EDICIÓN CRÍTICA DEL TEATRO CÓMICO BREVE DE LORENZO DE LAS LLAMOSAS: *EL ASTRÓLOGO* (SAINETE) Y *EL BUREO* (BAILE).

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra

En un foro como este, dedicado a *La edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, parece pertinente recordar cómo la literatura virreinal, en mayor grado que la producida en la metrópoli, está severamente afectada por el fenómeno de los textos perdidos o mal conocidos, lo cual restringe nuestro conocimiento de la época de la colonia y de sus centros culturales más activos. Otros especialistas han abordado el tema en el campo de las crónicas o la lírica; por lo que al teatro se refiere, estudiosos como Lohmann Villena, Arrom o Suárez Radillo[1], ofrecen abundantes referencias de piezas varias creadas por y para la colonia, representadas en tal o cual ciudad, de cuyos textos no ha quedado rastro alguno. Otras veces se remite a manuscritos o ediciones muy raras que convendría ir sacando a luz poco a poco, en la medida de lo posible. Algunas de estas composiciones serán, sí, de segundo o tercer orden, pero sin duda representativas de la intensa actividad desplegada en los escenarios americanos, y por tanto dignas de ser recordadas.

En este marco podemos ubicar la figura de Lorenzo de las Llamosas, poeta y dramaturgo cortesano que inició su actividad en Perú y la concluyó en Europa. El objetivo de este trabajo es editar sus dos piezas breves de carácter cómico: *El Astrólogo*, sainete inédito hasta ahora y escrito en 1689, y *El bureo*, baile dramático cuya *editio princeps* (y única) es de 1698. Con todo, nuestro autor no destaca

[1] Lohmann Villena, 1945; Arrom, 1967; Suárez Radillo, 1980-1981.

precisamente por su vena cómica ni cultivó el teatro de carácter entremesil de modo específico, sino que ambos textos son eslabones de lo que fue el conjunto de dos fiestas teatrales barrocas. Tales fiestas tenían como núcleo una obra larga que podía ser una comedia o un auto sacramental, pero se agregaban varias piezas breves que daban mayor realce al espectáculo[2]. Llamosas escribió tres comedias-zarzuelas (como él las llama) para otros tantos festejos áulicos: *También se vengan los dioses* es el primero, representado en el palacio virreinal de Lima en 1689, y a él pertenece el sainete de que nos ocupamos; *Amor, industria y poder* es el segundo, que tuvo lugar en Madrid en 1692; el tercero es *Destinos vencen finezas* (Madrid, 1698), donde se integra el baile citado.

1. Lorenzo de las Llamosas: datos bio-bibliográficos

El punto de partida serán las investigaciones de Lohmann Villena y Vargas Ugarte[3]. Lorenzo de las Llamosas nació en Lima hacia 1665, estudiando primero en Arequipa y luego en el limense Colegio Real de San Martín, donde fue discípulo del Dr. Juan Jacinto Guerrero, a quien cita agradecido varias veces[4]. Muy pronto empezó a dar pruebas de una prodigiosa memoria, causando gran admiración entre quienes le conocieron. Desde joven estuvo vinculado a la corte virreinal, al servicio de don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata, quien le pidió un poema celebrativo del cumpleaños de Carlos II. Llamosas cumplió el encargo, aunque años después repudiará tales versos primerizos[5], que hoy están perdidos.

[2] Ver Zugasti, 1995.

[3] Lohmann Villena, 1945, pp. 296-305; Vargas Ugarte, 1950, «Introducción», pp. V-XXXI. En las líneas que siguen resumo Zugasti, 1997b.

[4] En *Ofrenda política*, 1695, p. 29: «Lo que muchos juzgaron imposible puede ser trofeo de vuestro estudio. Muchas veces oí al singular entendimiento de mi maestro el Doctor Don Juan Jacinto Guerrero, por sentencia, que era más nobleza del espíritu que tocase el esfuerzo el desengaño, que no que la flojedad (introducida a modesta veneración del tiempo) dejase sin examinarle a su antigüedad los méritos de su fama»; cito, modernizando, por el ejemplar de la BNM, 3/30868. Lo vuelve a mencionar en una carta suya de 1698, donde lo llama «mi querido y venerado Maestro».

[5] He aquí sus palabras: «Las materias de que trato (y más que ellas, mi inclinación) han elegido para este corto trabajo la prosa, así porque a los versos los miro menos apreciables en este siglo y más opuestos a mi genio, como porque alguna vez que corrí la pluma en habilidad tan desautorizada, tuve las disculpas que

En agosto de 1689 tomó posesión un nuevo virrey, Melchor Portocarrero Laso de la Vega, tercer conde de la Monclova, a cuyo servicio también entró Llamosas como preceptor de su primogénito Antonio. En las postrimerías de ese año nacería otro hijo de los virreyes, Francisco Javier, ocasión para la que el limeño escribe el festejo *También se vengan los dioses*, que consta de loa, zarzuela en dos jornadas y sainete, además de dos dedicatorias: una a la condesa de la Monclova, doña Antonia Jiménez de Urrea, y otra al conde, fechada el 19 de diciembre de 1689[6].

No estuvo mucho tiempo Llamosas en la órbita del conde, pues cuando el anterior virrey, el duque de la Palata, abandona Lima para regresar a la metrópoli, éste se halla otra vez entre su séquito. El duque, empero, fallece el 13 de abril de 1691 en Portobelo, y Llamosas llega a España sin su protector[7].

Al año siguiente, 1692, ya se ha establecido en la corte madrileña, con participación activa en el mundillo literario y palaciego, ya que de esta fecha es su segunda zarzuela (primera en publicarse): *Amor, industria y poder*, con dos jornadas y loa del propio Llamosas. La portada de la edición príncipe (Madrid, 1692) la tilda de «fiesta real representada y cantada»[8], que fue ejecutada por dos compañías (las de Agustín Manuel y Damián Polope[9]) en el Real Coliseo del Buen Retiro, con ocasión de un nuevo cumpleaños de Carlos II.

ya hoy me faltan. Fue precepto superior el discurrirla, obsequio a los años de un rey el publicarla, y tener en apartado reino poco más de veinte años al escribirla, edad en que son menos culpables estas travesuras al ingenio. Aun con tantas razones, vivo tan mortificado de haber incurrido en aquel ocio, que no he podido pasar esta ocasión sin confesar mis arrepentimientos, con dejar manifiestas las disculpas que tuve entonces» (Llamosas, *Ofrenda política*, 1695, pp. 2-3). C. A. de la Barrera, 1860, p. 230, ya copió este pasaje.

[6] Todo el conjunto se conserva en el manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.842.

[7] Ver su carta autógrafa de 1698: «Tuve la fortuna de pasar a España con el excelentísimo duque de la Palata, mi señor, príncipe de aquellos que escasamente los dejan ver los siglos, a cuya benigna piedad debí, más por mi buena ley que por otro mérito, alguna aprobación. Faltóme en el camino este sol que me animaba, y habiendo no sin contratiempos llegado a España, me detuve en el golfo de Madrid cuatro años».

[8] Sigo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura R 18.681.

[9] Hay relación de los actores participantes al inicio de la primera jornada.

La siguiente noticia segura del destino de Llamosas en Madrid lo coloca en la órbita de otro noble, el marqués de Jódar, de quien en 1695 era secretario de cartas y ayo de su primogénito, don Bernardino Fernández de Velasco y Carvajal[10].

Dicho año Llamosas abandona la corte para seguir la carrera militar. Del 15 de julio de 1698 es una carta escrita en Bruselas donde cuenta a su destinatario (Sebastián Fernández de Medrano, a la sazón Sargento General y director de la Academia matemática del ejército de Flandes) parte de sus actividades: participó a las órdenes del marqués de Villena en la campaña de Cataluña contra los franceses; estuvo en la pérdida de la plaza de Hostalrich; visitó Italia en dos ocasiones; conoció las cortes de Portugal, Francia y Gran Bretaña, además de los Países Bajos, desde donde escribe[11].

En octubre de 1698 está de vuelta en Madrid, escribiendo la fiesta teatral que se estrenó el 6 de noviembre en honor de Carlos II, con el título *Destinos vencen finezas*. El texto de la edición príncipe[12] consta de las tres jornadas de la comedia-zarzuela, la loa y el baile *El bureo*, junto a dos dedicatorias y un prólogo de donde obtenemos nueva información sobre su vida[13]. Así, él mismo confiesa que entre 1692 y 1698 pasó «dos veces a Italia, y habiendo vuelto a esta corte salí tercera vez a Inglaterra, atravesé la Holanda, los Países Bajos y la mayor parte de la Francia», datos que casan con lo referido en la carta anterior. Incluye algunas reflexiones sobre sus ocupaciones literarias, de-

[10] El dato lo ofrece el mismo Llamosas, *Ofrenda política*, 1695, en los preliminares.

[11] La carta, de dos folios, se halla en la Biblioteca Nacional de Lima, Manuscritos del Virreinato, signatura B343 (antigua 314). Incluye un soneto al final.

[12] Llamosas, *Destinos vencen finezas*, 1698. Manejo ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura T 3423. Todas las citas, modernizadas, proceden de aquí.

[13] Existe además otra edición suelta de 1699 que incluye la música compuesta por Juan de Navas para esta fiesta cortesana (se edita la música de la comedia, faltando la loa y el baile), en lo que constituye la primera publicación de la Imprenta de Música de Madrid. Esta suelta, de la que se tenían vagas referencias (ya habla de ella Lohmann Villena, 1945, p. 312, citando Laurencie y Lavignac, 1913), ha sido redescubierta y estudiada por Carreras, 1995. Carreras localiza dos ejemplares de esta rara edición, uno en Dijon, Bibliothèque du Conservatoire National de Region (signatura In 8.26), y otro en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R 9.348). Actualmente trabajan en la edición de esta pieza I. Arellano Y J. J. Carreras.

clarando que escribió la comedia por encargo expreso del marqués de Laconi. Incide en la premura de tiempo con que se vio obligado a escribir: «Con pocos más de veinte días para [...] los años de su Majestad me vi gustosamente obligado a ofrecerle los errores de mi pluma [...]. Escribí en tres días la que te presento, pues no me permitió más tiempo el corto que había para ponerla en música y estudiarla», de donde se infiere que las dos semanas restantes fueron necesarias para componer la música y hacer los ensayos. Respecto al global del festejo cortesano confiesa que «tuve orden de que con loa, entremés, baile y fin de fiesta durase algo menos de dos horas y media»; la publicación de la suelta de 1698 obedece a este propósito, ya que junto a la comedia están la loa y el baile, prescindiendo de editar el entremés y fin de fiesta (que los hubo) por no ser de su pluma.

Prosiguiendo la cronología de Llamosas, en 1700 continúa establecido en Madrid (calle de las Carretas) y próximo a los círculos literarios de la corte, con el título de Teniente de la Comisión de Festejos Reales nombrada por el monarca para celebrar la fama póstuma de sor Juana Inés de la Cruz.

Más adelante, el 8 de julio de 1704, lo hallamos preso en la cárcel de corte de Valladolid, por orden del rey y por causas imprecisas. Allí fecha un manuscrito suyo titulado *Reflexiones políticas y morales sobre la historia de Asuero Artajerjes Longímano, rey de Persia*[14].

La última referencia segura sobre nuestro autor hay que situarla en París, el 24 de marzo de 1705, día en el que suscribe un panegírico al rey francés Luis XIV. A partir de este momento no conocemos más datos ciertos sobre la suerte seguida por el peruano.

Además de los textos dramáticos aquí citados, Llamosas es el autor de las siguientes obras:

Lírica:

—Doce octavas reales incluidas en la dedicatoria a don Melchor Portocarrero, conde de la Monclova y virrey del Perú (1689).

—Un soneto que se halla copiado en el último folio de la carta escrita en Bruselas (1698).

—Ocho octavas reales en honor de sor Juana Inés de la Cruz, publicadas en los preliminares del volumen *Fama y obras póstumas del*

[14] El texto se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 9.989.

Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana (Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700).

—Poema panegírico en honor de Luis XIV de Francia, publicado en un folleto de tamaño cuarto, con veinticinco páginas (1705)[15]. Consta de cuarenta y dos octavas reales más otras seis anteriores de la dedicatoria al duque de Alba. Todos los indicios apuntan a que Llamosas formaba parte del séquito que el duque desplazó a París para entrevistarse con Luis XIV y preparar la entrada en España de su nieto, Felipe de Anjou, como nuevo monarca.

—Atribución del poema heroico *Demofonte y Filis* (578 octavas reales en diez cantos), inspirado en la mitología griega: refiere los trágicos amores de Demofonte, rey de Atenas y héroe de la guerra de Troya, con Filis, reina de Tracia. Vargas Ugarte no duda de la paternidad de Llamosas[16], pero a la luz de las investigaciones de Hopkins Rodríguez hay que pensar con fundamento que «*Demofonte y Filis* no es más que una caprichosa construcción elaborada a partir del poema de *Telémaco en la isla de Calipso*», de Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier[17].

—Hay noticia de que alrededor de 1685 escribió un poema en honor de Carlos II, hoy desconocido.

—En los preliminares de la *Ofrenda política*, varios amigos de Llamosas (Blas López, Juan Múgica y Nicolás de Paredes y Armendáriz) encarecen su facilidad para componer versos de repente. Los tres refieren cierta sesión en casa del poeta donde fue capaz de glosar una octava de Góngora con otras ocho octavas, dictando a la vez cuatro octavas más y cuatro sonetos compuestos de repente sobre asuntos

[15] Vargas Ugarte, 1950, p. XIII, aporta los datos bibliográficos: «Pequeño panegírico a la Majestad Cristianísima de Luis el Grande, consagrada por mano de el excelentísimo señor duque de Alba y de Huéscar, Condestable de Navarra y Embajador de la Majestad Católica. A su Majestad Cristianísima don Lorenzo de las Llamosas, natural de la ciudad de Lima en el Perú. París. Año de 1705». En el colofón se añade que se hizo en casa de Frédéric Leonard, impresor del rey, con licencia de impresión del 26 de marzo de 1705. Vargas Ugarte añade que es «una edición de lujo hecha en gran papel y con cenefas grabadas de adorno». Reproduce parte del poema en las pp. 135-38, en Llamosas, *Obras*, ed. R. Vargas Ugarte, 1950.

[16] Lo edita a su nombre, sin mencionar problema alguno de autoría, en el citado volumen de Llamosas, *Obras*, ed. R. Vargas Ugarte, 1950, pp. 1-130.

[17] Hopkins Rodríguez, 1976, p. 126.

propuestos por los circunstantes. Se desconoce el paradero de tales textos.

Prosa:

—*Manifiesto apologético en que se tratan las principales materias del reino del Perú* (1692). Folleto de 23 páginas donde se refieren los logros alcanzados por el duque de la Palata durante los años que fue virrey del Perú[18].

—*Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud*, Madrid, Francisco Sanz, 1695. Breve tratado didáctico escrito en la más pura línea de los espejos de príncipes, que se estructura en nueve apartados: modestia, gobierno doméstico, estudio, liberalidad, elección de estado, suavidad de maneras, moderación en la pasión, elección de empleos y prudencia en las pretensiones. Está dedicado a su discípulo y protector, D. Bernardino Fernández de Velasco y Carvajal, hijo del marqués de Jódar.

—*Reflexiones políticas y morales sobre la historia de Asuero Artajerjes Longímano, rey de Persia*. Se trata de un manuscrito incompleto (222 pp.), de mano del autor, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 9.989). Llamosas entreteje la biografía de este rey persa con diversos comentarios y apostillas doctrinales que ella le suscita. El modelo, citado por él mismo, es el *Marco Bruto* de Quevedo.

—Hay referencias de que en una sola sesión escribió ocho cartas políticas sobre temas varios sugeridos por los concurrentes, en un nuevo alarde de inventiva y capacidad improvisadora de Llamosas. Se desconoce su paradero[19].

[18] Vargas Ugarte, 1950, p. XII, hace esta descripción bibliográfica: «Manifiesto apologético en que se trata las principales materias del reino del Perú y las primeras operaciones que hizo en los ocho años de su gobierno el Exmo. Sr. D. Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata [...]. Sácale a luz a la protección de la Augustísima Reina Madre nuestra señora Doña María Ana de Austria (que Dios guarde) D. Lorenzo de las Llamosas su autor. Año de 1692».

[19] Juan Múgica, en los «preliminares» de Llamosas, *Ofrenda política*, 1695, refiere así el caso: «Gustando un día vuesa merced de hacer alarde de su válida comprehensión, le dimos ocho asuntos, unos de cartas y otros de consultas, éstas de las materias menos fecundas de estado y aquéllas sobre las más cultas tesis de la cortesanía, y de todos se hizo en imperceptible tiempo capaz. Mandó a siete plumas que escribiesen lo que en tan distintas materias a un mismo tiempo les notaba, sin negarse con la propia a llenar la octava. Salió la obra tan perfecta, que el

2. *El Astrólogo* (SAINETE) y *El bureo* (BAILE)

Las dos piezas breves que aquí se editan fueron concebidas, como se ha dicho, para formar parte del conjunto de sendos festejos cortesanos.

El primero en la cronología fue la conmemoración del nacimiento en Lima de Francisco Javier Portocarrero, hijo del conde de la Monclova, virrey que había tomado posesión de su cargo el 15 de agosto de 1689. Lo más probable es que el espectáculo aconteciera en diciembre (la única fecha que aparece en el manuscrito es el 19 de ese mes), siendo la parte central del mismo la zarzuela *También se vengan los dioses*, en dos jornadas, además de una loa escrita *ad hoc* para el natalicio, y el sainete *El Astrólogo*. Tal espectáculo supuso un hito más en la nutrida tradición dramática que se venía desarrollando en el palacio virreinal de Lima, al más puro estilo de la metrópoli. Los abundantes medios dispuestos para estas ocasiones y la gran riqueza escenográfica de que hacían gala están hoy fuera de toda duda. Antecedentes notables fueron por ejemplo el montaje de *El Arca de Noé* (de Martínez de Meneses, Rosete Niño y Cáncer) en 1672, que al decir de Lohmann Villena:

> Se hizo con las mismas disposiciones de perspectivas, variedad de mutaciones nunca vistas de bastidores y vuelos, lujo de trajes, luces y bailes y acompañamiento de armoniosa música recitativa. Dicha pieza tuvo el mérito singular de haber sido la primera que con tal aparato se exhibió en el Virreinato del Perú[20].

Otra fiesta de la que hay constancia fehaciente fue la comedia *El Fénix de España San Francisco de Borja*, cuya representación duró seis horas y tuvo lugar en el colegio de San Martín el 21 de diciembre de 1674 (recuérdese que Llamosas estudió en dicho colegio en torno a esa fecha).

El segundo evento fue el cumpleaños de Carlos II en 1698, a cuyo efecto el Mayordomo y Gobernador de la casa real (Juan Francisco de Castelví, sexto marqués de Laconi) le agasaja con el festejo de Llamosas *Destinos vencen finezas*. La loa tiene por motivo central la celebración de la onomástica real; la comedia es de tema mitológico (los

más gallardo secretario diera por bien empleado su afán de que una a una y en mucho tiempo salieran tan felices».

[20] Lohmann Villena, 1945, p. 277.

amores de Dido y Eneas), ubicándose el baile *El bureo* entre las jornadas segunda y tercera.

El tema de *El Astrólogo* se escinde en dos vertientes, vinculándose la una con la adivinación astrológica, y la otra con la alabanza cortesana de la belleza de una dama. A ambos subtemas se ciñe el texto dividiéndose en dos partes de casi similar extensión: vv. 1-101 y 102-95. La primera mitad obedece al esquema entremesil del desfile de figuras[21], donde dos zagales y dos zagalas presentan sus quejas amorosas ante el Astrólogo, que es el personaje principal. Éste dialoga con cada uno de ellos y va deduciendo el signo del zodiaco a que pertenecen. La mención de los cuatro zagales y de una tal Cloris (vv. 33 y 43) sirven de débiles nexos de unión del sainete con la zarzuela que lo enmarca, toda ella de ambiente mitológico pastoril donde una de las damas protagonista se llama también Cloris. Terminado el desfile y la adivinación astrológica, se propone culminar la escena con un baile, a lo cual todos se aprestan con buen ánimo.

Este anunciado baile queda malogrado en la segunda parte, ya que el Astrólogo decide anteponer una pintura de la belleza de Lucinda, que acababa de salir a escena. El retrato se confecciona a base de la concatenación de metáforas ennoblecedoras referidas a las partes de su cuerpo: pelo, frente, cejas, ojos, nariz, boca, cuello, talle y pies. El autor demuestra aquí ser perito en el uso de la retórica, y más concretamente en el recurso de la prosopografía o *descriptio personæ*. Quintiliano ya aconsejaba seguir un orden concreto en el retrato de una persona[22], pero quizás el influjo más evidente sea el del *blason* petrarquista[23], consistente en pintar a las damas de arriba a abajo, desde la cabeza hasta los pies, a base de imágenes poéticas tomadas del mundo de los astros (sol, luna, estrellas) y de la mitología (Júpiter, Marte, Cástor, Pólux)[24]. Concluido el retrato todos los personajes

[21] Ver Asensio, «Entremés de *figuras*. Historia teatral del vocablo», 1965, pp. 77-86.

[22] Marco Fabio Quintiliano, *De institutione oratoria*, III, 9, 9: «Nam nec pingere quisquam aut fingere coepit a pedibus, nec denique ars ulla consummatur ibi, unde ordiendum est. Quid fiet alioqui, si spatium componendi orationem stilo non fuerit? Nonne nos haec inuersa consuetudo deceperit? Inspicienda igitur materia est quo praecepimus odine, scribenda quo dicimus».

[23] Ver Spang, 1979, p. 183.

[24] Llamosas se sitúa dentro de la nómina de autores afectos al estilo petrarquista y a sus imágenes más recurrentes. Ver sobre el tema Manero Sorolla, 1990, con abundante bibliografía.

entonan una copla y finalizan la obra con el prometido baile. Es muy probable que en esta segunda parte haya una conexión en clave con las circunstancias concretas de la representación, aunque hoy resulte difícil demostrarlo. Parece claro que bajo la máscara de Lucinda se oculta alguna dama principal que presenció el espectáculo[25]. Una buena candidata podría ser la condesa de la Monclova (Dª Antonia Jiménez de Urrea), a quien Llamosas hace una dedicatoria particular al principio del manuscrito. O quizás la aludida pudiera ser la esposa del anterior virrey, la duquesa de la Palata, con quien nuestro autor estuvo muy vinculado.

También *El bureo* puede dividirse en dos partes o subescenas (vv. 1-118 y 119-210), aunque están estrechamente relacionadas por sujetarse al mismo tema: la vida de los pretendientes de las damas de palacio, que sólo han de esperar su desdén. Empieza la acción con la llegada del Cuidado a la corte, que es severamente amonestado por el Rigor: lo tilda de «osado», «atrevido» y «altivo» (vv. 7, 8, 14 y 16), por el simple hecho de estar en la corte. Cuidado argumenta que quiere ocupar una «plaza de rendido» (v. 60), iniciándose como «mozo de oficio» (v. 68; se refiere, claro, a ser un caballero rendido ante las damas). Sale el Respeto y le hace jurar que será un digno ocupante de la plaza, para lo cual renunciará a toda esperanza de ser correspondido y a cualquier queja que pueda salir de sus labios, antes al contrario ha de estar satisfecho de su martirio. Todo lo jura el Cuidado, siendo ahora cuando el Respeto hace salir a seis oficios de palacio, con lo que se inicia la segunda parte, también sometida a la técnica del desfile de personajes. Los oficios son Panetería, Cava, Frutería, Sausería, Confitería y Cerería. En clave de humor, cada uno le pagará al nuevo familiar palatino con su particular ración de desagrados, sustos, temores, llantos, fatigas, azotes, etc. Al final todos juntos entonan una seguidilla a modo de moraleja: «A palacio no venga / ningún rendido / si no cree favores / a los martirios».

[25] Se trata en realidad de una práctica muy habitual en la época, tal y como señala E. Orozco, «Lo profundo y lo divino en el retrato de Manierismo y del Barroco», 1977, pp. 143-229, especialmente p. 160: «Ese mundo de ficción de lo arcádico y mitológico pagano explica cómo proliferan como moda —sobre todo en reuniones y academias poéticas— los nombres pastoriles tras los que se esconden, sobre todo, las damas; pero también caballeros y poetas. Recordemos el círculo poético en que vive un poeta como Herrera y los nombres poéticos en que se encubren la Condesa de Gelves, su esposo y el propio poeta».

La composición de este baile dramático también está sujeta a las circunstancias del estreno, como lo demuestra el propio título. El *Diccionario de Autoridades* nos da en primer lugar esta acepción de *bureo*: «Tribunal o junta en que preside el Mayordomo mayor de la casa real, y en que asisten los Mayordomos de semana, el Contralor y otros jefes de la casa, y donde se tratan y deciden las cosas que se ofrecen tocantes al gobierno de ella». Aunque tratándose de un género cómico también actúa dilógicamente la segunda acepción: «Regocijo, entretenimiento, fiesta y holgura». Ya se ha dicho cómo fue el propio Mayordomo y Gobernador de la casa real, el marqués de Laconi, quien encargó a Llamosas la redacción del festejo. Éste cumple la orden y compone el baile de *El bureo*, que bien puede tomarse como un homenaje explícito a su mecenas, pues ningún espectador de la época ignoraría que el marqués de Laconi era el encargado de convocar los bureos en la vida real.

2.1. La comicidad atenuada

Función esencial del sainete y del baile dramáticos es la de servir de intermedios cómicos a la representación de la obra larga. No falta este ingrediente en los textos de Llamosas, pero es justo declarar que se manifiesta de forma muy atenuada, lejos de los niveles alcanzados por autores como Quiñones de Benavente o Calderón de la Barca. Por ejemplo, en el sainete, la figura central del Astrólogo no está vista en clave satírico burlesca, según ocurre en otras piezas breves del siglo XVII como *La Universidad de Amor* (baile anónimo), *Entremés del estrólago borracho* (anónimo), *El matemático* (sainete de Suárez de Deza) o *El astrólogo tunante* (entremés de Bances Candamo)[26]. Y en esta misma línea caricaturesca se enmarcan más textos del siglo XVIII: *El astrólogo burlado* (entremés de Juan Bautista Arroyo y Velasco), *La menestrala constante, necio amante burlado o el astrólogo fingido* (sainete de Juan Manuel Martínez), *El astrólogo embustero y burlado* (entremés anónimo) o *Los astrólogos y el boticario* (sainete de Sebastián Vázquez)[27]. En el texto de Llamosas las dotes adivinatorias del Astrólogo se sustentan en unas leves dosis de ingenio poético, donde

[26] Ver Cotarelo y Mori, 1911, pp. CXXIV, CXL-CXLI y 52-4; Pavia, 1959, p. 129. El astrólogo es asimismo objeto de burla en la prosa de Quevedo y otros satíricos: ver Martinengo, 1983.

[27] Fernández Gómez, 1993, pp. 65-66 y 431-32.

según lo expuesto por los zagales irá deduciendo el signo que a cada uno le corresponde. Así, la primera zagala habla de su amor y cita el arco y el arpón, en evidente alusión a Cupido: de aquí desprende el Astrólogo que su signo es Sagitario, pintado por un centauro con arco y saeta. Pareja técnica se repite en los demás casos, vinculando las lágrimas con Acuario, el peso del dinero con Libra y, por último, el amante temeroso del matrimonio y de verse cornudo con Tauro y Capricornio. La comicidad situacional resulta, pues, muy tenue, y apenas si se realza mínimamente con el cuarto zagal y la alusión a los golpes que pudiera recibir. Esta leve carga cómica desaparece del todo en los versos dedicados al retrato de Lucinda. Asensio precisó cómo la pintura del hombre en sus aspectos cómicos es tema permanente del entremés, siendo el retrato caricaturesco de su rostro y cuerpo una variante muy socorrida[28]. Pues bien, en este caso Llamosas pasa al estilo opuesto, trocando lo caricaturesco por lo neoplatónico y convencionalmente bello. No se degrada la figura de Lucinda, antes al contrario se describe según el vigente estereotipo de la belleza femenina.

En *El bureo* se aprecian los rasgos cómicos con algo más de intensidad. A un inicio de tono neutro le sucede una parte final que se adorna con ciertos elementos risibles. La comicidad situacional se basa en el anhelo de Cuidado por entrar en palacio con la plaza de rendido, para lo cual debe aceptar como premio mayor el martirio, esto es, el rechazo permanente de las damas. En esta línea, el texto se nutre de paradojas del tipo «Jurad que como lisonja / adoraréis el martirio» (vv. 95-96) o «Si así lo hiciereis a esclavo / ascendáis del Abanino» (vv. 111-12). El desfile de los seis oficios reales supone la mención de los «goces» (v. 117) de que va a disfrutar el Cuidado. Cada uno de ellos promete pagarle con atributos apropiados a su cargo, siempre en clave risible: Panetería le dará, entre otras cosas, «dos panes de desagrados» (v. 129), Cava «cuatro cántaras de llanto» (v. 141), Frutería «una arroba de sustos» (v. 155), y así en el resto de casos. Cuidado lo acepta todo con agrado, sabiendo que es el precio por pretender a las damas de palacio.

[28] E. Asensio, 1965, p. 178: «Si la pintura del hombre en sociedad es el tema esencial de toda literatura, la pintura de sus aspectos cómicos en forma simplificada y sin compensarlos con sus aspectos nobles, es el tema permanente del entremés». Interesa aquí todo el capítulo «Algunas modalidades del retrato en Quevedo» (pp. 178-97), y de modo particular la p. 180.

2.2. Actores

Nada sabemos sobre la identidad de los actores que estrenaron la fiesta para *También se vengan los dioses* en Lima. Por contra, sí hay noticias ciertas para *Destinos vencen finezas*: la portada de la edición príncipe reza que «representóse con las dos compañías de esta imperial villa, y con las demás partes sobresalientes que se hallaron en ella». Las compañías citadas fueron las de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas, que contaron con la ayuda de «partes sobresalientes», lo que en el argot teatral significa «la persona que está destinada para suplir la falta o ausencia de otro, como en los papeles de comedias» (*Autoridades*). De los nueve personajes que actúan en *El bureo* ocho fueron hechos por actrices, y sólo uno cupo a un actor. Así por ejemplo los «seis hombres» (los seis oficios) que se refieren en el listado de las *dramatis personæ* fueron realizados por otras tantas actrices, sin que ello supusiera problema alguno. Resulta ilustrativa la acotación del v. 119, donde se dice que «Salen seis hombres (o mujeres)». Existía ya una larga tradición dramática donde, en tales festejos áulicos con destacada presencia de la música y el canto, predominaban las actrices sobre los actores. En 1622 se estrenó en Aranjuez *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, y todos los papeles fueron interpretados por damas de la corte (aparecen Amadís y cuatro gigantes), incluidas la reina Isabel de Borbón, la infanta María de Austria y la hija del conde-duque de Olivares, María de Guzmán. Con el auge de tan magnos espectáculos, en torno a 1630-1640 serán ya compañías profesionales las encargadas de hacer todo el trabajo actoral, con la consabida preponderancia de las mujeres sobre los hombres[29].

Para la identificación de los actores de la época resulta de inexcusable ayuda la anónima *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*[30]. En este volumen aparecen los nueve nombres que atañen a *El bureo*, con los siguientes datos generales para cada uno:

Teresa de Robles: hija de Juan Luis Robles y Ana de Escamilla. Casó con Rosendo López de Estrada y tuvo dos hijas. Hizo de tercera

[29] Dentro de la comedia *Destinos vencen finezas* otras actrices harán los papeles de Juno, Mercurio, Cupido, Ascanio y el príncipe Lidante. Lo mismo cabe decir de *Amor, industria y poder*, donde serán mujeres quienes encarnen a Júpiter, Cupido, Proteo y Cloriante.

[30] Shergold y Varey, 1985.

dama en la compañía de Carlos Vallejo durante 1695-1699. En 1700-1701 tuvo su propia compañía.

Manuela de la Cueva: hija de Salvador de la Cueva y María de San Miguel. Casó con Juan Bautista Chavarría. En 1698 hacía de cuarta dama en la compañía de Carlos Vallejo.

Damián de Castro: hijo de Matías de Castro y Juana Gutiérrez. Hacía segundos galanes en Madrid, destacando por sus papeles de figurones y de chanza.

Manuela de Labaña: hija de Manuel de Labaña y Ángela García. En 1692 hacía sexta dama con Agustín Manuel en Madrid; en 1699 era cuarta dama con Juan de Cárdenas; después trabajó en las compañías de Teresa de Robles (1700-1701), Gregorio Antonio (1702) y José de Prado (1703). Murió en 1721. De ella se dice que «es muy celebrada por la música, y por la mejor que hay hoy en las tablas»[31].

Juana de Olmedo: hija de Hipólito de Olmedo y Juana de Salas. No hay datos de su actividad en 1698, pero el año anterior hacía sobresalientes en Madrid con Carlos Vallejo, y en 1699 hacía quintas damas con Juan de Cárdenas. Murió en Lisboa en 1717.

Margarita Ruano: hija del autor de comedias Isidoro Ruano. En 1698 hacía cuartas damas en Madrid en la compañía de Agustín Manuel, pero ya en 1699 estuvo de sobresaliente con Juan de Cárdenas. Murió en 1702.

Isabel de Castro: hermana del citado actor Damián de Castro. En 1696 ya estaba en Madrid con la compañía de Carlos Vallejo, aunque no se dan datos suyos para 1698. A partir de 1701 hizo segundas damas en varias compañías. Murió en 1710.

Ángela de Labaña: hermana de la actriz Manuela de Labaña; en 1700 es sobresaliente en la compañía de Juan Antonio Pernia; luego estaría con Teresa de Robles (1701) y Gregorio Antonio (1702), haciendo sextas damas.

Josefa de Cisneros: hija de María de Cisneros. Casó con José Garcés, pero no el autor de comedias, sino un homónimo.

De los nueve nombres en liza, Damián de Castro no consta que actúe en el resto del festejo con un papel determinado. Ángela de Labaña y Josefa de Cisneros no participan en la loa pero sí en la comedia, con la denominación genérica de «damas». Las seis actrices restantes interpretan papeles también en la loa y en la comedia.

[31] *Ibid.*, p. 501.

2.3. Los cuatro componentes del teatro breve

El teatro breve se constituye a base de estos cuatro componentes: música instrumental, canto, recitado y baile[32]. En las acotaciones no se ofrecen datos sobre el acompañamiento musical que con toda seguridad tuvieron el sainete y el baile. En el caso del baile sabemos que el festejo estuvo musicado por el maestro Juan de Navas, conservándose incluso la música de la comedia, aunque no la de loa ni baile[33]. En el sainete hay un ligero predominio de los versos cantados sobre los recitados o representados: 100 (51,28%) frente a 95 (48,72%). En el baile hay mayor descompensación entre una parte y otra: 130 versos recitados (61,90%) frente a 80 cantados (38,10%). Hay uniformidad total en las formas métricas empleadas: el recitado se sirve siempre del romance; en el canto domina la seguidilla, reservando los pareados amétricos de 5-12 para los estribillos.

El baile o danza es elemento imprescindible en el baile dramático (al que da nombre), apareciendo asimismo en la mayor parte de géneros breves cómicos. Ya se ha dicho cómo el sainete *El Astrólogo* termina con un baile. Mayor elaboración hallamos en *El bureo*, donde se mencionan tres tipos de mudanzas[34]: «vueltas en cruz y cuadro» (en realidad son dos mudanzas), «cruzados en ala» y «cruzados atravesados».

2.4. Métrica

El Astrólogo
(SAINETE)

1-8	Romance ó		
9-12	Seguidilla é-a	Cantado	
13-16	Romance ó	Cantado	
17-18	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 1
19-28	Romance ó		
29-32	Seguidilla á-o	Cantado	
33-36	Romance ó	Cantado	

[32] Ver Merino Quijano, 1981, vol. I, pp. 175-201.

[33] Carreras, 1995.

[34] Cada mudanza supone un nuevo paso de baile; Covarrubias dice que «algunas veces sinifica en los bailes las diferencias dellos» (*Tesoro de la lengua castellana*).

37-38	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 1
39-48	Romance ó		
49-52	Seguidilla á-o	Cantado	
53-56	Romance ó	Cantado	
57-58	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 1
59-66	Romance ó		
67-70	Seguidilla é-a	Cantado	
71-74	Romance ó	Cantado	
75-76	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 1
77-84	Romance ó		
85-88	Seguidilla ó-o	Cantado	
89-128	Romance ó		
129	Verso suelto		
130-177	Seguid. compuestas[35]	Cantado	
178-187	Romance ó		
188-195	Seguidilla í-e	Cantado	

RESUMEN:

1. Romances	110	56,41%
2. Seguidillas compuestas	48	24,62%
3. Seguidillas	28	14,36%
4. Pareados	8	4,10%
5. Verso suelto	1	0,51%
Total	195	100%
Total versos cantados	100	51,28%
Total versos recitados	95	48,72%

El bureo
(BAILE)

1-4	Romance í-o	Cantado	
5-6	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 1
7-10	Romance í-o	Cantado	
11-12	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 1
13-16	Romance í-o	Cantado	

[35] Llamosas crea aquí una serie de seguidillas compuestas, donde a la cuarteta originaria se le añade un pareado de 5-12. El esquema resultante es 7-, 5a, 7-, 5a, 5b, 12B.

17-18	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 1
19-22	Romance í-o	Cantado	
23-24	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 2
25-28	Romance í-o	Cantado	
29-30	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 2
31-34	Romance í-o	Cantado	
35-36	Pareado amétrico	Cantado	Estribillo 2
37-42	Romance í-o		
43-46	Seguidilla	Cantado	
47-50	Romance í-o		
51-54	Seguidilla	Cantado	
55-60	Romance í-o		
61-64	Seguidilla	Cantado	
65-68	Romance í-o		
69-72	Seguidilla	Cantado	
73-134	Romance í-o		
135-138	Seguidilla	Cantado	
139-148	Romance í-o		
149-152	Seguidilla	Cantado	
153-162	Romance í-o		
163-166	Seguidilla	Cantado	
167-176	Romance í-o		
177-180	Seguidilla	Cantado	
181-186	Romance í-o		
187-190	Seguidilla	Cantado	
191-194	Romance í-o		
195-198	Seguidilla	Cantado	
199-206	Romance í-o		
207-210	Seguidilla	Cantado	

RESUMEN:

1. Romance	154	73,33%
2. Seguidillas	44	20,95%
4. Pareados	12	5,72%
Total	210	100%

Total versos recitados	130	61,90%
Total versos cantados	80	38,10%

3. Procedencia de los textos

El Astrólogo ocupa los folios 59r-63v del manuscrito que contiene la fiesta de *También se vengan los dioses* (BNM, Ms. 14.842; en adelante lo identifico con la abreviatura M)[36]. No conozco ninguna otra copia manuscrita ni ediciones antiguas o modernas del mismo[37]. Sólo contamos con este testimonio crítico, aunque resulta de gran fiabilidad por tratarse de una copia a mano pasada a limpio por el propio Llamosas.

El bureo se halla en los folios 12v-14r de la edición suelta de *Destinos vencen finezas*[38], que es de suponer se realizó con la supervisión del autor. Manejo ejemplar de la BNM, T 3423, al que le asigno la abreviatura P. Tampoco conozco otra edición del baile.

En la edición me atengo a las normas generales expuestas por Arellano y Cañedo en los dos congresos precedentes de edición de textos[39]. Sigo el criterio indicado de la modernización de grafías sin relevancia fonética. Excepción de esto son los casos de seseo del sainete (Llamosas tiende a sesear y cecear, pero nunca de forma regular o total), que los enmiendo de forma sistemática, aunque dejo constancia de ello en nota al pie. No hay seseo (ni ceceo) en el baile, lo que prueba la corrección del impresor madrileño sobre el texto original de Llamosas. El resto de modificaciones quedan reflejadas en las notas, donde se da siempre la lectura del original. Agradezco a Ignacio Arellano la lectura y corrección de la edición de estas piezas, y sus indicaciones sobre varias notas y puntuación de pasajes.

[36] Ver Zugasti, 1997.

[37] No ha de confundirse este sainete de Llamosas con dos entremeses de idéntico título del siglo XVIII, ambos anónimos, de los cuales da cuenta Fernández Gómez, 1993, pp. 64-65.

[38] Llamosas, *Destinos vencen finezas*, 1698.

[39] Ver Cañedo y Arellano, 1987 y Arellano y Cañedo, 1991.

SAINETE DE EL ASTRÓLOGO

PERSONAS QUE HABLAN EN ÉL

EL ASTRÓLOGO. DOS ZAGALAS.
LUCINDA. DOS ZAGALES.

ASTRÓLOGO

De la beldad de Lucinda
amante astrólogo soy,
pues al cielo de sus ojos
doy toda mi observación.
Admitióme tan de balde
en las escuelas Amor,
que me ha dado sus lecciones
el precio de mi afición.

[*Canta*]. Vengan ya los zagales
a juicio, vengan,
que yo vivo contento
hoy con mi estrella.

Sale cantando la primera Zagala.

ZAGALA

Yo vengo a saber la causa
de mi esquiva condición,
pues gustándome el suspiro
llega a ofenderme la voz.

Dramatis personæ: Dos Zagalas] Dos Sagalas M; Dos Zagales] Dos Sagales M.

v. 9 acot. Restituyo la acotación *Canta*, que no aparece en M. El sentido, como me indica I. Arellano, apunta a que el Astrólogo canta esta redondilla y no la recita, tal y como ocurre en los demás casos, sin excepción. Nótese también que si tras el v. 18 se acota *Representa el Astrólogo*, cabe deducir que lo anterior se dijo cantado.

v. 9 zagales] Sagales M.

v. 12 acot. Zagala] Sagala M.

v. 13-18 M atribuye estos versos a Sagala.

Oiga mi amor
y dígame, dígame el signo en que estoy.

Representa el Astrólogo.

ASTRÓLOGO Dígame: cuando se mira
sin que aún tibia inclinación
vaya esplicando en los ojos
el principio a su dolor,
¿está entonces muy contenta?

ZAGALA ¿Contenta yo entonces? No,
que en este desdén de el uso
cuida igualmente el error
de que haga su oficio el arco
y enoje luego el arpón.

ASTRÓLOGO (*Canta*). Hoy en vano tu signo
me has consultado,
pues se viene a los ojos
que es Sagitario.

Sale el primer Zagal.

ZAGAL (*Canta*). De los desaires de Cloris
vivo adorando el rigor,
y ignoro si es en sus iras
errante la condición.
Oiga mi amor
y dígame, dígame el signo en que estoy.

vv. 24-28 M omite la atribución de estos versos a la Zagala.

vv. 27-28 *arco-arpón*: elementos alusivos a Cupido y a su acción de provocar el enamoramiento o flechazo.

v. 31 *se viene a los ojos*: frase hecha; *venirse a los ojos*: «darse a conocer fácilmente alguna cosa» (*Autoridades*).

v. 32 *Sagitario*: noveno signo del zodiaco, representado por un centauro con arco y saeta, lo que sirve aquí de conexión con Cupido.

v. 32 acot. Zagal] Sagal M.

vv. 33-38 M atribuye estos versos a Sagal.

vv. 37-38 Oiga mi amor / y dígame, dígame el signo en que estoy] Oyga mi amor, / y digame el signo en que estoy M. Restituyo el segundo *dígame* del estribillo (que omite M) según la mención inicial de los vv. 17-18, manteniendo así el ritmo 5-12 del pareado. El mismo error de haplografía se detecta en las sucesivas menciones del estribillo, vv. 57-58 y 75-76. No lo anoto más.

ASTRÓLOGO (*Representa*). ¿Hállase determinado
a ser fino?

ZAGAL Sí, señor.

ASTRÓLOGO ¿Y cuando nació en el pecho
esa amorosa pasión
de Cloris, el noble cielo
afable se serenó?

ZAGAL Antes dudé si a su influjo
mi fineza se alentó,
pues el ceño la armó luego
celajes de indignación.

ASTRÓLOGO (*Canta*). Lágrimas sólo espere
en su cuidado,
que al amor de sus ojos
es signo Acuario.

Sale segunda Zagala cantando.

ZAGALA (*Canta*). Yo al peso de los favores
doy peso a la estimación,
que de los marcos de plata
pongo marcas al favor.
Oiga mi amor
y dígame, dígame el signo en que estoy.

ASTRÓLOGO (*Representa*). ¿Qué en uced más merece
un tomín de estimación?

v. 40b M atribuye este parlamento a Sagal.

vv. 45-48 M atribuye estos versos a Sagal.

v. 52 *Acuario*: la undécima parte del zodiaco, signo del agua por excelencia, que suele pintarse con un hombre vertiendo un cántaro de agua.

v. 52 acot. Zagala] Sagala M.

vv. 53-58 M atribuye estos versos a Sagala.

vv. 53-56 Nótese el juego de antanaclasis con *peso* ('según la *entidad o importancia* de los favores que recibo, mi estimación será *mayor o menor*'), y la posterior paronomasia de *marcos* y *marcas*.

v. 59 *uced*: para estos alomorfos de *vuestra merced*, ver Castillo, 1982. Forma semas vulgarizantes, de ahí que el Astrólogo la use con la Zagala. Sobre su funcionalidad dramática ver Torres, 1989, pp. 325-27.

[59] v. 60 *tomín*: moneda de poco valor; «la tercera parte de un adarme del marco castellano» (*Autoridades*).

ZAGALA No, porque de esos ensayes
no conozco la ley yo.
Las palabras y finezas
alhajas de el aire son,
y al más grave rendimiento
levantar veo un doblón.

ASTRÓLOGO (*Canta*). Pues que tiene en su afecto
razón y cuenta,
en el signo de Libra
tiene su estrella.

Sale segundo Zagal cantando.

ZAGAL (*Canta*). Yo soy pobrecico amante,
que con tal fortuna estoy
que temiendo que me ofenden
no hallo remedio al temor.
Oiga mi amor
y dígame, dígame el signo en que estoy.

ASTRÓLOGO (*Representa*). ¿Siente que le ofenden mucho?

ZAGAL Sin que lo remedie yo.

vv. 61-66 M atribuye estos versos a Sagala.

vv. 61-62 Respuesta anacolútica, que no se corresponde bien con el objeto de la pregunta. Es posible que falte algún verso en M. *Ensayes-ley*: términos propios del mundo de los metales (y monedas). *Ensaye*: «prueba, examen, reconocimiento de la calidad y bondad de las cosas. Dícese con especialidad de los metales» (*Autoridades*). *Ley*: «en los metales y moneda es la calidad debida que resulta después de la mezcla permitida por establecimiento» (*Autoridades*).

v. 66 *doblón*: «moneda de oro de España, que ha tenido diferentes precios según los tiempos, siendo lo más regular equivaler a cuatro pesos escudos» (*Autoridades*).

v. 69 *Libra*: séptimo signo del zodiaco, que se representa por medio de una balanza o peso de cruz, por lo cual sirve aquí de conexión con el peso de metales y monedas de que hablaba la Zagala.

v. 70 acot. segundo Zagal] quarto Sagal M. Modifico el numeral, ya que es el segundo Zagal quien habla (igual que en los vv. 154-59). M escribe *quarto Sagal*, seguramente atendiendo a que es el cuarto en el orden de intervención, tras las dos Zagalas y el primer Zagal.

vv. 71-76 M atribuye estos versos a Sagal.

v. 78 M atribuye este verso a Sagal.

ASTRÓLOGO ¿Por qué no toma la mano
en tanto empeño el valor
y hace que con el reparo
no le ofendan?

ZAGAL ¡Ah!, señor,
¿mano? Al usar de la mía
conmigo usarán de dos.

ASTRÓLOGO (*Canta*). Sepa, pues, que en su empeño,
por temeroso,
si su signo no es Tauro
es Capricornio.
(*Representa*). Pues que ya todos me deben
el deseo con que hoy
ha procurado mi estudio
dar el signo a su pasión,
ahora les pido me ayuden
a que la ausencia de el sol
observe, pues que me falta
de Lucinda el resplandor.

LUCINDA (*Sale*). Deja ese intento, pues ya
afable a tu vista estoy.

ASTRÓLOGO Pues dedíquesele un baile
en paga de tal favor.

TODOS Sea muy enhorabuena.

v. 79 *tomar la mano*: frase hecha que explica Covarrubias por dos veces: «Tomar la mano en razonar» y «Tomar la mano, se dice el que se adelanta a los demás para hacer algún razonamiento».

vv. 82b-84 M omite la atribución de estos versos al Zagal.

v. 84 *de dos*: 'de dos manos', se entiende. Alusión a los golpes que recibiría el Zagal si usara su mano. La comicidad reside en la ruptura de la frase hecha *tomar la mano*, que el Zagal la interpreta en sentido recto, como algo físico.

vv. 87-88 *Tauro-Capricornio*: segundo y décimo signos del zodiaco, pintados con un toro y un carnero respectivamente. Son animales astados que ponen temor al Zagal; la comicidad reside en la imagen de los *cuernos* y su conexión con los *maridos cornudos*, que es lo que en realidad teme el Zagal.

ASTRÓLOGO Tened, que mi adoración
quiere con una pintura
hacer la fiesta mayor.

LUCINDA ¿Pintar hermosura quieres
en palacio? ¡Necio error!
¿No miras que si el acierto
para bella obstentación
quiere escoger advertido
algún divino color,
lo buscará de esta esfera
en la sacra perfección,
y harás que vaya el respeto
tropezando en el temor?

ASTRÓLOGO Bien reparas, pero advierte
que no porque el resplandor
de el sol y los astros sea
blanco de la imitación
se ofenden, pues se supone
que los copia la razón
no de el modo que ellos lucen,
sino con aquel ardor
que mitigado en distancias
se informa a la admiración.
Y así con este supuesto
con sólo la esfera hoy
hemos de hacer la pintura,
si me dais vuestro favor. (*A ellos*).

TODOS Vaya, que aquí ayudaremos.

ASTRÓLOGO (*Canta*). De el sol nadie ha dudado
viva en tu pelo,

v. 103 *pintura*: 'descripción, retrato'. «Translaticiamente se toma por la descripción o narración que se hace por escrito u de palabra de alguna cosa, refiriendo menudamente sus circunstancias y calidades, como la pintura de una ciudad, de una dama, etc.» (*Autoridades*).

v. 129 Octosílabo suelto que se agrega al romance anterior, provocando que a partir de ahora la asonancia recaiga sobre los versos impares.

vv. 130-77 Se efectúa en estos versos un retrato de Lucinda a base de metáforas ennoblecedoras (ojos = soles, cejas = medias lunas...) que entra de lleno

pues sus rayos se viste
de tus cabellos,
siendo su centro
el que copia mejor tu rostro bello.

2ª ZAGALA (*Canta*). Que astro sea su frente
todos conocen,
pues tras ella amanecen
luego dos soles,
y es cosa clara
que esté el astro en las flores de la mañana.

1° ZAGAL (*Canta*). En tus cejas a Diana
nadie la duda,
pues en ellas se miran
dos medias lunas,
si bien se admira
que sin luces menguantes hoy la divida.

2ª ZAGALA (*Canta*). Son con iras y rayos
tus ojos graves,
si no Joves guerreros,
airados Martes,
puesto que exceden
a las armas de entrambos tus esquiveces.

2° ZAGAL (*Canta*). Nadie ha dudado que iris
tu nariz sea
que en diluvios de luces
raya su estrella,
mas en tus rayos
muchos sólo en bonanzas se han anegado.

en la tradición retórica de la prosopografía o *descriptio personæ*; con todo, el influjo más evidente procede de la técnica del *blason* petrarquista, donde se van enumerando los encantos femeninos desde la cabeza hasta los pies (pelo, frente, cejas, ojos, nariz, boca, cuello, talle y pies).

vv. 136-141 M atribuye estos versos a Segunda Sagala.

vv. 142-147 M atribuye estos versos a 1° Sagal.

vv. 148-153 M atribuye estos versos a 2ª Sagala.

v. 152 *puesto que*: 'aunque'.

vv. 154-159 M atribuye estos versos a 2° Sagal.

v. 154 acot. Restituyo la acotación *Canta*, que omite M.

ASTRÓLOGO (*Canta*). Es tu boca la estrella
de entrambos mares,
pues la forman las perlas
sobre corales.
Calle Neptuno,
que en riqueza e imperios son más los tuyos.
Sean Cástor y Pólux
tu cuello y talle,
pues hermanos en galas
viven iguales,
y aún más te deben
aquel brío de el aire que los excede.
Polos de aquesta esfera
tus pies no dudo,
pues de máquina tanta
son los dos puntos.
Tú me perdona,
que como eres tan linda no te hallo copia.

(Representa).

Pues que ya es la pintura
(aunque no con perfección)
acabada, el rendimiento
como agradable oblación
de nuestra amorosa línea

v. 162 la forman] lo forman M (errata; debe ser femenino, pues se refiere a la boca).

vv. 172-177 Coincidiendo con el paso del folio 63r al 63v, M repite la atribución de los vv. 172-177 a Astrólogo, lo cual omito por resultar redundante.

v. 174 *máquina*: «fábrica grande e ingeniosa» (Covarrubias), aquí con el sentido de 'mecanismo complejo, artificio perfecto' que es el cuerpo de Lucinda.

v. 175 *puntos*: posible dilogía por referencia a los dos polos y a la pequeñez (rasgo de belleza) de los pies.

v. 178 acot. Representa] Rep.ta el Astrol M.

v. 178 Es necesario el hiato (*ya es*) para preservar el octosílabo.

v. 181 *oblación*: «ofrenda y sacrificio que se hace a Dios» (*Autoridades*). Aquí el término no va referido a Dios, sino a las «excelencias» que presencian el espectáculo, de modo particular a los virreyes entrantes (los condes de la Monclova) y a los salientes (los duques de la Palata).

a sus excelencias hoy
dediquemos...

TODOS Y pidamos
de las faltas el perdón...

ASTRÓLOGO Diciendo en tonos unidos
la armonía de la voz:
(*Canta*). Si el ingenio no agrada,
piedad os pide
porque os deba, señores,
el ser felice.

Repítenla todos y acábase con un baile.

TODOS (*Cantan*). Si el ingenio no agrada,
piedad os pide
porque os deba, señores,
el ser felice.

FIN

v. 186 Diciendo en tonos unidos] Diciendo en todos vnidos M. La sintaxis revela que hay un nuevo error de copia en el apógrafo. Opto por sustituir *todos* por *tonos*, con lo que se soluciona el problema. Otra enmienda, que no descarto, sería suprimir la preposición, con este resultado: *Diciendo todos unidos.*

v. 192 acot. Restituyo la acotación *Cantan*, que no consta en M y que la requiere el sentido.

BAILE DEL BUREO

PERSONAS QUE HABLAN EN ÉL Y REPARTIMIENTO DE PAPELES

El Cuidado.	TERESA DE ROBLES.
El Rigor.	MANUELA DE LA CUEVA.
El Respeto.	DAMIÁN DE CASTRO.
Seis hombres.	1. MANUELA DE LABAÑA.
	2. JUANA DE OLMEDO.
	3. MARGARITA RUANO.
	4. ISABEL DE CASTRO.
	5. ÁNGELA DE LABAÑA.
	6. JOSEFA DE CISNEROS.

Salen por un lado el Cuidado y por otro el Rigor, y se encuentran en medio del teatro.

RIGOR (*Canta*). ¿Quién eres o adónde vas
sin reparar tus delitos,
cuando pueden tus intentos
llevarte hacia tus peligros?
Vuélvete, digo,
que aun donde no se piensa salta un castigo.
Vuélvete, y no tan osado
en este empeño atrevido
prosigas, aunque se estrañe
ser Rigor y darte avisos.

Dramatis personæ: Teresa de Robles] Reresa de Robles P (errata); Manuela de Labaña] Manuela de la Baña P; Margarita Ruano] Margarida Ruano P (errata); Ángela de Labaña] Angela de la Baña P. Datos sobre la identidad de los actores se ofrecen en las páginas preliminares.

v. 2 sin reparar tus delitos] sin reparar tus peligros P. Errata de la príncipe, que repite la palabra *peligros* en la rima de los vv. 2 y 4. La sustituyo por *delitos*, voz que apunta hacia el mismo sentido y que conserva la asonancia y la medida del verso.

vv. 5-6 La príncipe distribuye este primer estribillo en tres versos de 5-7-5 sílabas: «buelvete digo, / que aun donde no se piensa / salta vn castigo». Opto por la disposición de pareado 5-12, ritmo que se repetirá más abajo en el segundo estribillo (vv. 23-24, 29-30 y 35-36) y que también se da en el sainete *El Astrólogo*.

Vuélvete, digo,
que aun donde no se piensa salta un castigo.
Si despechado te empeñas
al buen aire de atrevido,
perderás entre escarmientos
esos créditos de altivo.
Vuélvete, digo,
que aun donde no se piensa salta un castigo.

CUIDADO (*Canta*). Soberano, dulce, hermoso
Rigor, a quien Abanino
embaraza de trofeos
sin el costo de los tiros;
ya te he entendido,
pues a piedades suenas y eres martirio.
Bien quién eres se conoce
en tu desdén repetido,
pues intentas con crueldades
hacer tu Rigor bienquisto;
ya te he entendido,
pues a piedades suenas y eres martirio.
¿Qué hay más que temer si quieres
que después de haberte visto
vaya a morir de venenos

v. 11 Vuélvete] buelvote P (errata).

v. 20 *Abanino*: «Adorno de gasa u otra tela blanca con que ciertas damas de la corte guarnecían el escote del jubón» (DRAE). *Autoridades* ofrece más detalles: «Moda que en España introdujeron las damas de palacio, que se reducía a una porción de gasa blanca de un palmo de largo, entorchada con unos como bollos, la cual se ponía atravesada u ondeada en el escote del jubón, como los bobillos o maragatos; y con esta señal u divisa (que sólo podían traer estas damas) se distinguían de las demás de la villa y corte, incluyendo misteriosamente en este adorno o señal distintiva todos los atributos de veneración y rendimiento con que los caballeros que las servían las respetaban». Ver Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, 1980, p. 465: «Que tengo de almidonar tres o cuatro abaninos de cadeneta, y me reñirá tu madre»; Monteser, *El caballero de Olmedo*, ed. C. C. García Valdés, 1991, vv. 871-876: «Y viendo que el abanino / dice mil cosas secretas, / hallo que exprimido bien / este sueño en una prensa, / me dice que yo en palacio / dama he de ser»; más menciones en vv. 862, 1011, 1014, 1046, 1088, 1126 y 1210. Nótese la personificación a que Llamosas somete el término, que se repetirá en el v. 112. Ver también la nota al v. 125.

que beberé en tus retiros?
Ya te he entendido,
pues a piedades suenas y eres martirio.

(Representa).

Fuera de que a tantas iras,
Rigor, no he dado motivo.

RIGOR ¿Qué más motivo, Cuidado,
que el hallarte aquí?

CUIDADO Es preciso
que siempre aquí tú me encuentres,
aunque me conozca indigno.
(*Canta*). Pues aquí nunca entraran
nobles respetos,
si aguardaran sus ansias
a merecerlo.

RIGOR En eso tienes razón,
que hicieras mayor delito
si por temer los desprecios
malograses los castigos.
(*Canta*). Que en quien adora un dueño
que es soberano,
lo rendido repugna
lo desdichado.

CUIDADO Fuera de que ya yo vengo
a servir con ejercicio,
y he de jurar hoy mi plaza.

RIGOR ¿Y cuál es?

CUIDADO He conseguido
entrar supernumerario
en la plaza de rendido.
(*Canta*). Porque en la servidumbre
de dicha tanta,

v. 59 *supernumerario*: «Empleado que trabaja en una oficina pública sin figurar en la plantilla» (*DRAE*). Nueva mención en el v. 71.

nunca para el buen gusto
hay plaza vaca.

RIGOR Conque según eso, juzgo
que estarás muy divertido.

CUIDADO No tal, porque desde luego
sirvo de mozo de oficio.
(*Canta*). Que en mi cuidado atento
es muy distinto
ser supernumerario
o entretenido.

RIGOR ¿Y ahora?

CUIDADO Yo el juramento
quiero hacer porque en los libros
me asienten, y tener luego
goce en todos los oficios.

RIGOR Pues esperad, que aquí viene
el Respeto.

Sale el Respeto.

RESPETO ¡Bienvenido!
¿Sois vos el que habéis de hacer
el juramento?

CUIDADO Yo mismo.

Arrodíllase el Cuidado.

RESPETO Pues poniendo los dos ojos
en el cortesano abismo

v. 64 *vaca*: 'vacante'.

v. 66 *divertido*: 'entretenido, ocupado'.

v. 68 *mozo de oficio*: «se llama en los palacios la persona que empieza a servir en algún oficio de la casa o caballeriza, para ascender después a ayuda» (*Autoridades*). Otra mención en el v. 122.

vv. 74–75 *porque en los libros / me asienten*: «asentar en el libro o en el papel es escribir» (Covarrubias). Ver también el v. 118. Desea que su nombre figure en el libro como un nuevo criado de palacio.

v. 78b *¡Bienvenido!*: aunque es el Respeto quien acaba de salir, como miembro de palacio que es, da la bienvenida al Cuidado, nuevo aspirante a ser familiar palatino.

de vuestra atención, dejando
las acciones a mi arbitrio,
en cortés, mudo silencio,
afectando lo sumiso
porque lo que no se oyere
sea atención del estilo,
decid que juráis en manos
de el Respeto más activo
de no conocer jamás
de la esperanza el delirio,
la ceguedad del deseo,
ni de amor el vano rito.
Jurad que como lisonja
adoraréis el martirio,
y que cuando aún despreciado,
enmudeceréis sufrido;
que sólo tendréis la queja
de no haberos ofrecido
antes al dulce, violento,
bello Rigor de lo esquivo,
sin andar luego formando
queja de cada desvío,
que en lugar del sentimiento
os acrediten lo altivo.

CUIDADO Así lo juro, ofreciendo
por fiador de mis delitos
al mismo conocimiento
de saber que soy indigno.

RESPETO Si así lo hiciereis a esclavo
ascendáis del Abanino,
pero si no, os lo demande

v. 95 *lisonja*: 'ofrenda, regalo amoroso'. «Metafóricamente se toma por lo que agrada, deleita y da gusto a los sentidos» (*Autoridades*). Ver Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. L. Vázquez, 1989, vv. 447-50: «Pues ya con ramos verdes, / que de los olmos corta, / mis pajas amanecen / ceñidas de lisonjas».

v. 97 *y que cuando aún despreciado*: 'y que incluso despreciado'.

v. 102 esquivo] exquibo P, que modifico por tratarse de una intervención del impresor. En el manuscrito apógrafo de Llamosas de *También se vengan los dioses* siempre se escribe con s.

el Rigor en sus olvidos.
Y ahora, pues aquí llegan
los jefes de los oficios,
esperad, que vuestros goces
se asentarán en los libros.
¡Oficios!

Salen seis hombres (o mujeres).

TODOS — Di, ¿qué nos mandas?

RESPETO — Que puesto que he recibido
el postrado juramento
de aqueste mozo de oficio,
desde hoy habéis de pagarle
las raciones advertidos.
Panetería.

1. — ¿Qué mandas?

RESPETO — Que desde mañana aviso
a tu advertencia que goce
de su ración en tu oficio
dos panes de desagrados,
seis libretas de desvíos,
dos molletas de cuidados
y una migaja de alivio.

1. — Harélo como lo ordenas.

CUIDADO — Así mantendré lo fino.

1. — (*Canta*). Dice bien, que quien quiere
lucir constante,

v. 118 *asentarán*: en P se desliza una errata tipográfica, al quedar en posición invertida los tipos de la sílaba -ta-.

v. 125 *Panetería*: «la oficina o lugar destinado en palacio para la distribución del pan y el cuidado de la ropa de mesa» (*Autoridades*). Tanto éste como el resto de oficios quedan personificados, igual que antes se hizo con Abanino (vv. 20 y 112).

v. 130 *libreta*: «cierto género de pan que pesa una libra» (*Autoridades*).

v. 131 *molleta*: «la torta de pan de la flor de la harina, que algunas veces por regalo suelen amasar con leche» (*Autoridades*).

viene a estar más airoso
con más ultrajes.

RESPETO Cava.

2. Aquí estoy. ¿Qué me ordenas?

RESPETO Que le des a este en tu oficio
cuatro cántaras de llanto,
un quintal de temor frío,
y de consuelos aguados
al año medio cuartillo.

CUIDADO Lo último sobra.

2. ¿Por qué?

CUIDADO Porque no lo necesito.

2. No basta eso, mi señor.

CUIDADO Diga por qué, señor mío.

2. (*Canta*). Porque fueran dichosos
los desvalidos
si en sus penas pudieran
tener arbitrio.

Vueltas en cruz y cuadro.

RESPETO Frutería.

3. Di, ¿qué mandas?

v. 137 viene a estar más airoso] viene à estas mas airoso P (errata).

v. 139 *Cava*: «se llama en palacio la oficina que viene a ser como repostería, donde se cuida de la bebida de las personas reales, la cual tiene un sumiller con sus ayudas y mozos de oficio» (*Autoridades*). Ver Solís, *Fiestas bacanales* (sainete), p. 185: «Ven aquí ustedes mi duda, / que miro al dios y no sé / si he de adorar a la cava / primero que al sumiller».

v. 141 *cántara*: «medida que se usa en Castilla para el vino, y viene a ser lo mismo que arroba. Consta de ocho azumbres» (*Autoridades*). Equivale a 1.613 centilitros.

v. 142 *quintal*: «el peso de cien libras o cuatro arrobas, aunque en algunas partes varía» (*Autoridades*). Equivale a 46 kilogramos aproximadamente.

v. 144 *cuartillo*: «la cuarta parte de una azumbre en lo líquido» (*Autoridades*). Equivale a 504 mililitros.

v. 153 *Frutería*: «oficio de la casa real en que se cuida de la prevención de las frutas y de servirlas a los reyes» (*Autoridades*).

RESPETO Que desde hoy ese rendido
tenga una arroba de sustos
para todos sus principios,
y para los postres cuatro
de escarmientos invernizos.

3. Daréselos puntualmente.

CUIDADO No señor, no los admito.

3. No importa, que sin querer
los hallará en sus sentidos.

(Canta).

Porque los escarmientos
en un rendido,
si no son desengaños
serán castigos.

RESPETO Sausería.

4. ¿Qué me ordenas?

RESPETO Que supuesto que en tu oficio
no se da ración sirviendo,
sólo al cuidado prolijo
de cuanto en fatigas labran

v. 155 *arroba*: «pesa de veinticinco libras, de a dieciséis onzas cada una». En Castilla equivalía a 11.502 gramos.

v. 158 *escarmientos invernizos*: metáfora basada en expresiones del tipo «melón invernizo», «fruta inverniza» (nótese que está hablando con Frutería), esto es, fruta guardada entre paja o colgada, que luego se consumía en invierno. Rodríguez Marín, 1926, p. 193, recoge el siguiente refrán, con su apostilla: «En septiembre los melones se guardan en los rincones. Se entiende que los invernizos». Otro testimonio paralelo en Diamante, *Santa María del Monte y convento de San Juan*, 1670, p. 39: «ALCUZCUZ: ¿No me guardas, Zaida? ZAIDA: No, / que te pudrirás. ALCUZCUZ: ¡Borracha!, / ¿soy yo melón invernizo? / ZAIDA: No, porque eres calabaza». Agradezco a Ignacio Arellano la dilucidación de esta nota.

v. 167 *Sausería*: «oficina en palacio a cuyos ministros toca el servir y repartir la vianda, y su jefe tiene a cargo la plata y demás servicio de mesa» (*Autoridades*).

v. 169 *ración*: «la parte o porción que se da a los criados para su alimento diario. Propiamente se llama así la que se da en dinero por paga del servicio» (*Autoridades*).

torno, telar y martillo,
le tengas continuamente
donde trabaje rendido.

CUIDADO Soy contento.

4. No lo estraño.

CUIDADO ¿Pues en qué lo ha conocido?

4. (*Canta*). Porque cuando a un discreto
le falta alivio,
en fortunas disfraza
su mal preciso.

Cruzados en ala.

RESPETO Confitería. Mas no,
no tengáis en este oficio
ninguna parte que endulce
los pesares al martirio.

CUIDADO Soy contento.

5. Y a no estarlo
le sucediera lo mismo.
(*Canta*). Porque dulces piedades
en esta esfera
el acaso las logra,
no la impaciencia.

RESPETO Cerería. Porque pueda
ver sus desengaños mismos,

v. 172 *torno, telar, martillo*: instrumentos de trabajo, como el torno de hilar estambre o seda, el telar para la confección de telas, y el martillo para labrar metales, muy utilizado este último por los plateros (existe incluso el *martillo de platero*; repárese en que la plata estaba a cargo de Sausería).

v. 181 *Confitería*: aunque no documento ninguna oficina de palacio con este nombre u oficio expreso, se refiere sin duda a la sección de las confituras.

v. 191 *Cerería*: «oficio de la casa real donde se guarda y reparte la cera» (*Autoridades*). Ver Monteser, *El caballero de Olmedo*, ed. C. C. García Valdés, 1991, vv. 1459-60: «Dª ELVIRA: ¡Qué bien hace reverencias! / REY: Lo aprendí en mi cerería».

una luz de la razón
le da con cuatro pabilos.

6. (*Canta*). Aunque tú no la quieras
la tendrás siempre,
que aquí el Rigor la atiza
con sus desdenes.

Cruzados atravesados.

RESPETO Pues ya tenéis venturoso
vuestro goce el ejercicio,
id a tener con las iras
de los ceños.

CUIDADO Ya yo os sigo.

RESPETO Pues librándoos casa y gajes
en vuestro tormento mismo,
para darle fin al baile
repitamos aquí unidos:

v. 193 *luz de la razón*: «el conocimiento de las cosas que proviene del discurso natural, que distingue a los hombres de los brutos, independiente del que después se adquiere o perficiona por el estudio u el arte» (*Autoridades*).

v. 194 pabilos] pav los P (errata).

v. 197 *atiza*: dilogía entre los sentidos de 'atizar la lámpara' (la luz de la vela en este caso) y 'golpear, azotar', imagen que se apoya en la cercanía semántica de *pabilo* (v. 194) con cuerda o látigo.

v. 203 *librar*: «dar libranza, ordenar por escrito que alguno entregue cantidad cierta de dinero u otra cosa» (*Autoridades*).

gajes: «el acostamiento que el príncipe da a los que son de su casa y están en su servicio» (Covarrubias).

v. 206 repitamos] repitumos P (errata).

TODOS [*Cantan*]. A palacio no venga
ningún rendido
si no cree favores
a los martirios.

FIN DEL BAILE

v. 207 acot. Restituyo la acotación *Cantan*, que no consta en P y que la requiere el sentido.

Bibliografía

Arellano, I., «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas», en I. Arellano y J. Cañedo, eds., *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 563-86.

Arrom, J. J., *Historia del teatro hispanoamericano (Época colonial)*, México, Andrea, 1967 (vol. III de la serie Historia literaria de Hispanoamérica) [La primera edición de este libro fue: *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956].

Asensio, E., *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.

Barrera, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

Cañedo, J., e I. Arellano, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en I. Arellano y J. Cañedo, eds., *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional*, Pamplona, Eunsa (Anejos de *Rilce* 4), 1987, pp. 339-55.

Carreras, J. J., ««Conducir a Madrid estos moldes»: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)», *Revista de Musicología*, 18, 1995, pp. 113-43.

Castillo, N., «Testimonio del uso de *vuestra merced*, *vos* y *tú* en América (1500-1650)», *Thesaurus*, 37, 1982, pp. 603-44.

Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, I, Madrid, NBAE, 1911.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Turner, 1979.

Diamante, J. B., *Santa María del Monte y convento de San Juan*, en *Comedias de F. don Juan Bautista Diamante*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1670.

Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1979.

Fernández Gómez, J. F., *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1993.

Hopkins Rodríguez, E., «Un problema de atribución en literatura colonial peruana: *Demofonte y Filis* o *Telémaco en la isla de Calipso*», *Letras*, 48, 84-85, 1976, pp. 121-34.

Laurencie, L. de la y A. Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, Delagrave, 1913-1931, 11 vols.

Llamosas, L. de las, *Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud*, Madrid, Francisco Sanz, 1695.

LLAMOSAS, L. de las, *Destinos vencen finezas*, Madrid, Francisco Sanz, 1698.

— *Obras de don Lorenzo de las Llamosas*, ed. R. Vargas Ugarte, Lima, Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana (Clásicos Peruanos, 3), 1950.

LOHMANN VILLENA, G., *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1945.

MANERO SOROLLA, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

MARTINENGO, A., *La astrología en la obra de Quevedo*, Madrid, Alhambra, 1983 (segunda edición en Pamplona, Eunsa, Anejos de *Rilce* núm. 10, 1992).

MERINO QUIJANO, G., *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, vol. I, Madrid, Tesis de la Universidad Complutense, 1981.

MONTESER, F. de, *El caballero de Olmedo*, ed. de C. C. García Valdés en *De la tragicomedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo»*, Pamplona, Eunsa, 1991.

OROZCO, E., *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.

— *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa, 1977.

PAVIA, M. N., *Drama of the Siglo de Oro. A study of magic, witchcraft, and other occult beliefs*, New York, Hispanic Institute, 1959.

QUINTILIANO, M. F., *De institutione oratoria*, ed. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Más de 21000 refranes castellanos*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1926.

SHERGOLD, N. D. y J. E. Varey, eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985.

SOLÍS, A. de, *Fiestas bacanales* (sainete), en *Obra dramática menor*, ed. M. Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1986.

SPANG, K., *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa, 1979.

SUÁREZ RADILLO, C. M., *El teatro barroco hispanoamericano*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980-1981, 3 vols.

TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla*, ed. L. Vázquez, Madrid, Revista *Estudios*, 1989.

TORRES, V. B., «*Vuestra merced* y sus alomorfos en el teatro de Calderón», *Rilce*, 5-2, 1989, pp. 317-31.

VARGAS UGARTE, R., ed., *Obras de don Lorenzo de las Llamosas*, Lima, Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana (Clásicos Peruanos, 3), 1950, «Introducción», pp. V-XXXI.

VEGA CARPIO, L. de, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.

ZUGASTI, M., «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X*, H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, eds., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 165-79.

— «Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas», en *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, Eunsa, 1997, pp. 553-89.