


6-1997

De Madrid a Getafe: Una comedia de Lope de Vega y entremés de Hurtado de Mendoza

Héctor Brioso Santos

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Brioso Santos, Héctor. (1997) "De Madrid a Getafe: Una comedia de Lope de Vega y entremés de Hurtado de Mendoza," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 11, pp. 79-100.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

3

DE MADRID A GETAFE: UNA COMEDIA DE LOPE DE VEGA Y UN ENTREMÉS DE HURTADO DE MENDOZA

Héctor BRIOSO SANTOS
(Universidad de Alcalá)

Para Isabel:
"Don Félix soy, que ahora llevo
por la posta en mi cuidado..."

Para mi amigo Joe Ricapito,
por una conversación sostenida en Pittsburgh
y una carta suya memorable

Antonio Hurtado de Mendoza y Luis Quiñones de Benavente, según las palabras elogiosas de Eugenio Asensio, "ennoblecieron el género menor" (p. 122)¹. Hannah Bergman, no menos cualificada que el profesor navarro en materia entremesil, indica que Hurtado "gozó entre sus contemporáneos fama de entremesista". Entre las pocas obras breves que conservamos de la producción de Hurtado, nos interesa ahora la pieza llamada "Getafe" y subtitulada "Entremés famoso de Antonio Hurtado de Mendoza"².

¹ Remito al lector curioso a la nota bibliográfica de García de Enterría a su introducción del volumen antológico citado en nuestra bibliografía final, en la que se recogen las contribuciones más sobresalientes sobre la obra de Hurtado. Añadanse a esta entrada la fundamental del capítulo V del *Itinerario del entremés* de Asensio, el libro y los artículos de Davies y, asimismo, el artículo de Lanot. En lo que sigue, citaremos abreviadamente en el texto y las notas de este artículo las obras y estudios cuya referencia se da por extenso en la bibliografía final.

² En la "Nota previa" a su edición del "Getafe", p. 81. No conocemos conjetura crítica alguna acerca de la fecha de esta obrita hurtadiana, que puede suponerse anterior a 1621. El precioso volumen de *Antología poética* de Hurtado de Mendoza editado por García de Enterría para la colección "La gala chinela", obra que contiene un suplemento con la edición *fac-similar* del "Entremés de Getafe", preparada por Ignacio Ruiz y Félix Barba y basada en un volumen custodiado en el British Museum (Valladolid, 1621; signatura 11726 aa I, I-41; copia muy defectuosa). El "Getafe" fue editado y su autor identificado por Cotarelo de acuerdo

Este entremés puede ponerse en relación por tema, tratamiento y estructura con otra obra ambientada en el mismo pueblo de la comarca madrileña, *La villana de Getafe* de Lope de Vega. Se trata de una deliciosa comedia probablemente escrita por el Fénix de los Ingenios hacia 1613, en el año del edicto contra los moriscos, a tenor de las escenas finales del acto II, que ponen de manifiesto un sentimiento contra esa minoría³. Ambas piezas siguen pautas comparables en su construcción íntima. Hay en el "Entremés de Getafe", además, relevantes pinceladas de costumbrismo, que trataremos más adelante y que tienen su paralelo en la comedia: entre otras, las escenas de la llegada de los carros al mesón caminero y de los requiebros de los viajeros a las lindas y descaradas villanas que hacen labor en los zaguanes.

Dentro del teatro de Hurtado, aunque se trate de una obra algo menos célebre que las tres creaciones entremesiles del genialmente barroco Miser Palomo, el "Miser Palomo", el "Licenciado Dieta" y el "Segunda parte de Miser Palomo y médico de espíritu", con todo, el entremés getafeño resulta, a la postre, superior técnica y teatralmente a ellos por su acción incipiente, desarrollada en lugar de la acostumbrada revista de figuras cortesanas⁴. El maestro Asensio se ha referido a Lucas y Francisca como antecedentes del petimetre y de la maja dieciochescos (p. 121) y Huerta Calvo ha corroborado este juicio acerca del que llama "gracioso cuadro de costumbres" (p. 139). El mismo Asensio, siempre moderado en este tipo de opiniones, habla del "Getafe" como "para el lector moderno la más graciosa pieza de Hurtado" y lo describe en los términos

con la lectura del manuscrito 3.922 (fol. 97) de la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque hay otro manuscrito, según Asensio (p. 121n.), en la neoyorquina y benemérita Hispanic Society of America [Davies, en su artículo de 1971, no anotaba esta fuente (p. 99)] y un tercero que localiza Bergman, en su ya mencionada "Nota previa" (p. 81) al entremés, como perteneciente a la colección teatral barcelonesa de Arturo Sedó.

³ Ruiz Morcuende recuerda que esta comedia se publicó en las dos ediciones de la *Parte XIV* de las comedias del Fénix, de 1620 y 1621 (p. xxvii). Buchanan la fechó entre 1609 y 1610, pero Ruiz Morcuende insiste en la fecha posterior de 1613 en función de varios indicios (ambos en Ruiz Morcuende, pp. xxix-xxx), según hace también, con menos detenimiento, Sáinz de Robles en la "Nota preliminar" a su edición de la obra (p. 1453). Kaiser coincide con ambos en las fechas de 1613-1614 y Márquez Villanueva sostiene también la primera de ellas (p. 322), opinión que Díez Borque parece corroborar en el "Estudio preliminar" de su edición de *La villana de Getafe* (p. 54). Este último autor ofrece alguna bibliografía pertinente para el problema morisco en esta obra (p. 11, n. 4) y Ebersole brinda una descripción y un resumen de su argumento, con algún error onomástico (pp. 34-36).

⁴ Discrepamos del criterio de Buendía, que afirma justamente lo opuesto: "Aunque satírico y gracioso, no alcanza la agudeza del *Miser Palomo* en sus dos partes" (p. 480). Huerta Calvo ha preferido, en su antología *Teatro breve*, el "Miser Palomo" a nuestro entremés. La opinión más matizada es la de Davies, *A Poet at Court*, p. 219. En p. 217 señala sobre el "Getafe" que es "probably the best of Mendoza's interludes".

siguientes: "primoroso juguete menos jaleado por los contemporáneos, pero más afortunado y mirando al porvenir. Renunciando a la revista satírica presenta un escorzo de acción y un desenlace" (*ibid.*). Asensio habla acertadamente del retrato individual de los caracteres, en la medida, claro está, en que esto es posible en el género: "cada personaje es un islote de interés" (p. 123); aunque -añadiremos- esto mismo pueda decirse de bastantes entremeses de esta fase de la historia del teatro breve, y especialmente de aquellas piezas concebidas por el maestro Quiñones de Benavente y por Quevedo. Buendía anota, por su parte, lo siguiente:

Hace retrato del hidalgo tímido, de la mesonera graciosa y admirada y pone en evidencia notablemente el burdo y fuerte hablar de los plebeyos, en este caso el carretero, que siempre fue sinónimo de mal hablar... Es destacable y está verdaderamente bien definido el tipo de la mesonera (p. 480).

Y, en efecto, este entremés famoso en nada desmerece de los de Cervantes, Quevedo, Quiñones o Calderón.

En cuanto a la anécdota, Hurtado nos sitúa en la venta donde se cruzan el blasfemo y envinado carretero, el ventero tópico, la coqueta ninfa campesina Francisca y, sobre todo, el "ninfo" don Lucas, *pseudonoble* ciudadano de nombre ridículo, caballero de alfeñique y, en palabras del carretero, "un marquesote en ayunas"⁵. La encarnación entremesil de este prototipo literario -el hidalgo pobre cruzado con el caballero afeminado, que, a la vuelta de un siglo, será llamado petimetre- resulta ser, además, poeta culto a ratos y un requebrador incesante. Su dama, doña Clara, aunque es una señora de la corte, no hace ascos a las pullas aldeanas, según se observa en la pieza de Hurtado.

La situación es predecible: dos parejas, los dichos Lucas y Clara, y Francisca y su carretero, que se llama nada menos que Alonso Andrés. Inicialmente, éste último blasfema detrás del escenario y describe Getafe con poca misericordia. Francisca afila su lengua en un diálogo vivaz con el carretero. Pero, cuando Alonso Andrés se retira, surge la complicación necesariamente simple del entremés con el flechazo de Lucas, que se prenda de un modo tópico de la joven novia villana del carretero. El caballero la

⁵ En el acto I, p. 89 de la edición de Bergman, de la que procederán, en lo que sigue, todas las citas del "Getafe".

requiebra ofreciéndole primero regalos (joyas y un coche⁶) y cortejándola luego a la manera culta con un discurso genialmente cómico, en el que no se omiten ni los extremos cancioneriles ni los versos de Garcilaso. El intenta abrazarla rogado taimadamente por ella, que le propina por toda respuesta un sonoro bofetón. Finalmente, sin que la trepidante acción decaiga, los dos vértices más alejados del rombo amoroso, Clara y el carretero, acabarán brutalmente con el romance imposible. Las parejas se traicionan y se alían al modo intermitente del entremés y de las triquiñuelas del gracioso de la comedia. La dama no sólo es alabada en algún momento por la villana, sino que también, tras percatarse del desliz de Lucas con Francisca, elogia la bofetada que la otra mujer ha propinado a Lucas, deja ver su disgusto por la mala elección del caballero y proclama que lo va a abandonar a causa de sus veleidades getafeñas.

A continuación, Francisca parece enardecerse todavía un punto más y sale de nuevo el carretero. La conversación se torna graciosamente tensa: el llamado Alonso Andrés amenaza a Lucas y desliza una moraleja socialmente ilustrativa para el supuesto noble: la villana lo quiere a él, al carretero, como a su igual natural. Suponemos que don Lucas saca entonces la espada, pero el mesonero comparece y pone paz entre ambos. Como conclusión, todos bailan un final cantado un tanto ajeno a la acción precedente si se exceptúa la hábil transición métrica⁷.

Pero, a lo que vamos, es esencial notar que la pieza, delicada y graciosamente engranada por Hurtado, se construye en torno al asunto, fundamental para la época, de los *dones* y las *doñas* falsificados, mentidos, instrumentalizados por las clases bajas y burguesas para acercarse socialmente a la nobleza, especialmente a través de uniones maritales poco ortodoxas. El tema, tan familiar a cualquier lector de Quevedo, de Vélez de Guevara o de Francisco Santos⁸, es también el asunto de fondo del "Estremés de Getafe", porque, frente a la rotunda conciencia de clase (que es la de no pertenecer a ninguna clase elevada) del carretero Alonso y a los alardes que se permite su amada, la montaraz y desfachatada Francisca, el caballero falso don Lucas pisa el terreno resbaladizo de la estafa social, de la relación interclasista entre un noble y una villana

⁶ La acusación literaria de que los coches son como alcahuetes, bien por la intimidad que ofrecen a los amantes, bien por ser dádiva frecuente -prestados más que regalados- entre ellos, es muy habitual en el Siglo de Oro. Como muestra de ello, entre otras muchas que podrían fácilmente aducirse, *vid.*, la nota 211 de los editores franceses de *La hora de todos* quevedesca, p. 429. El lector de *La villana* observará que el infatigable don Félix aprovecha este vehículo, de un modo un tanto promiscuo, para agasajar y seducir a tres mujeres distintas.

⁷ Explicada por Asensio, que indica que este tipo de trucos prácticos pudieron inspirar al famosísimo Quiñones de Benavente en su buen hacer entremesil (p. 123).

⁸ *Vid.*, entre otros muchísimos, los pasajes del tercer *tranco* de *El diablo cojuelo*, del juego *don-remendón* del *Guzmán*, I, libro II, cap. VII, ambos armados sobre chistes típicos. La picaresca aparece literalmente inundada de ejemplos y moralejas acerca de tal asunto.

con fines menos que honestos. El ya ha incurrido en el error social de pretender ser noble; ahora comete el error opuesto: requebrar a una villana intentando seducirla con su riqueza prestada, su cultura mal aprendida, su cortesanía de pega y, por supuesto, su nobleza mentida⁹.

Tal es, también, la moraleja fundamental de *La villana de Getafe*. Aparte del asunto secundario de los moriscos, del tema colateral de Faetón y de los diversos enredos y disfraces que entretienen típicamente la trama, esa comedia se centra en otro galanteo impropio, el del noble madrileño don Félix con la villana Inés de Getafe, del que ella está enamorada, aunque resista sus asaltos con entereza y con un claro sentido estamental. En el escarceo de ambos surgen los mismos elementos del entremés analizado: los requiebros, los regalos y, por encima de todo, el coche, que constituye un subtema de tanta importancia en la obra, al menos, como el de la morisma¹⁰. El vehículo, según es habitual en la literatura barroca, se erige en símbolo del ascenso social y aquí funciona a modo de válvula de paso entre las posiciones sociales respectivas del veleidoso Félix,

⁹ Algo semejante sucede en la trama del entremés de “Las habladoras” de Quiñones de Benavente, en el que el supuesto hidalgo Perote intenta seducir a la villana Francisca, sentada con otras amigas “habladoras” y bordadoras a la puerta de sus casas una tarde de verano. En medio de la accidentada conversación de ambos, él le espeta: “soy tu marido y tú eres mi regalo”; para añadir, a continuación:

...Eres noble y villana, aquesto es malo;
casamiento de hidalgo y de villana
es como la morcilla, muda hermana,
que el hombre para hacella
pone la sangre y las cebollas ella (en la *Colección de Cotarelo y Mori*, n° 317, p. 763).

Entonces Francisca, súbitamente locuaz hasta el punto de intimidar al osado galán, comienza a exigir dinero y regalos (que se parecen en algo a los del “Getafe”):

Cómpreme enaguas, écheme virillas
...
pretinillas de barbu de ballena
...
y de día y de noche
tráigame un coche, búsqume otro coche,
que en el Prado y más Prado paseando,
la vanidad me vaya bazucando” (*ibid.*; cf. también *La villana de Getafe*, I, p. 114).

¹⁰ No es imposible que parte de la inspiración de la obra larga y del entremés proceda temáticamente, aunque se concretase años o meses después, del momento legal *anticocheril* de 1611, cuando se prohibió, por premática de 5 de enero, que anduviesen en carrozas las mujeres públicas y muchos hombres a los que no correspondía legalmente ese privilegio. Se trata de la misma ley a la que Cervantes aludía en su entremés coetáneo de “El vizcaíno fingido” (p. 151): otro factor temático para fechar la comedia lopesca poco frecuentado por la crítica.

que lo ofrece, y de la astuta Inés, que se sube a él y lo acepta a regañadientes, pues se marea viajando en su interior y no termina de confiar en las promesas del caballero¹¹.

Es evidente el parecido entre la comedia y la pieza breve en algunos otros aspectos fundamentales, como la localización de ambas tramas en la villa de Getafe, la sátira de ese pueblo a la llegada, frente a un mesón, entre carretas y postas, el enamoramiento súbito -en la comedia a la vez mutuo y anterior al lance inicial- de una persona de rango muy inferior al del protagonista, el ofrecimiento o el regalo del carruaje cruzado entre ambos y la atribución, un tanto forzada, de un título de dama o de caballero postizo a una persona que no puede merecerlo objetivamente según los cánones sociales de la época. Incluso la caracterización extrema de la vestimenta y ademanes de los dos caballeros protagonistas de la comedia y el entremés pueden aducirse como pruebas de un parecido notable entre ambas obras: mientras don Félix viste “sombbrero bajo”, cuello con “arrebos”, “puños disformes / que de servilletas / sirven cuando come” y una cuera olorosa a ámbar, entre otros aderezos de caballero seductor, amanerado y un tanto cómico (pp. 81-83); don Lucas, como otros Lucas del teatro barroco, es un verdadero *lindo* en ciernes, que el entremés define escuetamente como “calcillas”, completando su caracterización con la cobardía y los miedos habituales (p. 89).

Vayamos al escenario. La villa getafeña fue, según Márquez Villanueva, una “obsesión medio neurótica” del Fénix, a pesar de estar “siempre sucia y lodosa” y de su “interminable calle de mesones y más mesones” (p. 343)¹². La anécdota mínima de la llegada de los carros de Toledo, cargados de frailes, viejas y estudiantes, a la avenida principal -y única- de Getafe adquiere, por ello, en *La villana*, como en el entremés, un gran vigor realista:

¹¹ Díez Borque hace un excelente análisis sintético de la cuestión del coche en esta comedia (p. 44).

¹² Márquez Villanueva ofrece, asimismo, ejemplos de los abundantes *getafismos* lopianos: *vid.* sus pp. 333-335 y su nota 22. Un pasaje especialmente interesante es el presente en *La Dorotea*, cuando Fernando y su criado consideran la intendencia de su viaje de Madrid a Sevilla -tal es el itinerario práctico en el que Lope incluye invariablemente la aldea en cuestión-:

FERNANDO: En Getafe comeremos.

JULIO: No saldré yo de Madrid en confianza de Getafe (acto I, esc. 6; p. 129).

En este punto nos encontramos con temores parecidos a los barruntos del criado Lope de la comedia que nos ocupa (I, p. 77), lo que abonaría la sugerente hipótesis de Márquez sobre un Fénix con tumultuosos recuerdos getafeños, que siembra delicadamente por sus obras. En *La villana* la amenaza latente de las distracciones erótico-festivas del villorrio sobrepuja incluso a la más temida por la engañada doña Ana y por el gracioso: el entonces famoso “ojo negro sevillano” de la bella y peligrosa hembra meridional (I, pp. 75-76).

HERNANDO: ¿Qué es aquesto?

BARTOLOME: Los carros de Toledo,
que, preñados de gente, aquí la paren.

HERNANDO: Ni el mesón ni la gente sufrir puedo

SALGADO: No he venido en mi vida más cansado.

PEDRO: ¡La gente que ha embarcado el carretero!¹³.

PEDRO: ...Hagamos hora

mientras el bellacón del carretero

da cebada al ganado y se hace un cuero (*Villana*, I, p. 100); etc.

Notas que se reproducen de modo todavía más elocuente y ruidoso, si cabe, en los hiperbólicos trazos entremesiles, con los mismos gritos del transportista y quejas de los pasajeros:

CARRETERO: Llama esas mulas, ten esas reatas,
bestia de un puto, ¡jo! ¡dale, Antoñuelo!

¡Oh pesia, voto, juro! ¡Dale, muchacho!

OTRO: ¡Ah, cochero hablador!

CARRETERO: ¡Mientes, borracho!

...

OTRO: ¿Ahora canta, pesia a su gaznate?

...

CARRETERO: ...Echaré cebada y paja...

DON LUCAS: ¡Hola! Saca esa ropa, Escobarillo.

¡Jesús, qué noche y qué calor! Parece

que se ha soltado el mismo purgatorio (pp. 82-84).

Las vagas anticipaciones o ilusiones eróticas de Lope, de los personajes de la comedia y del entremés ante la vista de Getafe pueden ser parte de un lugar común del imaginario sexual de la época: aldeanas endomingadas que bordan redes, randas y otras labores a las puertas de sus casas, mozas mesoneras y prostitutas en una larguísima aldea caminera, casi esperando las pullas y requiebros de los caballeros y estudiantes pasajeros y aguardando también la más o menos furtiva entrevista amorosa o venal. De esa imagen vulgar y sin duda realista¹⁴ habrían extraído tanto el Fénix de los Ingenios como *Hurtado de Mendoza* la inspiración de sus obras respectivas, tan parejas entre sí.

¹³ En adelante, las citas de esta comedia lopiana procederán de la mejor edición que poseemos, la realizada por el prof. Díez Borque. Los versos citados pueden leerse en la p. 98 de ese volumen.

¹⁴ Cf. Márquez Villanueva, pp. 337-338.

A apenas dos leguas de Madrid y con dos mil vecinos, Getafe¹⁵ era la parada obligada para los carros que venian de Toledo por Illescas, que Lope retrata tan bien, así como para los viajeros que, tal Félix y su criado Lope, caballero y gracioso de *La villana de Getafe*, se dirigian a Sevilla en sentido contrario. Los caracteres de la comedia hierran un caballo en el pueblo madrileño y los del entremés hacen un alto en su camino en el mismo enclave a fin de que el cochero refresque las mulas. El lugarejo es descrito entonces en pormenor y en tono burlesco por un caracter anónimo en una canción espontánea del entremés:

Calle de Getafe,
gigante pardo,
galería de polvo,
golfo de barro.

Y por el carretero en persona, a la llegada al poblachón acostado sobre el Camino Real, con versos magníficos y a ratos gongorinos:

¡Oh, Getafe, Aranjuez del mismo infierno,
jardín de tapias, selva de capotes,
sayago en talle, en pulidez manchego,
ribera de calor, campo de fuego!
¡Maldiga Dios quien te fundó atalaya
de Toledo y la corte a ser antípoda,
de nubes socarronas,
que llueven polvo y que granizan ascuas! (p. 248)¹⁶.

¹⁵ Para la realidad contemporánea de Getafe, *vid.*, además, la nota 136 de Diez Borque a su edición de nuestra comedia.

¹⁶ Otras llegadas satíricas a pueblos poco acogedores siguen el mismo patrón de sátira anticampesina. Véase el siguiente fragmento de Rojas, *Entre bobos anda el juego*, sobre Cabañas de la Sagra, no lejos de Getafe, entre Illescas y Toledo, en la misma ruta de Toledo a Madrid:

CARRANZA: Este es Cabañas, señor.
LUIS: ¡Desaliñado lugar!
CARRANZA: La primera pulga se dice
que fue de aquí natural (p. 149).

Lo que coincide plenamente con otro pasaje del mismo Lope, en otra obra de 1613, *La dama boba*, donde repite la broma de las chinches en el escenario de una posada de Illescas (p. 63). En efecto, la parada de los coches en algún lugarón perdido y perdedizo, y aun el chiste de que la primera pulga fue oriunda de tal o cual parte son dos motivos entremesiles que podemos registrar en su tránsito desde el género breve a la comedia de bien entrado el siglo XVII. Por otro lado, la idea debía ser popular, puesto que la registran refraneros como el de Martínez Kleiser (recogeremos sólo una muestra, que viene al caso aquí: “En Getafe, cada pulga como

Aunque en Lope se hallan otros toques costumbristas, como el hilado famoso de las getafeñas, sus *redes*, tratadas por Márquez Villanueva con la mayor delicadeza crítica y etnográfica. Es difícil olvidar la belleza de esta redondilla lopesca en versos agudos:

FELIX: Suelen en este lugar
mozas, como un oro, hacer
redes a la puerta y ver
a veces más que labrar... (I, p. 90).

O las cuidadosas alusiones a los celos de los algunos lugareños, como Hernando, que ven distraerse demasiado a sus enamoradas con los forasteros de paso. Recordemos frases como “Ni el mesón ni la gente sufrir puedo” y “¡Que tuviese Inés su casa / enfrente deste mesón! / ¡Bravo talle! ¡Celos son!”, ambas en boca de Hernando; o la declaración siguiente de la misma Inés al caballero: “allí enfrente un labrador / murmura de nuestro amor”, referida también al mismo Hernando (I, p. 94).

Sin embargo, lo más llamativo de la comedia sigue siendo, para nosotros, junto con la materia autobiográfica, el problema morisco o las alternativas de la acción, el complicadísimo desarrollo del galanteo y especialmente la boda final de los protagonistas. La aguda conciencia de la intrusión social cometida por Félix al acosar a Inés, que Lope demuestra a lo largo de la obra, tiene un exponente claro: el caballero infractor se casa en la escena final con la labradora engañado por ella, en la creencia de que, además de ser “limpia” u “honrada”¹⁷, es rica. Se prueba, además, la idea nada infrecuente en Lope, de que el labrador “limpio” y generalmente adinerado puede ser un miembro de una efectiva nobleza de sangre afín a la tradicional. El gran propietario rural se iguala, según esta tesis, con el gentilhomme cortesano, especialmente si la limpieza de éste se ha empañado o *cansado*¹⁸ de alguna manera, como en el caso evidente de nuestro Félix. Sólo esos extremos justifican el inexplicable afán de este caballero

un elefante”). Todo ello se asemeja muchísimo a la burla de Lucas en el entremés de “Getafe”:

De aquí fue natural la primer chinche.

Patria de pulgas y solar de moscas... (p. 84).

Por otro lado, la venta o mesón es escenario típico de ambos géneros, comedia y entremés: *vid.*, entre otros muchos, el “Entremés del reloj y genios de la venta” de Calderón (antologado por Rodríguez-Tordera) y su hermano gemelo, el “Entremés de Villalpando”, así como el famoso “Entremés de la venta” de Quevedo (publicado por Huerta Calvo en el volumen *Teatro breve*).

¹⁷ Entendido esto en el particular sentido de la honradez de los villanos enriquecidos de la comedia lopesca (*vid.* la segunda parte de la voluminosa obra de Salomon, especialmente los capítulos II-VII).

¹⁸ Sobre la acusación contemporánea de *cansancio*, *vid.* el artículo de Silverman y, en general la obra de Maravall, *Poder, honor y élites*.

madrileño por ir más allá de lo que indica el término “fregonizar” -pretender a fregonas y mozas-, empleado con gran precisión terminológica por doña Ana en la misma obra (I, p. 117).

Durante la comedia, Félix es acusado injustamente de tener origen morisco (II, p. 165), lo que, sin duda, deja en el público una impresión agridulce en los momentos de la más enconada persecución contra ese grupo (los años 1610-1613). Este personaje central no respeta los códigos de comportamiento inherentes a la clase de los nobles, puesto que no sólo, como tantos condenaron, corteja a una mujer inferior a él en calidad, sino que también jura en falso y ofrece regalos legalmente impropios de la condición de su amada campesina, como el coche¹⁹. Es importante destacar este aspecto socialmente conflictivo del caballero madrileño imaginado por el dramaturgo, puesto que durante el XVII se crea un clima de desconfianza hacia los estratos más bajos de la nobleza, que acompaña históricamente a un período de retroceso social y económico de esa misma clase.

Ya en 1584 Pérez de Moya había afinado bastante en este punto en sus *Comparaciones o similes para los vicios y virtudes*:

No avemos de juzgar por noble al de alta sangre y claro linaje, al que se jacta de su hidalguía, sino al que es de buenas costumbres y claro por virtudes... Parece la nobleza en aquel cuya alabanza está en sólo su origen y linaje: mejor es ser virtuoso, que siendo vicioso venir de los Godos... Procura por tanto la virtud si eres noble, y quieres que te tengan por tal, porque si siendo bien nacido eres pecador y baxo en tus costumbres, escurecerás la nobleza de tu sangre²⁰.

En tanto que un *Memorial* del año 1600 señala lo siguiente:

En España ay dos géneros de Noblezas. Una mayor, que es la Hidalguía, y otra menor, que es la limpieza, que llamamos Cristianos viejos. Y aunque la primera de la hidalguía es más honrado de tenerla, pero muy más afrentoso es faltar la segunda: porque en España más estimamos a un hombre pechero que a un hidalgo que no es limpio²¹.

Y en 1639, Luisa de Padilla insistía más poéticamente en sus *Lágrimas de la nobleza*:

¹⁹ Prohibido por las premáticas de la época a los plebeyos, a las prostitutas, a los hombres no autorizados por el Rey (ley de 5-I-1611; cf. su tratamiento por Cervantes en “El vizcaíno fingido” y la nota correspondiente de su editor, p. 151, n. 2).

²⁰ *Apud* Chauchadis y Laspéras, p. 60.

²¹ *Apud* Sáez, p. 31.

La nobleza heredada sin propio valor, es como nube, o viento, piérdese por vicios, como lo sintió Boecio. Y San Gerónimo autoriza esto, con decir, la verdadera Nobleza más consiste en virtud propia, que en linaje²².

El creciente individualismo de la época y la tendencia de los letrados a alcanzar altas posiciones sociales y políticas por el esfuerzo personal y el estudio convierten al noble tradicional que no se adapte a la nueva situación en un ser obsoleto socialmente. Cunde la desconfianza hacia el simple hidalgo, cada vez más alejado de los puestos concejiles y las varas de justicia que le habían correspondido tradicionalmente, y menospreciado o ridiculizado por la literatura, como se sabe. Agustín Pérez, en otro *Memorial*, también señala el nuevo imperativo de la conducta virtuosa con notas especialmente duras para los hidalgos que detentan cargos en razón de su privilegio y no de su valía personal y aptitudes:

Si es hombre de mal ejemplo y de peor vida con qué ojos se podrá meter en componer las ajenas, si es codicioso y mal intencionado, con qué limpieza y pureza de ánimo administrará y dispensará la hacienda de su comunidad, y finalmente, si por sus ruines costumbres aun no merece ser pies de la República, porque ha de ser cabeza perpetua y sujetar a sus juicios los hombres prudentes y de partes aventajadas, que miran y conocen las miserias y faltas suyas²³.

En las relaciones maritales, el panorama se complicaba aún más por la intervención de los factores de la honra y la dote, de peso tan grande en la comedia nueva²⁴. Como en una infinidad de lugares literarios, en el entremés de Hurtado y en la comedia de Lope que estudiamos importa considerar que el tratamiento del tipo del caballero que corteja con engaños y falsas promesas a doncellas plebeyas o que sencillamente abusa de ellas -como hará el mismo Félix en *La villana* (I, pp. 84-85)- no es infrecuente en la dramaturgia lopianiana, desde *Fuente Ovejuna* hasta *Peribañez*. Entre burlas y veras, estos donjuanes precoces ponen en peligro su virtud e incurrían en el catálogo de vicios señalados por Agustín Pérez y otros. La opinión popular caminaba por senda parecida cuando sentenciaba en bien conocidos refranes: "No es villano el de la villa, sino quien hace la villanía" o "El villano que hace la hidalguía es hidalgo, y el hidalgo que no la

²² *Apud* Cárceles, p. 73.

²³ *Apud* Cárceles, p. 87.

²⁴ Aunque no pretendemos detenemos demasiado en este punto, para estas cuestiones pueden verse las actas editadas por Redondo, *Amours légitimes, amours illégitimes*.

hace, es villano"²⁵. La misma idea puede presidir, a modo de argucia argumental lopiana, la organización, en punto a normas sociales, de la comedia. Tal y como intuyera Ruiz Morcuende en su presentación de la obra que nos ocupa:

Para ser completísima *La villana de Getafe*, tiene hasta moraleja: el ambicioso recibe castigo, viendo chasqueada su desapoderada codicia, quedando de burlador en burlado, cumpliendo por la fuerza de las circunstancias la palabra que dió con ánimo de soslayarla (xxix).

Aunque, a nuestro entender, este erudito fuerza la nota un tanto en lo que hace al moralismo de la comedia y pasa por alto el ingrediente fundamental del inmenso sentido dramático, del teatro por el teatro mismo, del Fénix.

El asunto del amor que vulnera las fronteras sociales es frecuente como aliciente temático en el teatro de Lope, aunque, por lo común, tiende a ser resuelto según pautas relativamente próximas a los patrones convencionales que exigen matrimonios entre gentes del mismo estado. El Fénix trata la excepción, entendiéndola justamente como un tema dramático atractivo para el público del corral, en obras como *El perro del hortelano*, *La moza de cántaro*, *El desdén vengado*, *Por la puente*, *Juana*, *La fuerza lastimosa*, *El prodigioso príncipe Transilvano*, *El perseguido* y otras. No en vano, Díez Borque ha anotado la consideración siguiente acerca de este móvil lopesco:

Debía resultar muy efectivo en las tablas, como factor de captación, este contraste de actitudes del hombre y de la mujer en un aspecto tan importante de la vida diaria como la relación amor-matrimonio, que la comedia reconstruye para sí misma con sus propios mecanismos idealizadores, que no son los de dar trasuntos de realidad -aunque sobre ella se apoye para la verosimilitud-, sino los de construir un mundo extraordinario en que puede triunfar el amor y casarse una villana con un caballero (p. 38)²⁶.

Es decir, se trata de los mismos motivos que en el "Entremés de Getafe", pero vistos

²⁵ Ambos en Martínez Kleiser, entradas 63.869 y 63.870. Lope mismo hace que Anarda, un personaje de *El perro del hortelano*, declare antinatural este género de amoríos, comparándolos hiperbólicamente con los de Pásife con un toro y Semiramis con un caballo (p. 112 de la edición citada).

²⁶ En general, aunque ambos se concentran en otras piezas y no se acercan a *La villana de Getafe*, para este tipo de situaciones socialmente dudosas presentes en varias comedias de Lope, pueden verse el artículo ya antiguo de Sage y el más reciente de Hernández Valcárcel, especialmente pertinente en cuanto a la relación dama-secretario (ambos citados en nuestra bibliografía final). Reid, en su tesis doctoral inédita, trataba estos asuntos, aunque tampoco aludía a la obra lopiana que nos incumbe aquí. El lector afortunado que consiga ver en microfilm este excelente y olvidado trabajo puede consultar especialmente sus páginas 80 a 95 y 120 a 124.

con la óptica más ponderada de la comedia lopesca. Sin embargo, el noble Félix de *La villana* es atacado con verdadero ensañamiento por otros personajes, pues, amén de acusarlo ignominiosamente de moro, según hemos indicado ya, Inés lo describe como un falso valiente cortesano, lo llama “hidalgote” (II, p. 156) -siendo el hidalgo ya un tipo literario satírico en sí mismo²⁷- y alude explícitamente al avillanamiento de sus gustos:

A la fé, Pascuala,
que estos bellacones,
cansados de pavos,
ruedas de colores,
con varios perfumes
y pintas de Londres,
gustan de la fruta
que nace en los montes:
cantuesos, tomillos,
mastranzo y tréboles (I, p. 84).

Lo que lo aproxima al don Lucas del entremés, tal y como es descrito satíricamente por doña Clara, su prometida:

¿Cansado de gallinas, abadejo?
Pase adelante la historia,
haya retozo y placer,
habrá hecho de las tuyas
cualque poco de interés.
El tomillito salsero
habráse dejado oler.
¡Oh, qué fácil serranía!
¡Oh, qué blanda rustiquez! (p. 88).

Observamos cómo se reproduce en ambos textos, con puntería lírica, la imagen, teñida de bello erotismo, del tomillo, y cómo el texto entremesil, a pesar de rozar delicadamente la cuestión social, no se detiene en ella tanto como la comedia, por razones que tocan a la complementariedad de ambos géneros.

Otro punto relevante de la relación amorosa de la pieza más larga es, asimismo, la consideración de que un Lope maduro -recordémoslo: estamos en 1613- no ve con malos ojos un final con boda desigual para *La villana*, igual que no lo rechaza en el caso de *El*

²⁷ Como ya se ha indicado, el entremés llama a este mismo personaje “marquesote”. En ambos casos, el aumentativo recuerda al público que se halla ante dos figuras o *casi-figuras*, aunque, en el caso de la comedia, la burla y escarnio del caballero aparecen atenuados y restringidos a momentos concretos de la obra, tales el comienzo y las escenas del acto II en las que se le acusa de morisco y se le persigue por ser tal.

perro del hortelano, de la misma fecha²⁸. El envanecimiento de la villana por su hermosura, despejo e inteligencia es común a las dos piezas que aquí estudiamos, comedia y entremés, aunque la aldeana getafeña de la pieza larga sepa disimularlo mucho mejor que la Francisca entremesil. En la obra de Lope, cuando le preguntan a Inés si puede danzar el aire villano, replica escueta pero significativamente:

No soy villana
en ingenio y condición (I, p. 103).

En tanto que Francisca, más coqueta, insiste hiperbólicamente en sus encantos invencibles, casi al modo de la mujer *malcontenta*, desamorada e independiente de tantos entremeses:

Señor cien veces tonto cortesano:
esas caballerescas presunciones
las tengo yo rendidas en la suela
deste breve distrito de chinela...
Que soy, que soy no más que [sólo] mía (p. 85).

...Que mi cara, así Dios me dé ventura,
es la calle Mayor de la hermosura (p. 86).

Mi brío y mi bizarría
asombro del mundo es,
y quien lo negare, miente (p. 88).

En realidad, este tipo de sobrepujamiento de los propios encantos parece pertenecer especialmente a un personaje-tipo inolvidable: la moza de la venta, tan bien trazado por el Quevedo del entremés “La venta”²⁹.

²⁸ Quizás Hernández Valcárcel sostenga una opinión parecida acerca de la evolución del Fénix en este punto cuando escribe en su artículo lo siguiente (compara *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* con *El perro del hortelano*): “En el primer caso, más próximo a los *novellieri* italianos y su gusto por los finales trágicos, el matrimonio consumado [entre personas desiguales] implica la muerte; en el segundo, *más tardío*, Lope opta por el final feliz típico de la comedia española, sustentado sobre un engaño como vimos” (p. 484; el último subrayado es nuestro). También el engaño es indispensable estructuralmente en *La villana*, puesto que justifica la boda, a la que don Félix se resistiría de otro modo, dado que muestra a las claras la astucia y el empeño amoroso de la villana Inés, y dado que cubre las espaldas del dramaturgo, igual que en la comedia palatina de *El perro del hortelano*.

²⁹ El diálogo del Mozo y la Grajal en esta obrita quevedesca podría haber sido uno de los modelos inspiradores de Hurtado, aunque aquí no nos queda espacio para detenernos en esta cuestión. Coinciden ambos en la mención de las *almas* cautivadas eróticamente por la hembra del ventorrillo y en las tremendas

Las semejanzas de ejecución entre las dos obras que comparamos y, más de lejos, los parecidos con esa pequeña constelación de piezas con escenas de viaje y parada que consignamos en los pies de página, no acaban ahí, pues las escenas del mesón, del baile y del carro también se parecen en ambos casos³⁰. El carretero jura tópicamente en las dos obras y es acusado de ello por otros caracteres,³¹ a la vez que tildado de borracho (p. 83). Este tipo de bromas camineras pertenecen a lo que Profeti llama la “caracterización del viaje³² y Huerta Calvo el “*cronotopo novelesco del camino*” (p. 163).

En estas obras, tan disímiles en el estilo por lo demás, hallamos otros expedientes anecdóticos comparables, como el del ofrecimiento de un carruaje como regalo amoroso de un caballero a una zagala campesina³³. Lo mismo puede decirse del ya mencionado instante inicial del forcejeo del caballero y la villana, durante el cual Inés se resiste virtuosamente a los avances de Félix en *La villana* (I, pp. 84-85):

Si verdad te digo,
midióme de golpe
la boca, aunque daba
sospiros y voces...

Aunque Francisca, en la obra menor, rechaza con más crudeza y menos sinceridad a Lucas, según corresponde a la violencia instintiva y primordial del entremés:

hipérboles con las que ésta define sus atractivos irresistibles. Este entremés ha sido antologado por Huerta Calvo en su compilación ya citada, pp. 163-171.

³⁰ Acto I, pp. 89-95 y 100-106 en el caso de la comedia; pp. 82-84 en el entremés.

³¹ De lo repetido del episodio nos habla su reaparición en otras piezas: la “Mojiganga de las visiones de la muerte” de Calderón (antologado en Rodríguez-Tordera) y “Las dueñas del Retiro” de Juan de Monteser (en *Verdones*). La tendencia de estos personajes a jurar a voz en cuello para animar a las bestias que guiaban era conocida y debía ser muy apreciada por el público del corral como elemento de cotidianeidad, según reflejan también dos voces anónimas de la citada *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla:

1º ¡Arre, rucia de un puto; arre beata!
2º ¡Dale, dale, Perico, a la reata!
1º ¡Oiga la parda cómo se atropella!
2º ¡Arre, mula de aquel hijo de aquélla! (p. 136).

³² En su “Estudio preliminar” a su edición de *Entre bobos*, p. 44.

³³ Cf. Salomon, p. 216 y, Maravall, *La literatura picaresca*, pp. 583-590.

¡Ah taimada!
Esto solía llamarse bofetada;
más baja es la región de los abrazos.
¡Jesús, que escupo muelas a pedazos!³⁴

Mientras que las coces, bofetadas y zarpazos son pruebas de amor habituales de los caracteres rústicos del género menor y de la comedia³⁵, la entereza y el turbulento enamoramiento de Inés son síntomas de un mayor refinamiento social: a la par que Félix se envilece cada vez más, ella debe sofisticarse un tanto a ojos del público de modo que el final sorprendente pueda ser asumido por éste. Ella es, además, frente a él, durante parte de la obra, capaz de experimentar sentimientos amorosos elevados propios de los nobles y, en la recta final de la trama, sabe colocarse en una posición ética comparable a la del caballero³⁶.

Se pondera la fuerza del villano en ambas piezas y se la opone a la relativa debilidad del cortesano, con una suerte de tardío criterio guevariano renovado por Lope y Hurtado a su manera. En la comedia los labradores son temidos por su vigor descomunal³⁷, según refleja el miedo del criado-gracioso Lope:

Hay labrador getafeño
que con el grueso de un leño
nos medirá el cuerpo todo;
¡pues qué, si de una pedrada
rompe un rayo a una carreta! (I, p. 109)

Que en el entremés es amenaza rústica de Alonso Andrés enderezada a Lucas:

Porque si cojo al calcillas,
con un envión que le dé
le pegaré con las nubes (p. 89)

³⁴ La bofetada es uno de los típicos juegos de manos de los amantes villanos del entremés: *vid.*, por ejemplo, "El baile del ¡Ay, ay, ay! Y el Sotillo", publicado en 1616 (Cotarelo, *Colección*, nº 189, p. 477).

³⁵ *Vid.* las numerosas brutalidades amorosas catalogadas por Salomon, pp. 39-46.

³⁶ *Cf.* Salomon, pp. 25-30, que trata la bestialidad y animalidad del bobo rústico teatral, aunque el asunto, a nuestro modo de ver, relevantísimo, de la fuerza física de los villanos, positivos o negativos, teatrales o no, no recibe un tratamiento diferenciado ni suficiente en esta vasta obra.

³⁷ Es, sin duda, parte de la bestialidad del villano teatral cómico tratada por Salomon (capítulo II de la I parte) y expresa en cierta medida la superioridad "natural" -que no social o política- del villano, por su pureza de sangre y hábitos de vida virtuosa, sobre una nobleza ciudadana degradada.

A la que éste, ante las dudas de Clara, da todo el crédito que merece la brutalidad del carretero en un cortesano acostumbrado a otro trato más suave:

CLARA: Yo pienso que no podrá.

LUCAS: Si podrá; vos no sabéis
la fuerza de estos señores,
desalumbrada mujer (*ibid.*).

Irónicamente, la que en el entremés es Francisca es llamada por Lucas *Inés*, a modo de trampa memorística, si es que en efecto existe una relación directa entre las dos obras estudiadas, aunque también puede deberse a la pura casualidad de ser ambos nombres villanos:

...que por mí bailará Inés,
Francisca o cómo se llama (p. 90).

La escena del baile final de la pieza menor tiene un paralelo, aunque se trate de un episodio tópico, en unas escenas del acto I de la comedia lopesca, donde aparece desarrollado amplia y hermosamente el tema de los aires campesinos: *chacón*, *zaranbanda*, *villano*, *canaria*, etc. (pp. 100-106). El entremés de Hurtado concluye con este final típico, y por ello el asunto se aleja por completo de las escenas anteriores, probablemente a causa de la adición de un fragmento mostrenco. A su vez, la escenita del baile acerca a la comedia, una vez más, al terreno entremesil, musical y jocoso, del que no se haya tan distante en realidad, si bien se mira³⁸.

Algunos otros rasgos que animan la obra de Lope han sido atribuidos por Ruiz Morcuende precisamente a este tono de sainete o farsa:

Nos ofrece una interesante faceta del poliforme Fénix, no sólo por ser pintura fiel de las costumbres de su época, sino porque en ella hay, intercalado en la acción, un sainete puro finísimo... con sales áticas poco prodigadas en otras piezas dramáticas, seguramente porque su desdén al vulgo le desvió de ese camino (pp. xxviii-xxix).

Díez Borque señala este mismo cruce de *La Villana* con el género del entremés por medio de la inserción de pasajes cómicos y musicales, aunque resta fuerza a la hipótesis

³⁸ Además, este pasaje permite a Ruiz Morcuende establecer un paralelismo con otros entremeses y comedias contemporáneos en función de que en todos ellos aparece el baile llamado del “Ay, ay, ay” (p. xxx).

de Ruiz Morcuende, pues, según dice, “no llega a tanto Lope en esta comedia” (p. 23)³⁹. Al margen de las declaraciones de principio de estos críticos, hay que situar otra afirmación de Buendía, que indica que el “Getafe” también “se aproxima a la forma de composición que implantó Ramón de la Cruz” (p. 480), lo que lo proyectaría, como a la propia comedia que analizamos, hacia una etapa futura de la evolución de ambos géneros, comedia y entremés. Y no es por una razón baladí entonces que Ramón de Mesonero Romanos se acuerda todavía del Hurtado de Mendoza entremesista en su *Seminario Pintoresco Español* de 1852⁴⁰.

Sin embargo, es patente que en la concepción de *La villana de Getafe* nunca se renuncia seriamente, ni por un instante, a los principios férreos del *Arte nuevo de hacer comedias* al modo lopiano. Así, por ejemplo, el final positivo y bienhumorado se le impone sin apelación, como un imperativo irrenunciable, por entero ajeno a su voluntad de ser dramático, al caballero engañado, que acaba precisamente de llamar “traidora Inés” a su futura esposa (II, p. 225). O, según explica Díez Borque en su “Estudio preliminar” a la comedia: “Como corresponde al inevitable mecanismo del final feliz, [Lope] sustituye, súbita e instantáneamente, todo el esquema de valores que opera hasta aquí por el de la belleza e ingenio [de la villana], ajenos a sangre y dinero” (p. 49).

Un último indicio formal de la proximidad de esta comedia y este entremés lo ofrece la existencia de una versión impresa del entremés de “Getafe” de Hurtado bajo el curioso título común de “La villana de Getafe. Y carreteros de Madrid. Famoso entremés anónimo”, publicado en Cádiz hacia 1646⁴¹. De menor cuantía, en cambio, es la indicación de que algunos elementos del entremés hurtadiano pueden proceder de la lectura inspiradora de obras de Lope⁴².

En suma: las dos piezas pueden no haberse modelado directamente la una sobre la otra, pero sí parecen responder a unos mismos patrones inspiradores: la ruta de Andalucía entre Madrid y Toledo, sus mesones y paradas, el atractivo erótico de Getafe para los viajeros, las pullas de venteros, pasajeros y transportistas, las mozas bordadoras de la aldea acechando al caballero de paso, el requiebro conflictivo y sugerente que

³⁹ En algún caso se ha hablado de escenas “de índole entremesil” en comedias de Lope: cf. Silverman, p. 700 y n., precisamente acerca de *San Diego de Alcalá*, otra comedia del mismo año 1613, según las cronologías más frecuentadas de la obra del Fénix.

⁴⁰ La noticia puede encontrarse en las notas bibliográficas incorporadas por Buendía, p. 481.

⁴¹ Datos ofrecidos por Davies en *A Poet at Court*, p. 329.

⁴² Al menos, así permiten sospecharlo las notas 11 y 15 de Bergman a la creación de *Hurtado de Mendoza*.

media entre gentes alejadas en lo social, la llamada del amor a la orilla de un camino, entre carruajes y aldeanos recelosos... Todo ello no sólo despierta, como vemos, la imaginación y el recuerdo autobiográfico del Fénix, según ha indicado Márquez Villanueva, sino también, aunque vertido en moldes distintos, el instinto creador de un insuperable Hurtado de Mendoza.

Ambas obras se distancian por la indispensable concentración argumental de la pieza breve, que condensa una acción parecida en los límites mucho más angostos del entremés, lo que hace que las dos rivales amorosas, Francisca y doña Clara, se encuentren en el mismo paraje y se conozcan, una cuestión mucho más complicada en el caso de las enamoradas de don Félix en *La villana*. Estas son tres en lugar de dos: Inés, doña Ana y doña Elena; aunque Ana llegará a ver a la villana Inés, que servirá en su casa disfrazada de aldeana sayaguesa. Evidentemente, fuera de Getafe, las dos piezas no se asemejan demasiado, puesto que en el entremés no caben en modo alguno los engaños, las acciones paralelas y los elaborados mecanicismos de la comedia.

La audacia compositiva y la fecundidad de Lope, más que dispuesto siempre a ensayar nuevas posibilidades teatrales, lo guían en esta comedia al terreno casi ignoto de la boda de caballero y villana, obligándolo a construir una trama fronteriza entre lo permitido socialmente y lo apenas permisible. En esta fértil incursión roza hábilmente las leyes de un género distante y complementario, el entremés, y se lanza por un derrotero que ya había explorado en diversas comedias que podríamos llamar “de secretario” o “de secretario y dama”⁴³. No se trata, sin embargo, de una comedia entremesil, ni con entremeses embebidos en ella, sino de una trama en difícil equilibrio entre el respeto a las leyes sociales que pautan la comedia y las famosas *vacaciones morales* y sociales del género breve, según la conocidísima definición de Asensio. A ello se añade, como un barniz extremadamente bien aplicado, aunque quizás sin conexión estructural o de propósito entre ambos niveles, la vivacidad sainetesca de *La villana de Getafe*, con sus episodios cómicos, sus cancioncillas y sus inimitables toques de verosimilitud, sus escenas de camino y sus villanas “como un oro”.

A poca distancia de esta preciosa comedia, el entremés de “Getafe” duerme el sueño de los justos, a pesar de la donosura de su estilo, obra de un poeta palaciego metido a

⁴³ Nos referimos a obras como *Las burlas de amor*, las ya citadas *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*, *El secretario de sí mismo* y *Las burlas veras*, sin anotar varias más de dudosa atribución (de nuevo, ofrecemos datos de los hábilmente analizados por Hernández Valcárcel, p. 482). En todas ellas, sin embargo, se ensayan soluciones más tímidas: muerte de los enamorados, sostenimiento del engaño sobre la identidad de un personaje, descubrimientos de linajes ocultos... El desenfado evidente de la comedia getafeña hace innecesarios estos procedimientos paliativos y disimula mejor el atentado social perpetrado por la imaginación del dramaturgo. Con todo, tanto en *La villana* como en *El perro* hay algún motivo literario común, como el paralelismo expreso de las situaciones desiguales con la ambición desmedida de Faetón (respectivamente, en el acto II, pp. 142 y 160-161; y en I, p. 84; puede verse, para esto, el estudio de Dixon).

entremesista de fuste, de sus divertidos neologismos⁴⁴, de sus pullas y galanteos y de la fresca caricatura del lindo cortesano y de la misma villa getafeña, que resulta ser un memorable “Aranjuez del mismo infierno” y la patria de la primera chinche. Ambas obras merecen, sin duda, mejor suerte crítica y de lectores de la que han tenido en nuestra centuria y acaso deberían atravesar juntas el umbral de la edición crítica comentada, en función de un haz de esquivas coincidencias que tanto dicen sobre los mecanismos de la creación barroca.

OBRAS CITADAS

- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- Buendía, Felicidad, ed. y compil., “Nota biobibliográfica” *Antología del entremés. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 480-481.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, eds., Madrid, Castalia, 1982.
- Cárceles, Beatriz, “Nobleza, hidalguía y servicios en el siglo XVII castellano”, en Lambert-Gorges, ed., *Hidalgos & hidalguia dans l’Espagne des XVIe-XVIIIe siècles*, pp. 71-93.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Entremeses*, Eugenio Asensio, ed., Madrid, Castalia, 1993.
- Chauchadis, Claude, y Laspéras, Jean-Michel, “L’*hidalguia* au XVIe siècle: cohérence et ambiguïtés”, en Lambert-Gorges, ed., *Hidalgos & hidalguia dans l’Espagne des XVIe-XVIIIe siècles*, pp. 47-70.
- Cotarelo y Mori, Emilio, ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, tomo I, vol. II.
- Davies, Gareth A., “Antonio Hurtado de Mendoza. Poemas y fragmentos inéditos”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 33 (1957) pp. 21-38.
- , “A Chronology of Antonio de Mendoza’s Plays” *Bulletin of Hispanic Studies*, 48 (1971) pp. 97-110.
- , *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza*, Oxford, Dolphin, 1971.
- Dixon, Victor, “Lope de Vega’s *La villana de Getafe* and the Myth of Phaeton; or the coche as Status-Symbol”, en S. Bacarisse et al., eds., *What’s Past is Prologue*, Edimburgo, Scottish Academic Press, 1984, pp. 33-45.
- Ebersole, Alva V., *Sobre arquetipos, simbolos y metateatro*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1988.
- García de Enterría, María Cruz, ed. y compil., *Antología poética de Antonio Hurtado de Mendoza*, Santander, Cuévano, 1986.
- Hernández Valcárcel, Carmen, “El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de

⁴⁴ Véase el muestrario: “almería” (p. 83), “Getafillo” (p. 84), “dinerante” (p. 85), ese “madrugador galicismo” -tal es la definición que de él da Asensio (p. 121)- que es “metresa” (p. 85), “azúcar-nieve” (p. 86) y “parodije” (p. 86), omitiendo algún diminutivo inesperado, como “calcillas” (p. 89).

- Lope de Vega”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 481-494.
- Huerta Calvo, Javier, ed. y compil., *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, “Famoso entremés de Getafe compuesto por don Antonio Hurtado de Mendoza”, en Cotarelo y Mori, ed. y compil., *Colección de entremeses*, tomo I, vol. II, pp. 332-335.
- , “Getafe”, *Ramillete de entremeses y bailes*, Hannah E. Bergman, ed., Valencia, Castalia, 1970, pp. 81-92.
- Kaiser, Gunda Sabina, *A Critical and Annotated Edition of Lope de Vega's 'La villana de Getafe'*, tesis inédita, Universidad de Wisconsin, 1958 (disponible en las universidades de EE. UU. mediante el sistema de préstamo interbibliotecario).
- Lambert-Gorges, Martine, ed., *Hidalgos & hidalguía dans l'Espagne des XVIe-XVIIIe siècles. Théories, pratiques et représentations*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.
- Lanot, J. R., “El feminismo de Antonio Hurtado de Mendoza: la comedia *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*” en las *Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español. La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, P. U. F., 1979, pp. 111-131.
- Lope de Vega Carpio, Félix, *La Dorotea*, Edwin S. Morby, ed., Madrid, Castalia, 1988.
- , *La villana de Getafe*, José M. Díez Borque, ed., Madrid, Orígenes, 1990.
- , *La dama boba*, Diego Marín, ed., Madrid, Cátedra, 1991.
- , *El perro del hortelano*, Antonio Carreño, ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Maravall, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1979.
- , *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Lope: vida y valores*, Puerto Rico, Universidad, 1988.
- Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando, 1989.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, *L'heure de tous et la fortune raisonnable. La hora de todos y la fortuna con seso*, introd., ed., trad. y notas de Jean Bourq, Pierre Dupont, y Pierre Geneste, Paris, Aubier, 1980.
- Redondo, Augustín, ed., *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles (Sorbonne 3, 4, 5 et 6 de octobre 1984)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985.
- Reid, Charles Gordon, *The Problem of Social Inequality in Love and Marriage as Presented in the Theater of Lope de Vega*, tesis inédita, Universidad de Virginia, 1941 (disponible en las universidades de EE. UU. mediante el sistema de préstamo interbibliotecario).
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Entre bobos anda el juego*, María Grazia Profeti, ed., Madrid, Taurus, 1984.
- Ruiz Morcuende, Federico, “La villana de Getafe”, (sección XI del “Prólogo”), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, R. A. E., 1930, vol. X, pp. xxvii-xxxí.
- Sáez, Ricardo, “*Hidalguía: essai de définition. Des principes identificateurs aux variations historiques*”, en Lambert-Gorges, Martine, ed., *Hidalgos & hidalguía dans l'Espagne des XVIe-XVIIIe siècles. Théories, pratiques et représentations*, Paris, Editions du Centre

National de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 23-45.

Sage, J. W., "The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and Related Plays", en E. M. Wilson, *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 247-266.

Sáinz de Robles, Federico Carlos, ed., "Nota preliminar" a *La villana de Getafe, Obras selectas de Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, pp. 1453-1454.

Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

Silverman, Joseph H., "Los 'hidalgos cansados' de Lope de Vega", en Kossoff, A. David; Amor y Vázquez, José, eds., *Homenaje a William Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 693-711.

Verdores del Parnaso, Rafael Benítez Claros, ed., Madrid, C.S.I.C., 1969.