

CARNAVAL Y TEATRO

Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS
Universidad de Navarra

BIBLIO [0213-2370 (1997) 13-1; 25-55]

Este artículo estudia las relaciones entre carnaval y teatro. En la primera parte, teatro en carnaval, se analizan distintas actividades parateatrales íntimamente ligadas a celebraciones carnavalescas, y la progresiva integración de las representaciones dramáticas en las celebraciones del carnaval hasta llegar a convertirse, en las Carnestolendas palaciegas, en el propio festejo. En la segunda parte, carnaval en el teatro, se presentan testimonios del carnaval como tema o motivo de obras dramáticas.

This article studies the relations between Carnival and Theater. The first part «teatro en carnaval» examines some elements as «mojigangas», «mascaradas», «danzas», etc. integrated in the world of the Carnival. The second part «carnaval en el teatro» observes the Carnival as theme, motif or dramatic resort in the plays.

De los orígenes del Carnaval y de la relación que existe entre las celebraciones carnavalescas y distintas actividades teatrales o parateatrales se han ocupado eruditos y sugerentes estudios.¹ El trabajo de Bajtin² ha orientado las investigaciones más recientes en la dirección de indagar las relaciones entre las dis-

¹ Trabajo de conjunto ya clásico sobre las fiestas carnavalescas españolas, donde se recoge una amplia bibliografía, es el de Julio Caro Baroja, 1979. Para las interpretaciones mágico-animistas de la fiesta, ver J. G. Frazer, 1981. De las relaciones entre fiesta carnavalesca y teatro se ocupan algunos trabajos que se citan en las notas siguientes.

² Bajtin, 1988.

tintas celebraciones carnavalescas –no sólo las propias de los días de Carnaval, Antruego o Carnestolendas³– y formas tempranas de actividades teatrales. Ha habido igualmente interesantes aportaciones acerca de las fiestas de Carnaval y la relación de éstas con el arte y la literatura.⁴

En este trabajo, que fue elaborado como colaboración a un volumen que no se llegó a publicar dedicado a las relaciones entre Carnaval y Teatro y que quizá se resienta de la falta de contexto, me limito a hacer una indagación dirigida en dos direcciones: a) búsqueda de apoyos documentales que demuestren que el teatro formó parte de los festejos de Carnaval como un elemento más junto con otros muchos; en las Carnestolendas palaciegas las representaciones dramáticas llegaron a ser el festejo rey; y b) análisis del Carnaval como tema o motivo de algunas obras dramáticas.

I. TEATRO EN CARNAVAL

1.1. Manifestaciones parateatrales

Las referencias a representaciones teatrales como modos de celebración festiva del Carnaval anteriores al siglo xvii son escasas. Más abundantes son las que se refieren a las diversas manifestaciones parateatrales con que se celebran las fiestas carnavalescas, entendiendo este término en un sentido amplio (fiesta de los locos, del obispillo, del rey de la faba, etc.).⁵ El carnaval es la fiesta de la inversión, del cambio de papeles, que permite a los

³ Acerca de la denominación de esos días que preceden a la Cuaresma, ver Corominas I, 877-78 y Caro Baroja, 1979.

⁴ Ver J. Huerta Calvo, 1989.

⁵ Para estas manifestaciones en Europa, ver Federico Doglia, 1982; en España, véanse las noticias recogidas por Ronald E. Surtz (Edad Media), M. Sito Alba (siglo

participantes disfrazarse y representar funciones que habitualmente no les son propias: el hombre se viste de mujer; la mujer, de hombre; el rico se disfraza con harapos; el pobre se coloca una corona dorada en la cabeza; nadie es lo que parece. En este sentido, los participantes en la fiesta tienen algo de actores: cambian su piel por la de los personajes que representan.

La teatralización se hace aún más evidente en los entretenimientos con que los cortesanos celebran las fiestas carnalescas: torneos, justas, juegos de sortija, danzas, saraos, mascaradas, etc., con sus ritos protocolarios, con los lujosísimos trajes de los participantes, con los grandiosos escenarios que se disponen a este efecto, son manifestaciones significativas de la teatralización que impregna este tipo de festejos. Un buen reflejo de esto puede verse en las *Relaciones* de fiestas de Carnestolendas del año 1544 en las que hubo torneos, «una momería de diez caalleros», se corrieron toros, se jugaron cañas, se tiraron varicas y se dio remate con un sarao en el que se danzaron baja y alta, pavana y gallarda. El autor de la *Relación* se demora en describir minuciosamente la lujosa indumentaria de los participantes. Veamos la que corresponde a doña María de Castro «a la qual —escribe el autor de la *Relación*— ansi por su hermosura como por su atavío miré muy particularmente y llebaua el adereço y joyas siguientes»:

Una saya de terçiopelo verde con unas mangas rebueltas aforradas en telilla de oro y en la puerta (sic) y hombros y espalda lleuaba quarenta pieças de esmeraldas y rubís y de perlas en las costuras de la espalda unas costuras de diamantes y perlas y en los hombros donde se sacan los papos en cada parte tres joyeles el uno de diamantes con per-

xvi) y F. Serralta (siglo xvii) en Díez Borque (ed.) 1983. Más recientes son los estudios de Juan Oleza, 1992, 47-64; para Oleza «en la teatralidad del fasto el teatro se cumple en el pleno sentido de la palabra», postura que contrasta con la que en el mismo volumen mantiene Luigi Allegri.

las y el otro una A y el otro un barril de perla muy grande y de la otra parte una cruz de diamantes con tres perlas y otro joyel con una esmeralda muy grande con sus perlas y en el pecho una coluna tan grande como un dedo largo de esmeralda y una sola perla en el cabo y a la otra parte un joyel con dos rubis y un diamante. Un cordon de oro de martillo ceñido en la bola y el cordon pesaba mill ds. Una gorguera de oro de Valencia y un collar a la garganta de esmeraldas y rubis y diamantes y los pinzantes de perlas. Un tocado escofion de oro de Valencia todo lleno de unos botones de diamantes y perlas y en la coronilla del escofion un balax muy grande con sus perlas y en la crencha una flor de lis con cinco rubis y al lado una cruz con nueve diamantes y tres perlas y por arracadas dos barriles de perla grande doze manillas de memoria y sortijas las quales avia dos muy ricas esmeraldas.⁶

Más cercanas a una representación teatral se encuentran algunas mascaradas. En 1599, con ocasión de las bodas de Felipe III con Margarita de Austria, permaneció la comitiva regia en la ciudad de Valencia durante las Carnestolendas. Entre las múltiples diversiones (corridas, justas, torneos...) se organizó una mascarada que representaba el «combate de Carnaval y Cuaresma», en la que Lope de Vega, montado en una mula, vestido de botarga y rodeado de todo tipo de carnes, hacía el papel de Carnaval, y otro comparsa, con aspecto de Ganassa, rodeado de los pescados, representaba la Cuaresma.⁷

Uno de los contertulios de los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Lucas de Hidalgo describe una máscara que se hizo el martes de Carnestolendas en casa de un noble: dos caminantes, dos viejas, dos embraguetados, dos fregonas, dos damas y dos sátiros, acompañada cada pareja por un músico, son las figuras que con sus danzas y mimos «entretuvieron al Conde y los otros

⁶ José Simón Díaz, 1982, 9.

⁷ Felipe Gauna, 1926-1927.

caballeros por espacio de dos horas, con mucho gusto y entretenimiento».⁸

Con otro tipo de mascaradas, dispuestas sobre carros, alegra a los cortesanos de Bruselas Estebanillo González durante las Carnestolendas de los años 1640 y 1641. Para nuestro propósito de mostrar la mascarada como una actividad parateatral viene bien la segunda de ellas, que el bufón del infante don Fernando describe así:

Alquilé una cama con todos sus adherentes y un jumento de buen tamaño [...] Hice aderezar la cama en la testera del carro y meter en ella al pollino, amarrado de pies y manos a dos fuertes palos fijados para el propósito; cubrílo con una sábana muy delgada y con una muy labrada colcha, dejándole sola la cabeza de fuera, le puse debajo della un cabezal y dos almohadas de muy blanda pluma. Vestí a un compañero de mujer, para que, representando serlo del pollino, fuera lamentando el verlo enfermo y en visperas de morir, la cual encubría debajo del avantal un grande orinal con su vasera. Llevaba otro en hábito de barbero con una cesta llena de ventosas y estopas, y un fingido oficial, con una jeringa que podía servir de aguatocha para apagar fuegos. Iba yo vestido de doctor, con una ropa de levantar y un bonete de caer, unos guantes arrollados y un gran sortijón de piedra de jaqueca y chinelas terciopeladas. Llevé de más a más cuatro violones sentados en la cabecera de la cama de nuestro afligido enfermo, y un pequeño tonel de cerveza, para que sirviese de orina.⁹

Y a continuación Estebanillo cuenta la mínima acción:

Con toda esta preparación entré con mi carro en el tur o paseo, al tiempo que todo lo brillante y lucido desta corte estaba en él, y en parándose alguna tropa de carrozas de señores o damas de calidad, empezaba la fingida mujer a llorar en altas voces, enjugando las dolorosas

⁸ Gaspar Lucas de Hidalgo, 1606, 279-316; la descripción de la máscara, 303-304.

⁹ *Vida y hechos de Estebanillo González*, 382-83.

lágrimas con las sábanas del cuitado. Tomábale yo el pulso con mucho reposo, pedía la orina, la cual me daba la afligida dueña con tristes suspiros; tomábala yo en la mano derecha, y con la izquierda me ponía unos anteojos, y mirándola, haciendo con ella muchos espantos y arqueando las cejas, alzaba el orinal, y de bote y voleo me bebía toda la orina, haciendo muchos ascos con los labios. Hacía señal al barbero para que le echase las ventosas, el cual, llegando a la cama y sacando de la cesta media docena de grandes ventosas, le metía a cada una media libra de estopa, y encendiéndola a la luz de una vela, se las iba pegando en el pescuezo, y del fuego de la estopa y pelo del jumento se levantaba una grande humareda y olor de chamusquina. Con el dolor de la quemadura se alborotaba el enfermo, y dando enviones por soltarse, hacía estremecer la cama. Volvía la mujer a gritar; y yo acallándola, y limpiándola con una rodilla de cocina, hacía señas al barbero que le quitase las ventosas, y mandaba a lo mudo al oficial que le echase la ayuda. Obedecíame con puntualidad [...] Volvía a respingar el señor burro, a soltar tantos espumajos por la puerta de la dentadura como presos por el postigo desdentado. Fingía un desmayo la bella malmaridada, y por volverla en sí hacía el oficial que sacase el sacabuche, y haciendo señal a los músicos, tocaban sus violones, con que dábamos fin a nuestra callada y lamentable representación.

Representaciones mímicas, que aún hoy pueden verse en los desfiles de Carnaval de cualquier ciudad o villa española.

Estrechamente relacionadas con las mascaradas están las mojíngangas.¹⁰ Conocida es la relación entre mojínganga y carnaval. «De la mascarada carnavalesca —afirma Cotarelo— ha pasado a los tablados el espectáculo denominado mojínganga»¹¹. Las mojíngangas no fueron otra cosa que desfiles grotescos antes de que los autores dramáticos repararan en las posibilidades que

¹⁰ Ver Catalina Buezo, 1993, especialmente el capítulo dedicado a «Mojínganga y fiesta en el Barroco».

¹¹ E. Cotarelo, 1911, ccxcii.

ofrecían como diversión y materia satírica de varios tipos sociales. Las mojigangas son primero populares y callejeras; después se desarrollaron como género teatral. Por los propios textos de las mojigangas teatrales y de otras piezas dramáticas breves afines, se comprueba que fueron representadas de ordinario en los días de Carnaval:

¡Vaya, vaya de fiestas!
 Figuras salgan,
 que no hay Carnestolendas
 sin mojiganga!

gritan en la mojiganga de *Los motes* de León Marchante, representada durante las Carnestolendas en una fiesta cortesana.¹² Y viene esta mojiganga de *Los motes* como anillo al dedo para comprobar que entre mojigangas y mascaradas las diferencias son muy tenues. El contenido de *Los motes* se reduce a un desfile de parejas de médicos, ciegos, figoneros, embestidores y beatas, vestidos con trajes ridículos y con un mote, que terminan bailando al son de la música. Los tipos que desfilan son diferentes, pero por lo demás coincide la mojiganga de *Los motes* de Marchante en todos los detalles, hasta en el de llevar un mote a la espalda, con la mascarada descrita por Lucas de Hidalgo.

1. 2. Representaciones teatrales

En el siglo xvii ya tenemos numerosas noticias que dan cuenta de representaciones teatrales para celebrar las fiestas de Carnaval, sin que por ello se supriman las mascaradas y otros regocijos parateatrales. Muestra brillante de estos festejos mixtos la tenemos en las fastuosas fiestas con que la Corte celebró las Carnestolendas de los años 1623 y 1637.

¹² Apud Cotarelo, 1911, CCXCII.

Comenzaron las primeras con una grandiosa máscara en la que tomaron parte el rey, el infante don Carlos, el conde-duque y todos los grandes títulos del reino, ataviados con lujosísimos trajes. La máscara salió de la Encarnación a la una de la tarde, recorrió las principales calles de la Corte y terminó ya anochecido en Palacio, «en el cual hubo después a poco rato comedia». Continuaron las fiestas el martes de Carnestolendas en el salón grande que el real alcázar tenía destinado para las fiestas públicas. Para entrar en el salón era obligatorio ir «vestidos de máscara» y así lo hicieron incluso las personas del servicio.¹³ Es sumamente interesante la descripción de la fiesta porque demuestra lo que el Carnaval tiene de inversión:

Hicose una comedia de repente de los floridos ingenios de la Corte injeniosa y disparatada [...] fue muy de risa y la istoria muy entretenida, fue su autor el marqués de Velada [...] y figuras mudas por otro nombre mete Muertos el Marqués del Carpio, don Fernando de Guzman y otros cavalleros, y porque en la dicha comedia fueron menester dos dueñas las hicieron muy al propio el capitán. *aez y Francisco Caluo, ayudas de cámara de su majestad. Iba en ella sus músicas y bailes de los mismos cavalleros. Acabada la comedia se hizo una boda. Representaba con mucha mesura el novio el marqués de Alcañices con un vestido de lana guarnecido de oropel. Era la señora novia un ayuda de guardarropa del infante. La madrina don Miguel de Cardona, mayordomo de su alteça, con su berdugado, ropa, jubón y basquiña de tela tocada muy conforme a su edad [...]. Era el acompañamiento de diferentes y graciosas figuras. Era el cura el conde de Villafior y su sacristán don Francisco Çapata. Iban por dueñas desta boda otros ayudas de cámara del infante y por combidados damas de gala entre ellas el conde de Billalba bestido flamenco con mucha guarnición, moño, goguera, abanico y antojo.¹⁴

¹³ Ver *infra* nota 16.

¹⁴ Ver J. Simón Díaz, 1982, 190. Una mojiganga semejante se encuentra en los festejos del martes de Carnestolendas del año 1638: el rey y toda la corte participan en

Continúa el festejo con una sortija en la que toman parte salvajes, indios, persas y armenios, «acomodado cada uno con los trastos que halló más a propósito», a la que sigue una máscara en cuya descripción, una vez más, se puede ver la indiferenciación que hay entre algunos de estos subgéneros parateatrales: un desfile de personajes (pajes, vizcaínos, portugueses) que entran sucesivamente en escena y danzan y cantan acompañados de instrumentos musicales.

Toda esta algarabía da paso a las representaciones teatrales: cuatro compañías de autores de comedias representaron entremeses «en que hubo muchas cosas de entretenimiento y risa». Y, como final de fiesta, una nueva máscara, sarao y matachines. La fiesta finalizó a las dos de la mañana y el anónimo autor de la *Relación* concluye: «Acabada nos allamos en quaresma y passada entre renglones la cena».

Con unos festejos especiales se celebró el Carnaval del año 1637, según recoge Antonio de León Pinelo en sus *Anales de Madrid*, porque fueron continuación de las fiestas que se hicieron para celebrar el nombramiento de Rey de Romanos de Fernando Tercero, rey de Hungría y Bohemia, fiestas tan solemnes que «en su género ninguna las igualaron en la Corte» (307-312). Las celebraciones correspondientes a las Carnestolendas comenzaron el lunes en que «hubo teatro y en él bailes, loa de tres, con muchas invenciones, comedia de particulares y otros entretenimientos de donaire y gusto. Y rematóse con una merien-

una fingida boda en la que el novio es un sujeto llamado Zapatilla y la novia un ayuda de cámara «de mala cara». Los papeles están repartidos de manera que se da una inversión de sexos y de funciones: la reina hizo de «obrero mayor»; el rey de ayuda de cámara viejo; el conde-duque de Olivares hizo de portero; de dueñas, don Jaime de Cárdenas, don Francisco de Cisneros, etc.; de damas, el almirante de Castilla, el conde de Grajal, etc.; los gentiles hombres iban montados en caballitos de caña; el conde de la Monclova hizo de patriarca que casó a los novios. Las libertades de la fiesta dieron lugar a murmuraciones (ver AA.VV., *Memorial Histórico Español*, XIV, 336-337).

da de cincuenta platos que dio la Reina». El martes correspondió hacer la fiesta al Conde-duque y «hubo máscara de doce mujeres y tres compañías de comediantes usaron la folla que suelen de entremeses, bailes y festines». Los días siguientes hubo corridas de toros, un certamen poético «de chanza y gracejo» presidido por Luis Vélez de Guevara, se pusieron árboles ensebados con varios premios en lo alto, y «por remate hubo Carnestolendas por las salas con güevos de olor». El domingo de Carnestolendas

hubo en la plaza del Retiro una célebre mojiganga para la cual se levantó un teatro. Dividióse en cuatro cuadrillas que tuvieron a su cargo cuatro grandes ministros. Sacaron cuatro carros. Uno en forma de galera con música de diferentes y extraordinarios instrumentos. Otro de la fábula de Venus y Vulcano. Otro de un cacique acompañado de indios. Otro de música portuguesa. Acompañaban estos carros más de 300 figuras diferentes y ridículas esparciendo cédulas ingeniosas y agudas según sus intentos. En el tablado danzaron y bailaron, y lo que más novedad hizo fue que ninguno entrase a ver la fiesta con armas y sin máscara en el rostro, con que aun los mirones y los oyentes eran de mojiganga. Fue día de los alegres y festejados que ha tenido la corte. A la noche tuvieron comedia los Reyes correspondiente a la fiesta del día.¹⁵

El lunes se jugaron lances de cañas por los caballeros de la Villa, ricamente disfrazados, tirándose huevos en vez de alcanfías. A la noche se representó una comedia de tres ingenios «con mucho de lo jocoso y nuevas galas». El martes de Carnestolendas, la Villa de Madrid hizo otra mojiganga de infinitas figuras,

¹⁵ A. de León Pinelo, 311. Hace Pinelo una minuciosa descripción de las faraónicas obras que se realizaron en el Retiro para la máscara con que se dio comienzo al festejo y que terminó a medianoche con un diálogo representado en dos carros por los comediantes.

invenciones y novedades, hasta sacar los gigantes con mascarillas «por no incurrir en el bando».¹⁶ A la noche se representó la comedia de *Don Quijote de la Mancha*. Hubo fuegos, luminarias y otros festines, con que se dio fin y remate a la fiesta.

Estas fiestas fastuosas no son lo habitual como celebraciones del Carnaval. Me he detenido en ellas porque son muy representativas de cómo lo parateatral y lo teatral se dan la mano en la celebración de la fiesta. A partir de la segunda mitad del siglo xvii –y aun antes– las representaciones dramáticas ocupan un lugar destacado como manifestación festiva del Carnaval en todas las capas sociales:

a) En las ciudades que contaban con corrales de comedias, con un teatro institucionalizado, las representaciones teatrales durante los días de Carnaval eran habituales, pues precisamente las compañías finalizaban su contrato con el arrendador el martes de Carnestolendas. Y, ya porque fuesen los últimos días de representación o porque durante las Carnestolendas estuviese la gente más ociosa y con deseos de diversión, la asistencia de público a los corrales era esos días más numerosa. Por esta razón, cuando las compañías –por las causas que más adelante se dirán– no podían representar durante esas fechas en los corrales, se quejan los arrendatarios de las comedias de la considerable pérdida económica que experimentan.

b) Al lado de estas representaciones teatrales, que podríamos llamar ordinarias y que no estaban especialmente dedicadas a la

¹⁶ Ver J. Simón Díaz, 1982, 448-451; se describen estas mismas fiestas y se alude a la prohibición de que entrase persona alguna sin máscara, y a la fama que tenían las Carnestolendas de Barcelona, pues de los tres carros que entraron en el Retiro, «el uno venía fabricado a modo de galera con todas sus circunstancias, en extremo vistosa, llena de instrumentos músicos que sonaban dulcemente, y en ella venían las Carnestolendas (tan celebradas en España) de Barcelona, con sus danzas y música, que de intento a este propósito las trujeron de aquella ciudad, que para su mayor lisonja basta decir que vino de allá...»

celebración de la fiesta, las autoridades municipales costeaban comedias «públicas» para procurar diversión a los ciudadanos en unas fechas en que divertirse es casi una obligación.¹⁷

c) Representaciones palaciegas, para los reyes y su corte. Para que estas representaciones tuvieran lugar, las compañías que en ese momento actuaban en los corrales madrileños tenían que acudir a la corte a ensayar y preparar las comedias que habían de poner en escena los días de Carnestolendas. Este hecho ha dado lugar a innumerables quejas y peticiones de los arrendatarios de los corrales, para los que suponía una considerable pérdida que precisamente esos días no hubiese función: «y esto ha benido a suceder en el mejor tiempo del año y en el que yo hauia de tener mayor ynteres, ganancia y aprouechamiento por ser en Carnestolendas... pudiendo representar por tarde y por mañana como otras vezes se ha hecho... » (J.E. Varey y N.D. Shergold, 81).

Representaciones teatrales en los corrales, en la plaza pública y en palacio como celebración del Carnaval. De las comedias representadas en palacio para diversión de los reyes y su corte con motivo de las Carnestolendas tenemos abundantes noticias, que sintetizamos:

Los criados de la Reina representaron una comedia en el Coliseo del Buen Retiro para las Carnestolendas de 1650, y al año siguiente fue la compañía de Antonio García de Prado quien se encargó de las representaciones durante estas fiestas (*Fuentes*, I, 56-57).

El martes de Carnestolendas de 1656 la compañía de Francisca Verdugo representó en palacio una «comedia de burlas y sainetes». Se quejaron los actores porque les entregaron el

¹⁷ La ciudad de Sevilla contrató la compañía de Damián Arias para que representase una comedia pública para las Carnestolendas del año 1631. Ver J. Sánchez Arjona, 271.

texto de los sainetes el mismo día y tuvieron que pasar la tarde ensayando y hacer la representación por la noche (*Fuentes*, IV, 220).

De las Carnestolendas de 1657 tenemos noticias más detalladas: el sábado, la compañía de Francisco García, el Pupilo, no pudo representar en el Corral de la Cruz, «por hauerle llevado las mujeres de su compañía a hazer la comedia de *Lazarillo a S. M.*». El lunes de Carnestolendas, la compañía de Diego Osorio representó en el Buen Retiro una «fiesta de Solís». ¹⁸ La misma noche, después de cenar, el Rey vio una «fiesta de la zarzuela», generalmente identificada como una nueva representación de *El golfo de las sirenas de Calderón*. El martes la compañía de Pedro de la Rosa y parte de la compañía de Francisco García representaron en Palacio una comedia de Calderón (*Fuentes*, IV, 222-223). ¹⁹

Para las Carnestolendas de 1658, los monteros y escuderos del rey, ayudados por las compañías de Esteban Núñez y Francisco de la Calle, representaron las comedias de *El sol del Prado* y *Los dos Fernandos (o Hernandos) de Austria*. También se preparó para estas fechas la comedia *Mentir y mudarse a un tiempo*, y la compañía de Francisco García representó en el Buen Retiro *Afectos de odio y amor*, de Calderón (*Fuentes*, IV, 80, 91, 226-229).

Las compañías de Diego Osorio y Pedro de la Rosa representaron ante los reyes en las Carnestolendas de 1659 las comedias *En la vida todo es verdad y todo es mentira*, de Calderón, *Hipomenes y Atalanta*, de Monteser, y *Todo es menos por servir*, de Francisco Zapata, además de nueve sainetes y tres loas (*Fuentes*, IV, 134, 230-231).

¹⁸ La fiesta de Solís fue probablemente *El palacio del silencio*, conocida también como *El alcázar del secreto* (Barrionuevo, III, 194).

¹⁹ Ver más noticias sobre las representaciones de este año en Cotarelo y Mori, 1924, 306 y en N.D. Shergold, 1967, 317-318.

Las compañías de Sebastián de Prado y Juan de la Calle, ayudadas por la de Pedro de la Rosa, se encargaron de las representaciones palaciegas para las Carnestolendas de 1660, con tres comedias de Pedro Calderón y doce sainetes. Una de las comedias fue *Mujer, llora y vencerás* (*Fuentes*, IV, 155 y 233).

En 1661, las compañías de Diego Osorio, Juana de Cisneros y Antonio de Escamilla, representaron tres comedias durante los cuatro días de Carnestolendas (*Fuentes*, IV, 158, 235-237).

Las compañías de Antonio de Escamilla, Sebastián de Prado y Jusepe Carrillo se encargaron de las representaciones palaciegas en las Carnestolendas de 1662. Una de las comedias representadas fue de Montero de Espinosa, otra de Calderón y la tercera de Juan de Salcedo (*Fuentes*, IV, 161, 239).²⁰

El lunes de Carnestolendas de 1675 las compañías de Simón Aguado y Manuel Vallejo representaron en Palacio dos comedias, una por la tarde y otra por la noche, y estas mismas compañías se encargaron de las representaciones durante los días siguientes (*Fuentes*, V, 174).

Para las Carnestolendas de 1676 se representaron en Palacio cuatro comedias (desde el sábado al martes): *Del mal lo menos* por la compañía de Escamilla; *Los tres mayores prodigios*, por las compañías de Escamilla y Manuel Vallejo; *El pastor Fido* y *El caballero de Olmedo* por la compañía de Vallejo. Pedro Lanini compuso para la ocasión cuatro entremeses; Francisco de Avellaneda, tres entremeses y un fin de fiesta, y Pablo Palope la mojiganga de *Los matachines de Proserpina* (*Fuentes*, I, 71-75, 238). Las compañías de Antonio de Escamilla y Matías de Castro representaron en Palacio, en las Carnestolendas de 1679, *Celos*

²⁰ Pérez Pastor, 197, sugiere que la comedia de Montero de Espinosa pudo ser *Lavar sin sangre una ofensa*, acompañada por la mojiganga *Cupido y Venus, maestros de escuela*.

son que al aire matan, *La duquesa Rosimunda* y *El gran tacaño* (*Fuentes*, v, 177).

Para las Carnestolendas de 1680, las compañías de Manuel Vallejo y José de Prado representaron *Hado y divisa de Leónido* y *Marfisa* en el Coliseo del Buen Retiro; el domingo ante los Reyes y el lunes y martes a los Reales Consejos y Villa de Madrid. El lunes y martes también hubo comedias en el Salón de Palacio. Se representaron *El celoso extremeño*, *El manchego* y *Entre bobos anda el juego*, además de seis entremeses (*Fuentes*, I, 239; v, 180).²¹

Las compañías de Jerónimo García y Manuel Vallejo representaron en Palacio, para el Carnaval de 1681, *Los hijos de la fortuna*, *Apeles y Campaspe* y *Don Quijote de la Mancha* (*Fuentes*, v, 181-182).

En las Carnestolendas de 1682, la compañía de Simón Aguado representó probablemente *El secreto a voces* y *Casa con dos puertas* (*Fuentes*, I, 147, 242).

En 1683, pudieron ser las compañías de Simón Aguado, con *El amor al uso*, y de Matías de Castro, con *Pitias y Damón* (*Fuentes*, I, 150, 244).

Durante las Carnestolendas de 1684, Francisco Bezón y Manuel Vallejo representaron en Palacio *Eurídice y Orfeo*, «con loa, sainetes y fin de fiesta nuevo», y la comedia burlesca *El caballero de Olmedo* (*Fuentes*, I, 153-154; v, 184).

El domingo, lunes y martes de Carnestolendas de 1685, la compañía de Manuel Mosquera representó en el salón de Palacio

²¹ Las piezas breves que acompañaron la representación de *Hado y divisa* fueron una loa de Calderón, los entremeses de *La tía y las sobrinas* y *El estafermo*, el baile de *Las flores*, y un fin de fiesta de Pablo Palope. Las Carnestolendas de este año coincidieron con la fiesta de bodas de Carlos II, lo que explica los cuantiosos gastos que se hicieron. Sólo la representación de *Hado y divisa* supuso más de 440.000 reales y aún no estaban todas las cuentas saldadas (*Fuentes*, I, 103-135).

Lo que son mujeres, La gitanilla y Abrir el ojo, con ocho sainetes, tres fines de fiesta, bailes y una loa de Alejandro de Arboreda.²²

La compañía de Manuel Mosquera, ayudada por la de Rosendo López, representó, el martes de Carnestolendas de 1686, la comedia burlesca *La renegada de Valladolid* (Fuentes, v, 188).²³

En las Carnestolendas de 1687, hubo representaciones teatrales durante cuatro días: el sábado, *Progne y Filomena*, burlesca; el domingo, *No aspirar a merecer*; el lunes, *Los amantes de Teruel*, burlesca, y el martes *Don Domingo de Don Blas*, también burlesca; todas ellas acompañadas de «loa, sainetes y fin de fiesta». Se encargaron de las representaciones las compañías de Manuel Mosquera y Rosendo López (Fuentes, v, 192).

Para el lunes de Carnestolendas de 1688, la compañía de Agustín Manuel representó en Palacio, «porque auia de verla la Reyna Madre nuestra señora», *Cuatro prodigios de amor*, y el martes, la compañía de Simón Aguado *Así se casan las damas* (Fuentes, I, 188, 189, 255; VI, 288)

Para las Carnestolendas de 1689 las compañías de Agustín Manuel y Manuel de Mosquera tenían proyectada la representación de *Hércules* en el Coliseo del Buen Retiro, pero no hubo representaciones este año por la muerte de la Reina. Tampoco se hicieron representaciones palaciegas en los Carnavales de 1690, a pesar de que dos compañías estudiaron y ensayaron tres «fies-

²² El dramaturgo Arboreda «habiendo procurado merecer en la composición de algunas comedias y loas para festejos de Palacio» solicita se le «haga merced de un cauallero con voto en Cortes y nobleza para beneficiar en la ciudad y reyno de Valencia y socorrerse por este medio». Se le concede porque «su habilidad e ingenio lo procura merecer», atendiendo sus cortos medios «y hallarse aquí fuera de su patria sin los precisos para mantenerse con su familia» (Fuentes, I, 205).

²³ Sin embargo, en los documentos recogidos en Fuentes, I, 250, no figura este título sino *El maestro de danzar y Apolo y Clímene*.

tas de Carnestolendas, habiendo hecho muchos gastos para los tres trajes de loas y comedias» (*Fuentes*, vi, 289; i, 199).

Las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope hicieron las comedias para las Carnestolendas del año 1691, cuyos títulos pudieron ser *El sastre de campillo* y *La esclava de su galán*, y para el año 1692 las mismas compañías representaron en el cuarto de la Reina *Don Bruno de Calahorra* y *El agua mansa* (*Fuentes*, i, 200, 205, 256, 258).

En las Carnestolendas de 1695, la compañía de Damián Polope representó por la tarde, en Palacio, *El monstruo de los jardines*, y por la noche, *Cuando no se aguarda*; al día siguiente, la misma compañía representó por la tarde *Entre bobos anda el juego* y por la noche, *El maestro de danzar* (*Fuentes*, vi, 295).

El domingo de Carnestolendas de 1696 las compañías de Carlos Vallejo y Andrea de Salazar hicieron en Palacio *Apolo y Climene*; el lunes la compañía de Salazar representó *El laberinto de Creta*; el martes la compañía de Carlos Vallejo representó en el Buen Retiro *La segunda Celestina*, y «después otra fiesta en Palacio en acabando dicha comedia» (*Fuentes*, i, 216-218, 258; vi, 297).

La misma compañía de Carlos Vallejo hizo en Palacio cuatro de las cinco representaciones con que se celebraron las Carnestolendas del año siguiente: *Para vencer amor querer vencerlo*, *Periquito de Urdemalas*, *¿Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor?* y *Júpiter y Europa*. El martes de Carnestolendas fue la compañía de Juan de Cárdenas la encargada de representar *Esto es comedia* o *Lo que es comedia* (*Fuentes*, vi, 297-298), y estas dos compañías fueron las encargadas de las comedias para las Carnestolendas de 1698.

Estos datos correspondientes a la segunda mitad del siglo XVII, espigados entre la abundante documentación que recogen los volúmenes de *Fuentes para la Historia del Teatro español*, demuestran la importancia progresiva que alcanzaron las repre-

sentaciones dramáticas como manifestación de los festejos del Carnaval palaciego. Para otra ocasión queda el estudio del carácter especial de estas representaciones, denominadas en las fuentes documentales «fiestas de Carnestolendas», para las que el género preferido son las comedias burlescas.

2. EL CARNAVAL EN EL TEATRO

La literatura, que ha tomado el Carnaval como motivo literario, pocas veces lo ha hecho como festividad en su conjunto; más a menudo se ha ocupado de alguno de los ritos con que se celebra la fiesta, y no es en este aspecto el teatro el género más favorecido; la narrativa, en verso o en prosa, se lleva la parte del león.

El aprovechamiento literario del Carnaval se encuentra en el *Libro de Buen Amor*, si bien la batalla entre Carnal y Cuaresma que nos cuenta Juaz Ruiz no tenga una referencia directa a las fiestas que se celebran en ese tiempo del año litúrgico; en algunos pliegos de cordel, como la relación de un «Contrato de carnaval e quaresma»,²⁴ anterior a 1540, o en el pliego que relata la «Competencia entre el Carnal y la Cuaresma», compuesto por Miguel López de Honrubia,²⁵ con censura de 1655, o en el romance anónimo titulado por Durán «Descripción de los usos y costumbres en unas fiestas de Carnestolendas en Madrid» (*Romancero general*, II, 564-565); Gaspar Lucas de Hidalgo en *Diálogos de apacible entretenimiento*, Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Quevedo en *El buscón*, los autores de *La pícara Justina*, *La vida y hechos de Estebanillo González* y de numerosas *Relaciones* nos han dejado noticia de la fiesta en otras épocas.

²⁴ Ver María Cruz García de Enterría, 1989, 125.

²⁵ Ver A. Rodríguez Moñino, 1976, 290.

En cuanto a obras teatrales nos podemos remontar a Juan del Encina que escribe dos *Églogas* de Antruejo para ser representadas en los salones del palacio del Duque de Alba durante el Carnaval de 1494. En la primera, «representada en la noche pos-trera de Carnal que dizen de Antruejo o Carnestollendas» no aparece para nada el tema de la fiesta que se celebra: se dramatiza en estilo pastoril la pena que sienten los palaciegos de Alba de Tormes ante la inminente partida del Duque. Sin embargo, el pastor Pedruelo, que acaba de regresar del mercado, le recuerda al apenado Bras la fecha en que se encuentran, cuando le dice que ha vendido tres gallos y dos gallinas y ha comprado puerros y sardinas «por comer/ el domingo a mi prazer». Bras, para quien el ayuno supone ardua penitencia, está tan ensimismado con las noticias de palacio «que no se me percordava/ la cuaresma que ha de ser».²⁶

La *Égloga* segunda²⁷ «representada la misma noche de Antruejo o Carnestollendas» pone en escena algunos elementos folclóricos de la fiesta en tono de parodia. En primer lugar se parodia la glotonería, la gula propia de unos días que preceden al largo ayuno cuaresmal. Los pastores Bras y Beneyto, sentados en el suelo, comen y beben sin tino. Temen que la Cuaresma, personalizada lo mismo que el Carnal, los encuentre poco rellenos. Beneyto, que ha visto a la Cuaresma rondar por los alrededores, cuenta a Bras los encuentros entre las huestes de una y otro en una batalla que recuerda directamente la del libro del Arcipreste.²⁸

Diego Sánchez de Badajoz en su *Farsa militar* alude a los atrevimientos que eran permitidos en las fechas de Carnestollendas.

²⁶ *Égloga v*, (*Cancionero de 1496*, ed. de Rosalía Gimeno, 157).

²⁷ *Égloga vi*, (*Cancionero de 1496*, 166-178).

²⁸ Un estudio de las relaciones entre estas *Églogas* de Juan del Encina y el drama renacentista puede verse en Charlotte Stern, 1965, 181-195.

Un pastor cuenta el argumento de la farsa, en el que el tema principal es alabar el valor de la penitencia («batallar/ con los enemigos tres»), pero antes anima al público contándoles sus aventuras amorosas. Requebra a una mujer a la que ve una pierna mientras está lavando, pero tiene que conformarse con mirarla hasta que llega el Carnaval:

Luego, venido el antruejo
 ando por quemalle un cerro;
 pegóme un bofetonejo,
 paróseme esto bermejo.²⁹

La comedia anónima del siglo XVI, *Las Carnestolendas de Barcelona*,³⁰ es posible que haya sido escrita para ser representada en Madrid durante el Carnaval y ante la Corte, donde gozaban de merecida fama los carnavales de Barcelona.³¹ En esta comedia se encuentran alusiones a dos tipos de carnaval: el que se celebraba en las casas nobles o acomodadas y el carnaval popular.

Dos viajeros italianos llegan a Barcelona. Lo primero que encuentran es un grupo de enmascarados que van arrojándose puñados de salvado a la vez que se insultan a gritos, lo que sirve para situar la acción de la comedia en pleno bullicio carnavalesco. Traban amistad con dos damas que les invitan a casa de una de ellas para presenciar el festejo con que van a celebrar estas fiestas. Acomodados todos en el estrado, presencian el desfile de disfrazados: un diablo que lleva a vender a cuatro portugueses atados por el cuello «como galgos de traylla»; dos mujeres que llevan a un galán maniatado; un galán que arrastra un Cupido;

²⁹ Diego Sánchez de Badajoz, 1978, 260.

³⁰ María Asunción Satorre Grau, 1983, 55-68.

³¹ Ver nota 16.

unos negros que portan una silla en la que van la Fortuna y Cupido. Todos llevan a sus espaldas letras alusivas a los motivos del disfraz. Estas letras servirán de tema de conversación entre los protagonistas. Acabado el festejo, las damas salen a la azotea a contemplar el desfile de carnaval que pasa por la calle.

Los protagonistas son espectadores de un doble festejo carnavalesco: el que desfila ante el estrado y el que pasa por la calle y que el espectador no ve. El desfile de máscaras que presencian viene a ser muy semejante al que describe Lucas de Hidalgo en *Diálogos de apacible entretenimiento*, pero aquí «presenciamos» la fiesta, mientras que en *Diálogos* sólo nos es contada. Una nota destacable es la visión que tienen los italianos del carnaval español:

No hay en su seso persona
 hoy en toda la ciudad.
 Yo he visto Carnestolendas,
 con gala y desenvolturas;
 pero aquí todo es locuras:
 grita, visajes, meriendas.

En la comedia aparecen varios elementos folclóricos propios del Carnaval: objetos arrojados, libertad, días de ocio, aceptación de todo tipo de burlas con buen humor, uso obligado de máscaras, etc. El recurso de situar la acción de la obra teatral en los días de Carnaval ofrece la posibilidad de presentar todo tipo de libertades, tanto de palabra como de acción. Así las damas de *Las Carnestolendas de Barcelona* pueden invitar a dos desconocidos a su casa:

que este día de contento
 que con libertad hablamos
 todo el año le pagamos
 de enfadoso ençerramiento.

y se pueden decir groserías:

La ocasión, señora, atiza
a que soltemos las riendas,
especial Carnestolendas,
que es víspera de Ceniza.

En un anónimo entremés titulado *El Carnaval*³² varias parejas se acomodan en un sitio conveniente para ver el desfile de las máscaras, con diálogos picantes y acciones atrevidas, sólo permitidas en una obra cuya acción se desarrolla en un contexto carnavalesco.³³ Pero, en realidad, el carnaval es sólo un recurso dramático permisivo. Con una acotación que dice: «van pasando diferentes máscaras» se sitúa la acción del entremés en un tiempo determinado, y ésta es la única referencia carnavalesca que hay en el entremés, pues otras bromas como arrojar agua con una jeringa, echarse salvado, darse golpes, etc., son frecuentes en numerosos entremeses, bien que procedentes de costumbres carnavalescas. Ana, la protagonista, para castigar la presunción de sus enamorados y a la vez divertir a un grupo de amigos, prepara una serie de situaciones equívocas que terminan con un baile final.

Una obrita de Andrés de Ustarroz (1606?-1653) titulada *Entremés del Antruejo y Miércoles Corvillo*³⁴ es una versión de la batalla entre Carnaval y Cuaresma que remite, como la *Égloga* segunda de Encina, a «La pelea que ovo don Carnal con la Quaresma» en el *Libro de Buen Amor*. Pero aquí se trata de una batalla dialéctica. Los personajes son cinco: Antruejo, Carnaval, Gula, Abstinencia y Miércoles Corvillo. Los tres primeros andan

³² Ver Javier Huerta Calvo, 1987, 357-387.

³³ Cotarelo, 1911, cxxvii, no juzgó conveniente imprimir tales «desvergüenzas».

³⁴ Eunice Joiner Gates, 1971, 229-239, edita este entremés.

tristes y mustios porque se acerca el tiempo de abstinencia. Carnaval invoca en su ayuda, inútilmente, a su hermano Antruejo, en una clara parodia de conocidos romances:

¿Dónde estáis, Antruejo hermano,
que ya no os doléis de mí,
pues estando en puras carnes
ni me ayudáis, ni vestís? [...]

El carnaval soi, cuitado,
que no tengo ni un quatrín,
porque gasté cuanto tuve
en este negro engullir.
Acabóse mi ventura,
que mi desdicha infeliz
en las manos de Corvillo
me puso por ser yo un ruin.

La Gula viene en busca de ambos, para preparar la defensa contra el ataque de Abstinencia y Miércoles Corvillo:

No es hora de dormir, despertad presto,
que el enemigo va tomando el puesto, [...]

y el Miércoles Corvillo con su gente
en vuestra busca viene diligente.

A partir de aquí tiene lugar una batalla verbal que comienza en un tono insolente pero que poco a poco va decayendo y los cinco personajes van acercando sus encontradas posiciones para terminar bailando juntos unas seguidillas. Las acotaciones hacen referencia a lo carnavalesco de los personajes, que han de salir caracterizados grotescamente con disfraces apropiados a lo que representan. Así, la Gula «vestida mui a lo su nombre»; Antruejo

«vestido graciosamente». La apariencia ridícula se exagera en el momento de entablar la batalla:

Salen el Miércoles Corvillo con un capaço de palma por hiclmo, lança y espada, y en vez de peto y espaldar dos abadejos, y por braçaletes y tonelete algunas legumbres, y la Abstinencia vestida mui a lo penitente con unas disciplinas en la cinta.

El entremés, como la *Égloga* primera de Encina, tiene una parte laudatoria que, en este caso, va dedicada a don Vincencio Juan de Lastanosa en cuyo palacio de Huesca debió de representarse. Las circunstancias, con siglo y medio de diferencia, parecen similares a aquellas en que se representaron las églogas de Encina: Carnaval y fiestas palaciegas. Pieza ocasional, escrita en un periodo extremadamente corto de tiempo («antes de las 24 horas que se pidió al autor»), para una audiencia selecta. También, como en la pieza de Encina, hay una moraleja, o al menos un atisbo de enseñanza moral: el hombre está sujeto al tiempo; el tiempo transcurre velozmente y acaba con los placeres pero también con los dolores.

En el entremés de *El abadejillo* de Quiñones de Benavente, cuatro mujeres charlan una tarde de Carnaval sobre los entretenimientos propios de esos días. Hacen entrar en casa a un transeúnte y se divierten con bromas pesadas: huevo estrellado en la cabeza, paño enharinado para limpiarse, jeringazos de agua, etc. Los efectos cómicos se consiguen por el contraste entre las bromas carnalescas y el lenguaje culto empleado por alguno de los interlocutores.³⁵

La maestra de gracias, entremés de Luis de Belmonte, es una pintoresca descripción de costumbres carnalescas y probablemente fue representado es esas fechas en una fiesta palaciega.³⁶

³⁵ Ver Hannah E. Bergman, 1965, 82.

³⁶ Ver Hannah E. Bargman, 1970, 151-163.

Curiosamente algunas obras dramáticas cuyo tema es el Carnaval o algunas de las costumbres propias de las fiestas carnavalescas no fueron escritas para ser representadas en esas fechas. En el *Entremés de las Carnestolendas* de Calderón de la Barca,³⁷ que pudo ser escrito para ser representado en el Corpus de Madrid de 1650,³⁸ un Vejete enumera las locas diversiones propias del Carnaval, pero sus hijas no quieren ningún entretenimiento más que ver una comedia. Con la llegada de un gracioso, muy hábil en disfrazarse, al que ayudan las jóvenes, el entremés se transforma en mojiganga: un negro, un soldado tudesco, el Rey que rabió, Marta con sus pollos, Perico el de los Palotes, Maricastaña, la Dueña Quintañona y otros personajes desfilan por la escena con sólo ser evocados. *La Loa curiosa de Carnestolendas* de Juan Bautista Diamante se presentó en Madrid el 8 de abril de 1662 para festejar el cumpleaños de Felipe IV precediendo a la zarzuela de *El laberinto de Creta* del mismo autor, que aprovecha la loa para pedir disculpas por los cambios que introdujo en el tema «por huir el riesgo/ de la indecencia y hacer/ más suave el argumento». El título se debe a que dos personajes de la loa, la Curiosidad y la Explicación, se encuentran entre cuatro parejas que bailan cubiertos con máscaras en la fiesta de Carnestolendas.³⁹

Numerosas obras dramáticas utilizan el recurso de situar algunas secuencias de la acción en Carnestolendas porque puede dar

³⁷ Ver Pedro Calderón de la Barca (María Luisa Lobato, 1989, 429-449).

³⁸ Ver Pedro Calderón de la Barca (E. Rodríguez y A. Tordera, 1983, 138).

³⁹ Ver Caridad Oriol Serrés, 1991, 219-234. Numerosas mojigangas dramáticas escritas para acompañar la representación de los autos sacramentales aluden o se centran en la necesidad que tiene un alcalde de prender a cuantos encuentra a su paso para formar con ellos una mojiganga con que celebrar las fiestas. Es el caso de *La ronda en noche de Carnestolendas* de Suárez de Deza, *El titeretier* de Avellaneda, *La plazuela de Santa Cruz* de Calderón, *El regidor* de Bernardo de Quirós, etc.

un juego escénico con más posibilidades. El colorido que proporciona en las tablas la variada indumentaria carnavalesca unido a la permisividad propia de las fechas es aprovechado por los escritores para la necesaria distensión de la acción dramática. Así lo hacen Tirso de Molina en *La celosa de sí misma* o Lope de Vega en *El premio del bien hablar* y *La buena guarda*. El acto primero de *La buena guarda* tiene lugar en Ciudad Rodrigo, en días de Carnestolendas. Esta localización en el tiempo tiene en la obra un fin humorístico. Al sacristán Carrizo, que oye música, se le van los pies:

Son es éste. Danzas vienen.
 ¿En qué Italías, en qué Francias
 se celebra el Carnaval
 con mayor solicitud?
 Perdón Dios la inquietud.
 ¿Hay tal son? ¿Hay son igual?

 Todo me estoy deshaciendo,
 como torrezno en sartén.
 ¡Lindo son! ¡Y cantan bien!
 ¿Qué es esto, pies? No os entiendo.
 Haremos una floreta
 siquiera, y la sotanilla
 levantando a la rodilla,
 sonaremos castañeta.

Pasan los músicos y algunos hombres y mujeres con máscaras y bailando:

En la puerta estoy mejor:
 desde aquí los quiero ver.
 Ya pasan. Ya vuelve el son,
 pues Carnestolendas son;
 sotana, no hay que temer.

El sacristán ya no da pie con bola, y en el diálogo que mantiene con el mayordomo da respuestas disparatadas en las que intercala fragmentos de las canciones que acaba de oír. El Carnaval le sirve a Lope de Vega como recurso para un pequeño paréntesis cómico en una obra «joya del teatro religioso de Lope y una de las obras más bellas de su repertorio».⁴⁰

Actividades parateatrales íntimamente ligadas a celebraciones carnavalescas, y progresiva integración de las representaciones dramáticas en las celebraciones del Carnaval hasta llegar a convertirse, en las Carnestolendas palaciegas, en el propio festejo han sido el objeto de estudio en la primera parte de este trabajo: *teatro en Carnaval*. En la segunda parte, sin ánimo de exhaustividad, se han presentado testimonios de diversos aprovechamientos de las manifestaciones festivas del Carnaval en obras dramáticas; explotación del Carnaval como tema o recurso dramático: *Carnaval en el teatro*.

OBRAS CITADAS

AA.VV., «Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1848», *Memorial Histórico Español*, XIV, Madrid, 1862, 336-337.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

⁴⁰ Ver Menéndez Pelayo, 1985, tomo v.

- Barrionuevo, Jerónimo, *Avisos*, Madrid, Escritores Castellanos, 1892, 3 vols.
- Bergman, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- (ed), *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1970.
- Buezo, Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Teatro cómico breve*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.
- , *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1983.
- Caro Baroja, Julio, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª ed. (1ª ed., 1965).
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980 (3ª reimpr., 1991) 5 vols.
- Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, I, NBAE, Madrid, 1911.
- , *Ensayo sobre la vida y obras de Calderón*, Madrid, 1924.
- Díez Borque, J.M. (ed.), *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983.
- Doglia, Federico, *Teatro in Europa*, Milán, Garzanti, 1982.
- Frazer, J.G., *La rama dorada*, México, FCE, 1981 (1ª ed. en inglés, 1890).
- Fuentes para la Historia del teatro en España*, Londres, Tamesis, diversos volúmenes (ver Varey).
- García de Enterría, María Cruz, «Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel», Huerta Calvo (ed.), *Formas*

- carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989, 118-159.
- Gauna, Felipe, *Relación de las fiéstras celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, introd. de S. Carreres Zacarés, 2 vols., Valencia, 1926-1927.
- Gimeno, Rosalie, (ed.), *Cancionero de 1496*, Madrid, Istmo, 1975.
- Huerta Calvo, Javier, (ed.), *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989.
- , «Entremés de *El Carnaval*. Edición y estudio», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, 1987, 357-387.
- Joiner Gates, Eunice, «An Unpublished *Entremés* by Andrés de Ustarroz», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, 229-239.
- León, Pinelo, A. de, *Anales de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- López Estrada, F., «Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana», Huerta Calvo (ed.), *Formas carnalescas*, Barcelona, Serbal, 1989, 63-117.
- Lucas de Hidalgo, Gaspar, *Diálogos de apacible entretenimiento, que contienen unas Carnestolendas de Castilla (1606)*, Madrid, BAE, XXXVI, 1855, 279-316.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras de Lope de Vega*, tomo V, Madrid, Real Academia Española, 1985.
- Oleza, Juan, «Las transformaciones del fasto medieval», *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, L. Quirante (ed.), Alicante, Universidad de Alicante, 1992, 47-64.
- Oriol Serrés, Caridad, «Diamante: ¿el pincel o la pluma?», *Notas y Estudios Filológicos*, 6, 1991, 219-234.

- Pérez Pastor, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Segunda serie, Bordeaux, Feret et fils, 1914.
- Rodríguez Moñino, A., «Archivo de un jacarista 1654-1659», *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Barcelona, Ariel, 1976, 280-296.
- Romancero general*, Agustín Durán (ed.), II, Madrid, BAE, XVI, 1945.
- Sánchez Arjona, J., *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla*, I, Sevilla, E. Rasco, 1898.
- Sánchez de Badajoz, Diego, *Farsas*, ed. J.M. Díez Borque, Madrid, Cátedra, 1978.
- Satorre Grau, María Asunción, «Las fiestas de Carnaval en Barcelona según una comedia del siglo XVI», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 38, 1983, 55-68.
- Shergold, N.D., *History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, OUP, 1967.
- Simón Díaz, José (ed.), *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- Stern, Charlotte, «Juan del Encina's Carnival Eclogues and the Spanish Drama of the Renaissance», *Renaissance Drama*, 8, 1965, 181-195.
- Surtz, Ronald E., (Edad Media), Sito Alba, M., (siglo XVI) y Serralta, F., (siglo XVII), «Teatro y parateatro» de la *Historia del teatro en España*, dirigida por J.M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, 129-150; 460-469; 683-688.

Varey, J.E., y Shergold, N. D., *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665*, London, Tamesis, 1973, vol. IV (Serie *Fuentes para la historia del teatro en España*).

Vida y hechos de Estebanillo González, N. Spadaccini y A. Zaharreas (eds.), Madrid, Castalia, 1990.

