



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultad de Filosofía y Letras

Memoria del Trabajo de Fin de Grado

Edición crítica del entremés de *Los ciegos*

Carlos Fuster Torres

Grado de Lengua y Literatura Españolas

Año académico 2015-16

DNI del alumno:43205463D

Trabajo tutelado por Juan Carlos González Maya

Departamento de Filología Española, Moderna y Clásica.

| | | | | |
|---|-------|----|-------|----|
| Se autoriza a la Universidad a incluir este trabajo en el Repositorio Institucional para su consulta en acceso abierto y difusión en línea, con finalidades exclusivamente académicas y de investigación. | Autor | | Tutor | |
| | Sí | No | Sí | No |

Palabras clave del trabajo:

entremés, arquetipos, simbología, mètrica, lenguaje, función, personajes, teatro.

- **Índice del TFG**
- Introducción a la edición crítica del entremés de *Los ciegos*.....3
- 1- Teatro breve.....4
 - 1.1- El entremés.....4
 - 1.1.1- Colección de entremeses o la cuna de los enredos.....5
 - 1.1.2- Temáticas de las obras.....5
 - 1.1.3- Arquetipos: oficios y personajes en el teatro.....7
 - 1.1.4- Lenguaje: del empleo del habla en las obras del XVII.....12
 - 1.2- Obras breves.....12
 - 1.2.1- Jácaras.....12
 - 1.2.2- Mojiganga.....12
 - 1.2.3- Loas.....13
 - 1.2.4- Bailes.....13
 - 1.2.5- Fines de fiesta.....14
 - 1.2.6- Auto sacramental.....14
- 2- Estudio del entremés de *Los ciegos*.....16
 - 2.1- Título y autoría.....16
 - 2.2- Argumento y temas.....17
 - 2.3- Personajes.....18
 - 2.3.1- Arquetipo: empleos y sociología en la obra.....18
 - 2.3.2- Función: ¿picaresca o igualdad social?.....18
 - 2.3.3- Simbología: la astucia del bifrontismo.....19
 - 2.3.4- Lenguaje. el didactismo del hurto y el rezo.....20
 - 2.4- Función de la métrica.....21
 - 2.4.1- Tabla métrica.....21
 - 2.4.2- Silva.....22
 - 2.4.3- Cuarteta.....23
 - 2.4.4- Quintilla.....23
 - 2.4.5.-Romance.....24
- 3- Edición crítica: desventura de dos pobres de rico en ingenio.....25
 - 3.1- Texto del entremés *Los ciegos* de Cáncer.....25
 - 3.2- Aparato de variantes. Variadas variaciones en 50 años.....39

- 4- Conclusiones.....42
- 5- Bibliografía consultada.....43
 - 5.1- Fuentes impresas.....43
 - 5.2- Fuentes electrónicas.....44

Introducción a la edición crítica del Entremés de *Los ciegos*

Antes de empezar la introducción habría que señalar una breve referencia: «El teatro español del siglo XVII se presenta como un conjunto macizo, coherente y sin fisuras, constituido por cerca de diez mil comedias y aproximadamente mil obras alegóricas religiosas» («autos sacramentales»). El género no pertenece a las bellas letras, al menos tal como las definió la época. En él se reúne lo admirable y lo detestable. Lo han cultivado grandes escritores pero, salvo excepciones, no han concedido mucha importancia a su producción teatral. Los propios textos se han perdido en su mayor parte [...], pues se imprimían los textos, sin gran cuidado, partiendo de alguna copia frecuentemente truncada o modificada por quien la suministraba,[...] confiando en la memoria insegura de algún comediante (Aubrun, 1968, 10).

El objetivo de este trabajo es recuperar y comparar a través de las bases teóricas de la que parte la bibliografía. Empezando desde la exposición de los géneros teatrales de duración breve, pues es de ese preciso género la pieza que se va a estudiar, hasta la clasificación de los personajes, temas, arquetipos, simbologías, métrica y lenguaje que se puedan hallar en la dicha pieza analizada.

Para acabar esta introducción, cabe señalar que con el fin de recuperar a la vez que regularizar según las actuales reglas de transcripción, dicha pieza pretende ilustrar y entretener al lector, pues el teatro aparte de ser uno de los campos del estudio de las ciencias humanas, a las cuales pertenece, también es un placentero entretenimiento.

Finalmente, cabe señalar en esta breve introducción al estudio de la pieza, que se han utilizado las normas APA para la elaboración de este trabajo.

1- Teatro breve.

1.1- Entremés.

Para hablar del entremés primero habría que hacer referencia a Luis Quiñones de Benavente (1589-1651) que confirió su estado y dignidad al entreacto, que con demasiada frecuencia solía abandonarse antes de él, a la imaginación tosca y vulgar de los comediantes. Por otra parte, como bien se dice en (Asensio, 1971, 25) cabe señalar a la figura de Lope de Rueda que fijó el entremés como tipo teatral que se movía entre dos polos: el uno el de la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y costumbres; el otro, la literatura narrativa, descriptiva o dramática. De la literatura oral o escrita, la acción celestinesca, la novela picaresca, la fantasía satírica, la descripción de tipos y ambiente, toma sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, desventuras, atmósfera[...]. La historia del entremés, género secundario, exige constantes incursiones a otras zonas literarias de las que recibe alimento y renovación.

«La palabra «entremés» contó con diferentes significados (platos variados, diversión musical, danza, torneo, momo) hasta que entre 1545 y 1550 alcanzó una acepción dramática para aludir a los pasajes protagonizados por personajes rústicos o vulgares que no guardaban relación con el asunto principal de la comedia y cuyo lenguaje podía ser del mismo habla sayagués¹. En el Diccionario de Corominas- Pascual se lee que el término «entremés» deriva del catalán. 'Entremés', que tiene en primer lugar un significado gastronómico- «manjar entre dos platos»- y en segundo lugar otro de carácter teatral- «entretenimiento intercalado en un acto público»-. En ciertos festejos y procesiones de los siglos XIV y XV aparece con esta segunda acepción. Luego en estos entremeses o paso, tal y como lo denominaba Lope de Rueda, aparece con esta segunda acepción. Luego en estos entremeses o pasos procesionales, las imágenes fueron sustituidas por personas, hasta que a mediados del XVI la palabra «entremés»- en alternancia con el de «paso»- asegura su significado actual como «pieza jocosa breve», normalmente intercalada en la acción principal de una comedia extensa (Huerta Calvo, 2002, 125)».

A lo largo del siglo XVI las fronteras que definían la diferenciación de los tipos de

¹ Tipo de habla que se relaciona con la manera rústica.

piezas breves se desdibujan, produciéndose un sincretismo de géneros explicable por tratarse de piezas cortas donde cualquier recurso es válido para conseguir una gran tensión dramática (a partir del segundo decenio del siglo XVII el género festivo del baile se introduce sistemáticamente en el resto de subgéneros, hablándose entonces de loas «zarzuelizadas», «jácaras bailadas» y «bailes ajacarados».

1.1.1- Colección de entremeses o la cuna de los enredos.

Este apartado, tiene el objetivo de clasificar de manera aproximada los diferentes tipos de piezas que se podrían encontrar en el teatro breve, citando a Emilio Cotarelo y Mori en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojjigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*:

«Aunque estos interludios contengas muchas circunstancias comunes y hasta haya existido una especie de compenetración de unos en otros, según veremos, tienen con todo, tales diferencias y tan características, que el buen método y claridad piden de consumo que los estudiemos separadamente [...].

En general, durante el siglo XVII, comenzaba el espectáculo por un tono que cantaban los músicos, acompañados de sus instrumentos: guitarras, vihuela y arpa. En este tono pocas veces intervenían las mujeres.

Seguía luego la *loa*, cuando era función en que debía entrar. Después la primera jornada de la comedia, el *entremés* y la jornada segunda. En pos de ella el *baile*; luego la tercera jornada, y cuando procedía, el *fin de fiesta* o *mojjiganga*. Estos últimos, que siempre había ya uno o ya otro en los autos del *Corpus*, en las fiestas reales y en las *zarzuelas*, no entraban en las funciones ordinarias.

La *jácara* no tenía lugar fijo en la representación, ni aun a veces señalaba un aparte, descanso o intermedio en ella, yendo, por el contrario, incluida o interpolada en el *entremés*, en el *baile* o en la *mojjiganga*».²

1.1.2- Temáticas de las obras y crítica social.³

La Fe

² Cotarelo y Mori, Emilio, 1991, tomo I, vol. I. pp. 2-3

³ En este apartado, en el cual se encuentran las temáticas de las obras, se ha consultado principalmente Aubrun, 1968, pp. 224-244.

Primero de todo, caber señalar que entre los temas que trata el teatro del XVII se encuentra la fe, que está definida por la doctrina católica y las enseñanzas de la teología católica que ocupa el primer lugar en numerosas comedias. Tirso, especialmente, cultiva una comedia doctrinal que se propone ilustrar al oyente, a su nivel mediocre, sobre ciertas dificultades corrientes y prácticas de la religión. Por ejemplo, ¿para ganar el cielo conviene vivir ordinariamente en devoción y pureza de alma? ¿son suficientes las obras? ¿se niega la salvación con toda seguridad al pecador bandido? (*El condenado por desconfiado*).

La comedia

Otro de los temas que se trata en el teatro es el del orden social, que constituye el segundo tema de la comedia. Este orden es conmovido por el pecado, la culpa o la ignorancia de los hombres. A veces no se trata más que de una alteración normal de corta duración; por ejemplo, la turbación se extiende durante la vida entera, sobre un reinado, sobre toda la duración de un cisma o de una herejía; entonces, la armonía universal exige que el orden sea restaurado. El bandido vuelve al redil, el tirano se someterá, el hereje se convertirá.

El amor

El tercer asunto: el amor. También se produce otro gran contraste entre los que nos parece y lo que fue.

El galán, como empleo, emprende, movido por el amor, la conquista de una dama[...]. El galán no busca la felicidad; eso es una recompensa que se le da por añadidura; más concretamente, que se le presta de modo precario por el tiempo que dure el desenlace final. Su apego a tal o cual dama presenta todos los caracteres de una «afección» en sentido propio: desequilibrio mental, accidente, enfermedad de juventud, y, si no la sufre, hace como que la sufre, fingir que está enamorado. Así, su corazón es mudable y su llama cambia a veces repentinamente de objetivo amado. Él es presa del amor, no de un amor por una mujer determinada.

El núcleo de la aventura en la temática amorosa viene dado por la diferencia social que en ocasiones se viene dada al ser, por ejemplo: el galán de un rango social superior a la de la dama amada y por lo tanto no se puede dar esta relación o, por otra parte, la

dama pertenece a un rango social más elevado que el del galán y debido a esa diferenciación entre amada y galán no se puede dar la relación entre ambos.

El honor

El último tema que se da en el teatro del XVII, es el del honor para consigo (*honor*) suscita dos móviles: la preocupación por el buen nombre personal (*fama*) y la preocupación por el buen por el honor familiar (*honra*), que, por otra parte se confunden frecuentemente. Incluso es esta paradoja a que está sometido el galán: tiene que velar por el honor, por la castidad de su hermana (*honra*), pero su *fama* requiere que atente contra el honor y la castidad de las hermanas de sus amigos. Condena a otro por lo que él está constantemente practicando. Pero la solidaridad de hecho le une con las personas de su «condición»: se comprenden mutuamente, se las compone uno, se comparten los mismos prejuicios.

Un ejemplo claro de obra del Siglo de Oro en que confluyen los temas del amor y la honra: es *El perro del hortelano* de Lope de Vega. El argumento de dicha obra trata de una condesa de Belflor llamada Diana y de su consejero que por nombre lleva Teodoro, el tema de la obra se centra en su relación, en como Teodoro enamorado de Diana intenta mantener su relación amorosa, pero a la vez sin que el estado de honra, en tanto que rango social personal (condesa) se vea afectado, por lo tanto dicha obra sería un claro ejemplo dos de los principales asuntos que se trataban en el teatro del Siglo de Oro.

1.1.3- Arquetipos. Oficios y empleos en el teatro.⁴

La variedad de los oficios y los personajes que aparecen en las obras de teatro breve del Siglo de Oro, tenían la función de a la vez de ser una situación cómica para el auditorio, también hacerla cercana, ya que cuanta más variedad de personajes pudieran estar en la obra, creando así un mundo ficticio teatral, más verosímil y a la vez más cómico le resultaría al espectador. La clasificación de los personajes que se ha seleccionado para hacer una breve introducción al mundo de los oficios y personajes en las obras de teatro del Siglo de Oro, ha sido fundamentalmente, la extraída de la obra de José M^a Díez Borque en su obra, *Sociología de la comedia española en el siglo XVII*.

⁴ La información recogida sobre los datos de los arquetipos en el teatro del Siglo de Oro se ha recogido de la obra de José M.^a Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. pp. 214-250 Madrid: Cátedra.

Indiano.

Para empezar la clasificación de los personajes, habría que señalar el indiano, por ejemplo, sería parte de un elemento aventurero de una persona que vuelve de Flandes, aunque Díez Borque en la obra discierna de que también un móvil para que el indiano aparezca es por su caracterización por la búsqueda de dinero, invalidando así las virtudes de la nobleza, un ejemplo sería el caso del indiano que busca el oro de las Indias como fuente inagotable de riquezas.

El indiano no es calificado y definido socialmente en la comedia por la posesión de riquezas, y ésta es la única justificación de su modo de actuar; por ello muchas de las ocasiones en que este arquetipo de personaje aparece, se le caracteriza como un ladrón, echando de sí virtudes como la honradez y valentía y incorporándole afán de lucro y el menosprecio.

Soldado.

El soldado, al menos en las comedias de Lope no es un soldado de gloria, es heredero de la realidad social en el siglo XVII, pasando de un tono heroico que escamotea la realidad al muy próximo y verdadero soldado rufián y apicarado. Pues siendo este el fin de la figura del soldado, acababa matando a sueldo, ya que era una de las pocas salidas para uno vuelto de la guerra.

Por ejemplo, en la prosa del Siglo de Oro, podemos encontrarnos personajes como en Estebanillo González de la obra *Vida y hechos de Estebanillo González*, que aun pasando una etapa de soldado en Flandes, tiene un tono realista y es un pícaro que se aprovecha de las situaciones para poder sobrevivir a las crueldades que le deparaba el mundo.

Escudero.

Vinculado, en cierto modo al soldado está la figura del escudero, cuya presencia es prácticamente nula en la comedia y que la caracterización social se reduce a la falta de dinero.

Un clásico ejemplo del escudero en la prosa, sería el tercer dueño en *El Lazarillo de Tormes*, en que el criado era quien alimentaba a su amo y no a la inversa, siendo así una parodia.

Sacristán.

El sacristán se dibuja como aquel que está preocupado por cobrar, más que en la salvación de las almas, aunque mantiene un tono cómico en que se desdibuja de manera su dignidad, la aparición de este arquetipo se justifica por las necesidades literarias, de acuerdo con la multiplicidad de planos de atención y niveles de significación.

Estudiante.

Se inscribe, por su función en la comedia, en el grupo de los anteriores y pertenece- en el plano de la *dramatis personae*⁵- a los no preocupados por móviles como el amor, la gracia, la voz de la sangre, la razón de estado, reservados al plano de los protagonistas, según una repartición de valores.

La actitud del estudiante, tal y como corresponde a su papel en la comedia, es una mezcla de sumisión y atrevimiento, con alguna connotación de marginado respecto a las actitudes ortodoxas, representadas por el nivel caballero-dama.

Poetas y artistas.

Su presencia es también insignificante en la comedia y de nuevo, como personajes de fondo, meramente circunstanciales y en último plano de atención. Su aparición es totalmente negativa; se caracterizan por la envidia y la desconfianza. Son orgullosos y les gusta hacerse de rogar, además procesan un desprecio a los demás.

Terceros/as.

El personaje de las terceras o terceros son vistos bajo una óptica de viles ocupaciones situadas en un escalón bajo de la sociedad.

La tercera es considerada un personaje de recia tradición literaria, pero más allá de

⁵ Según Díez Borque, 1976, cap II: es la relación entre el personaje representado y el tipo real.

esta herencia, está la realidad social, y aunque la comedia la incorpora a través de una óptica definitivamente literaria, no deja de estar en paralelo con una consideración valorativa de bajo carácter moral y social. Según (Díez Borque, 1976, 224) el ejemplo más relevante que se puede encontrar dentro del oficio de tercera se encuentra en *La celestina* adscrita a Fernando de Rojas.

Negro.

Los negros durante el Siglo de Oro eran personajes insertados en la comedias, dando una relevancia a la realidad social, dado la frecuencia del tráfico de esclavos en aquella época, normalmente la mujer negra se veía como un elemento exótico y atractivo que se incorporaba a la comedia. Por otro lado la consideración peyorativa está considerada por parte de la comedia.

Extranjeros.

En la vida económica española del siglo XVII, es fundamental la figura social del extranjero que se apodera de la mejor parte del comercio indiano y también del pequeño comercio interior, fijo o ambulante, reemplazando- en cierto modo- a los moriscos. En tanto que la relación sociopolítica del momento, vendrían a estar constituidos como una población marginada y ajena.

El extranjero es pues, un marginado, un elemento exótico, al igual que los negros, en la estructura social, en la línea de los anteriores y, por ello, es incorporado a la comedia.

Comerciante.

La figura del comerciante, al menos en el Madrid del XVII, tendía hacia una valoración negativa y a una descalificación social, tendiendo a una asimilación hacia una figura de carácter judío. Nacido de esta manera el personaje, representa un compendio de caracteres éticos. Para este tipo, no existe una mentalidad burguesa, sino una mediatización de toda la vida social y económica por una escala de valores detentada y afianzada por la nobleza.

La comedia está regida por un espíritu aristocrático y no por un espíritu burgués, y

por ello, todas las actividades basadas en actuaciones monetarias quedarán fuera de las preocupaciones de la comedia. Otra característica del comerciante es el ennoblecimiento mediante la acumulación de riquezas para comprar títulos y tierras, dichas características, en la comedia es objeto de ironía y ridiculización.

Moros y judíos.

Por último, en la lista de los personajes, cabe señalar aquellos señalados directamente por la limpieza de sangre (moros y judíos).

La comedia puede llegar a representar dichos personajes de moros y judíos, rompiendo de esta manera los márgenes cronológicos, desde criterios valorativos del XVII y no del momento en que se sitúa cronológicamente la acción, pero es hartamente revelador que no presente, prácticamente nunca, la conflictiva figura del converso que tampoco aparece en la restante literatura de la época.

(Díez Borque, 1976, 233) hace una mención a un fragmento de Pierre Vilar, donde cita lo siguiente:

El triunfo del cristiano viejo significa un cierto desprecio por el espíritu de lucro, incluso por el espíritu de producción y una tendencia hacia el espíritu de casta.⁶

En la comedia se construye un mito compensatorio que se recoge de la realidad, haciendo así que la honra fuese unida al concepto de limpieza de sangre, con independencia de la situación económico-social.

La concepción de judío y la del moro contrasta abiertamente con la sociedad del XVII, pretendidamente cristiana. La mentalidad española articula a su modo el cristianismo y limpieza de sangre; de modo que todos pueden participar en la gloria de Dios, todos se pueden salvar, pero en el cielo y no en la tierra. (Díez Borque, 1978, 237).

Por otro lado, también es objeto de análisis la visión despectiva del moro o la inferioridad de su apellido, aparecen esporádicamente en la comedia, que prefiere utilizar elementos más burdos y populares, como el problema de comer tocino, equivalente al lugar común de la nariz en los judíos. En tanto que el plano social, en el siglo XVII habían constituido una población de artesanos o vendedores ambulantes, pero también una

⁶ P. Vilar, *Historie de l' Espagne*, Paris, 1955, p. 33, *apud* Díez Borque, Madrid 1978, p. 233.

sufrida masa de campesinos y jornaleros.⁷

La comedia representa los valores de la casta dominante, y por ello quedan excluidos los problemas de estos sectores marginados, que además no constituirían materia dramatizable.

1.1.4- Lenguaje: del empleo del habla en las obras del XVII .

El lenguaje en los entremeses está muy relacionado con la parodia, ya que el término es la palabra clave en estos géneros, pues se desarrolla a todos los niveles. En el terreno del lenguaje literario se consigue la comicidad parodiando determinados discursos (el de los cultos o pedantes) y hablas específicas (de negros, franceses, vizcaínos...) (el latín macarrónico de sacristanes y doctores o la jerga de los jaques). No falta el relajamiento de los personajes mitológicos, que emplean un lenguaje coloquial y humilde o «de capricho», ni tampoco la parodia de conjuros mágicos, de los pronósticos, de las bendiciones, de refranes y frases hechas y del santoral.

1.2- Obras breves.

Las definiciones y explicaciones que corresponden al apartado siguiente, pertenecen a la obra de (Huerta Calvo, 2008) en que se hace una introducción de las demás obras breves que acompañan durante parte del Siglo de Oro a la misma vez que surgen y se les cambian la denominaciones.

1.2.1- Jácaras.

«La vinculación de la jácara a la representación se produce paulatinamente y, como la loa o el baile, tampoco en su origen es un género teatral. En un entreacto, o más frecuentemente al acabar la comedia, un actor cantaba un romance que narraba las fechorías y castigos de delincuentes, presidiarios y prostitutas, presentando un mundo degradado y anti-heroico diferente por completo al de la comedia. La función de la jácara en un primer momento sería la de aliviar la impaciencia del público mientras estos se acomodaba».

«Algunos críticos, siguen un criterio temático, que si una composición se denomina

⁷ Díez Borque, *Sociología de la comedia española en el siglo XVII*, Madrid 1978, pág 238.

baile, pero sus protagonistas son jaques y su acción tiene lugar en los círculos del hampa, habremos de considerarla jácara» (Huerta Calvo, 2008, 93).

1.2.2- Mojiganga.

«La mojiganga dramática no tiene un origen propiamente escénico; se trata de un espectáculo que pasa de la calle a los tablados como pieza teatral breve, si bien pervive en la plaza pública como comitiva burlesca de danzantes o pintoresca profana. No obstante, cuando en las comparsas de diversos enmascarados los distintos danzantes tejen una farsa, se trata de mojigangas con argumentos, que con pleno derecho se adscriben a la órbita de lo teatral, lo que lleva a una reconsideración del término parateatral en ciertos festejos públicos que aparecen bajo el epígrafe de mojiganga, que tiene una primera acepción festiva en el Diccionario de la Real Academia Española: fiesta pública que se festeja con varios disfraces ridículos, enmascarados (mascarada) los hombres, especialmente en figuras de animales. Parece que las mojigangas callejeras con motes (versos explicativos) posteriormente dan lugar a las dialogadas, y este acceso a las tablas justifica la segunda acepción, dramática, de la palabra («obrilla dramática muy breve, para hacer reír, en que se introducen figuras extravagantes y ridículas»).

Por ejemplo, una de las mojigangas más representativas de Calderón sería la titulada *Las cortes de la muerte*, en que cada personaje se llega a representar en la obra como un desfile de características que están integrados en el texto de manera que el auditorio al verlo interpretado y representado con el atrezzo correspondiente, le resulte cómico. (Huerta Calvo, 2008, 101).

1.2.3- Loas.

La loa se convierte en una pieza esencial en el entramado de la fiesta dramática, pese a su brevedad, la cual no sobrepasaba los 250 versos. Como umbral de la representación, cumplía, por una parte, la función de introducir la obra posterior y, por otra parte, establecía un contacto y un ambiente receptivo idóneo. Comenzaba el espectáculo con música y golpes en el tablado y, a continuación, seguía la loa. Más adelante la música también se pospuso a la loa, de modo que esta composición quedaba envuelta por el aparato musical.

En las loas monologadas, el actor que las recitaba se convertía en el embajador o

representante de la compañía o del autor. Iniciaba su declamación mediante la salutación y la alabanza. A partir del XVII, sin embargo, este tipo de comienzo desaparece a causa de tres circunstancias: en primer lugar, la loa se transforma en diálogo por influencia del entremés, convirtiéndose en la loa entremesada; en segundo lugar, se produce un cambio de metro y se comienza a practicar el romance en que se inicia directamente con el tema de la pieza; y por último, hay un cambio en el tipo de público estrechamente ligado al desarrollo de los corrales (Huerta Calvo, 2008, 85).

1.2.4- Bailes.

Los bailes como género teatral era: una breve composición lírica cantada por los músicos- por una solista o coro-cuya letra indicaba los movimientos de los bailarines, por lo general eran los actores. Este tipo de baile descriptivo se ejecutaba suelto o al final del entremés, sin más nexo que una sencilla declaración hecha en los últimos versos de que había llegado el momento de bailar. El baile no tenía que ser, pues, del mismo autor que el entremés.

Una variación de lo anterior era un segundo baile con un pequeño argumento, con preferencia una metáfora sostenida que se prestaba a la aplicación satírica, pasándose del monólogo cantado al diálogo. Otra variación era ligar el baile al entremés, haciendo en la letra del baile alusión al asunto del mismo. El paso último en su evolución fue el «baile entremesado» o «entremés cantado», en que, con un breve argumento, casi todo diálogo es cantado, insertando romances, cancioncillas y bailes populares (Huerta Calvo, 2008, 88).

1.2.5- Fines de fiesta.

El fin de fiesta comparte con la mojiganga el carácter de cierra, y es un nombre que se combina con el de la mojiganga a partir del último tercio del siglo XVII. Presupone un tipo de espectáculo menos chocarrero y vulgar, más refinado y palaciego (Cotarelo y Mori, 1991, I, CCCV). Los fines de fiesta se dan sobre todo en las funciones reales o particulares, y aun en el teatro, a partir de mediados del siglo XVII. (Huerta Calvo, 2008, 115).

1.2.6- Auto sacramental

Formalmente, son obras teatrales en un solo acto, representadas en/o alrededor de la festividad del Corpus Christi con el fin de exaltar el misterio de la Eucaristía. En Calderón, los autos suelen estar divididos en dos, tres o cuatro partes mediante el cambio de acción (argumento) de lugar o de tiempo, o a base del corte que supone la apertura y cierre de los globos o figuras situadas en los carros. No parece que, en general, la utilización de dos o cuatro carros produzca diferencias importantes en el desarrollo textual de las obras (Yndurain, 2012).

2- Estudio del entremés de *Los ciegos*.

2.1- Título y autoría.

Al empezar el estudio de la obra citada, *Los ciegos*, cabe señalar que a primera vista surge una la cuestión principal, ¿quién es el autor? Siendo así la incógnita se ha consultado el *DFLE* del que se ha recuperado la siguiente información:

El título del entremés de *Los ciegos*, según el *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, vv.aa. Pablo Jauralde (dir). En el apartado de Jerónimo de Cáncer, por Juan Carlos González, se citan los siguientes testimonios:

Testimonios.

Manuscritos.

RAE, R.M. 69613.[1], 6h.[1].Madrid, 1700. En la portada «Es de Juan Castro». Con título de *Los ciegos del Serení y el hambriento*.

BNE, ms. 14089. [Colección de] entremeses. 482 h.; 4º. Colección de entremeses copiado por F. A. Barbieri en el siglo XIX. En la portadilla consta: «Madrid 1700». F 106-1015. Con el mismo título que el anterior. A nombre de Zamora y Cáncer. Es copia de R.M. 6913.

BITB, ms. 46907. 19 cuartillas. Letra del s. XIX. Copia del ms. 14089, con el título de *Los ciegos del Serení*; BITB, ms. 46949. 15 cuartillas. Letra del s. XIX. Copia de *Teatro poético*.

BITB, ms. 46924.3 cuartillas. Letra del s. XIX. Con el título de *El baile de los ciegos*.

Impresos

Teatro poético... Zaragoza: Ybar, 1659. Con el título de *Los ciegos*. Núm. 12. (Todos los entremeses de este libro sin autor). BNE, R/24840.

Entremés del hambriento y los ciegos. Madrid: García de la Iglesia, 1659, f. 17-24. En el lomo consta «Once Entremeses». Con el añadido título «De un ingenio de esta

Corte». Incluye al final del entremés una jácara de Cáncer. BNE, R/31254(3).

Otra fuente consultada es la del TBE de Javier Huerta Calvo, 2008, donde se menciona que al entremés de *Los ciegos* se le cambia el título a *Entremés de Candil y Garabato*, nuevo nombramiento viene de la mano de Pietro Taravacci, (Huerta Calvo, 2008, 342).

Y por último también convendría señalar que a la cuestión dada sobre el cambio de nombre del entremés, que aparece el nombre del catedrático Ignacio Arellano, quien descubrió un manuscrito en Santander, donde ya se empezó a mencionarse en vez de entremés de *Los ciegos*, *Entremés de Candil y Garabato*.

Breve biografía sobre el donaire y la persona de don Jerónimo de Cáncer y Velasco.

Para entender sobre la persona y autoría de dicho escritor, cabe tener en cuenta sus orígenes de tal manera que sea así entendible tanto el contexto de su obra como el sentido de las mismas. La siguiente referencia del autor ha sido extraída de cervantesvirtual.com.

La fecha de nacimiento no es del todo clara, pero fue a finales del siglo XVI, en la ciudad de Barbastro: de origen noble. Estuvo bajo las órdenes del conde de Luna, tuvo una vida de bajas riquezas. En sus obras pedía lo que necesitaba para vivir a los nobles, pues era su manera de subsistir, sus mecenas más frecuente eran el duque de Medina-Sidonia y el rey Felipe IV, pues tal era la relación de su obra con la corte, que las quintillas más famosas de su obra se sitúan en sus *Relaciones* en quintillas en el nacimiento y bautismo de la infanta doña Ana María Antonia de Austria⁸.

2.2- Argumentos y temas.

Argumentos

La pieza teatral transcrita y analizada, tiene un argumento de orden social, en el que la trama se basa en dos pícaros, Candil y Garabato, que con el objetivo de conseguir

⁸ De la Barrera y Leirado, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. p. 62.

dinero traman una burla, dicha burla consiste en hacerse pasar por ciegos y pedir a un personaje adinerado que lleva por nombre Rufino. Al haberse encontrado con el personaje, los protagonistas de la obra, Candil y Garabato le piden caridad a cambio de unas oraciones. Dicha oración tiene como objetivo una doble intencionalidad, pues el rezo está cargado de inferencias. Al haber acabado el rezo, Rufino se da cuenta de que le han robado mientras rezaban y después de quejarse, Garabato hace uso del recurso del disfraz para poder acabar la burla hacia el personaje, cumpliendo así el cometido del entremés y celebrando posteriormente el robo con un baile entre todos los que viven en la villa.

La temática que se adscribe al entremés que se analiza sería la del hampa, pero como bien señala (Aubrun, 1968, 203): «Algunos temas están excluidos. Por ejemplo: el hampa no puede ser tema principal de una comedia; pero considerada como reverso del mundo heroico, galante o espiritual, se siente que está presente en las actuaciones del gracioso y ocupa por entero el entremés y la mascarada».

Por otro lado, aparte del señalado reverso de la temática del galán o del gracioso dado por los dos pícaros, también vendría el tema de la conversión, aunque este ya no es tan visible como el primero, dicho tema se vendrá a explicar en el apartado de los personajes.

2.3- Personajes

2.3.1- Arquetipos.

Los arquetipos en la obra analizada se podrían resumir mayormente en dos principales y uno secundario.

El primero vendría dado por el rufián, a primera vista se encuentran Candil y Garabato, protagonistas del entremés, que a poco de empezar la obra traman un engaño contra un bobo, el desarrollo de dichos personajes convendría explicarlos según sus funciones, por ello se mencionará más adelante.

Y por otro lado, está don Rufino, el cual el arquetipo, vendría dado por su estatus de mayor riqueza, el cual lleva consigo unas connotaciones simbólicas y que razonan el porqué de la treta a la que se ve sometido por los protagonistas Candil y Garabato.

2.3.2- Función.

La función de los dos rufianes, vendría dada por el engaño al tercer personaje, pero dicho engaño no viene sin razón, en el apartado de la novela picaresca, se podrían diferenciar tres tipos que se pueden observar en la literatura: la picaresca que viene dada por una causa de supervivencia *Lazarillo de Tormes*, una picaresca que convergen las líneas de lo ético y lo moral, *Vida y hechos de Estebanillo González: hombre de buen humor* y el último tipo de picaresca, es aquella que se da sin ninguna causa primera, como bien se podría apreciar en *La pícaro Justina*.

En este entremés de *Los ciegos* la causa primera que introduce la temática de la picaresca en la obra, es la de hacer que una buena amiga de Candil y Garabato, llamada Quiteria pueda sobreponerse a la situación de pobreza que le acontece, como bien se explica al principio de la obra. Entonces la función de dichos pícaros viene dada por esta doble vertiente: primero, intentan subsanar una situación previa de la que el lector no tiene constancia hasta que lo enuncian en la que ellos mismo son culpables de la situación de su amiga y por el lo se ven en la obligación moral de mejorar su situación y por otro lado, está la función de pícaros para con don Rufino, como bien antes se ha dicho y actuando a su vez como una pequeña herramienta de la igualación de la riqueza.

2.3.3- Simbología.

El entremés analizado contiene una serie de símbolos dignos de ser comentados, desde los nombres que a primera vista se pueden apreciar, hasta algún verso suelto que actúa a modo de crítica a un personaje de la sociedad.

En tanto que los símbolos, los primeros que cabría señalar son aquellos que otorgan identidad a los personajes. Pues los Candil, Garabato y don Rufino, ya dicen características o posibles funciones que podrían desempeñar los personajes.

Empezando por Candil y Garabato, sus nombres denotan unas características de luz y oscuridad, pues la definición resumida del *DRAE* de Candil dice así: «utensilio que sirve para alumbrar». Por lo tanto dicho nombre connota claridad en el entremés y, por otra parte, también el nombre de Garabato, donde la primera definición del *DRAE* dice: «rasgo irregular hecho con un instrumento para escribir», por lo tanto cuando juntamos a los dos personajes tenemos la pareja de una posible caracterización, uno que

representaría la parte de lo irregular y otro que representa su contrapunto con luz y guía. Entonces es cuando se puede distinguir que ambos personajes son dos partes distintas de la misma función, Candil es aquel que se caracteriza por una carga de conciencia y razonamiento de la ética y, por otro lado, Garabato es quién sopesa esa carga con un toque de astucia y lógica, complementándose ambos de este modo y llevando a cabo su cometido.

Por último en tanto que la simbología de los personajes, queda don Rufino, que en latín vendría a significar pelirrojo⁹ proveniente del latín: *rufus,-a,-um*. Haciendo recordar de esta manera al verso de Quevedo en el poema de *A Apolo, siguiendo a Dafne*, donde el poeta presenta a Apolo con el siguiente detalle:

Bermejazo Platero de las cumbres 1

Siendo de esta manera una comparatoria, que se podría aproximar al significado del poema, Jerónimo de Cáncer podría haber dado a dicho personaje la categoría de comercial en tanto que uno de los rasgos propios de los judíos en aquella época, pero acompañado quizás por una falsa apariencia de conversión por predicar por las calles a los desamparados la fe católica. Por otro lado, también parece ser que los personajes Candil y Garabato son conscientes de los posibles orígenes de don Rufino y no es casualidad al mencionar nombres como san Nicodemus, personajes que aparece en *La Biblia* como principal entre los judíos que reconoce a Jesús como un mesías, y a san Lesmes, que era monje benedictino de familia adinerada que tuvo una labor importante de conversión en el siglo XI en relación con lo mozárabe.

2.3.4- Lenguaje. El didactismo del hurto y el rezo.

El apartado presente, trata sobre el lenguaje utilizado por los personajes de la obra. El título escogido tiene la finalidad de orientar al lector, pues es la ambigüedad del uso de los personajes que lo hacen rico.

Candil y Garabato.

⁹ *Diccionario ilustrado VOX, Latino-Español Español-Latino*, 1997 Barcelona: SPES.

Para empezar en tanto que el lenguaje de los dos picarescos, habría que señalar que el estatus social es el perteneciente a los que moran en un rango bajo. Pues nada más empezar se habla de estufillas y colas en las iglesias, lo que son rasgos definidores de qué tipo de habla van a usar definitivamente los personajes.

Al principio de la obra usan un habla llano y simple, sin ningún tipo de burla, ya que ambos (Candil y Garabato) pertenecen al mismo nivel social, pero es cuando se topan con don Rufino, el cual ya en su modo de hablar destaca soberbia y pedantería, pagando a la gente pobre de manera inferior para así satisfacer su ego. Pues cuando los dos pícaros más Rufino entablan un diálogo, se hace parodia del *Diálogo del cuerpo y el alma*, a modo que sea una treta, cabe señalar que casi cada verso en el que se supone que se describe un proceso de purga de los pecados es a su vez una purga del dinero que podría llevar don Rufino, de ahí la maestría de Jerónimo de Cáncer al elaborar un doble proceso en el lenguaje de estos dos personajes.

Por último, en tanto que la peculiaridad de Candil y Garabato, es la ausencia del lenguaje del hampa, pues dicho esquema de pareja de ladrones y un inocente al que asaltar recuerda a la novela ejemplar de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, obra en la que dicho lenguaje aparece reflejado el contexto del patio de Monipodio y sitúa mejor al lector en el ámbito del hurto y el robo.

Don Rufino.

El personaje a señalar en esta breve sección, se caracteriza más por lo que significa, que por la acción que lleva a cabo en el entremés, pues el habla y el ingenio viene dado por la pareja de ladrones antes señalada. Por otro lado, este personaje en tanto que su habla, se caracteriza por mostrar sus riquezas y soberbia a través de sus pequeñas apariciones de diálogo en la obra.

2.2.5- Tabla métrica

Tabla métrica del entremés.

| Formas métricas | número | Rima | v.v | Nº total de | % |
|-----------------|--------|------|-----|-------------|---|
|-----------------|--------|------|-----|-------------|---|

| | | | | versos | |
|------------|---------------|-----------------------|----|--------|---------|
| Silva | 1-75 | pareados consecutivos | 75 | 75 | 28,84% |
| Quintillas | 76-85//90-194 | abbab | 15 | 115 | 44,23% |
| | | ababa | 80 | | |
| | | abaab | 20 | | |
| Cuarteta | 86-89 | abba | 4 | 4 | 1,53% |
| Romance | 195-248 | é-o | 50 | 66 | 19,23% |
| | 249-260 | í-a | 16 | | 6,15% |
| Total | | 260 | | | 100,00% |

Tabla 1: Porcentaje de la cantidad de versos en relación con los tipos de metros.

Tabla silábica

| Tipos de versos | Formas métricas | Nº de versos por forma métrica | Nº total de versos | % |
|-----------------|-----------------|--------------------------------|--------------------|---------|
| Heptasílabos | Silva | 3 | 4 | 1,56% |
| | Quintilla | 1 | | |
| Octosílabos | Quintillas | 114 | 184 | 70,76% |
| | Cuarteta | 4 | | |
| | Romance í-a | 50 | | |
| | Romance é-o | 16 | | |
| Endecasílabos | Silva | 71 | 71 | 27,30% |
| Dodecasílabos | | 1 | 1 | 0,38% |
| Total | | | 260 | 100,00% |

Tabla 2: Porcentaje de los tipos de sílabas contenidas en el entremés.

En las tablas 1ª y 2ª se pueden diferenciar dos tipos de estudios.

La primera tabla muestra la cantidad de formas métricas que abundan, entre las cuales se pueden diferenciar, silvas, cuartetas, quintillas, cuartetas y romances. La forma métrica más destacada en la obra cotejada es la quintilla, teniendo tres tipos de rima diferente: abbab, ababa y abaab, sumando de esta manera un total de 115 versos.

Las definiciones más exactas de las formas métricas utilizadas en el entremés son¹⁰:

Silva. Poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de

¹⁰ Las definiciones expuestas en el apartado de métrica tienen como provienen de: Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*

endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos. También se considera silva la combinación de endecasílabos y heptasílabos sin rima.

En la presente pieza teatral, la silva es utilizada por el autor para hacer una introducción a lo largo de los primeros 75 versos, de los personajes (Candil, Garabato y Rufino), en las que el diálogo entre ellos hace que el lector se haga una idea aproximada sobre el carácter de cada uno y también presente el enredo a solucionar por parte de los personajes citados anteriormente.

Cuarteta: Combinación estrófica de cuatro versos octosílabos o menores, de los que riman, en consonante, el primero con el tercero y el segundo con el cuarto.

La cuarteta en la pieza teatral que se expone, viene a ser un punto de tránsito entre las formas de la silva y la quintilla:

| | |
|--------|--|
| Candil | Es entre dos. |
| Rufino | Pues rezadle. |
| Candil | Págueme usted, que a esto estamos. |
| Rufino | ¿Cuánto es? |
| Candil | Tres cuartos llevamos, como es coloquio, es de balde. |

Pues, como se puede apreciar en el texto, el personaje de Rufino expone que su voluntad es la de que empiece el rezo del alma y el cuerpo, pasando así de una composición estrófica marcado por una irregularidad de heptasílabos y endecasílabos a una regularidad, en forma de diálogo, marcada en 23 estrofas de cinco versos cada una con una longitud de ocho sílabas cada verso.

Quintilla: Combinación estrófica de cinco versos octosílabo, o menores, con dos rimas consonantes distintas; no pueden rimar más de dos versos seguidos; no debe terminar en un pareado, y ningún verso debe quedar sin rima.

La quintilla en la obra tiene una función de diálogo entre los dos personajes principales (Candil y Garabato). Durante el diálogo formado por quintillas se encaja perfectamente la disputa del alma y el cuerpo, dicha consecución de quintillas viene dado por la introducción de una quintilla bajo la forma del rezo *Ave María*. Por otro lado,

siguiendo el hilo argumental de la pieza, el objetivo último de las quintillas expuestas, es que mientras don Rufino, exaltado por una devoción fingida por la pareja de pícaros, está siendo robado.

Romance: Poema formado por una serie de octosílabos- indeterminada en cuanto al número de versos-, con rima asonante entre todos los versos pares, y con los versos impares sueltos. Puede estar dividido por el sentido en grupos de cuatro versos, y pueden intercalarse estribillos o canciones- en versos octosílabos o de otra clase.

Finalmente, la última forma estrófica que se situó al final del texto, es del romance. La función del romance en la pieza, parece ceñirse al significado de romanear (contar o narrar) la primera parte del romance se extiende desde el verso 195 al verso 248, que es en la que despiden a Rufino y la segunda parte del romance, en el cual se experimenta el cambio de rima de (í-a) a (é-o) de los versos 249 al 260, pues es donde concluye la obra dándola por acabada con una celebración en la que participan los personajes de la villa.

En la segunda tabla, el estudio se ha centrado más en los tipos de versos que se podrían observar en la obra, entre los cuales, se podían diferenciar: heptasílabos, octosílabos, endecasílabos y dodecasílabos. Entre los citados versos, la diferencia mayor que denota es la de los octosílabos, teniendo presencia en la cuarteta, quintillas y romance. Por otra parte, cabría señalar la aparición de un solo verso dodecasílabo, siendo este una rareza en la obra expuesta.

- que no hay en ellas para untar un diente.
 ¿De qué vamos a hurtar este bolsillo, 15
 cuando tan cierto es el conseguillo¹⁶?
- Candil Amigo, no me atrevo a andar en cuentos,
 que aun tengo el escozor de los doscientos¹⁷
 que me libró la sala¹⁸ en otra danza¹⁹,
 y me pegaron luego la libranza²⁰, 20
 sin más recado que doblar las haldas²¹
 y sentármelos luego a las espaldas.
- Garabato ¡Vive Cristo! Que no tienes alientos²²,
 un hombre ha de espantarse de docientos,
 pues ducientos²³ ¿qué son?
- Candil Bastante gente, 25
 para azotar al hombre más valiente.
- Garabato Que más dijera yo Candil amigo,
 que tengo ya seiscientos recibidos
 y hasta mil aún no cobro los caídos,
 pues cuatrocientos ya me están debiendo 30
 sin el salario que me va corriendo.
- Candil Yo no me atrevo a hurtar ya, Garabato,
- Garabato ¿Es posible que seas tan ingrato,
 que viendo una mujer que con sus uñas
 te ha dado de comer, lo refunfuñas 35

¹⁶ *consequillo*: forma de la palabra 'conseguirlo' en el siglo XVII.
¹⁷ *escozor de los doscientos*: hace referencia a los azotes que se les daría por hurto.
¹⁸ *sala*: «sala que entiende en los pleitos y causas» (DRAE).
¹⁹ *danza*: «negocio o manejo desacertado o de mala ley» (DRAE).
²⁰ *libranza*: «liberación o libertad» (DRAE).
²¹ *haldas*: «arpillera con que se envuelven algunos géneros» (DRAE).
²² *alientos*: «vigor del ánimo, esfuerzo, valor» (DRAE).
²³ *ducientos*: variación de la palabra 'doscientos'.

cuando ves que sin manos está a diente
para poder ganarlo honradamente?
¿y teniendo un bolsillo que convida,
para llevar socorro a una impedida,
no le quieres hurtar? ¿eres cristiano? 40
¡Por Dios! ¡Que no lo hiciera un luterano!

Candil Mira, yo soy mal hombre y encogido,
pero con la razón me has convencido,
vamos a hurtarle luego.

Garabato ¡A lo que puede la virtud y el ruego! 45

Candil ¿Dónde es?

Garabato Mira, a este juego del vecino,
estas noches acude un don Rufino,
que anda de vuelta y trae mucho dinero
y tiene devoción el majadero.
Todas las noches que se va a su casa 50
de hacer rezar a cuantos ciegos topa,
si nos fingimos ciegos habrá ropa²⁴,
porque él se pone a oírlos lo que rezan,
y mientras él escucha el ofertorio²⁵,
la bolsa sacaré del Purgatorio. 55

Candil Brava es la industria, al punto nos pongamos
de ciegos.

Garabato El bolsillo le pescamos.

²⁴ *Ropa*: 'podría hacer referencia al plato ropa vieja, que es un plato de comida, aludiendo botín que podrían sacar del entramado'.

²⁵ *ofertorio*: «parte de la misa, en el cual, antes de consagrar, el sacerdote ofrece a Dios la hostia y el vino del cáliz». (DRAE).

Salen dos hombre y don Rufino.

| | | |
|----------|--|----|
| Rufino | Señores, yo he ganado cuatro reales, ¿Por qué me siguen con arengas ²⁶ tales, si he dicho que a ninguno doy barato? | 60 |
| Hombre 1 | ¿Ni a mí? | |
| Hombre 2 | ¿Ni a mí? | |
| Rufino | Ni a nadie. | |
| Hombre 1 | Es un ingrato. | |
| Hombre 2 | Vámonos si esto pasa, que solo se ha de ir hasta su casa. | |
| Hombre 1 | Vaya vusted con Dios, pero advertencia, para cuando usted tenga una pendencia ²⁷ . | 65 |
| Candil | ¡Vive Dios que ha ganado hoy en el juego! | |
| Garabato | Pues comience la plática ²⁸ del ciego. | |
| Rufino | ¿Hay cosa más graciosa que estas gentes que han de llevar barato ²⁹ por valientes? | |
| Candil | Manden rezar las tres necesidades ³⁰ . | 70 |
| Garabato | Manden rezar las cuatro soledades | |

²⁶ *arengas*: «discurso pronunciado para enardecer los ánimos de los oyentes» (DRAE).

²⁷ *pendencia*: «cualidad de lo que está por decidir» (DRAE).

²⁸ *plática*: «discurso» (DRAE).

²⁹ *llevar barato*: vestir como un pobre.

³⁰ Es una referencia a tres oraciones básicas del cristianismo: Padre Nuestro, Ave María y Gloria Patri.

de Góngora³¹ y el divorcio de Longinos,
la fe del venerable Caláinos³².

Candil Manden rezar una oración devota,
del Custodio y los gozos de la bota. 75

Garabato ¡Oh! Gran Custodio en la tierra,
del hombre fue defensor,
gran Custodio y guardador,
cruelmente de la guerra,
que le hace el fiero Almanzor³³. 80

Candil El apartamiento lento
del alma y el cuerpo: me come³⁴,
mande rezar el atento.

Rufino ¿Amigo?

Candil ¿Quién anda?

Rufino Tome,
réceme el apartamiento. 85

Candil Es entre dos.

Rufino Pues rezadle.

Candil Págueme usted, que a esto estamos.

Rufino ¿Cuánto es?

³¹ las cuatro soledades de Góngora: obras de gran relevancia en la literatura española del s.XVII.

³² *Caláinos*: personaje ficticio que se sitúa en *El romance del moro Caláinos*.

³³ Almanzor: rey de Sasueña o Zaragoza entre los años (976-1009).

³⁴ Omito el deíctico por acomodación de la métrica.

| | | |
|----------|--|-----|
| Candil | Tres cuartos llevamos, como es coloquio, es de balde. | |
| Cantan | Ave María perfeta, gracia plena divinal, <i>Dominus tecum electa</i> ³⁵ , benedicta tú y concepta, sin pecado original. | 90 |
| Candil | Alma, a cuenta hemos llegado, ponte bien para ajustar. | 95 |
| Garabato | Cuerpo, pues fuiste malvado, lo primero es apartar la capa deste pecado. | |
| Candil | Alma, ponte de manera, que obres liberal aquí. | 100 |
| Garabato | Cuerpo, yo bien lo quisiera, pues por ver lo que hay aquí, ya tiento la faldriquera ³⁶ . | |
| Candil | Alma, que hallas por allá, pues tu conciencia no dudas. | 105 |
| Garabato | Llena de vicios está, pues si tú a llorar me ayudas, presto limpia quedará. | |
| Candil | Pues tú hiciste tus enredos, tú misma tus culpas ves. | 110 |

³⁵ *Dominus tecum electa*: 'el señor te ha elegido'.

³⁶ *faldriquera*: «bolsa de tela que se ata a la cintura y se lleva colgando bajo la vestimenta»(DRAE).

| | | |
|----------|---|-----|
| Garabato | Cuerpo, estoy falta de fe, y estoy metiendo los dedos, que sino, no las creeré. | |
| Candil | Alma, gran cuidado ten de aligerar el pecado. | 115 |
| Garabato | Mira tú, cuerpo, también, lo que hay allá por tu lado, porque sino, no harás bien. | |
| Candil | Alma, ya yo he dado al traste ³⁷ , no más riesgos me aconsejes, que a ducientos me llegaste. | 120 |
| Garabato | Cuerpo, tú también te holgaste, y no es razón que te quejes. | |
| Candil | Pues alma ingrata. ¿Qué hacías cuando al daño te inclinabas? | 125 |
| Garabato | Tú, cuerpo, me lo pedías, mas ya yo he echado las trabas para tus bellaquerías. | |
| Candil | Pues que me saques te digo, de tan grande desconsuelo. | 130 |
| Garabato | No puede ser, cuerpo amigo, porque al levantar el vuelo, me ha sentido el enemigo. | |

³⁷ *traste*: 'nalgas' (DRAE).

| | | |
|----------|--|-----|
| Candil | Mala fue esta tentación. | 135 |
| Garabato | Es difícil esta palma ³⁸ . | |
| Rufino | Yo tengo gran devoción, que lindísima oración, es la del cuerpo y el alma. | |
| Candil | Déjale tu descuidar y vuelve bien prevenida. | 140 |
| Garabato | Ya, cuerpo, vuelvo a llegar, pero temo mi pesar, porque es malo ser sentida. | |
| Candil | ¿Pues eres tú la ligera la que culpabas mi trato? ¿que era torpe con cualquiera? | 145 |
| Garabato | Sí, cuerpo, mas suele el gato caer en la ratonera ³⁹ . | |
| Candil | ¡Ah! Traidora sin sentido, ¿ahora desmayado has? | 150 |
| Garabato | Tú en el temor me has metido, mas ya no te escaparás, porque te tengo cogido. | |
| Candil | Enmienda el delirio loco, alma, del error pasado. | 155 |

³⁸ *palma*: «gloria, triunfo» (DRAE).

³⁹ *suele el gato caer en la ratonera*: frase hecha con el significado de que el gato, destacado por su astucia, suele también caer en las trampas.

| | | |
|----------|---|-----|
| Garabato | Ya de esto tengo cuidado, saliendo va poco a poco, mas pesa mucho el pecado ⁴⁰ . | |
| Candil | Que al salir pese es contento. | 160 |
| Garabato | Ya salí de aquel error y de ti apartarme intento. | |
| Rufino | ¡Que grandísimo dolor, será el deste apartamiento! | |
| Garabato | Cuerpo, ya el alma camina, pon la mano verdadera, penitencia a ella te inclina. | 165 |
| Candil | Alma, yo bien la metiera, mas temo la disciplina ⁴¹ . | |
| Garabato | Si gloria quieres tener, comer, beber y triunfar, sin trabajo no ha de ser. | 170 |
| Candil | Pues si se ha de padecer, alma, yo me he de esforzar. | |
| Garabato | Acuérdate de las cenas y los gustos que has logrado, pasa por ellos las penas. | 175 |
| Candil | Ya estoy dentro y he topado, con unas tristes cadenas. | |

⁴⁰ *pecado*: se usa con doble sentido, la del dinero que le sacan a don Rufino y una referencia a la avaricia.

⁴¹ *disciplina*: «conjunto de las disposiciones morales y canónicas de la Iglesia» (DRAE).

| | | |
|--------|---|--------------------------------|
| Candil | Guarde Dios a su merced ⁴³ . | |
| Rufino | Rece el llanto de san Pedro ⁴⁴ , tome amigo, mas ¿qué miro? ¿qué es de mi bolsa? ¿qué es esto? Y también los cordoncillos me han sacado. ¡Vive el cielo! ¡Aquí no ha llegado nadie sino es aquestos dos ciegos! ¡Ah! ¡ladrón! | 200 205 |
| Candil | ¿Qué es lo que dice? | |
| Rufino | Vos ⁴⁵ y vuestro compañero me habéis robado, ¡ladrones rezando el alma y el cuerpo!. | 210 |
| Candil | ¡Jesús! Señor, ¿eso piensa? | |
| Rufino | ¡Sí!, ¡ladrón! | |
| Candil | ¿san Nicodemus ⁴⁶ ? | |
| Rufino | ¡Venga mi bolsa!. | |
| Candil | San Lesmes ⁴⁷ . | |
| Rufino | ¿Y mis cadenas ⁴⁸ ? | |

⁴³ *merced*: tratamiento habitual en el siglo XVII

⁴⁴ *llanto de san Pedro*: villancico popular de temática religiosa.

⁴⁵ *Vos*: al contrario que del tratamiento de “merced” es más coloquial.

⁴⁶ San Nicodemus: personaje de la *Biblia* que aparece en *El Nuevo Testamento, Juan 3*.

⁴⁷ san Lesmes: monje benedictino que vivió en el siglo XI.

⁴⁸ *cadenas*: «serie de muchos eslabones enlazados entre sí, normalmente metálicos, que sirve principalmente para atar, sujetar o adorar» (*DRAE*).

Sale Garabato de alguacil.

| | | |
|----------|---|-----|
| Garabato | ¿Qué es esto? ¡Téngase aquí a la justicia! | 215 |
| Rufino | Señor, todo mi dinero en un bolsillo me ha hurtado este ladrón. | |
| Garabato | ¿Cómo es eso? Venga a la cárcel al punto. | |
| Candil | Señor, que soy pobre ciego, que gano a rezar mi vida y no a hurtar. | 220 |
| Garabato | ¡Ay! ¡Tal enredo! | |
| Rufino | ¡Préndalo, que es un ladrón! | |
| Garabato | ¿Qué dice? ¿este pobre ciego le había de hurtar la bolsa? ¿está loco? ¿está sin seso? | 225 |
| Rufino | ¡Vive Dios que me la ha hurtado! | |
| Garabato | Váyase, que no le llevo a la cárcel por ser loco, que sino por embustero le haría echar a galeras. | 230 |
| Rufino | ¡Vive Dios que es muy mal hecho! | |

3.2- Aparato de variantes. Variadas variaciones en 50 años.

Breve introducción al aparato de variantes y explicación de las mismas.

Las variantes de este aparato pertenecen a dos textos diferentes. Uno es el texto base, titulado *Los ciegos*, el cual se ubica en la antología de *Teatro poético* (1658, *TP*) y por otro lado, el texto con el que se ha cotejado es el *Entremés de Candil y Garabato*, el cual se ubica en la antología de *Arcadia entremeses* (1691, *AE*).

La variante que se puede observar al empezar el entremés, es con los personajes, que se han añadido en la versión de *AE* y omitidos en el *TP*, el cual es el texto base. En *AE* se puede diferenciar en los versos 90-94, una clara tendencia en latín, dada por la inserción de una breve oración de cinco versos que es un *Ave María*. Por otra parte, se puede notar una pequeña diferencia en la distribución de las estrofas, pues entre las 23 quintillas se encuentra insertada una cuarteta octosílaba en *AE*, pero en *TP* hay una cuarteta más añadida. Siguiendo el análisis de la 23 quintillas, no cabe duda alguna que la parodia en forma de diálogo que hacen ambos textos se dirige hacia un tercero, el cual lleva por título *Disputa del alma y el cuerpo*, una obra en verso que está formada por 37 versos en pareados y que tiene una temática ético-moral a la vez que crítica..

Otro punto a comentar, es en el que se podría resumir dicho contenido de esta obra a la que se hace referencia en el entremés estudiado: «*La Disputa del alma y el cuerpo*, escrita por autor desconocido hacia 1200, es un debate entre el alma y el cuerpo de un difunto. Se culpan mutuamente de los pecados cometidos en la vida. El tema es muy popular en la Edad Media; la versión española es considerada como traducción de un poema francés procedente de unos versos latinos».

Después de dicha parodia al diálogo, ambos textos, *TP* y *AE*, convergen en un romance hasta casi acabar la obra, ya que en los últimos versos de *TP* están omitidos en *AE*:

| | |
|-------|---|
| Todos | Con esto el baile se acaba, que las cadenas avisan, que no calle con las fuelles, la que calló con las mismas. |
|-------|---|

Interlocutores. Dos hombres] *om. TP*

4. y] o *AE*
5. Pues eres compañero, amigo mío] Pues si eres compañero amigo *TP*
11. colas de ropas] escuelas de mantos *AE*
24. om] que *AE* // ducientos] docientos *AE*
32. hurtar ya] hurtarlo *AE*
34. que viendo] queriendo *TP*
35. ad. *AE*
36. está a diente] está asiendo *TP*
47. un] om. *AE*
52. *ropa]* *sopa* sust. *AE*
54. ofertorio] oratorio sust. *TP*
- 56+. Salen dos hombres y don Rufino] Salen dos hombre con don Rufino *TP*
64. hasta su casa] de aquí a su casa *AE*
64. vaya] váyase sust. *AE* // vusted] usted sust. *AE* // pero] mas sust. *AE*
65. tenga vusted] usted tenga alt. *AE*
66. en el] al *AE*
69. que] om. *AE*
77. fue] fiel sust. *AE*
80. fiero] moro sust. *AE*
81. om] *del alma* *TP*
82. del alma] om. *AE* // omisión por adecuación métrica] aquí *TP* y *AE*
84. ¿Quién anda?] ¿Qué manda? *AE*
86. Es entre dos] ¿Entre los dos? *TP* // pues rezadle] pues rezalde *TP*
87. GARABATO: Págueme usted que a eso estamos] CANDIL: Págueme usted, que a esto estamos *AE*
88. CANDIL] GARABATO sust. *TP*
- 90-94. om. *TP*
103. aquí] en ti *AE*
114. las] lo sust. *AE*
120. ya] om. *AE*
122. om. *AE*
126. inclinabas] inclinaste sust. *TP*
128. he] om. *TP*

135. esta] esa sust. *AE*
141. vuelve] vuélvete sust. *AE*
148. mas] que sust. *TP*
155. delirio] delito *TP*
157. esto] eso *TP*
158. om. *TP*
159. el pecado] y no es poco *TP*
161. salí] salió sust. *TP*
164. om.] que *AE*
166. om.] en *AE*
167. a ella] allá sust. *TP*
172. trabajo] trabajar sust. *AE*
174. esforzar] embarcar *AE*
180. date] dale *AE*
188. om.] Pues *TP*
- 194+ Vase Garabato] Vase *TP*
205. om.] que *AE*
210. el alma y el cuerpo] el apartamento *AE*
214. ¿Y mis cadenas?] om. *AE*
- 214+ Sale Garabato de alguacil] Sale Garabato con vara de alcalde *TP*
224. este pobre ciego] está sin seso *AE*
- 225 om. *AE*
231. *haría] había AE*
- 233-235. om. *AE*
243. con un baile] de este modo *TP*
245. nueva] nuestra *TP// CANTAN TP*
246. DENTRO] TODOS *AE*
247. *GARABATO] CANDIL AE*
248. *GARABATO] DENTRO // con alguna jacarilla] Allá va la jacarilla TP*
- 249+ Salen cantando de adentro las damas y los hombres] Sale una mujer que canta y todos *AE*
250. cantar] bailar *AE*
253. *CANDIL] GARABATO alt. AE*
254. *GARABATO] CARNDIL alt. AE*

255. QUITERIA] MUJER *AE*

255+. Bailan] Repetir y acabar *AE*

256-260 om. *AE*

4- Conclusiones.

Para acabar este trabajo, habría que nombrar los aspectos más relevantes de dicha elaboración.

Para empezar, uno de los aspectos más llamativos que ha aparecido durante este trabajo, ha sido el nivel de profundidad que puede llegar a desentrañarse desde un simple nombre hasta un enlace comparativo hacia la sociedad del Silgo de Oro, donde cada trabajo tenía una carga más profunda de ética y moral, que no simplemente el funcionamiento en una red de personajes.

Por otro lado, no hay que olvidar, la gran cantidad de reelaboraciones que puede producir un original que viaja de mano en mano a lo largo de toda el mundo, reeditándose, añadiéndose u omitiéndose versos durante su transmisión, compra o venta de derechos de la obra. En resumidas cuentas, se señalan las características socio-económicas que podría rodear algo tan, a primera vista, único y a la vez simple, como la elaboración de un entremés.

Antes de dar paso a un último punto de vista, cabe mencionar que durante el trabajo ha habido alguna falta de recursos, pues aún buscando en los recursos digitales y materiales, no he podido obtener toda la información con la que se podría haber trabajado.

Y para finalizar, la función en que los metros miden el compendio de versos de la obra trabajada, pues es una de las cuestiones que más han llamado la atención y a su vez más trabajoso ha sido, por ello, resaltando la complejidad a la que puede ser llevada una obra, en tanto que cotejada, de 260 versos. Merece la mención de la precisa ubicación de cada una de sus formas métricas como de los recuentos de sus sílabas en cada verso, pues cada una de esas formas, adquieren un significado en tanto que el conjunto de la obra.

5- Bibliografía consultada.

5.1- Fuentes impresas.

Asensio, E. (1971). *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Editorial Gredos S.A.

Aubrun, Ch. V. (1968). *La comedia española 1600-1680*. Madrid: Taurus.

Díez Borque, J. M^a .(1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

Domínguez, J.(1999). *Diccionario de métrica española (2ª edición)*. Madrid: Alianza Editorial.

Huerta Calvo, J. (2008). *Teatro Breve Español III. Historia del teatro Breve en España. Siglos XVI-XVII.(vol.III)*. Madrid: Iberoamericana.

Mir, J. M^a (dir).(1997). *Diccionario ilustrado VOX, Latino-Español Español-Latino*. Barcelona: SPES.

Salomon, N. (1985). *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia.

5.2- Fuentes electrónicas.

Cotarelo, E. (1911). *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Casa Editorial Bailly-Baillièrè.

Recuperado de:

<https://archive.org/stream/coleccindeentr0101cotauoft#page/n7/mode/2up>.

de la Barrera y Leirado, Cayetano Alberto. (1999). *Catálogo bibliográfico y biográfico del*

teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii>.

VV.AA. Jauralde, Pablo (dir), (2010). *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*. Madrid: Editorial Castalia. Recuperado de:

https://books.google.es/books?id=X4KrGTBgPhEC&pg=PT2&dq=diccionario+filol%C3%B3gico&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjNle6jtZ_MAhWlbnQKHZG0A2YQ6AEIJjAA#v=onepage&q=Los%20ciegos&f=false.

Ynduráin, D.(2012). *Los autos sacramentales*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad_de_guadalajara/obra-visor-din/los-autos-sacramentales/html/e560b9de-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html.

