

Las cuentas del Gran Capitán en el teatro (siglos XVII y XVIII): de Lope a Cañizares

M^a del Rosario Leal Bonmati
Universidad de Sevilla
mleal5@us.es

Palabras clave:

Lope de Vega. José de Cañizares. Gran Capitán. Imitación. Copia. Versión.

Resumen:

A partir de la obra de Lope de Vega, *Las cuentas del Gran Capitán*, se estudian en este artículo las sucesivas comedias que tratan este tema durante los siglos XVII y XVIII: las compuestas por Diego de Aguayo y José de Cañizares. El cotejo de los textos y de la crítica conlleva una revisión del concepto de «copia» o «plagio» para la obra dieciochesca inspirada en la comedia de Lope de Vega.

The accounts of the Great Captain in the theater (17th and 18th centuries): from Lope to Cañizares

Key Words:

Lope de Vega. José de Cañizares. Gran Capitán. Imitation. Copy. Version

Abstract:

In this article, departing from the work of Lope de Vega, *Las cuentas del Gran Capitán*, we study successive stagings of this issue along seventeenth and eighteenth centuries: comedies by Diego de Aguayo and José de Cañizares. The collation of the texts entails a revision of the concept of «copy» or «plagiarism» for the eighteenth-century work inspired by the comedy of Lope de Vega.

La valentía, audacia, arrojo y lealtad del gran Capitán es proverbial y ha quedado reflejada en distintos ámbitos de la literatura; por ejemplo, muchos de los cuentecillos, que se relataban en la España del Siglo de Oro, estaban protagonizados por el militar [Fradejas, 2008: 228, 255-256, 272-273, 328-329]. Alguno cristalizó en el aforismo «las cuentas del gran capitán», como comenta Rodríguez Villa: «Puede a este propósito decirse que si el hecho no fue cierto y oficial, mereció serlo, y lo fue, en nuestra opinión, de una manera oficiosa» [1910:284]. Oficioso o verídico, histórico o legendario, sin duda, es una de las anécdotas de nuestra historia que los dramaturgos consideraron de interés para las tablas y con suficiente calado entre el público. En los siglos XVII y XVIII encontramos tres comedias con esta temática y que la crítica las atribuye a Lope de Vega, Aguayo y José de Cañizares.

La comedia del primero marcó la tradición teatral. Según Morley y Bruerton, es muy probable la autoría del Fénix, sitúan su fecha de composición entre 1614 y 1619 [1968: 441 y 602]¹ y se publicó en la *Parte XXIII* (1638). Probablemente, Alonso de Riquelme la subió a las tablas, como atestigua el epistolario entre el Duque y el dramaturgo [Ferrer Valls, 2008: 44-45]. Esta investigadora la encuadra dentro de las llamadas «comedias de privanza» [2001:18] ya que en ella se ofrece una visión de la corte como nido de intrigas palaciegas con la presencia continua de la envidia, escenas de lujo y aparato, con gran despliegue militar [18-21], tramas amorosas unidas a la acción principal y, sobre todo, esta comedia valora las hazañas del primer duque de Sessa; familia que en tiempos de Lope necesitaba recuperar los títulos de Almirante de Nápoles y Capitán General [Ferrer Valls, 2008: 44]. Sánchez Jiménez también señala el interés de Lope de Vega en componer comedias ambientadas en la época del rey católico, sobre todo, aduciendo razones de tipo histórico-político del momento [2007:121].

¹ El texto de la obra del Fénix lo citaré por el impreso incluido en la *Parte veinte y tres de las Comedias de Lope Felix de Vega Carpio...*, En Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello..., 1638, [f.e.48]-73r. Reproduciré el texto sin modernizar.



Con respecto a la segunda comedia, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España un ejemplar manuscrito de *El Gran Capitán de España*. En el encabezado, con letra del siglo XVIII, se lee «De Aguayo». No hay en la crítica unanimidad sobre la identidad y autoría de esta comedia. Cotarelo y Mori no la atribuye al tal Aguayo y tiene abiertas dudas sobre la pertenencia a Lope [Vega, ed.1916: IX]. Se refiere así a este manuscrito en el prólogo a las comedias de Lope:

No sin algunas vacilaciones hemos dado cabida en el presente tomo a la *Comedia del Gran Capitán*, que substancialmente es la misma que la titulada *Las Cuentas del Gran Capitán*, incluida en el tomo XI [pág. 381] de la anterior colección académica. Pero son tantas las adiciones, supresiones y variantes que ofrece, que puede en realidad estimarse como un nuevo texto de la misma obra [Vega, ed.1916: IX].

Morley y Bruerton después del análisis métrico de la obra, niegan la autoría al Fénix y no afirman la paternidad de Aguayo [1968:442]; sin embargo, según Urzáiz, este dramaturgo cordobés existió y es de su mano la obra que comentamos [2005:45-46] por lo que tampoco sería de extrañar que tuviera interés en exaltar la figura de uno de sus conciudadanos más ilustres.

El cotejo con la comedia lopiana arroja un claro resultado: el número de personajes y sus nombres son iguales, se copian todos los versos, con variantes textuales y algunas de contenido poco relevante (adiciones, supresiones), sin modificaciones en la trama; además, en el manuscrito que hemos manejado², se lee en una nota «en 25 de junio representa» [fol.58v]. Como apunta Cotarelo y Mori en el párrafo anterior citado, podría ser otro testimonio de la obra del Fénix o bien se puede aplicar en este caso el concepto de copia que se tenía en el siglo XVII. Hay constancia de representaciones de obras de Aguayo en Pamplona durante el siglo XVII [D'Ors, 1969:2] y en Madrid, en los primeros años del siglo siguiente [Varey y Davis, 1992: 413, 425]. Este dramaturgo mantiene la cadena de la

² Hemos utilizado el ms. 16989 de la Biblioteca Nacional, el mismo que vio Cotarelo y Mori.



tradición y recepción tanto del teatro de Lope de Vega como de las famosas cuentas.

La siguiente obra en orden cronológico pertenece a José de Cañizares. La subió a las tablas en 1715 en el corral de La Cruz, con la compañía de José de Prado y se mantuvo en cartel entre el 20 y el 29 de septiembre³; y fue muy repuesta durante todo el siglo XVIII y principios del siglo XIX en los dos corrales madrileños [Andioc y Coulon, II, 2008: 682].

La suerte crítica de cada comedia es variada. Fernández de Moratín se acerca a la obra de Cañizares y la analiza desde su punto de vista ilustrado, pero en sus *Apuntaciones críticas*, no tiene en cuenta la de Lope de Vega, ni señala el posible parentesco entre las dos [1867-1868:167-169], como sí hace con otras comedias como en *La boba discreta* [146]. El primer acercamiento a ambas comedias de los dos autores corresponde a Menéndez Pelayo, con sus juicios benévolos para Lope y severos con Cañizares. Además, también considera esta comedia como la primera de este último, compuesta en su adolescencia:

a los trece o catorce de su edad, según tradición consignada por el diligente historiador de los *Hijos ilustres de Madrid*, Álvarez Baena. Tal precocidad, aunque tenga trazas de fabulosa, no sorprende del todo cuando se repara que esta comedia, lo mismo que otras de Cañizares, es un descarado plagio de Lope, de quien no sólo copia los lances, sino gran número de versos, pero estropeándolo todo con el pedestre y chocarrero gusto propio de su tiempo [Menéndez Pelayo, 1949: 333].

A partir de aquí, la valoración del erudito santanderino impregna la visión crítica posterior, de la que se hacen eco Aguilar Piñal [1990:35] o Merimée [1983:80-170]. Este último le atribuye adjetivos no más elogiosos que los del crítico español: «La pièce est du genre le plus banal, le moins intéressant, qu’ait produit l’auteur ; elle est le type même de la mauvaise refonte» [1983 :111].

³ Citamos la obra por el impreso de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (C-18776). Al transcribirlo, modernizamos las graffas, la puntuación y la acentuación, según las normas de la RAE.



Copia. Mal gusto. Estas palabras plantean cuestiones vigentes en la crítica, favoreciendo estudios que aclaran y deslindan temas, personajes o problemas del teatro popular en el siglo XVIII (Caro Baroja, Palacios Hernández, Álvarez Barrientos), aunque faltan trabajos más específicos sobre obras y autores relevantes en la centuria; por estas razones, de las tres obras, Cañizares y su 'primera' comedia son muy interesantes para comprobar hasta qué punto y en qué medida se inspiró en la de Lope de Vega, cómo se articula la propuesta popular a partir de una comedia de un autor consagrado y por supuesto, la estética teatral resultante⁴.

Arquitectura teatral. Los lances y la trama de la comedia

Acudamos a los textos para así comprender mejor las afirmaciones de Menéndez Pelayo. Con respecto a los lances de la comedia, en la de Cañizares hay propuestas análogas a las de Lope de Vega y no en todos los casos se enmarcan en el mismo acto y secuencia⁵:

- hay una situación similar en parte del cuadro III de la jornada I de ambas comedias: García de Paredes regresa de la corte española y entra a saludar al Gran Capitán. A través de aquel, el público conoce las intrigas que existen contra Fernández de Córdoba y el carácter de su oficial. Es la primera vez que sale a escena el personaje en la que se dibujan sus caracteres y el conflicto escénico.

-al inicio de la jornada II, en la secuencia I hay un diálogo donde se refleja el apoyo de la aristocracia al Gran Capitán: Lope de Vega lo pone en boca del almirante de Castilla y Cañizares, sin embargo, en palabras del conde de Benavente.

⁴ Las refundiciones, reescrituras, copias y versiones son esenciales para comprender mejor nuestra tradición teatral y textual del Siglo de Oro; efectivamente, del teatro de los grandes autores se tomaron temas, personajes y versos: Cañizares no es ajeno a esta práctica. Entre los últimos estudios sobre las refundiciones del Fénix, podemos señalar el de Fernández Rodríguez [2016].

⁵ El anexo I contiene la distribución de las escenas y personajes de cada jornada. Están señalados los cambios comentados.



-se repite el duelo de don Juan, sobrino del gran Capitán, con el pretendiente de la dama Julia/Pompeya en distintas jornadas y circunstancias (jornada I, cuadro V en Lope de Vega frente a la jornada III, cuadro V de Cañizares);

- las cartas dentro de la trama son importantes para potenciar la acción. Lope de Vega recurre a tres y Cañizares solo utiliza dos; concretamente, una carta calumniadora (jornada II, cuadro I) y la misiva con el nombramiento del Gran Capitán como Maestro de Santiago (jornada II, cuadro III). Ambas son esenciales para comprender las intrigas en las que se ve envuelto el Gran Capitán y cómo el rey intenta superarlas con paciencia y benevolencia. En la comedia del siglo XVII, además de los dos anteriores escritos (jornada II, cuadro I y jornada II, cuadro VII, respectivamente), resulta fundamental la tercera y última carta para los propósitos de enaltecimiento de la casa de los Sessa por parte del Fénix (jornada III, cuadro XI).

-la misma secuencia de las cuentas, con diferencias significativas, que estudiaremos (jornada II, cuadro VII en Lope de Vega; jornada III, cuadro VI de Cañizares);

-el banquete del rey Luis de Francia y Fernando de Castilla (jornada III, cuadro XII de Lope, frente a la jornada III, cuadro VII de Cañizares). Solamente Cañizares identifica al monarca francés –Luis XII– y añade el conde de Alençon.

Resulta curioso que Menéndez Pelayo no hubiera criticado la complicación de tramas que reelabora Cañizares. Este potencia el tema amoroso triplicando las parejas: don Juan-Julia; Enrica-García de Paredes y Picheta-Pichón; de hecho, la comedia comienza con el galanteo de don Juan a Julia. Es significativo este principio, ya que nuestro dramaturgo consideraría que el público estaría más ‘atrapado’ con una escena de amor y posterior desafío que con una conversación de tipo político, como se plantea en la primera comedia y es precisamente esta elección la que Fernández de Moratín critica porque favorece la «confusión» [1867-1868: 167]. Además,



el desarrollo de la trama amorosa es totalmente distinta en las dos comedias, así Lope de Vega introduce un tercero en discordia en la única pareja y Cañizares, no.

Las secuencias y situaciones dramáticas más similares a la comedia del Fénix son escogidas por Cañizares en función de la trama principal y del propio interés dramático suscitado convenientemente en el público: así conseguiría el objetivo de dotar a su obra de un ‘cierto’ parecido a la de Lope de Vega y asegurar el éxito en los corrales.

La inspiración o copia de los versos de Lope de Vega

Al hilo de las críticas de Menéndez Pelayo, contrastamos los textos de las comedias. Entre las dos (2957 versos para la comedia de Lope y 2630 para la del siglo XVIII) encontramos un total de 97 versos iguales o parecidos: 40 versos de una carta están copiados literalmente, frente a 57 versos que sugieren o evocan el texto lopiano en la obra de Cañizares. Ya hemos comentado la importancia de las dos cartas y con respecto a los versos literalmente copiados, estos son aquellos que expresan mejor la envidia (vv. 351-357 y 359-365):

GARCÍA: Como en el verano ardiente
 llueve tal vez, y aquel agua
 se convierte en sabandijas,
 han sido vuestras hazañas;
 de cada gota ha nacido
 una envidia. (vv. 351-356)⁶

Cañizares, como buen conocedor de la corte, no estaba dando palos de ciego. Las intrigas palaciegas estaban a la orden del día en la corte española en 1715. Hacía dos años que se había terminado la guerra de Sucesión y aún no se cumplía uno del nuevo matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, pero ya la reina comenzaba a dominar y a orquestar toda

⁶En las *Apuntaciones críticas* [1867-1868: 167] estos versos los cita Fernández de Moratín como ejemplo de conceptos mal expresados. No tuvo en cuenta que son una copia literal de los de Lope de Vega.



la política en función de la herencia de sus hijos. Alberoni era uno de los principales confidentes de la consorte. No caerían en saco roto esas referencias a la envidia, a las críticas veladas al rey, a ciertas reivindicaciones de la nobleza y la presencia más activa de Germana de Foix en la obra, como veremos a continuación.

GARCÍA PAREDES: Estos también murmuraban,
de que no quereis venir,
yo un día saqué una daga,
y atraesando un bufete,
adonde jugando estaban,
dixe: el Duque mi señor
sirue a Fernando en Italia,
de guardarle el Reino en paz,
mientras estas cosas andan,
que no por otro interes,
y quien lo piensa ó se engaña,
ó miente. Si está engañado,
mire, que si viene a España,
Napoles se ha de perder;
si miente; toma essa diga [sic]
y sigame. No salieron
las señoras de la sala;
digo, aquellos gentileshombres.

(Lope de Vega, fol. 52 v)

GARCÍA PAREDES: No sé qué me oí de vos,
y atravesando la tabla,
con un puñal, el bufete
les dije: eso no se trata
a voces sino a porrazos;
del Gran Capitán la fama
conoce el mundo y el rey,
salíme sin decir nada
y ellos allí se estuvieron
quietecitos como estatuas.

(Cañizares, vv. 417-426)

Con el cómputo realizado, las aseveraciones de Menéndez Pelayo quedan en entredicho aunque es necesario continuar examinando los personajes de las comedias y su tratamiento por parte de cada autor.

Los personajes

En relación a los personajes principales⁷, se perciben cambios – según el santanderino– en el carácter de García de Paredes:

En una [comedia de Lope] y otra [comedia de Cañizares] se conservan los rasgos capitales de la verdadera fisonomía de aquel hercúleo soldado; pero no puede negarse que su fiereza y desgarro, sus continuos retos, provocaciones y pendencias, degeneran muchas veces en fanfarronada,

⁷ En el anexo II se recogen los personajes de ambas comedias.



siempre grata al populacho, y lindan con la caricatura, en la cual dio de bruces Cañizares al refundir esta comedia de *Las Cuentas*. [1949: 329].

En este caso no podemos dejar de estar de acuerdo con el crítico ya que esta comedia no es ‘de teatro’ y debía conectar con el pueblo de alguna manera: uno de los recursos más fáciles era acentuar las bravuconadas de García de Paredes e introducirlo en la trama amorosa. Lope de Vega ya comenzó a desarrollar el carácter del oficial de una manera más exagerada en su obra *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*⁸ y Fernández de Moratín describe la evolución del personaje según la pluma de Cañizares: «no se contentó con hacerle valiente; le hizo balandrón, provocativo, temerario y demasiado ignorante, bien que a las veces se le olvida y pone en su boca conceptos que le convienen mal» [1867-1868: 167]. Cañizares lo ha caracterizado como torpe en el lenguaje amoroso; por ejemplo, al cortejar a Enrica:

GARCÍA: Señora, soy muy de veras,
y cuando a vos comparadas
las rosas, las azucenas,
los claveles...

PELÓN: Eso es lindo.

GARCÍA: ...los jazmines, las violetas...

PELÓN: Hombre, ¿esto es conversación
o jarabe?

(...)

GARCÍA: ¡Qué bella
ensalada iba hilvanando!
(vv. 2207-2213, 2215-2216)

Gonzalo Fernández de Córdoba debe contener sus salidas de tono delante del rey o reprimir sus ímpetus guerreros. Es interesante plantear si era la intención de Cañizares empezar a ensayar el personaje del figurón en

⁸ Se puede leer en una edición crítica a cargo de Sánchez Jiménez, 2006 y un artículo del mismo autor (2012).



sus obras⁹, ya que al año siguiente del estreno de la obra tratada, el público aplaudió el *Dómine Lucas* y triunfó.

El personaje del Gran Capitán descuella frente a todos los demás en las dos comedias; ahora bien, hay una serie de detalles diferenciadores, sobre todo, en la relación con el rey. Para Menéndez Pelayo, «la figura de Don Fernando *el Católico* queda injustamente rebajada en la obra de Lope, por una especie de prevención e inquina que no ha sido rara en los escritores castellanos» [1949:330]. Efectivamente, su modo de proceder es ambiguo y parece demasiado influenciado, pero aun así, Lope de Vega lo trata mejor que Cañizares, por ejemplo, lo podemos comprobar a raíz de unos comentarios del Gran Capitán sobre las nuevas bodas del rey Fernando con Germana de Foix:

GRAN CAPITÁN: Si, que le dio la palabra
(muriendo) de no lo hazer;
porque ya pronosticaba
(como es costúbre, en quiê muere)
las futuras amenazas.
Carlos hijo de Felipe
por su madre doña Iuana,
ha de ser rey de Castilla.
Mucho la verdad agrauian,
los que a Fernando aconsejan:
yo alomenos con tardanças
respondo a sus aduertencias,
para sacarme de Italia,
que se que le siruo aqui.

GRAN CAPITÁN: Sí, que le dio la palabra
Al morirse de no hacerlo:
mas es nuestro rey, que basta
para disculpar, García,
aun los errores que él haga
y ojalá fuese ese solo.
GARCÍA: ¿Pues qué hay?
GRAN CAPITÁN: Hombres que le engañan:
que él tiene buena intención,
pero la conducta es mala,
yo sé que le sirvo aquí, (...)
y él pone mucha eficacia
en que yo Nápoles deje.

(Cañizares, vv. 326-331)

(Lope de Vega, fol. 51v)

El personaje de la comedia dieciochesca disculpa al rey pero califica como ‘error’ su actuación y ‘mala’ su conducta: es más severo que el

⁹ Hay numerosos estudios sobre este tipo: Fernández Fernández [2003], el volumen colectivo dirigido por García Lorenzo [2007] y Cañas Murillo [2009]. No podemos dejar de señalar que ya Sánchez Jiménez plantea esta posibilidad en la dramaturgia lopian, precisamente con nuestro Diego García de Paredes en *La contienda de García Paredes y el capitán Urbina* [2007] y a la que Cañizares no sería ajeno.



homónimo de Lope de Vega en juzgar al rey, e incluso los consejeros se permiten censurarlo con juicios claros y determinantes:

CONDE: ¿El duque de César preso?
Italia se perderá.
REY: ¿Perderle? ¿Por qué ocasión?
CONDE: Porque ¿qué hará el que neutral
vive, si al que es tan leal
es el premio una prisión?
REY: Esta es política.
CONDE: Es
(perdonadme) acción tremenda.
(vv. 995-1002)

Se percibe el monarca como alguien que goza del favor divino, que está por encima de los demás, pero a la vez, al fin y al cabo, su condición humana es manifiesta, con sus vicios y virtudes: el público no se extrañaría de ver al rey en la comedia de Cañizares manipulado, dudoso, poco fiel a sus vasallos... Así lo resume García de Paredes:

Pero, en fin, estoy gustoso
de ver que el rey tiene boca,
ojos, narices, y cejas
como las demás personas:
(...)
sin haber visto hasta ahora
al rey, de quien yo creía
que era espíritu, era sombra
o algún gigante mas ya
sé que es..

REINA: ¿Qué?
GARCÍA: Un hombre que logra
turbar a Diego García...
¿Os parece poca cosa?
(vv. 1061-1064; 1070-1076)

Si la concepción de la monarquía parece que empieza a cambiar, también se debe a que Fernández de Córdoba ofrece su propia perspectiva de la corona. En el Gran Capitán reside una clara conciencia de todo lo realizado por Castilla y por Fernando. En ello funda sus reivindicaciones a lo largo de la obra; como en el momento de su destitución:



GRAN CAPITÁN: Pues no procediste cuerdo,
que aun contra un padre el cumplir
lo que el Rey manda es primero:
sabéis que soy el virrey
¿y que vos estáis sujeto a mis ordenes?

ASCANIO: El rey

GRAN CAPITÁN no digáis más, ya os penetro
la intención: el Rey bien sabe
de un virrey los privilegios
y sin duda pues os dio
esa orden, fue concederos
las que ha derogado en mí
vamos, que estos son los premios
de hombres.

(vv. 1449-1462)

Conoce sus prerrogativas y acata la orden del rey, pero para él, este no ha actuado bien, como se entrevé en el último verso. Cañizares también introduce un elemento que hace más vulnerable al protagonista. Este llega casi a llorar en su defensa ante Fernando (vv.1698-1701). Sería plausible que el dramaturgo considerara que el público empatizaría más con el protagonista aunque esta reacción es impensable en un militar de tal rango y valentía, que desmerece de su carácter y trayectoria.

Esta visión culmina en la escena de las cuentas. En la comedia de Lope de Vega, don Gonzalo enumera sus gastos a dos contadores reales. Los oficiales reconocen que ha sobrepasado lo prestado y que realmente, el monarca le debe dinero. Llegados a este punto, el funcionario decide dejar la auditoría y consultar con el rey. Fernando el católico entra en escena. El Gran Capitán se defiende con sus hazañas: le ha servido con la hacienda y con la vida. García de Paredes lo apoya. El monarca se convence y manda publicar una carta de eterno agradecimiento hacia Fernández de Córdoba; de esta manera, Lope de Vega recuerda y hace valer los méritos de un antepasado de los Sessa, como era su intención. No hay ningún reproche excesivo y directo al rey por parte del agraviado y paciente capitán.

En la comedia de Cañizares, la escena está configurada ligeramente distinta. Están presentes Fabricio –Contador del reino–, Ascanio –Justicia



Mayor– y García de Paredes, que va comentando los gastos, además del rey, que está al paño. Estos son distintos a los de Lope de Vega. Rodríguez Villa reproduce un documento con unas cuentas atribuidas al Gran Capitán que son sustancialmente iguales [1910:285] a las que se enumeran en la comedia del siglo XVIII¹⁰. En la fuente hay más asientos contables y en la comedia varían algunas cantidades siempre al alza. Son precisamente estas cuentas a las que se refieren Fernández de Moratín con gran ironía [1867-1868: 168-169] y Menéndez Pelayo:

Así, en la escena de las cuentas, añade varias partidas que son otras tantas bufonadas indignas de ponerse en boca del Gran Capitán: diez mil ducados en guantes de ámbar para evitar la infección de los cadáveres; medio millón de aguardiente para emborrachar a las tropas antes de la batalla; ciento setenta mil ducados para reparar las campanas que se rajaron repicando en celebridad del triunfo. Estas majaderías y otras que omito gustaron mucho, y la pieza de Cañizares suplantó fácilmente a la de Lope (...) [1949:335].

En esta crítica no se valora que «las bufonadas y las majaderías» podrían formar parte de una versión aún más popular del episodio reflejada en el manuscrito de Rodríguez Villa y que ya formaba parte del acervo popular. Las distintas cuentas reflejadas en las comedias son un indicio de la popularidad de la anécdota ya que a medida que son repetidas, cambian, aumentan y se introducen nuevos elementos (Anexo II). Cañizares optó por enumerar estas y no las de Lope. A continuación, hace decir al capitán mientras el rey está oyendo detrás:

de paciencia
de aguantar a que el rey mande
que cuentas dé, quien se precia
de tan desinteresado
que ha vendido sus preseas
su plata, y su patrimonio
para sustentarle sin quejas
sus tropas, a quien no ha dado
pagas, premios, ni asistencias
y él sabe.

(vv. 2512-2521)

¹⁰ Se pueden leer los conceptos y cantidades utilizados en cada comedia en el Anexo III.



Al final de la secuencia queda de manifiesto cómo el monarca no sabe ser agradecido frente a la infinita paciencia del militar; sin embargo, el dramaturgo no defraudará a la monarquía y al público porque enseguida hace decir a Fernando:

Así es verdad
pero he querido que vean
vuestra integridad aquellos
que de acusaros no dejan
treinta mil pesos os doy
sobre Nápoles, de renta.

(vv. 2521-2526)

José de Cañizares podía introducir elementos distintos que configurarían épocas posteriores, pero nunca sublevaría al público con ideas totalmente contrarias a la mentalidad imperante y, menos aún, contra la corona. Este mismo tratamiento de la monarquía lo continúa en *El anillo de Giges* y *Don Juan de la Espina en su patria* [Cañas Murillo, 2006: 234]. Son pequeños cambios que reflejan la lenta mudanza de mentalidad a principios del Setecientos, reflejados también en el tratamiento de la reina, Germana de Foix. En la obra de Lope de Vega solo tiene cuatro breves intervenciones nada significativas y en la comedia del siglo XVIII se dibuja como consejera de Fernando. En la primera escena de la jornada II el rey mantiene una conversación con el conde Benavente sobre Fernández de Córdoba y la reina interviene a favor del virrey y apoyando al conde (vv. 965-976). En la jornada III también tendrá ocasión de aplacar la ira del monarca sobre los castellanos y el Gran Capitán con motivo de las cuentas (vv.1815-1861). La presencia de la activa Isabel de Farnesio, que ya hemos comentado, se aprecia de forma latente y mitigada en la figura de Germana de Foix.

A modo de planteamiento final – Otra posible perspectiva

La fecha del estreno de la obra de Cañizares está documentada en 1715. Si nos ceñimos estrictamente a lo ya referido, el dramaturgo la habría



compuesto en 1689/1690¹¹. Menéndez Pelayo culpa a esta precocidad del plagio completo que resulta. Merimée sugiere que la compuso en ese tiempo y después la pudo revisar antes de subirla a los escenarios [1983:110]. Esto podría ser posible pero el investigador francés no aporta datos externos ni razones textuales, a lo que habría que contraponer la imposibilidad por parte de la humilde familia del dramaturgo de proporcionarle una sólida formación superior [Leal, 2008: 242]. Más bien parece lo que hoy llamamos una leyenda urbana, nacida al abrigo de su prolífica pluma y de sus éxitos en los corrales madrileños.

Al poner de manifiesto las diferencias y concomitancias de la comedia de Cañizares y la de Lope de Vega, se plantea hasta qué punto el dramaturgo del siglo XVIII se inspiró o no la obra del Fénix. Nos parece evidente después del cotejo, que Cañizares ‘utilizó’ literalmente o no, muy pocos versos de Lope de Vega, aumentó e introdujo cambios en las intrigas amorosas, generó distintos conflictos entre los personajes: todo ello con el fin de subir a escena una obra de gusto popular y, a la vez, para un público cada vez más exigente. Ofrece unos señuelos de modernidad que acercaban su teatro a la realidad del público de principios del siglo XVIII: la presencia de la reina, el papel del rey y de la nobleza, las intrigas, etc.¹². Si tenemos en cuenta todo lo anterior, podríamos decir que nos encontramos ante una obra distinta a la de Lope de Vega.

Nuestro dramaturgo, estrictamente, no refunde ni copia [Álvarez Barrientos, 1995: 2-3 y 27] sino ofrece una nueva versión o reelaboración del episodio de las cuentas¹³, inspirada en la comedia lopiana, que subió a

¹¹Los datos biobibliográficos aportados por Álvarez y Baena sobre Cañizares son los primeros que se estamparon en la imprenta. El erudito madrileño escribió su famosa y documentada obra a fines del siglo XVIII (1789-1791) [Corral 1974: 56-57], casi treinta años después de la muerte de Cañizares y en un periodo en el que aún se sigue representando con mucho éxito sus comedias.

¹²Este cambio en la intencionalidad también lo comparten las refundiciones [Bolaños, 1995: 109-113 y 2005, 8-12] pero el alcance de estas es mayor, como también demuestra la profesora Bolaños en el artículo y en la edición citada.

¹³ Entiendo la «reelaboración» según Ruano de la Haza, como la actividad del dramaturgo que «pule, perfecciona, afina y modifica un texto teatral para una nueva versión» [1998, 35] y que en nuestro caso, Cañizares se limitaría a modificarlo.



escena un gran número de veces y permaneció muchos –demasiados- años en el imaginario del público, como se deduce de las palabras de Menéndez Pelayo, «la pieza de Cañizares suplantó fácilmente a la de Lope, conservándose en el teatro hasta principios de nuestro siglo» [1949:335], efectivamente, así fue y el dramaturgo tan denostado por la crítica triunfó al poner en práctica la tradición teatral en la que jugaban un papel fundamental la intertextualidad con obras más conocidas o de autores más consagrados y también, cómo no, la necesidad de avalar la propia obra ante el público [Romero Ferrer, 2011:128-129]. Cañizares consiguió establecer un diálogo entre el pasado evocado y el presente [Romanos, 2000: 699] que el público más avezado podría ver en la obra. Esto no invalida una lectura más superficial y somera de la comedia: amor, humor, exaltación de lo nacional y del ejército, el pasado glorioso de España... que puede ser la que ha primado durante tiempo.



Anexo I**Jornada I**

Personajes –comedia s.XVIII	Escena	Personajes-comedia s. XVII
Julia y Picheta, don Juan y Pelón, Ascanio y Fabricio	I	Espinelo y Alberico
Gran Capitán, Gutierre	II	Pompeya, Julia, don Juan y Fabricio
Gran Capitán, García de Paredes Gutierre	III	Gran Capitán y García de Paredes
Gran Capitán, Gutierre y García de Paredes, don Juan y Ascanio	IV	Gran Capitán , García de Paredes y don Juan
Fabricio, Enrica, Julia y Picheta, Ascanio, Gran Capitán	V	Pompeya, Julia, don Juan y Morata, Gran Capitán, Alberico y Espinelo.

Jornada II

Personajes-comedia s. XVIII	Escena	Personajes-comedia s. XVII
Los reyes Fernando y Germana, conde de Benavente, Fabricio, Ascanio y García de Paredes	I	Rey don Fernando y el almirante de Castilla
Julia, Enrica, Picheta y criado, Gran Capitán y don Juan	II	Gran Capitán, García de Paredes y don Juan
Gran Capitán, don Juan, Ascanio y García de Paredes	III	Pompeya, García de Paredes, don Juan y Morata
Los reyes, Gran Capitán, García de Paredes, Julia y Enrica	IV	Almirante, Condestable de Castilla
El rey y Gran Capitán	V	El rey y capitán Nuño de Ocampo
	VI	Pompeya y don Juan, Morata
	VII	Gran Capitán y García de Paredes, auditor



Jornada III

Personajes-comedia siglo XVIII	Escena	Personajes-comedia s. XVII
Reyes, conde de Benavente, Ascanio y Gutierre	I	Julia y Alberico
Reyes, conde de Benavente, Ascanio y Gutierre y Gran Capitán	II	Álvaro Ossorio y García de Paredes
Ascanio, Gutierre, García de Paredes y Gran Capitán	III	Reyes, Gran Capitán, don Juan, García de Paredes, Julia y Pompeya
García de Paredes, don Juan y Pelón, Enrica, Julia y Picheta	IV	Julia, Pompeya y don Juan
García de Paredes, don Juan y Pelón, Enrica, Julia y Picheta, Ascanio, Fabricio y Gran Capitán	V	Rey Fernando y contador mayor
Ascanio, Fabricio, Gran Capitán y al paño, García de Paredes y el rey	VI	Espinelo, Alberico, rey Fernando, Julia y contador mayor
Todos y Luis XII de Francia	VII	Contador, Gran Capitán y García de Paredes
	VIII	Don Juan, Pompeya, García de Paredes y oficial
	IX	Gran Capitán, García de Paredes y dos contadores
	X	Rey, Gran Capitán, García de Paredes y dos contadores
	XI	Rey, Gran Capitán
	XII	Rey Fernando, Luis de Francia y todos



Anexo II. Personajes

Comedia de Lope de Vega	Comedia de Cañizares
Gran Capitán	Gran Capitán
García de Paredes	García de Paredes
Fabricio Ursino	Fabricio Colona
Alberico	Ascanio
Espino	—
Don Juan de Córdoba	Don Juan de Córdoba
Rey don Fernando	Rey don Fernando
Reina Germana	Reina Germana
Rey don Luis	Rey don Luis
Almirante	Conde de Benavente
Condestable	—
Capitán Nuño de Ocampo	—
Don Álvaro de Osorio	—
—	Gutierre
Julia dama	Julia
Pompeya dama	Enrica
--	Pelón, gracioso
--	Picheta, graciosa
Julio, criado	—
Auditor	—
Dos Contadores	—
Morata, lacayo	—
Un paje	—
Capitán y arcabuceros	Arcabuceros
--	Soldados



Anexo III. Conceptos de las cuentas

Conceptos	Gastos en comedia siglo XVII	Gastos en comedia siglo XVIII	Gastos en el mss citado por Rodríguez Villa
<i>Espías</i>	166.000	2.000.000	700.494
<i>Misas de acción de gracias</i>	40.000	2.000.000	1.000.000
<i>Pólvora y balas</i>	80.000	100.000	100.000
<i>Cartas y correos</i>	20.563 y 4,5 reales	—	—
<i>Por tocar campanas y renovarlas</i>	6000 y 36 reales	170.000	170.000
<i>Limosnas, pobres, enfermos, etc.</i>	30.446	1.500.000	1.500.000
<i>Guantes de ámbar</i>	—	10.000	10.000
<i>Sufragios</i>	—	3.000.000	3.000.000
<i>Cuentos al rey</i>	—	100.000	100.000.000
<i>Aguardiente</i>	—	500.000	50.000
<i>Picos y palas</i>	—	—	100.000.000
<i>Frailes, monjas y pobres para que rogaran a Dios</i>	—	—	200.736 y 9 reales



BIBLIOGRAFÍA

- AGUAYO, Diego de, *El Gran Capitán*, Biblioteca Nacional de España, Mss.16980.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº5, 1990, pp.33-41.
- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Hijos ilustres de Madrid*, vol. 3, Madrid, Oficina de D. Benito Caro, 1790, [ed. facs. Madrid, Atlas, 1973].
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX», *Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*. Cádiz: Ayto del Puerto de Santa María, 1995, pp. 27- 39. [en línea] «<http://hdl.handle.net/10261/107936>» [consultado 12-02-2018].
- ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, vol. II, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- ARTELOPE, Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega [en línea] «<http://artelope.uv.es/baseArteLope.html>» [consultada 12-05-2018].
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «De la inventiva a la razón (pero menos), o de Lope a Trigueros», *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega* vol. 3, M^a Grazia Profeti, ed., Firenze, Alinea, 2000, pp. 97-128
- _____, «La esclavizada de Cándido María Trigueros. Introducción y notas de Piedad Bolaños Donoso», *Revista Stichomytia*, nº 3, 2005 [en línea] «<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero3/INDEX.html>» [consultada 10-04-2018].
- BRUERTON, Curtney y MORLEY, S. Criswold, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.



- CAÑAS MURILLO, Jesús, «En los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega», Joaquín Álvarez Barrientos coord. *En una buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 159-169.
- _____, «El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII» *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Luciano García Lorenzo ed., Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 335-350
- CAÑIZARES, José de, *Las cuentas del gran Capitán*, Madrid, Imp. Antonio Sanz, 1746.
- CASSOL, Alessandro, «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega», M.G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber, Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, (Firenze, 10-13 Febbraio 1999), vol. II, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 161-180.
- CORRAL, José del, *Don José Antonio Álvarez y Baena*, Madrid, [s.n.], 1974.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga, *La comedia de figurón en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral. [en línea] [«http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3057501.pdf»](http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3057501.pdf)
[Consultada 21-04-2018]
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel «“Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron”: *La palabra vengada* de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca», *Criticón*, 126, 2016, 141-175.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO, *Obras póstumas de _____*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867-1868, vol. III.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», R. Castilla Pérez y M. González Dengra, eds., *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.



- _____, «Lope de Vega y el duque de Sessa», Aurora Gloria Egido Martínez, José Enrique Laplana Gil, coords., *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, 2008, pp. 113-134.
- FRADEJAS LEBRERO, José (ed.) *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2008.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M^a, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2009.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *El figurón: Textos y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos (Monografías RESAD), 2007.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio, *El Gran Capitán. Drama en cinco actos y en verso*, Madrid, Imp. Repullés, 1843.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1860.
- LEAL BONMATI, M^a del Rosario, «José de Cañizares (1676-1750): una revisión biográfica», *Dieciocho*, vol. 31.2, Fall, 2008, pp. 241-266.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, vol V*, Enrique Sánchez Reyes, ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- MERIMÉE, Paul, *L'art dramatique en Espagne, dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.
- D'ORS, Miguel, «Autores y actores teatrales en la Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, año n^o 36, n^o 140-141, 1969, pp. 633-665.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, «Las cuentas del Gran Capitán», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 56, 1910, pp. 281-286.
- ROMERO FERRER, Alberto «Los terrenos fronterizos del plagio: adaptación, versión, inspiración, atribución y parodia. La intertextualidad como recurso creativo en el mundo de la industria teatral», *Imposturas*



- literarias españolas*, Joaquín Álvarez Barrientos ed., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (EUSAL), 2011, págs. 127-149
- ROMANOS, Melchora, «La construcción del drama histórico a partir de Lope de Vega», Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), [Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, \(Madrid 6-11 de julio de 1998\)](#), Vol. 1, 2000, pp. 697-705.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a, «Las dos versiones de El mayor monstruo del mundo, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del Siglo XVI*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006.
- _____, «Del "miles gloriosus" al figurón. Los orígenes de la comedia de figurón en "La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina" (1600), de Lope de Vega» [Luciano García Lorenzo](#), coord., [El figurón: texto y puesta en escena](#), Madrid, Editorial Fundamentos, 2007, págs. 107-128.
- _____, «Fanfarronería española en La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina: Lope de Vega ante la Leyenda Negra» *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds., Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2012. 83-98.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII, vol. I*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- VAREY, J.E y Charles Davis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XVI. Los libros de cuentas de los corrales de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Book, 1992.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Las cuentas del Gran Capitán, Parte veinte y tres de las Comedias de _____*, En Madrid, por Maria de Quiñones, 1638, [i.e.48]-73r.



_____, *Obras de Lope de Vega*, Emilio Cotarelo y Mori y otros, eds., Nueva Edición, Madrid, Real Academia Española, vol. II, 1916.

