De amor, enredo y Granada. Una nueva comedia para Mira de Amescua

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

Ni siquiera la habíamos echado en falta. *El tercero de su dama* ha venido burlando el control de los apasionados cultivadores de la memoria del teatro antiguo español[1], aquella fabulosa empresa, que aún es capaz de sorprendernos con nuevos testimonios de su dilatado cuerpo y, en ocasiones como la presente, de su maestría artística. Sus 2.780 versos ofrecen una muestra pletórica del esmero y riesgo de la técnica dramática para las comedias de capa y espada de Mira de Amescua, autoría propuesta en la única copia localizada, que las páginas siguientes intentarán confirmar. Como las de su estirpe, va de amor y de enredo. Y de Granada. La Granada de tiempos del escritor es el marco en que se desarrolla la mayor parte de la fábula dramática. Creo que es la única vez que ocurre esto en el medio centenar largo de comedias de Mira de Amescua de las que conservamos su texto.

Esta hija pródiga del teatro amescuano ha sido rescatada en una rarísima *suelta* que formaba parte de un depósito sin catalogar de la Biblioteca Nacional[2]. Aunque carece de señas de su procedencia, llegó al emplazamiento actual desde la Biblioteca del Duque de Osuna en 1886, junto con el resto de los ejemplares de dicho fondo adquiridos entonces[3]. Ésta es su descripción:

1. Su título está ausente de las dilatadas listas de Fajardo, Medel, Moratín, Casal, Mesonero, Huerta, Durán o La Barrera.

2. De las características de dicho fondo he dado cuenta en «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», en J. Romera, A. Lorente y A. M. Freire, eds. *Ex Libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. 1, pp. 469-90.

3. Los manuscritos teatrales aparecen consignados en el *Catálogo general de las comedias, autos, loas, entremeses, mojigangas, bailes y fines de fiesta que existen ms. en la biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Osuna* (Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 20.065/1). Ha sido editado en J. M. Rocamora, *Catálogo*

1 / COMEDIA NVEVA / famoſa del tercero de ſu dama / del dotor Mezqua. / Las peſonas [sic] que hablan en ella. / [dram. pers. a dos cols.:] *Iſabela dama.* / *Alexandro galan.* / *Domingo lacayo.* / *Alcina dueña.* / *Liſarda dama.* / *Don Felix.* // *Roſelo galan.* / *Vn padre de muſicos.* / *Dos muſicos.* / *Arzelo.* / *Don Carlos.* / *El Teniente.* / IORNADA PRIMERA. / *Salen Iſebela* [sic] *dama, Alezandro* [sic] *galan, Domingo lacayo de camino.* / *Iſabe* Mi Alexandro de partida / el alma me deſconſuela, [...]
[final:] A*lex.* Y aqui ſe acabó ſenado / el tercero de ſu dama. / FIN.

4° A-B^8 C^6 1-22 hs. num. sobre el recto ([ ] i.e. 5) Titulillos: *Del dotor Mezqua.* // *El tercero de ſu dama* (*dama.* 7r) Reclamos: A8v donde B8v Alcina Medida de tipos: 83 mm / 20 lín.

El ejemplar habría formado parte de uno o más volúmenes colecticios. Así parecen apuntarlo las dos numeraciones a mano que lleva la mayor parte de las hojas en el recto. De una nota manuscrita final, que asigna la propiedad del «libro» al señor don Antonio Moscosso, caballero de la orden de Santiago, se deduce que estuvo colocada en último lugar[4].

Las características físicas del impreso inducen a fecharlo en el siglo XVII. Así, no existen datos de imprenta en él, lo que se aviene más con la práctica de las *sueltas* de esta centuria que con las de la siguiente, en que se generalizan los colofones con datos cada vez más completos sobre talleres, ciudades y años de edición. También colaboran en ello la presencia de 's larga', la utilización de 'I' por 'J', de 'V' por 'U', etc. Pero, sobre todo, puede resultar significativo para la adscripción cronológica su estructura en pliegos de ocho hojas y no de cuatro, como es lo más generalizado. De acuerdo con E. M. Wilson y D. W. Cruickshank, esta característica nos lleva a pensar en la primera mitad del siglo

abreviado de los manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado, Madrid, Imp. de Fortanet, 1882. Por lo que a impresos se refiere, su nómina figura en el *Catálogo de las obras impresas pertenecientes a la Biblioteca del Duque de Osuna y adquiridas por el gobierno de su Majestad en 1886 con destino a esa Biblioteca [Nacional]* (Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 18.848). Nuestra pieza se registra en el número 4.300.

4. De esta mención de un personaje de cierta relevancia podría derivarse la propuesta de una fecha *ad quem* para el volumen y, por tanto, para el impreso.

XVII[5]. Hacia allí apunta también, aunque con menos fuerza, el tamaño de los tipos inferior a 85 mm por 20 líneas, que es común antes de 1650[6].

Sin afán de buscar una fecha, sino de caracterizar el impreso, cabe añadir que algunos de sus accidentes y erratas insinúan que su modelo ha sido un manuscrito: omisión de nombres de los personajes que hablan, lectura errónea de grafemas, signos de puntuación, etc. Desde luego, no ofrece un texto cuidadoso, aunque ni la métrica ni el sentido denuncian ausencias o tergiversaciones importantes en los versos. Para su adscripción geográfica, algo podrían apuntar los casos de 'seseo' que contiene.

La marginación de nuestra suelta en las cajas donde fue hallada pudo tener que ver con la extrañeza de su título –como se dijo, no consta en ninguno de los repertorios al uso en las tareas de catalogación– y aun de su propia atribución. No parece que el apresurado responsable de la primera recepción del fondo de Osuna identificara adecuadamente al «Dotor Mezqua» que consta en el encabezamiento. De hecho, en el inventario que registra por autores los impresos adquiridos de la biblioteca ducal, se alfabetiza por 'Mezqua'. Y, sin embargo, tal denominación es una de las que caben dentro de la variedad de fórmulas apellidadoras alternativas que genera el autor entre sus contemporáneos: Mira de Amescua, Mirademescua, Amezcua, Amescua, Mescua, Mezcua[7].

Desde el primer contacto con la nueva comedia supe que había dado con una fuente de satisfacciones; pero también de problemas. De satisfacciones, porque, independientemente de su adjudicación a un dramaturgo o a otro, la obra posee méritos artísticos notables, más allá de su relevancia como testimonio de un fenómeno cultural en una época pretérita. Quizá antes que cualquiera otra consideración, hay que decir que *El tercero de su dama* es una comedia

5. *Samuel Pepy's Spanish Plays*, London, The Bibliographical Society, 1980, p. 118. Del segundo ver «Calderón y el comercio español del libro», en K. y R. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1981, vol. 3, p. 13; «The editing of Spanish Golden-Age Plays from early printed versions», en M. McGaha y F. P. Casa, eds., *Editing the Comedia. Michigan Romance Studies*, 5, 1985, p. 74.

6. D. W. Cruickshank, «The editing...» cit., p. 109.

7. Todas ellas dentro de un orden espontáneo y bien intencionado. Sin estas cualidades, podemos encontrar formas como la del burlón Quevedo en el entremés de *El niño y Peralvillo de Madrid*: «La nunca vista le raja, / astillas le hace la nueva, / si escribe Mira de Mosca, / si escribe Lope de Vergas» (J. M. Blecua, ed., F. de Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, Madrid, Ed. Castalia, 1981, p. 99).

divertida. Por lo que a problemas se refiere, son obvios los que el hallazgo suscita: cualquier presunto resto del teatro antiguo español -siempre, pero, sobre todo, si ha surgido en estas circunstancias- conlleva el serio compromiso de su identificación, de su adscripción a un autor, buscando para ello más garantías que la mera mención del encabezamiento. Porque el recelo sobre letras y autorías es virtud exigida al investigador del teatro áureo, informado de las circunstancias en que se creó, recreó y transmitió aquel fenómeno mostrenco, con tan escaso respeto por la propiedad de letras y atribuciones. Estos problemas se agudizan en dramaturgos como Mira de Amescua, único de los grandes, junto con Luis Vélez de Guevara, que no cuenta en vida con una recopilación de sus comedias en *partes* adocenadas. Y aunque estas colecciones particulares tampoco garantizan nada, suelen ofrecer mayores mecanismos de control que la difusión en sueltas.

Si las características externas del impreso no aportan ninguna prueba sólida sobre la atribución, sí que hacen verosímil la que en él consta. Las fechas son aceptables. La peculiar forma de mencionar al dramaturgo también puede contribuir en estas deducciones, por cuanto no parece que exista un interés en utilizar el nombre del autor como reclamo comercial, que suele ser la causa fundamental de estas manipulaciones. En todo caso, Mira de Amescua no figuraría, ni con su forma más inequívoca de denominación, entre los candidatos idóneos para beneficiarse de este tipo de trueques. Mientras sí que lo serían Lope -ahí está la adjudicación de algunas copias de *El ejemplo mayor de la desdicha*, una de las más afamadas obras de Mira- y, sobre todo, Calderón.

Como paso previo al análisis de los diferentes aspectos de la fábrica de la pieza -estructura, recursos dramáticos, personajes, etc.-, convendrá proponer un croquis argumental, que supla en este primer contacto con la misma la inaccesibilidad de su texto. Dicho esquema servirá para mostrar una traza esmeradísima, que en absoluto se hace merecedora de los juicios negativos que sobre este aspecto del teatro de Mira de Amescua se han cernido[8]. En efecto,

8. Así, E. Cotarelo piensa que «en el desarrollo de los asuntos o argumentos de sus dramas tiene grandes defectos en cuanto al arte. No los va tratando de un modo lógico y orgánico, haciendo brotar unos de otros, siempre siguiendo un enredo previsto de antemano y que por sí mismo se va desenvolviendo de un modo natural y continuo, no obstante los episodios e incidentes que parezcan entorpecerlo» («Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, 18, 1931, p. 89). Sin embargo, a *El tercero de su dama* le conviene mucho más la opinión de C. E. Anibal que V. G. Williamsen aplica a una de las más logradas comedias de enredo del autor: «Sus obras tienen una trama bien construida con una tendecia hacia la simetría

sólo la más estricta matemática puede llevar a buen término un enredo tan embrollado.

JORNADA PRIMERA

Cuadro primero. Sevilla. Casa de Isabela. La dama, sobrina y heredera universal de un rico indiano, despide a su amado Alejandro, que debe regresar a Granada a pleitear, obligado por las deudas que causan su penuria económica. La astuta confesión surte el efecto esperado y su pródiga enamorada le entrega, una vez más, dinero y una cadena de oro. Sin embargo, a través de Domingo, criado de Alejandro, nos enteramos de la verdadera justificación del viaje: a su amo le tiene absorbido el seso y la bolsa Lisarda, dama granadina de interesadas veleidades y cortejadores varios. Isabela -amor, ingenio y mujer, una vez más en el teatro de Mira- decide ir tras los pasos de su caballero, acompañada de su tío Arcelo.

Cuadro segundo. Granada. Casa de Lisarda. La hermosa y su madre Alcina pasan revista a la nómina de pretendientes. La joven declara amar a don Félix, caballero pobre y tahúr, contrariando el crematístico criterio de su progenitora, para quien el sevillano Alejandro supone mucho mejor partido. A fin de llevar a cabo su deseo, Lisarda se servirá de su primo Roselio, amigo de don Félix y prometido oficial suyo, cuyo matrimonio sólo estaría pendiente de la dispensa pontificia. Gracias a los servicios del inconsciente y burlado alcahuete, la pareja se concierta en sucesivos pasos, sembrados de gestos y palabras de doble sentido.

JORNADA SEGUNDA

Cuadro primero. Granada. Día siguiente de la llegada de Alejandro. El galán se presenta en casa de Lisarda, que, a requerimiento de Alcina, le acoge con grandes muestras de sentimiento. El juego de amor y tretas de las distintas escenas le cuesta la cadena de oro y parte de los dineros recibidos de Isabela. Roselio sigue ejerciendo de tercero de su dama, trayendo y llevando recados, papeles y prendas. El grado aumenta cuando Lisarda le hace llegar a Félix la cadena de oro.

---

en sus proporciones estructurales» (*La casa del tahúr*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1973, pp. 24-25).

Cuadro segundo. Arcelo e Isabela, con disfraz varonil, están ya en una calle de Granada. Tras ellos ha venido don Carlos, quien en América había concertado la boda con la sobrina del indiano. Han llegado a la puerta de Lisarda. Con el fin de alejarla de Alejandro, Isabela, que se hace pasar por un riquísimo genovés, le declara su pasión. Don Carlos reconoce a Lisarda, a quien gozó dos años antes, lo que fue causa de su huida a las Indias. Llega recado de Alejandro, que propone su casamiento con la hermosa esa misma noche. Isabela arde en celos. Acto seguido, Roselio trae la noticia de que ya ha llegado la dispensa papal y su boda es posible. Lisarda utiliza de nuevo sus tercerías para acelerar los acontecimientos e instar a don Félix a pedirla en matrimonio. Una contestación equívoca del mensajero sobre el amor de don Félix provocará que la despechada Lisarda acepte casarse con el fingido genovés, que ve así la manera de deshacer el compromiso de ésta con Alejandro.

JORNADA TERCERA

Cuadro primero. De noche. Casa de Lisarda. Alejandro acude a casarse, como había anunciado. Con parejas intenciones, y cada uno por su cuenta, aparecen Roselio y don Félix. Ante la noticia de que Lisarda ya ha contraído matrimonio, los tres entienden que es con ellos. En ingeniosas y simétricas escenas, Alcina, Lisarda e Isabela, desde el balcón, desengañarán respectivamente a Roselio, Félix y Alejandro. Lisarda se confiesa arrepentida de su boda. Hay motivos: su marido ha revelado unas maneras harto despóticas y, además, se niega a cumplir maritalmente hasta no concluir una novena que ha iniciado. Carlos acude a ofrecerse en matrimonio para así saldar la deuda contraída dos años ha. Lisarda le rechaza despechada.

Cuadro segundo. Una calle de Granada. Día siguiente. Alejandro y su criado Domingo intentan vender unas calzas, su última propiedad, para hacer frente a la penuria. Con ellos toparán distintos personajes, desde Félix, que ostenta la cadena, la bolsa y los músicos que fueran del sevillano, a Carlos, que resulta ser un viejo conocido de Alejandro, y que le confiesa su dilema entre casarse con Isabela o con Lisarda, de quien ha sido amante. También comparece la disfrazada Isabela, acompañada de su tío, y le socorre con dinero y una sortija, por la que Alejandro reconoce su mano.

Cuadro tercero. Casa de Lisarda, nuevamente. Madre e hija discurren la anulación del matrimonio alegando uno anterior con don Carlos. Escenas de enredo y equívocos protagonizadas por los distintos pretendientes. Lisarda acudirá, una vez más, a los servicios de Roselio para concertarse con su otrora amante. La comedia finaliza con triple boda. Alcina casará con Félix, contra el gusto de éste, y como resultado de una disparatada mentira. Lisarda con Carlos, jocosamente conducidos por la mediación de Roselio, consumado «galán suelto» que queda descolgado y corrido de su papelón. Isabela y Alejandro también se acomodan.

Antes de asociar la escritura de la comedia en sus diferentes niveles con la de otras piezas del autor, nos fijaremos en un aspecto relativo a su biografía, que ya ha sido apuntado. Con excepción del arranque de la obra, el resto de la acción se enmarca en Granada. La pieza es parca en alusiones a la ciudad. En ningún momento busca recrearla y sólo mínimamente halagarla, como con tanta frecuencia y énfasis suele ocurrir en loas y comedias. Sin embargo, las menciones que de pasada se hacen confirman la familiaridad que el poeta tiene con la ciudad andaluza.

Para justificar su viaje ante Isabela, Alejandro alega la necesidad de pleitear por deudas en la chancillería, uno de los ejes primordiales de la vida granadina en el XVII:

> Deudas tengo, y no hay quien cobre.
> Y, así, vuelvo con paciencia
> a esperar mala sentencia,
> que es esperanza de pobre.
>
> (49-52)

Ahí es donde, en otro momento, quedan en verse el galán y don Carlos:

> Otro día
> os veré en chancillería.
>
> (2524-25)

Son más las señas orográficas y arquitectónicas que aparecen. Alejandro ansía llegar cuanto antes a Granada para encontrarse con su amada. Breve es la fórmula verbal de su deseo:

Frescos aires de Genil,
llevadme a ver a Lisarda.
(191-92)

El gracioso Domingo intenta frenar de esta guisa el derroche de su amo, que se apresta a contratar a dos músicos:

Si música te agrada, irnos podremos
a la famosa Iglesia o Real Capilla[9],
y de música allí nos hartaremos
de balde.
(893-96)

Isabela, transmutada en Alejandro y casada con Lisarda, da largas a la consumación del matrimonio, pretextando obligaciones religiosas:

Díjome que estos nueve días primeros
al Santo Monte, de reliquias lleno,
una novena quiere hacer, e en tanto,
dormir quiere sin mí.
(2146-49)

Una mínima loa granadina asoma en las palabras de Arcelo, cuando explica por qué su adinerado amo ha preferido la ciudad:

Quiere vivir en Granada
por ser tierra regalada
de trato y de granjería.
(1494-96)

Y también aparece Guadix. Es nombrada por una Lisarda deseosa de lucir sus encantos, libre de su extravagante matrimonio con el fingido hacendado italiano:

9. En 1609 Mira de Amescua fue nombrado capellán de la misma (véase F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII: Antonio Mira de Amescua», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 323-24).

Y en mi rostro habrá arrebol
más que en Guadix y en Granada.
(2224-25)

Dentro ya de los aspectos compositivos de la pieza, el análisis de la estructura estrófica es uno de los puntos de obligado tratamiento cuando se dilucidan cuestiones de atribución y datación. Para el caso concreto del teatro de Mira de Amescua, el útil trabajo de Vern G. Williamsen puede proporcionarnos las oportunas referencias[10].

El tercero de su dama presenta el siguiente esquema métrico:

Jornada primera		
Redondillas	1 - 204	204 versos
Romance ó-a (con pareados	205 - 381	177 versos
Redondillas	382 - 473	92 versos
Quintillas	474 - 518	45 versos
Redondillas	859 - 874	356 versos
Jornada segunda		
Tercetos encad.	875 - 928	54 versos
Redondillas	929 - 984	56 versos
Seguidilla	985 - 988	4 versos
Redondillas	989 - 1176	188 versos
Quintillas	1177 - 1365	189 versos
Redondillas	1366 - 1453	88 versos
Quintillas	1454 - 1582	129 versos
Liras (aBaBcC)	1583 - 1588	6 versos
Romance ó-e	1589 - 1626	38 versos
Redondillas	1627 - 1690	64 versos
Endec. sueltos	1691 - 1734	44 versos
Romance í-e	1735 - 1834	100 versos

10. «The versification of Mira de Amecua's comedias and some comedias attributed to him», en *Studies in honor of R. L. Kennedy*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 151-67.

Jornada tercera

Décimas	1835 - 1854	20 versos
Quintillas	1855 - 1864	10 versos
Romance á-o	1865 - 1872	8 versos
Quintillas	1873 - 1892	20 versos
Décimas	1893 - 1912	20 versos
Quintillas	1913 - 1942	30 versos
Décimas	1943 - 1962	20 versos
Quintillas	1963 - 1984	22 versos
Romance í-o (con pareados 11-11)	1985 - 2034	50 versos
Soneto	2035 - 2048	14 versos
Romance í-a (con pareados 7-11)	2049 - 2135	87 versos
Endecas. sueltos	2136 - 2160	25 versos
Quintillas	2161 - 2264	104 versos
Liras (aBaBcC)	2265 - 2324	60 versos
Romance á-e (con pareados 7-11)	2325 - 2404	80 versos
Endecas. sueltos	2405 - 2446	42 versos
Liras (aBaBcC)	2447 - 2470	24 versos
Redondillas	2471 - 2550	80 versos
Endecas. sueltos	2551 - 2664	114 versos
Redondillas	2665 - 2780	116 versos

Éstas son las cifras absolutas y los porcentajes de los distintos tipos estróficos:

Redondillas	9 pasajes	1.244 versos	44'75 %
Quintillas	8 pasajes	549 versos	19'75 %
Romance	7 pasajes	540 versos	19'42 %
Endec.suel.	4 pasajes	225 versos	8'09 %
Décimas	3 pasajes	60 versos	2'16 %
Liras	3 pasajes	90 versos	3'24 %
Terc.encad.	1 pasaje	54 versos	1'94 %

Sonetos	1 pasaje	14 versos	0'5 %
Seguidillas	1 pasaje	4 versos	0'14 %
Total	37 pasajes	2.780 versos	

Los 2.780 versos que alcanza la comedia[11] son un número asumible dentro del teatro del autor. Hay otras seis piezas entre los márgenes de cien versos arriba o abajo: *El amparo de los hombres* (2.748); *Amor, ingenio y mujer* (2.701); *El ejemplo mayor de la desdicha* (2.830); *Hero y Leandro* (2.870); *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* (2.740); y *Lo que puede una sospecha* (2.750)[12].

En cuanto a los cambios de estrofa, sus 37 tiradas coinciden o están muy cerca de las contabilizadas en otras nueve comedias de Mira: *La rueda de la fortuna* (35); *El esclavo del demonio* (36); *El primer conde de Flandes* (35); *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* (40); *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera* (36); *Los prodigios de la vara y capitán de Israel* (37); *Hero y Leandro* (41); *Galán, valiente y discreto* (37); y *La hija de Carlos V* (40).

La presencia o ausencia de las distintas estrofas, así como sus porcentajes, encuentran acomodo sin violencia en el teatro amescuano. Otro tanto ocurre con los finales de acto.

Pero el análisis métrico no sólo es un instrumento para indagar en la veracidad de las atribuciones, también en datación ha rendido servicios notables, y prioritarios -recuérdese el título del libro sobre Lope de Morley-Bruerton[13], el principal estudio sobre la materia-. Bien es verdad que para que estas labores produzcan resultados satisfactorios deben cumplirse dos condiciones: que el dramaturgo disponga de un volumen crecido de textos, y que una porción significativa de los mismos pueda fecharse con seguridad. Tales circunstancias se dan en Lope, pero desgraciadamente no en Mira de Amescua ni en la mayoría de los dramaturgos áureos.

A pesar de que esto obligue a tomar con reservas los resultados de Williamsen, he intentado colocar la nueva comedia en el lugar que le

11. Hay dos fragmentos en prosa tras los versos 858 y 1206.

12. Los datos son los proporcionados por V. G. Williamsen, «The versification...» cit.

13. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

corresponde entre las 46 que él ordena cronológicamente. Tras confrontar los porcentajes de los distintos metros[14], parece apuntarse una fecha más o menos cercana a 1616, año en que nuestro poeta vuelve de Italia. Por características métricas se situaría en las cercanías de *La tercera de sí misma*, una de la piezas fundamentales del repertorio amescuano[15]. Lo que viene a arropar con datos objetivos una de las hipótesis planteadas en los primeros momentos del encuentro: las tercerías extravagantes sugeridas en ambos títulos impulsaban con fuerza a su asociación. Aunque las dos comedias tienen notables diferencias en planteamiento y ambiente dramatizado, también ostentan, como se sospechaba de salida, marcados paralelismos en aspectos varios: caracterización de las protagonistas, función de tercerías y disfraces en el enredo, recursos expresivos, esquema métrico. Por lo que a esto último se refiere, que es lo que ahora nos ocupa, ambas piezas están asociadas por la presencia o ausencia de determinadas estrofas, aunque pueda haber variaciones en los porcentajes.

La onomástica también se acoge a los hábitos de Mira, y muy ajustadamente en algunos casos, como se verá más adelante. Según tendencia bien atestiguada en el autor, aunque en absoluto exclusiva, aprovecha todo tipo de relaciones homonímicas para jugar con los nombres de los personajes: así, Domingo, con los días de la semana; Alejandro, con la proverbial generosidad de su más famoso tocayo; Alcina, con 'alzar' el dinero.

La semejanza o identidad entre expresiones, imágenes e ideas de diferentes piezas puede ser un buen indicio de que comparten una autoría común. Ningún escritor está libre de la autoimitación, consciente o no, y menos aún los dramaturgos áureos. El concepto que del género tienen sus agentes, las prisas con que se exigen nuevos textos, la instantaneidad irreflexiva de su recepción prioritaria en los escenarios, entre otros factores, favorecen la automatización de la escritura teatral. En estas condiciones es fácil que se deslicen los tics

14. El porcentaje de redondillas de la obra tiene cabida entre la 5 y la 22 o entre la 37 y la 42. El de quintillas, entre la 10 y la 18. El del romance, entre la 2 y la 16. El de los endecasílabos sueltos, entre la 1 y la 14. Los finales de comedia la sitúan entre la 7 y la 15. La ausencia de silvas encaja entre la 1 y la 15. Todos estos datos adjudican a *El tercero de su dama* un puesto en la franja que va de la 10 a la 14.

15. Como refrendo de la celebridad que debió de gozar en su época tenemos las palabras del gracioso en el *Entremés del doctor Carlino*: «¿El Dotor Mira de Mescua? / *La tercera de sí misma*, / *La ventura de la fea*, / *Galán, valiente y discreto*, / fueron tres suyas comedias» (A. Restori, *'Piezas de títulos de comedias'. Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, Vincenzo Muglia, Editore, 1903, pp. 134-35). La comedia ha sido editada y estudiada por G. A. Huck (*A critical edition of Mira de Amescua's 'La tercera de sí misma'*, Valencia-Chapel Hill, Albatros-Hispanofila, 1981).

verbales, las locuciones recurrentes, los pasajes reutilizados más o menos extensos. Cuanto más inocuos sean estos materiales, más garantías ofrecen sobre su autoría. Un segmento brillante de un escritor puede ser parafraseado o calcado por otro o por cualquiera de los operarios de la confección teatral: copistas, comediantes, impresores. Mientras que no tiene mucho sentido hacerlo con ingredientes neutros.

El tercero de su dama menudea en expresiones que encuentran eco en otras obras del autor. Sin que ello suponga que se trata de usos particulares. De estos hay pocos en el teatro áureo, tan saturado de tópicos y convenciones en los niveles elocutivos.

En la anotación del texto de la comedia se dará cumplida cuenta de estos aspectos. Ahora nos limitaremos a considerar algunas muestras, derivadas de una meticulosa lectura del dramaturgo bien dispuesta a la caza de semejanzas y discrepacias:

a) La sustitución de 'agua' por 'cristal':

Si en las fuentes del camino
beber cristal se te antoja...
(350-51)

Los ejemplos de este trueque en el teatro de Mira son abundantes. En realidad, podría decirse que tiene un carácter sistemático: es muy difícil encontrar en Mira una mención al líquido elemento con su término más propio. Desde luego, no es el usuario exclusivo de la metáfora, pero sí llama la atención su asiduidad.

b) Otro tópico aprovechado con insistencia por nuestro poeta es la relación de las edades del hombre con las estaciones del año:

Volviendo a su primavera
el invierno de tu edad.
(432-33)

Presto, señora, has de ver
a la primavera hermosa

junto al invierno.
(*Los carboneros de Francia*, p. 297a)[16]

Tu juventud y beldad
vivan en verano eterno
sin que se atreva el invierno
de la vejez a tu edad.
(*El conde Alarcos*, p. 3b)[17]

Pasando la primavera
de la edad, llegó el estío
de la juventud lozana.
(*El ejemplo mayor de la desdicha*, 2488-90)[18]

c) Es también frecuente en Mira la referencia al tigre, al león y al áspid -juntos o aislados- para enfatizar la dureza y crueldad del interpelado. Así se expresa Isabela al conocer el engaño de Alejandro:

Ay, ingrato fementido,
pecho de tigre y leona.
(302-3)

O Lisarda al reencontrarse con su burlador don Carlos:

Traidor sin honra y sin Dios,
corazón de tigre y áspid.
(2337-38)

Lo que encuentra pronunciamientos paralelos en diferentes comedias:

16. Las citas de esta obra se hacen por la edición de la *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía-Domingo de Palacio y Villegas, 1673, pp. 293-329 [Biblioteca Menéndez Pelayo: 33859].

17. Edición suelta, s. l., s. i., s. a. [Biblioteca Menéndez Pelayo: 32.873].

18. A. Valbuena Prat, ed., A. Mira de Amescua, *Teatro II*, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Cólera de tigres y leonas.
(*Cautela contra cautela*, p. 516a)[19]

Aspid seré sin piedad,
tigre seré sin clemencia.
(*El conde Alarcos*, p. 8a)

¿Son de tigre tus entrañas?
(*El ejemplo mayor de la desdicha*, 1796-97)

¿Cómo tú, tigre, león,
rinoceronte, áspid, onza,
no corriges y no enfrenas
tus inclinaciones locas?
(*El esclavo del Demonio*, 296-99)[20]

d) La utilización de la imagen del piloto marino que regresa a tierra para encarecer la alegría del reencuentro con la amada:

Cual piloto
que en tierra tras la tormenta
los tímidos pies asienta
y empieza a olvidar el voto...
(993-96)

también se atestigua en el teatro de Mira:

¿Qué piloto llega al puerto
tras del furor de las olas,
con cuya nave los vientos
jugaron a la pelota,
más alegre que yo llego
a tus ojos...?
(*La casa del ṭahúr*, 3112-17).

19. Bibioteca de Autores Españoles, 5.

20. Ed. de J. A. Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980.

e) Otra imagen náutica: la embarcación en la «espalda» del agua marina o fluvial:

Codicioso el mercader
la espalda del mar profundo
rompe atrevido...
(1357-59)

En su principio es fuente
dormida entre esmeraldas aquel río
que en su espalda consiente
la máquina admirable de un navío.
(*La casa del tahúr*, 2872-75).

Advertí que un ancho río
que consiente un bergantín
en su espalda...
(*La tercera de sí misma*, 247-49)[21]

f) Con reiteración de conceptos y términos, adopta el tópico que asocia el sueño con la muerte:

Ah, nunca despertara deste sueño,
que aunque es imagen viva de la muerte
retrato muerto ha sido de mi vida.
(2046-48)

Bien dicen que es un tirano
de la mitad de la vida
el sueño. Ya no es retrato
sino vivo original
de la muerte su letargo.
(*El ejemplo mayor de la desdicha*, 834-38).

21. Ed. cit.

g) La idea de que las acciones negativas pueden producir beneficios:

Y pues yo por su locura
descubro honor y cordura,

sus yerros útiles son.
(1264-66)

está registrada en nuestro dramaturgo:

Aunque si mal no intentara
no luciera en este pecho
el premio del bien que ha hecho
ni a ser tuyo me obligara.
(*El ejemplo mayor de la desdicha*, 1568-71)

h) Como se apuntó, la comedia explota las asociaciones de homonimia en los nombres de los personajes:

ISABELA
Di, Domingo.
DOMINGO
Escucha, Martes.
ISABELA
Sí en desgracias.
(256-57)

Recurso muy presente en el teatro de Mira, y que en ocasiones como ésta ofrece soluciones idénticas:

Soy Domingo y tus desgracias
me van convirtiendo en Martes.
(*El esclavo del demonio*, 1694-95).

i) La alusión al personaje de Juan Paulín como proverbial ostentador de desamparo y desnudez:

Tan asno y pródigo anduvo,
que en una semana sola
quedó como Juan Paulín.
(280-82)

es familiar en el repertorio amescuano:

Hecho me deja un Juan Paulín en cueros.
(*La casa del tahúr*, 1441)

Boquiabierto Juan Paulín.
(*El ejemplo mayor de la desdicha*, 401)

j) El ayuno impuesto por la penuria se asocia con el eucarístico cuando Isabela pregunta a Domingo si su amo tiene necesidad:

La que es posible,
que aunque las cinco son comulgar puede.
(2570-71)

Semejante relación se encuentra en versos de adscripción segura a nuestro poeta:

Las cuatro son de la tarde
y podemos comulgar.
(*No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, p. C2va)[22]

La fuerza probatoria de este tipo de testimonios no es, ni mucho menos, definitiva: por lo general, nos movemos en el terreno de los tópicos literarios áureos y, más concretamente, de su dramaturgia. Es su conjunto, normalmente, el que puede resultar indicativo; no cada caso particular. Salvo que se tenga la suerte de encontrar alguno como el que a continuación se muestra. Nos las vemos otra vez con *La tercera de si misma*, en el momento en que Lucrecia, despechada por la decisión del Duque de seguir a Nise, prorrumpe en «coléricas voces»:

22. Edición suelta, Madrid, Antonio Sanz, 1748 [Biblioteca Menéndez Pelayo: 32.875].

Plegue a Dios que en esas peñas
traidor caballo te arrastre...
(2902-3)

En nuestra comedia, Isabela pronuncia también duras palabras cuando conoce la traidora partida hacia Granada de Alejandro:

Sucédante en el camino
mil desgracias rigurosas.
Traidor caballo te arrastre...
(342-44)

Sigue su discurso Lucrecia en la primera pieza, en donde trae a colación fuentes y venenos, al igual que la protagonista de la segunda. Pero antes se le oye este estribillo a su romance:

Y con mujer te cases
que ni te quiera bien, ni fe te guarde.
(2906-7)

Lo que nos remite al parlamento de otra mujer dolida de *El tercero de su dama*. En la última jornada, Lisarda le dice a don Carlos, su antiguo burlador y futuro marido:

Y con mujer te cases
que ni te quiera bien, ni fe [te] guarde.
(2344-45)

Continúa Lucrecia el desarrollo de sus imprecaciones:

Llévete al mar la codicia
de las victorias navales
y entre las olas soberbias,

sirva de tumba la nave.
Sacudida de los vientos
llegue al cielo, mida el aire,

gima el mar, tiemblen los montes,
rómpase. Al abismo ba[j]e.
Y con mujer te cases,
que ni te quiera bien, ni fe te guarde.
(2916-25)

La cercanía de tales palabras a las que pronuncia Lisarda en nuestra comedia es estrechísima. Presisamente, el que no sean idénticas, sino que estén ajustadas a distinto personaje y situación -el comerciante frente al noble guerrero- refuerza aún más la idea de una autoría común:

Vuélvate al mar la codicia
de las perlas y diamantes,
y entre las olas crueles,
sirva de tumba la nave.
Sacudida de los vientos,
llegue al cielo, mida el aire,
tiemble en el mar, dé en las rocas,
rómpase. Al abismo baje.
Y con mujer te cases,
que ni te quier[a] bien, ni fe te guarde.
(2381-90)

Tras estos versos, Lucrecia aplaca de súbito su cólera contra el Duque, y convierte en amoroso el discurso (2926). Lo mismo que le ocurre a Isabela en el parlamento mencionado anteriormente (358)[23].

Después de esto, considero que caben pocas dudas a la hora de adjudicarle un autor a *El tercero de su dama*: es difícil pensar en otro que no sea el de *La tercera de si misma*. Al tiempo, de la estrechez y de las características de estas relaciones textuales cabría deducir unas fechas de elaboración muy cercanas. Y aún más conjeturas podrían hacerse: la mayor adecuación de los versos comunes a los personajes y situaciones de nuestra comedia incitan a pensar en su prioridad. La otra parece haber acomodado tales pasajes y no siempre sin

23. Giros tan efectistas como estos también se dan en otros monólogos femeninos de Mira de Amescua: por ejemplo, el de Blanca en el segundo acto de *El conde Alarcos* (pp. 18-19).

atisbos de violencia[24]. Con reservas, por tanto, me inclino a pensar que *El tercero de su dama* es ligeramente anterior a *La tercera de sí misma.*

Como se adelantó, no son sólo determinados fragmentos del discurso los que acercan a ambas piezas, también lo hacen los recursos utilizados en el enredo o la caracterización de algunos personajes. Así, Lucrecia e Isabela se parecen: enamoradas de sus hombres, toman la iniciativa de conquistarlos, a pesar de las evidencias de que aman a otras damas; se disfrazan de varón y arriesgan.

El tercero de su dama se hermana igualmente con otras comedias bien conocidas de Mira de Amescua. Son evidentes las conexiones con *Amor, ingenio y mujer*, y aún más con *La fénix de Salamanca.* Pero, sin duda, es *La casa del tahúr* la que más se le parece de todas las que conozco de nuestro poeta o de cualquier otro. Ambas nos ofrecen enredo urbano, urdido en domicilios particulares, y en torno a mujeres hermosas, Angela o Lisarda, a quienes sus madres aconsejan preponer el interés al amor en sus relaciones con los distintos pretendientes[25]. Ambas jóvenes aman «por inclinación» a caballeros pobres, Carlos o Félix, aunque por ello no dejan de aprovecharse del dinero de sus otros cortejadores. Isabela es el nombre en los dos casos de las esposas fieles, «paganas» de los descarríos de sus cónyuges, que se llaman Alejandro, y que en Roque o Domingo tienen sendos criados chivatos, confidentes de las damas. Éstas luchan por recuperar su amor, ayudadas por hombres maduros: el padre de Alejandro en *La casa del tahúr*, por nombre Marcelo, y el tío de Isabela en *El tercero de su dama,* por nombre Arcelo. El personaje de la primera, disfrazado de rico genovés, se ofrece en matrimonio a Ángela, con la intención de controlar su casa y apartar de ella al hijo descarriado: que es lo que viene a hacer Isabela en la obra que ahora se recupera. Los demás pretendientes se van confundiendo en sus relaciones con las respectivas hermosas. También hay músicos por medio en las dos piezas. Los enredos se ven ayudados por las duplicidades de nombres (Angela, en *La casa del tahúr* y Alejandro, en *El tercero de su dama*), así como por la transmisión de objetos (cadena, flor, vestido, joyas) de unos personajes a otros, proveedores de información y

24. Así, la «codicia» que se desea que eche al mar tanto al Duque como a don Carlos es término mucho más adecuado para complementarse con las «perlas y diamantes» del segundo caso que con las «victorias navales» del primero.

25. En *La casa del tahúr*, madre e hija han llegado a Madrid desde Sevilla, por razón de unos pleitos. Lo que nos recuerda las razones oficiales de los desplazamientos de Alejandro en *El tercero de su dama.*

confusión[26]. Ambas obras constan, en fin, de diferentes acciones, que, lejos de amontonarse sin orden, están milimétricamente calculadas y engarzadas para que el enredo se complique y se resuelva. Así pues, ante la cantidad y la calidad de las coincidencias debería adjudicarse la autoría de las dos piezas a un mismo dramaturgo.

El tercero de su dama se encuentra agusto dentro del repertorio de Mira de Amescua. Pero no regresa a su casa como un testimonio más de lo ya conocido del autor; antes bien, la descarriada comedia nos revela, si no aspectos nuevos -muy difíciles de determinar en un repertorio tan ingente como el español, y con tantos problemas para la concreción cronológica de buena parte del mismo-, sí explotaciones intensas de lo ya acreditado. Son tres las cuestiones especialmente llamativas que quisiera comentar sintéticamente para terminar: el *tercero*, el *galán suelto* y el *disfraz varonil.*

Estamos ante una comedia de capa y espada donde se concita la mayoría de los rasgos convencionales que conforman el subgénero, cuyo «objetivo final», de acuerdo con Ignacio Arellano, sagaz indagador del mismo, sería «la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener -suspender- eutrapélicamente al auditorio»[27]. La búsqueda de enredos sorprendentes lleva a los comediógrafos a proponer situaciones insólitas para uno de los tipos recurrentes: el *tercero*, el mediador en amoríos. Podrían citarse muchas comedias, dentro y fuera de las de capa y espada, en que a un personaje le toca tercerear en las relaciones de otro con la dama que él mismo pretende e incluso con su mujer[28].

26. También este aspecto cobra relevancia especial en otras obras del autor.

27. «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, p. 47. Según el estudioso, estos rasgos serían: «la concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente. La ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la cotidianeidad y cercanía (geografía, cronología, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo» (p. 48).

28. Recuérdense los versos de *El tercero de su afrenta* de Antonio de Meneses, donde late ese deseo de superación de las complejidades terceriles previas: «Ser de su dama tercero / ya suele ser permitido, / pero ¿dónde puede haber, / ni de quién se habrá pensado, / si es noble, que haya llegado / a serlo de su mujer?» (Biblioteca de Autores Españoles, 47, p. 464a). Precisamente, en esa necesidad de aumentar la extravagancia de la mediación amorosa puede haber otro indicio de la apuntada prioridad de *El tercero de su dama* sobre *La tercera de sí misma.*

Una peculiaridad de nuestro tercero es que, mientras otros suelen conocer su condición, aunque se vean obligados a asumirla y tracen la forma de mitigarla, él realiza su «oficio» sin percatarse de nada, decididamente entregado a provocar la hilaridad del público. Roselio, a la espera de la dispensa romana para poder casarse con su prima, cree seguro su amor sin sospechar que es insistentemente utilizado por Lisarda y Félix para mandarse mensajes y regalos, en un juego afiladísimo del engañar con la verdad. Y no queda ahí la cosa: sus tercerías inconscientes se rematan con el arreglo del matrimonio final de su dama con don Carlos. Mira de Amescua domina con maestría las situaciones, combinándolas con palabras cargadas de ambigüedades y dobles sentidos. Juega con su personaje, haciéndole decir cosas cuyo contraste con la realidad que él ignora y conocen otros personajes, y el espectador, es de un gran efecto cómico.

Por otra parte, Roselio es un *galán suelto*. Es decir, ese personaje masculino que, tras jugar sus bazas amorosas con alguna de las damas, queda sin pareja al final. El tipo ha sido estudiado diestramente por F. Serralta, con la vista puesta en añadir factores estructurales a los sociológicos que comunmente se han esgrimido para explicar el nacimiento del «figurón»[29]. Por las fechas que cabe adjudicar a nuestra obra, ésta parece situarse entre los primeros testimonios de su utilización. Así las cosas, sorprende, por un lado, la complejidad a la que se llega en su manejo, y por otro, la relevancia que adquiere el personaje, más allá de la simple función estructural. Porque su presencia no se debería sólo a su papel en la urdimbre del enredo principal, que podría subsistir sin el personaje, sino, también, y sobre todo, a las posibilidades que ofrece su hilarante personalidad. Y es que su gracia no estriba tanto en el obligado fracaso sentimental para el que ha sido programado, según apunta Serralta[30], como en el esfuerzo consciente por parte del escritor para que sus hechos, sus gestos y sus palabras resulten ridículos. Así pues, Mira de Amescua propone un personaje cuya eficacia cómica no deriva sólo de su función y de su actitud ante la misma, sino también de su contextura, de su forma de ser.

29. «El tipo del 'galán suelto': Del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 83-94. Apunta el estudioso, en respuesta a la sugerencia de Entrambasaguas de que fue Alarcón su creador, que «la utilización del galán suelto como nuevo personaje obstructor, para ampliar las posibilidades combinatorias del enredo, pudo derivarse simultáneamente, y en cualquier momento, de las necesidades y tensiones internas comunes a todos los proveedores de la escena española» (p. 85). Apunta su aparición en los años 1610-1620, y constata su presencia en algunas comedias del propio Lope.

30. *Ibidem*, p. 88.

En nuestra comedia el galán suelto es el principal baluarte de esa «generalización de agentes cómicos» de que habla Arellano[31]. El título propuesto, respaldado por su mención en distintos lugares y, especialmente, al final, nos muestra la conciencia que tiene el autor de cuál es el foco de creatividad fundamental de su pieza. A lo que no se ha atrevido Mira es a concederle la misma relevancia a la hora de adjudicarle versos y presencia en las tablas. Pero, sin duda, se muestra la voluntad de arrebatar al gracioso la exclusiva del donaire, una avanzadilla del proceso que llevará a la asunción por el protagonista de las tareas cómicas en obras como *No hay mal que por bien no venga* o *El Narciso en su opinión*[32].

Por lo que respecta al *disfraz varonil*, que tan decisivo papel juega en el enredo de la comedia, éste se plantea también en unos términos de evidente excepcionalidad tanto en el teatro de Mira como en el de sus contemporáneos. Con nuestra pieza son diez las atribuibles al escritor que utilizan el recurso[33]. M. Romera-Navarro ha llamado la atención sobre el cuidado que éste pone en su explotación[34] y, especialmente, en *La fénix de Salamanca*, la comedia que ha acaparado también la atención de otros críticos por sus originales planteamientos. Recuérdese, sobre todo, cómo la criada Leonor, convertida en hombre, duerme durante dos meses en la misma cama que el lacayo Solano, sin ser reconocida. Situaciones como ésta estiran el mecanismo y lo inundan de sensualidad y estupendos equívocos.

En *El tercero de su dama* el recurso alcanza cotas sumas de tensión cuando el supuesto galán llega a contraer matrimonio, y permanecer en él durante días,

31. *Op. cit.*, p. 41. Sobre este aspecto se detiene su trabajo de reciente publicación: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-28.

32. En *El tercero de su dama* no sólo se potencia cualitativamente el tipo, considerándolo por encima de su función, también se hace cuantitativamente. Porque son dos, en realidad, los galanes sueltos: Roselio, sobre el que recae desde el título la atención principal, y don Félix, cuyo matrimonio final con Alcina, la madre insufrible de su amada Lisarda, supone, a la postre, un fracaso «sentimental» muy superior a quedar soltero. Los galanes sueltos se multiplican y no caprichosamente: hay una ingeniosa concatenación de las frustraciones que los constituyen en tales tipos. Durante una parte de la comedia Roselio ha ostentado esta condición y ha colaborado en los beneficios amorosos de don Félix con su «novia» Lisarda, para que poco más adelante caiga también éste en dicha categoría, al decidir la hermosa su boda con don Carlos.

33. A las cinco consideradas por Carmen Bravo-Villasante en su estudio clásico (*La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955), G. A. Huck añade cuatro más en el apartado de su edición de *La tercera de sí misma* en que estudia el recurso con detenimiento (pp. 33-45).

34. «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, 2, 1934, p. 276.

con la mujer a la que ama su amado, con el fin de arrebatarle la posibilidad de que sea él quien se case con ella. Las ambigüedades y los dobles sentidos son eficacísimos instrumentos del humor. Por supuesto, sobre el falso varón no dejan de insinuarse desviaciones sexuales, que se ven enredadas, además, a la condición de italiano por la que se hace pasar. El extravagante esposo, al tiempo que no cumple con el débito conyugal, se comporta como un celoso compulsivo y trata despóticamente a su mujer. Hay, por cierto, apuntes costumbristas muy sabrosos acerca de la distribución de papeles en el matrimonio.

En nuestra obra se perfila con agudas pinceladas un panorama de individuos que ostentan un raro maridaje de valores: nobles caballeros que comercian y engañan; madres que ahogan con el interés la educación sentimental de sus hijas; enamorados por fuerza de estrella y de bolsa. ¡Cuánto atosiga el dinero en la comedia! Será obligado reflexionar sobre esto en otra ocasión. Sin embargo, no creo que esta fábula dramática granadina tuviera el pensamiento puesto en moralizar, sino en divertir. Para moralizar están los sermones –pensaría, antes que su paisano Cubillo[35], nuestro arcediano renegado y rezongón–. A fe que con *El tercero de su dama* el público se divirtió. Y se divertirá.

35 Recuérdense los versos de la carta «a un amigo suyo, nuevo en la Corte» incluida en *El enano de las musas*: «Tengo por muy poco hombre, y por menguado, / al que va a la comedia, muy preciado / de oír cosas de seso, / que el tablado no se hizo para eso. / Si gustas de las veras, aquel rato / vete a oír un sermón, que es más barato» (citado por M. Vitse, «El teatro en el siglo XVII», en J. M. Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España, I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983, p. 591).