gana y pareciere, que ahora no es mi gusto es cierta cosa, y éstas son amplitudes de graciosa.	270 275
TODOS	Ea, pues, vaya el tono.	
RIVAS Y ESTREMERAS	Es excusado, que vamos a dar muestra en el tablado.	
RIVAS	Violante mía, los brazos me da.	
ESTREMERAS	Y en ellos, don Félix...	280

⁵⁵ Gracioso de la comedia de Moreto *De fuera vendrá quien de casa nos echará*: «¡A mí me llama alcahuete / que soy Chichón de Barrientos, / de Gil de Barrientos hijo, / de Laín Laínez nieto, / bisnieto de Sancho Sánchez, / y chozno de Méndez Mendo!» (vv. 1764-1769). En la web del proyecto *Moretianos* se reseña el éxito de esta poco conocida comedia moretiana en la época que nos ocupa: «Si dejamos a un lado el éxito indiscutible de *El desdén, con el desdén*, con 112 representaciones durante el siglo XVIII, cifra superior, por tanto, a las 66 puestas en escena de *La dama duende* de Calderón en el mismo periodo, vemos que se representaron con continuidad comedias que hoy nos resultan prácticamente desconocidas, como *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, con 59 representaciones en el Madrid del XVIII» (www.moretianos.com, «Moreto en los teatros», consultado el 12-10-2012).

⁵⁶ *Tiple*: 'la persona que tiene este tono de voz sutil, alta y aguda' (*Autoridades*).

⁵⁷ *Alto*: 'en la Música es la voz cuyo tono está una octava arriba sobre el bajo' (*Autoridades*).

⁵⁸ Esta palabra parece leerse en el manuscrito con bastante claridad, aunque no he podido encontrar su significado.



HIDALGO	¿Cómo? ¿Qué es eso? ¿En mis damas otra ninguna meterse? Llega, Isabel, esa luz.	
ÁGUEDA	Otra vez a leerle vuelves.	
RIVAS	Prima Violante.	
HIDALGO	(A <i>Francho</i> .) Repara que nada que temer tienes de mí.	285
FRANCHO	Ya se ve que tú la que han nombrado no eres.	
PALOMINA	Leonor, Violante, hijas mías.	
HIDALGO Y		
ÁGUEDA	¿Ahora con eso vienes?	290
RIVAS	Quién viere puesto en un baile tanto disparate y viere...	
MÚSICA	Ojos eran fugitivos de un pardo escollo dos fuentes.	
LAUREL	Jesús, qué tropelía tan tremenda, en este desbarato ⁵⁹ no hay enmienda; señores, por Dios, vean que están locos.	295
PALOMINA Y		
GUERRERO	Nunca usted se sabrá limpiar los mocos.	
LAUREL	Pues si es habilidad el enlocarse, allá va mi locura a acreditarse.	300
RIVAS	Yace en la fértil Castilla...	
RITA	Ninguna ha de ser primera, invicto Alexandro a cuyo... ⁶⁰	
FRANC ^{CA}	Después, bellísima Elena...	
RIVAS	Mi padre, pues otro ignoro... ⁶¹	305
FRANCHO	Era la estación primera...	
RIVAS	Ya sabes cómo en Urgel... ⁶²	
ÁNGEL	Votu a mecu, e votu a meca, que no hay gallegos en cuanto en el mundo galleguean, en cuanto se alza y se baja, se resfría y se calienta, como yo, y es muy mal hecho tener tal gracia encubierta en aquesta compañía	310 315

⁵⁹ *desbarato*: desbarate, ‘despropósito, desatino o cosa fuera de razón’ (*Autoridades*).

⁶⁰ Verso con el que comienza el monólogo de Campaspe en *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón.

⁶¹ Verso con el que comienza el monólogo de Filipo en *El negro más prodigioso*, de Juan Bautista Diamante.

⁶² Verso con el que comienza el monólogo de Carlos, conde de Urgel, en *El desdén, con el desdén*, de Moreto.



	cuando fuera y dentro de ella soy la habilencia mayor para la gaita gallega e por todo el calendario.	
TODOS	No, no más Ángel, espera.	320
UNOS	(<i>Salen.</i>) Y nosotros no queremos hacer ya las partes medias sino partir por entero.	
UNO	Y falta mi cantaleta, ⁶³ que a dar muestra de gracioso voy.	325
HIDALGO	Muy mala gracia es esa, que están ya todos cansados de gracias tan majaderas.	
PALOMINA	Sí, señora; y pues rodando de nuestra tanda la rueda, los machos han de ser machos, como las mujeres hembras, volviéndome a hacer mis damas en el papel de Cristerna de <i>Afectos de odio y amor</i> ⁶⁴	330
	dice Calderón, se queda el mundo como estaba, pasemos por tu sentencia y vuelva a ser cada uno lo mismo que antes se era.	335
GUERRERO Y GASPAR	Muy bien dicho.	340
HIDALGO Y FRANCHO	Y mejor hecho.	
TODOS	Sea muy enhorabuena.	
DAMAS	Pues vaya de baile.	
HOMBRES	Vaya.	
RITA	Con la tonadilla nueva.	
FRANCHO	Baile al principio y al fin.	345
HIDALGO	Sí, señor, que en esta era los circulares ingenios acaban por donde empiezan.	
RITA	(<i>Canta.</i>) Perdonad, mosqueteritos, que si el baile no pegó, será la ternera, cabra, sardina será el salmón:	350

⁶³ *Cantaleta*: ‘el ruido que se forma cantando y metiendo bulla desordenada con algunos instrumentos desconcertados, lo cual se hace para dar chasco y burlarse de alguno, haciéndosele a su puerta o ventana de noche’ (*Autoridades*).

⁶⁴ La protagonista de la comedia calderoniana así titulada era un trasunto de la reina Cristina de Suecia.



	ay, pobrecillo, & ^a .	
HIDALGO	(Canta.) Bien podrá cualquier poeta, por gusto de su primor, hacer mejores cuajados⁶⁵: mejor picadillo, no⁶⁶.	355
FRANCHO	(Canta.) No se puede dar un baile sin reparo ni objeción, que una vana y dos vacías, todos bailamos a un son.	360
FRANCHA	No podrá ningún ingenio plantar en su colación ensalada de más hierbas que la que aquí se embutió.	365
SEN ^a . RITA	Patio mío, ésta es primicia de un forastero escritor, que continuara el servirte si logra tu acepetación. [sic]	
TODAS	Perdona, Madrid querido, de tanto yerro el error, y no encuentre un descariño el que pretende un favor.	370
ESTRIBILLO	Ay, pobrecillo petimetrillo, dengue de plata; pues que te quiero, daca el dinero, pícaro, daca. Ce, ⁶⁷ ce, ce.	375 380
	Fin	

⁶⁵ *cuajado*: ‘el hígado despensero y autor de toda la sangre, en su color y sustancia, porque no parece sino sangre *cuajada*’; *cuajada*, ‘la leche condensada con artificio’ (*Autoridades*).

⁶⁶ *picadillo*: ‘cierto género de guisado que se ejecuta picando la carne cruda con tocino, verduras y ajos, después de lo cual se cuece y sazona con especias y huevos batidos’ (*Autoridades*).

⁶⁷ *ce*: ‘voz con que se advierte o manda a otro que calle, a que se suele añadir la señal de poner el dedo en la boca’ (*Autoridades*).



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «El arte escénico en el siglo XVIII» en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del Teatro Español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, 1473-1517.
- ARELLANO, Ignacio, «La mojiganga para el auto sacramental *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo» en Ignacio Arellano, ed., *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, 55-66.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904 [ed. José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997]
- DOMÉNECH RICO, Fernando, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- FERRER VALLS, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1992.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, «A censor on Stage: Cañizares and Magic Plays», en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 2006, vol. 29, núm. 1, 55-67.

