

El galán sin dama y el dramaturgo sin obra: ¿una *figura* al alimón entre Quevedo y Hurtado de Mendoza?

Héctor Brioso Santos

Universidad de Alcalá
hbrioso@hotmail.com

Resumen

Después de las monografías sobre la autoconciencia de los creadores literarios en el Siglo de Oro de Strosetzki (1997), Ruiz Pérez (2009) y García Reidy (2013), parece oportuno analizar la autoconciencia del escritor en Quevedo y en Antonio Hurtado de Mendoza. Aunque García de Enterría y Madroñal han explorado la amistad literaria, con vejámenes de por medio, entre ambos poetas, hay motivos para dudar que la brillante sátira de los malos escritores desplegada en el *Buscón* diese origen a un gracioso paréntesis metateatral en la comedia *El galán sin dama* de Hurtado (1621-25).

Palabras clave

Antonio Hurtado de Mendoza; Francisco de Quevedo; malos poetas; malos dramaturgos; caricatura; figurón; intertextualidad; autoconciencia; tópicos teatrales; comedia nueva

Abstract

El galán sin dama and the Playwright Without a Play. A Joint Venture between Quevedo and Hurtado de Mendoza

After the monographies on literary self-consciousness and self-promotion by Strosetzki (1997), Ruiz Pérez (2009) and García Reidy (2013), it seems logical to scrutinize the image of writers' self-consciousness in Quevedo's and Hurtado de Mendoza's works. Although García de Enterría and Madroñal have explored the literary friendship between them, there are good reasons to cast a doubt on the presumable influence of the satire against bad writers in *El Buscón* on the comical interlude in Hurtado's comedy *El galán sin dama* (1621-1625).

Keywords

Antonio Hurtado de Mendoza; Francisco de Quevedo; bad poets; bad playwrights; satire; *figurón*; literary intertextuality; self-consciousness; theatrical commonplaces; *comedia nueva*

La literatura de masas se desarrolló en el Siglo de Oro de forma exponencial apoyada en la característica superproducción barroca, en la casi recién nacida imprenta y en la pujante industria teatral. Una vez puesta en marcha esa espiral de creación y consumo acelerados en géneros como el teatro y el romancero nuevo, y dado que el escritor hubo de profesionalizarse en gran medida, era lógico que terminase por mirarse al espejo y abocetar su imagen sobre la misma hoja en blanco en la que escribía poemas, narrativa y piezas dramáticas. Esa autoconciencia artística, estudiada por Strosetzki (1997) y Ruiz Pérez (2009), llevó a la autopromoción y la construcción planificada de esa imagen, según ha mostrado García Reidy (2013) en el caso de Lope de Vega.

Esa autopercepción se manifestó también en una serie de representaciones de personajes que encarnaban la escritura dramática fallida en varias novelas de comienzos del XVII. Sobejano explicó en 1973 que esas caricaturas del mal comediógrafo se originaban en tres causas: el sentimiento erasmista contra la literatura pura, el nuevo clasicismo normativo y la reciente libertad creativa establecida por Lope y sus seguidores en el terreno dramático.¹

De hecho, el que pasa por ser el inventor de ese tipo cómico, Mateo Luján de Sayavedra, intuyó con claridad en su *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* (1602) que el dramaturgo era ya un agente importante en la naciente industria, esbozó las relaciones monopolísticas entre las compañías teatrales y los grandes comediógrafos —invocando lógicamente a Lope de Vega— y dibujó con notas cómicas a un escritor dramático inepto, anti-comercial y frustrado en su negociación con un empresario de comedias en la Valencia del cambio de siglo, justamente trasunto de un *autor* real que sí colaboró históricamente con el *Fénix de los Ingenios*. Luján presenta al personaje vestido ridículamente y dispuesto a leer ante la compañía su comedia:

Sacó su envoltorio el triste poeta, que no debiera, y empezó con unos versos que no les debió de sacar de botica de sedas, según les hubo tan mal medidos, y con todo, a cada redondilla levantaba los ojos y miraba a todos los oyentes, como si fuera un concepto milagroso; todos estábamos perdidos de risa, y no había orden de disimulalla, hasta que él lo echó de ver, y muy corrido, dijo: -«Yo creo que vuestras mercedes tienen hecho el estómago al verso de Lope de Vega, y no les parece nada bueno» (551).

Pero las burlas de los presentes no son obstáculo para que el poetaastro continúe con su lectura hasta el cómico final del episodio:

Entróse por ella como por viña vendimiada, porque la sabía de coro; pero teníamos a un dedo de reventar de risa. Uno de los caballeros hijos de vecino [...] disparó en una risa que no la pudo contener; y como no era menester brindarnos, salimos todos al paraje, que nuestro poeta se había hecho un matachín. Envolvió sus papeles y metiólos

1. Esa caricatura ha sido estudiada también por Herrero (1977) y por quien esto firma (2015 y 2016).

en las calzas, haciendo grande queja de la burla, y diciendo que no sabíamos qué eran farsas y versos. Colóse la escalera abajo y dejónos qué reír para todo el año (553-554).

En otras partes he estudiado cómo Quevedo, al igual que haría con tantos otros tópicos satíricos, ridiculizó a los malos poetas en general en las *Pregmáticas del desengaño contra los poetas güeros*, entre otros textos suyos de los primeros años del XVII.² Y poco después de que Luján trazara esa primera caricatura de un mal poeta de comedias, don Francisco volvería a sacar punta al motivo, lo explotaría al máximo y lo proyectaría satíricamente en muchas direcciones nuevas en *La vida del Buscón don Pablos*, hacia 1610-12. De hecho, desarrolló en esa novela a la naciente figura en dos capítulos distintos, imaginando sucesivamente a tres poetillas y dramaturgos ridículos: un clérigo mentecato de Majadahonda (II ca2), un compañero actor del protagonista y el mismo Pablos, que se ensayaría como farsante, compositor de loas y comediógrafo y finalmente como un almibarado galán de monjas (III ca9).

De suerte que vemos cómo el tipo original del apócrifo guzmaniano ha dado pie, en manos de don Francisco, a un repertorio completo de «herejías y necedades», en palabras de Pablos (118), y se ha multiplicado *quevedianamente* en bastantes especímenes *metaliterarios* cómicos: un clérigo que ejerce como un absurdo vate polígrafo y mal poeta a lo divino,³ un escritor de teatro religioso,⁴ un mal dramaturgo,⁵ un grotesco poeta de amor,⁶ un poetilla a sueldo de ciegos (117) y un aprendiz de escritor fetichista (123). Después surgirá un actorzuelo de la compañía teatral en la que ingresa Pablos, que funge como refundidor plagiaro de comedias (210-211), una caricatura que, en su cómica mediocridad, nos recuerda al protagonista de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando (1603). Y, por último, el propio pícaro se afanará como romanista, entremesista y comediógrafo (212-214), autor de villancicos (212-213) y cortejador de novicias letraherido.⁷

Merecen citarse aquí varias viñetas del libro, en especial el pasaje del clérigo necio, autor de adocenados coplones y de un delirante teatro religioso:

[...] Y así, me comenzó a recitar una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén. Decíame:

2. Véase la detallada nota del Cabo Aseguinolaza a su edición del *Buscón* (301, n. 118).
3. Se trata del «clérigo muy viejo en una mula» pertrechado con «un librito que tengo hecho a las once mil vírgines, adonde a cada una he compuesto cincuenta otavas, cosa rica» (115; todo el retrato se desarrolla muy detenidamente en las 114-123, a modo de un *curriculum vitae* ridículo de un escritor popularizante de comienzos de siglo, expuesto por él mismo).
4. «Unas chanzonetas al Corpus y al Nacimiento» y «unos cantarcicos» (114-115).
5. «Una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén», titulada *El arca de Noé* (115-116).
6. «Novecientos y un sonetos y doce redondillas [...] hechos a las piernas de mi dama» (116).
7. «Pretendiente de Antecristo» (214-215).

—Hícela en dos días, y éste es el borrador.

Y sería hasta cinco manos de papel. El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo. Yo le alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió:

—Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo; y, si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa.

—¿Cómo se podrá representar —le dije yo—, si han de entrar los mismos animales, y ellos no hablan?

—Esa es la dificultad, que a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas (115-116).

O la escena en la que ese mismo sacristán se autorretrata grotescamente como uno de los primeros fetichistas del mundillo literario:

«Hombre soy yo que he estado en un aposento con Liñán y he comido más de dos veces con Espinel». Y que había estado en Madrid tan cerca de Lope de Vega como lo estaba de mí, y que había visto a don Alonso de Ercilla mil veces, y que tenía en su casa un retrato del divino Figueroa; y que había comprado los gregüescos que dejó Padilla cuando se metió fraile, y que hoy día los traía, y malos. Enseñólos, y dioles esto a todos tanta risa, que no querían salir de la posada (123).

O el momento en el que asistimos a la representación de la comedia del mencionado *actor-poeta*:

Representamos una comedia de un representante nuestro; que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias, ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos; que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Ramón, no había otra cosa (210).

O cuando se insiste en las previsibles consecuencias de un intrusismo flagrante, con críticas a los formulismos y los tópicos dramáticos de esos años:

Al fin, hízose la comedia el primer día, y no la entendió nadie; al segundo, empezámosla, y quiso Dios que empezaba por una guerra, y salía yo armado y con rodela, que, si no, a manos de mal membrillo, tronchos y badeas, acabo. No se ha visto tal torbellino, y ello merecía la comedia, porque traía un rey de Normandía, sin propósito, en hábito de ermitaño, y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos, y allá vas. Al fin, tuvimos nuestro merecido. Tratamos todos muy mal al compañero poeta, y yo principalmente, diciéndole que mirase de la que nos habíamos escapado y escarmentase (210-211).

Para después aclarar, por boca del autorzuelo, que el tal comediación era, en realidad, un centón de versos hurtados a otros dramaturgos:

Díjome que, jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre de remiendo y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido. Confesóme que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que el interés de sacar trecientos o cuatrocientos reales les ponía [a] aquellos riesgos (211).

Sin olvidar el pasaje esencial en el que Pablos se convierte él mismo en actor-dramaturgo, aprovechando con habilidad los tópicos al uso en los corrales de la época:

Al fin, animado con este aplauso, me desvirgué de poeta en un romancico, y luego hice un entremés, y no pareció mal. Atrevíme a una comedia, y porque no escapase de ser divina cosa, la hice de Nuestra Señora del Rosario. Comenzaba con chirimías, había sus ánimas de purgatorio y sus demonios, que se usaban entonces, con su «bu, bu» al salir, y «rri, rri» al entrar; caíale muy en gracia al lugar el nombre de Satán en las coplas, y el tratar luego de si cayó del cielo, y tal. En fin, mi comedia se hizo, y pareció muy bien (212).⁸

Con la paradójica consecuencia de que Pablos, alias *Alonsete el Cruel* (211), tendrá un éxito fácil como escritor dramático improvisado, mientras que fracasará en todas sus otras tentativas de arribismo social. De suerte que —inferimos— si hasta un pícaro puede acertar literaria y teatralmente, ¿cómo de nefastos serán los anti-modelos que él mismo ha conocido a lo largo de su viaje?

En todo caso, importan especialmente las constantes reacciones irónicas y burlonas de Pablos, su lectura ante el clérigo-poeta de la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* y sus comentarios *profesionales* —muchos de ellos claramente quevedianos— sobre la presunta literatura y el mal teatro.⁹ Particular mención merecen también sus reparos teológicos y teatrales al inculto sacerdote (115-116) y sus dardos contra los tópicos teatrales de la época (121-122), que no le impiden caer él mismo en parecidas vulgaridades y disparates cuando se trasmuta en poeta y dramaturgo. De hecho, no conviene olvidar que Pablos no es ningún sabio —nada ha aprendido en la universidad de Alcalá—, pero lo será mucho más que el exsacristán madrileño, que lo sorprende con su vanidad infundada y su «suma inorancia» (115). El fracaso del actor-dramaturgo y el éxito de la comedia de Pablillos nos indica a las claras el bajísimo nivel del teatro comercial hacia 1600-1610, según don Francisco.

Los sueños (redactados entre 1605 y 1622 y estampados en 1627) arremeten contra la imprenta, los libreros, las rimas fáciles, los tópicos poéticos y, sobre todo,

8. Cf. la nota de Cabo Aseguinolaza sobre estos tópicos teatrales (n. 212.30).

9. Véase el comentario de Cabo Aseguinolaza a esa *Premática* y su fortuna desde comienzos de siglo en manos del *reciclador* Quevedo (n. 118.1).

los malos poetas, condenados al infierno por pobres, pedantes, presuntuosos, mentirosos, llorones, soñadores, enamorados ridículos, locos y herejes, o por ser una verdadera epidemia. Solo en el *Sueño de la muerte* de 1622 el satírico madrileño ensayaría, en la boca de doña Fábula, la caricatura del mal dramaturgo con rasgos comparables a los de nuestra figura, en boca de doña Fábula: «[...] Quiero que sepan que soy mujer de un poeta de comedias que escribió infinitas [...]», una confesión que se desliza rápidamente hacia los tópicos fáciles de las comedias y los entremeses y se aleja, por tanto, del retrato que nos interesa aquí (*Sueños* 389-391).

En suma, Luxán y Quevedo troquelaron la figura del poetaastro contemporáneo con los rasgos siguientes: el primero lo retrató como mal vestido, duro de oído para los versos, necio, vanidoso y envidioso de la gloria de Lope; el segundo lo describió, aun más duramente y por entregas, como sucio y pobre, con mal gusto, necio, ignorante, prolífico, hiperbólico, extravagante, plagiarlo, hereje, mal dramaturgo y escritor venal, pues está al servicio de ciegos y farsantes. Finalmente, las obras del mismo Pablos halagan sucesivamente el mal gusto del vulgacho de los corrales, de los feligreses ignorantes y de una monja cursi. En cualquier caso, son más que notables el énfasis quevediano en el asunto y en el personaje, su insistencia en la caricatura y los chistes anejos, su formidable despliegue de elementos satíricos y paródicos —con lujo de títulos y versos—, la *Premática* monográfica y las carreras teatrales del clérigo, de Pablos y de su colega actor. Quevedo no sólo debió ver un claro rendimiento satírico en la cuestión, sino que ésta tuvo que interesarle profesional y estéticamente.

Cervantes, que hilaba más fino que el desbocado don Francisco, ensayó, por esos mismos años de comienzos del XVII, varios tipos de *metaliteratura* desde el punto de vista autorial: aprovechó el nuevo tópico satírico en *El coloquio de los perros* y en *El retablo de las maravillas*, donde comparecen, respectivamente, un dramaturgo bisoño pero entusiasta y el Licenciado Gomecillos, un gobernador pueblerino aficionado a la escritura dramática, con un repertorio de obras nunca representadas cuyas claves ya he comentado (2016). Más lejos nos cae el oportunista dramaturgo de *Persiles y Segismunda* (III, ii), que semeja curiosamente, por la frialdad con que Cervantes lo describe, un desquite profesional contra los comediógrafos comerciales, una vez que el manco sabía que nunca podría o querría serlo él mismo. Sea como sea, el tipo del autor teatral *in fabula* debió interesarle mucho, pues en el primer *Quijote* el canónigo de Toledo se plantea detenidamente los problemas que representa la composición de una comedia, y alude precisamente al monopolio lopesco (I, 48; 621-627); y en la «Adjunta al Parnaso» Pancraccio de Roncesvalles y el *alter-ego* del mismo Cervantes se confiesan mutuamente sus fracasos en las tablas. Con todo, el peor de esos especímenes resulta bastante más digno que el clérigo necio de Majadahonda o que el poeta-dramaturgo Pablos de Segovia, mostrando a las claras la empatía cervantina y su visión equilibrada del oficio creador, frente al anecdotismo lujaniano y al nihilismo quevediano.

Desde esas apariciones en la primera década del siglo, la caricatura auto-reflexiva del mal dramaturgo empezaría a prodigarse en todo tipo de obras de corte *satírico-*

realista, en manos de Alonso de Castillo Solórzano, de Luis Vélez de Guevara, Pedro Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y otros autores. Un ejemplo acabado del tipo del mal autor teatral es el que dibujaría Castillo Solórzano en su entremés de revista de figuras *El casamentero*, incluido en sus *Carnestolendas en Madrid* (1627). Uno de los locos que comparecen ahí ante Piruétano, agente del manicomio de Toledo, es un poeta cultista que blasona —notas procedentes del *Buscón*— de poder escribir una comedia en dos días y de llevar ya escrita una veintena de ellas, que piensa vender a novecientos reales y de las que adelanta un repertorio de títulos delirantes (Cotarelo 2000, I, 305-306). Lo más curioso es que desprecia a Lope de Vega, un disparate que termina por sentenciarlo al sanatorio:

Poeta:	¿Qué vale Lope, si a mi paso no llega su galope?
Piruétano:	Herejías poéticas, blasfemias no se pueden sufrir. Lázaro, venga quien le lleve de aquí (Cotarelo 2000, I, 306).

Por lo demás, era natural que fueran precisamente esos escritores quienes hicieran la baza, interesados como estaban en promocionar una literatura cercana a la realidad y capaces incluso de usar ese *realismo* manierista como un velazqueño mecanismo *meta-literario*. Sus acercamientos a la ficción eran los más aptos para ese ejercicio de reflexión autocrítica, proyectada más hacia sus colegas sin talento que hacia ellos mismos, un ejercicio que aprovechaban a veces para festejar, de paso, a un colega y genio superior como Lope de Vega, aunque Cervantes parece pretender justamente lo opuesto al final del pasaje quijotesco citado (626). Y, de hecho el *Quijote* y el *Viaje del Parnaso* consagraron precisamente la *meta-literatura* y la escritura auto-reflexiva como una especie en sí misma, pero con la especialísima impronta de la ambigüedad y la ironía cervantinas.

Aunque lo esencial era justamente esa suerte de introspección creativa sobre la persona del mal escritor como contrafigura del propio autor de la obra que servía como marco para incluir la crítica de la escritura deficiente. La estructura especular de esa sátira permitía una cierta autopromoción irónica —el novelista bisoño que es Quevedo sale, sin duda, reforzado de los episodios *meta-creativos* de su *Buscón*, por ejemplo—, pero también suponía una disección, a veces muy aguda, del mercado editorial, del comercio teatral, de los espectadores de los corrales, de los tópicos de género, del intrusismo creativo, etc. En realidad, la figura novelesca del mal autor teatral quizás fuera menos un reclamo publicitario o un autobombo que un mecanismo de irónica autoevaluación de la profesión de escritor en una época de intensa creatividad teatral y novelesca, a comienzos del xvii. Y lo digo porque varias de esas primeras críticas y sátiras teatrales que aquí repasamos, siquiera brevemente, aparecieron justamente dentro de novelas, aunque en algunos casos, sus autores fueran, además de novelistas, dramaturgos, a veces de segunda fila, ocasionales como Quevedo o inseguros como Cervantes, que publicaría por ese tiempo sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.

En el caso cervantino, tenemos la sensación incluso de que esos dramaturgos bisoños que aparecen como personajes pueden, a un tiempo, ser y no ser Cervantes, a modo de un exorcismo contra el fracaso teatral o de una reflexión, por persona interpuesta, sobre las causas de ese fracaso. El propio canónigo toledano del primer *Quijote* resume el problema, pues se declara novelista aficionado de caballerías y posible (y negado) dramaturgo, en una interesante encrucijada creativa. Cervantes analiza ahí muy a lo vivo la situación del escritor que siente el gusanillo pero se enfrenta con un mercado editorial y teatral que le obliga a reconsiderar esa obra en ciernes. Sopesa cuidadosamente —y con un poso de amargura— la tesitura del aficionado que, como él mismo, se debate entre la escritura narrativa o dramática —el antiquísimo dilema de quien empieza a contar historias: *relatar* o *representar*— y no vacila en considerar de antemano su posible público objetivo.

Hace pocos meses he localizado casualmente un nuevo ejemplo de este tipo satírico metateatral en una comedia muy poco conocida de Antonio Hurtado de Mendoza, *El galán sin dama*. Hurtado fue «una especie de vate oficial» según Carreira (2016: 443), quien ha repasado pacientemente las muchas poesías adulatorias del secretario (2016: 444-445). El llamado *discreto de palacio*, ejerció, en efecto, como ingenioso entremesista, autor de piezas tan celebradas como *El examinador Micer Palomo* (1617) y *Getafe*, muy elogiado por Asensio (1971: 121-122). Se le supone incluso inventor del llamado donaire o gracioso (Crespo 2012: 25) y sobre él escribiría Antonio Enríquez Gómez en el prólogo a su *Sansón nazareno*: «En mi tiempo (dexando aparte el Adán de la comedia que fue Lope), vbo luzidissimos Poetas. D. Antonio de Mendoza, Secretario de Apolo, se lleuó el Palacio; el Doctor luán Perez de Montaluan... Don Pedro Calderón, por las trazas se lleuó el Theatro; Villayzan por lo conceptuoso, los ingenios [...]» (60).

El mismo Asensio subrayó sus principales virtudes: «versatilidad, humor festivo con un toque de seriedad moral, instinto y aplicación a las modas literarias» (1971: 111); mientras Arellano ha celebrado sus comedias «ingeniosas, bien construidas», que exploran «la moderación inteligente y la feliz adaptación a lo razonable», con una «cierta propensión a lo que a veces se ha llamado comedia de carácter» y unas «esquemáticas psicologías» que anuncian a Molière (2004: 116-118). Esas virtudes contribuyeron, sin duda, a su gusto por la figura especular que nos importa aquí, pues la caricatura del escritor *in fabula* requiere ingenio y observación humana en dosis parecidas.

Hoy día parece que hay cierto interés renovado por el teatro de Hurtado, pues se han publicado en 2012 *Cada loco con su tema* y *Los empeños del mentir*, aunque bastantes de sus otras comedias y *El galán sin dama* languidecen en las bibliotecas históricas.¹⁰ Don Nicolás Fernández de Moratín no sólo atribuyó esa pieza a Calderón, sino que la criticaría muy a su sabor en su *Desengaño del teatro español*:

10. En definitiva, como escribiera Benítez Claros en 1947, Hurtado sigue siendo «una de esas figuras a las que la crítica parece haber ido evitando sistemáticamente» (en su «Introducción» a sus *Obras poéticas*, I, vii).

El galán sin dama de Calderón es una comedia en la que va un padre por vil tercero y acompañante de su hijo, para galantear una honesta mujer casada que le había suplicado corrigiese las demasías de aquel joven, puesto que ella no le daba motivo, y yendo el viejo armado de punta en blanco a fuer de baladrón más plebeyo, dice que vive Dios que han de encontrar todo un infierno en la calle.¹¹

Ya en el siglo xx, Davies, en *A Poet at Court* (1971), la fechó entre 1621 y 1625, pero con una reposición palaciega el 29 de noviembre de 1635 por la compañía de Tomás Fernández, pocos meses después de la muerte de Lope de Vega, que había ocurrido el 20 de agosto; y el mismo historiador documentó otra representación en 1636 (1971: 269). Por sus fechas, sería, pues, una pieza asomada cronológicamente a la siguiente generación teatral, la del segundo cuarto del siglo (Crespo 2012: 77).

Davies también comentó detalladamente nuestra comedia y, en especial, los temas de los celos y el honor. Resumió, de hecho, ese último asunto con estas líneas: «*El galán* is more concerned with the problem of honour in a believable human situation» (1971: 261). Aunque lo esencial parece ser, para ese estudioso, el análisis que efectúa Hurtado del personaje del marido celoso, pero prudente y capaz de aguardar pacientemente las pruebas del presunto desliz de su esposa: «The honor code exemplified in an everyday hidalgo setting; the theme that discretion and patience in a husband are greater virtues than a speeding willingness to wreak revenge» (1971: 260).

La pieza se desenvuelve en la habitual coreografía de entradas y salidas, serenatas y situaciones equívocas, como se observa en el animado resumen de Davies (1971: 261-262). Añádase al cóctel la característica pareja de hermanas, una tonta y una lista (Inés e Hipólita), el enamorado necio de la esposa (don Fernando) que excita las dudas de su marido y que termina por cortejar a la dama equivocada y, finalmente, el galán *suelto* y *semifigurón*¹² don Crisóstomo, un ser con puntas y collares de lindo, ridículo y presuntuoso. Es el personaje más sabroso de la obra, un vanidoso de gran calibre que cree que todas las mujeres lo aman y que a todos causa admiración. Él mismo se autorretrata así:

[...] Ver mi dicha les enfada,
pero si no la merecen,
embidien, que su cuydado
es porque a todas las rindo:
soy galán, airoso lindo
piso recio, y tengo agrado;
Vístome al uso, hablo bien,
yo calzo, cerrado, y tomo
bien la negra, y blanca tomo,
manejo un potro también.

11. En una reseña recogida en Rodríguez Sánchez de León (2000: 99-104; cita en 103-104).

12. Aprovecho la acuñación de Arellano, creada para definir al don Julián de *Cada loco con su tema* (2004: 122).

Desprecian mis Musas solas
 en números castellanos
 los dos Tajos italianos,
 las dos Vegas españolas (6).¹³

Un pasaje, de paso, donde ya aparece la nota del poeta en ciernes que después se desarrollará más extensamente.

Por el momento, el excéntrico y farsesco *galán gracioso* o *afiguronado* presume de ser amado por todas las damas de la Corte y de entrar en todas las casas de Madrid (6), que considera *suyas* (8). Viste con banda, pluma amarilla y calzas (7) —claras notas de afeminamiento— y es conocido por todos en la ciudad como «el galán de la plumilla» (7, 11). Los demás caracteres lo tildan por ello de «lindo necio» (9), «menguado» (13) y «loco», «simple» y «majadero» (7). Resulta ser, además, una especie de *don Diego de Noche*, un rondador de damas imaginarias —a las que dirige nada menos que treinta cartas amorosas (22)— y un retador de galanes rivales que, en realidad, se mofan de él y lo utilizan para sus enredos. De hecho, al concluir la obra, el criado Motril lo llama «galán en pena» y «novio fantasma», le sugiere que, a falta de esposa, se case con él, y aclara que en Crisóstomo se resumen todos los galanes sin fortuna de Madrid (28). En nuestros días, Davies lo ha definido así: «[...] There is also Chrisóstomo, a fop who possesses more donjuanesque pretensions than his counterpart in *Cada loco [con su tema]*» (1971: 261). Y *fop* es, en inglés, justamente un *toady*, un «glamour boy» o un «man about town», es decir, un petimetre, un lindo, un dandy o un *bello*, timbres todos ridículos para un galán teatral.

Ese ridículo rondador nocturno es, además, petulante y egocéntrico y tiene ínfulas de nobleza: «Yo soy deudo del rey, soy de los godos, / que en el *cum prole regia* entramos todos» (17); «soy caballero de la iglesia griega» (19). Presuntuoso y echado para adelante, es un caballero sin criado y sin caballo (13-14), se acobarda ante el marido celoso don Rodrigo y huye después de retarlo (18). Pese a ello, el cobardón Crisóstomo proclama en vano su valor ante «quince gallinas» (*ibid.*) y explica a don Fernando que es su propia belleza («la viva imagen de Narciso») la que le ha acarreado la agresión de unos extraños, puesto que «todos me quieren mal, que les doy celos», en patológica reacción (*ibid.*).

En cualquier caso, ese *anti-galán* nos interesa aquí por sus veleidades artísticas. Su vanidad literaria es parte de su general vanagloria: al menos de palabra, se atreve

13. Hoy contamos con un manuscrito procedente de la colección Sedó (según Urzáiz (2002), concretamente el nº 60657 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, y dos impresos: Alcalá de Henares, 1651, y Valladolid, Alonso del Riego, c. 1700-1760. Para este trabajo he consultado dos digitalizaciones de dos sueltas tardías, atribuidas ambas a Calderón de la Barca: la de la Biblioteca Menéndez Pelayo, (Valladolid, Alonso del Riego, c. 1700-1760, sig. 33.760, que sigo aquí) y la conservada en el fondo antiguo de la Universidad de Sevilla [Valladolid, 1701, signatura A 250/166(01)].

a todo, a todos desafía y a todas las damas corteja. A la pregunta del donjuanesco don Fernando «¿Vos que qué os entretenéis?», replica el fatuo don Crisóstomo: «Todo mi entretenimiento / es amor» (12); para lanzarse, acto seguido, a un discurso misógino contra la perecedera belleza femenina. Su interlocutor termina por preguntarle un tanto extemporáneamente, (pues es evidente que Hurtado desea sacar el asunto a colación): «¿Vuestros ejercicios son / comedias?»; a lo que el necio responde con rara solemnidad:

¿Comedias?
 Dos mil veo cada instante,
 que el mundo es representante
 de farsas, y de tragedias.
 Ya representa venturas,
 ya desdichas, ya favores,
 ya dichas, ya desfavores,
 ya verdades, ya locuras;
 son grandes imitadoras
 de las antiguas que alaban,
 pues, conforme el arte, acaban
 en solas veinte y cuatro horas (*ibid.*).

Curiosamente, en este pasaje, que anuncia al Calderón de *El gran teatro del mundo*, nuestro comediógrafo mitiga la tontería de su personaje *afiguronado* y le permite un chispazo de buen juicio barroco, con la alegoría teatral del mundo a la par que un recuerdo —«conforme al arte»— del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega (1609). El periodista *avant-la-lettre* y el costumbrista pionero¹⁴ que fue Hurtado de Mendoza tampoco pierde de vista un detalle realista como es el de los carteles teatrales: «El mundo pone en su lista: / «Hoy el mundo representa / tal honra, dicha, o afrenta, / farsa nueva, nunca vista» (12); para volver enseguida a su alegoría con tintes sociales y hacer una alusión a los validos, a los que, como secretario del rey y adúlador del conde-duque de Olivares, tan bien conocía:

No hace persona alguna
 su propia figura en él,
 cada uno estudia el papel
 que le encarga la fortuna:
 el pobre estudia humildades,
 el humildes sumisiones,
 el valido presunciones,
 el ya rico vanidades.
 En comiendo el escudero,
 caballero es la figura

14. Véase la introducción de Crespo, donde habla de su «costumbrismo de ambientes y caracteres» (2012: 25) y lo describe nada menos que como «uno de los fundadores del periodismo en España» (66).

y luego estudiar procura
enfados de caballero (12-13).

Sin descuidar la estampa del actor que «estudia el papel», como se ha visto, y la del elenco en el vestuario, igualado *socialmente* en paños menores:

Todo es representación,
y unos en ella han tenido
aun menos de lo que han sido
y otros más de lo que son.
Pues se muda el tiempo vario,
los que tan soberbios vemos,
dejadlos: después veremos
qué son en el vestuario (13).

Más relevantes aquí son los parlamentos donde nuestro *cuasi-figurón* debate con su contertulio sobre las comedias del *Monstruo de Naturaleza*, Lope:

Don Fernando: ¿Las comunes no las veis?
Don Crisóstomo: ¿Comunes? Gusto de oírlas.
 Y sé también escribirlas
 que soy gran poeta (13).

Para entrar enseguida en materia, haciendo que el ridículo debutante se presente como un amigo de Lope de Vega, a la vez que una suerte de *anti-Lope* o de *Fénix* a la inversa, porque, aunque en los últimos treinta y tantos años el *Monstruo de Naturaleza* había sido el dechado de muchísimos aspirantes a dramaturgos, sólo unos pocos habían logrado apenas hacerle sombra:

Don Fernando: ¿Haréis
 ventaja a Lope?
Crisóstomo: Es mi amigo.
 No hablemos en eso ahora,
 que nadie su ingenio ignora.
Don Fernando: Con vuestra licencia digo
 que es mas fácil que se tope
 en el mundo, a cada paso,
 un Plauto, un Virgilio, un Tasso.
 que en muchos siglos un Lope.
Celio: Habrá escrito novecientas comedias.
Don Crisóstomo: ¿Cómo es posible?
Fabio: Dicen que por imposible
 lo admiras y no lo cuentas (13).

El elogio al colega y maestro Lope de Vega encierra, a su vez, una burla involuntaria contra el mentido dramaturgo don Crisóstomo, escritor impostor y autor sin obra:

Don Crisóstomo: Yo no he hecho tantas, mas ser
pueda al templo igual columna.
Don Fernando: ¿Cuántas habéis hecho?
Don Crisóstomo: Ninguna, pero puedolas hacer (13.).

El contraste entre la genial fecundidad de Lope y la presunción vacía del pseudo-galán es palmario, pero, no contento con hacer el ridículo, el vanidoso presume gratis de facilidad poética:

Don Crisóstomo: ¿Por tan difícil se halla?
¿Hay más que, pliego con pliego,
coser hasta doze?
Don Fernando: ¿Y luego?
Don Crisóstomo: Escribir hasta acabarlas.
Don Fernando: Todo es fácil para vos.
Fabio: ¡No hay tal menguado en España! (13).

Una facilidad que, sutilmente, se traduce en adocenamiento, en mera acumulación de pliegos y resmas de papel *cosidos*, un rasgo que coincide con otros antirretratos de malos poetas, empezando por el clérigo del *Buscón*, capaz de componer un comedión bíblico de innumerables versos que —recordémoslo— tenía «más jornadas que el camino de Jerusalén» (115). Hurtado lleva así al extremo más absurdo aquel tópico de la inclinación de los españoles hacia la literatura, acertadamente formulado por Jardiel Poncela en sus impagables Cartas al tío Robbie de 1930: «El nuestro es un pueblo de una imaginación frondosísima, donde todo el mundo tiene una comedia escrita y un libro de sonetos compuesto» (1988: 278).

En suma, don Crisóstomo resulta ser tan inane en su pose de caballero y galán nocturno como en su improvisada presunción de comediógrafo al estilo de Lope, pero sin obra. Y, finalmente, para atar otro cabo, la atildada plumilla que lo distingue al instante de los verdaderos galanes podría ser un símbolo de su nula producción.

Conviene ahora sopesar cómo llegó el tópico del dramaturgo fallido desde los pocos modelos preexistentes hasta el hábil comediógrafo que fue Hurtado de Mendoza, y si éste siguió los pasos de Luxán o Quevedo en este asunto o si procedió por su cuenta, dada la originalidad de su hipotético, aunque presuntuoso, escritor que no escribe.

Para empezar, el palaciego don Antonio no escribió una novela donde pudiese esbozar los rasgos del mal comediógrafo con cierto detenimiento, como Quevedo, sino una comedia casi de figurón en la que un galán ridículo hace de comparsa y, entre otras lindezas, presume de poder escribir comedias a granel, aunque paradójicamente no haya compuesto ninguna. Su presunta dedicación al oficio es ahí apenas un rasgo cómico más y no hay lugar para desarrollar su manía creativa más allá de los versos ya citados. Por lo demás, don Crisóstomo es el único personaje que se aproxima a lo que podría haber sido un figurón teatral

escritor, poeta o comediógrafo.¹⁵ Los restantes figurones, los oficiales y reconocidos por la historiografía, una veintena, no se salen de su cometido habitual como *antigalanes* y sus apariciones tienen un sentido sociológico muy distinto, más rural y de rancia hidalguía, en contraste con la caballería urbana. Una de esas obras de figurón, aunque no la más característica, será justamente *Cada loco con su tema*, del mismo Hurtado (compuesta hacia 1619 y reescrita en 1630).¹⁶

La caricatura dramática del mal escritor, normalmente un poeta y algunas veces un dramaturgo, quedaría después confinada al espacio del entremés, en el que pueden aparecer figurillas a capricho del escritor, pues su libérrima acción «da corporeidad a las más desenfrenadas invenciones», en palabras de Asensio (1971: 33), en el fondo la misma razón por la que el tipo prosperaría en la novela durante el xvii. De modo que Hurtado simplemente abocetó con un trazo rápido —en menos de un centenar de versos— al personaje un tanto pasajero que es don Crisóstomo, haciéndolo, por unos instantes, un *escritor-to be*, un fracasado que se une al coro creciente de los poetillas del xvii. Ese rasgo cómico responde a un impulso satírico y entremesil, pero no puede desarrollarse aquí con la libertad del entremés o de la novela, sino a despecho de la urgencia y el formulismo de la comedia, un género en el que no caben retratos detenidos o figuras acabadas, con la excepción de los figurones especializados, que, por lo demás, se presentan también sumariamente y siguiendo cauces tópicos. Quizás por ello tiene nuestro carácter elementos del figurón sin serlo completamente, puesto que no es el prometido de la protagonista —que está infelizmente casada— ni tiene el papel relevante de los verdaderos figurones.

Pues bien: cabe plantearse si la rápida caricatura de Hurtado de Mendoza nació espontáneamente o a partir de los varios modelos disponibles hacia 1630 de este tipo de figuras *metaliterarias*, ya vistos aquí; si, en suma, Hurtado partió del ocasional homenaje a Lope de Vega y a sus centenares de comedias para imaginar una *figura*, por así decirlo, *antilopiana*: una infértil y ridícula *vega* teatral opuesta al genial dramaturgo madrileño que prácticamente había reinventado el teatro a comienzos de siglo. Dudamos entonces si Mendoza concibió una imagen cómica que fuese un reflejo deformado del *Monstruo de Naturaleza* y que poseyese precisamente rasgos exactamente opuestos a los del *Fénix de los Ingenios*, al que don Antonio tan bien conocía, a saber: afeminamiento, galantería fallida, vana presunción e infecundidad teatral.

En todo caso, indudablemente, a la altura de 1621, Hurtado contaba con un sucinto pero sugerente catálogo de ejemplos de escritores *manqués* que com-

15. Urzáiz nos informa de la existencia de una comedia titulada *El galán de la plumilla*, representada en Lima en 1630 (2002: 369). Si deducimos, como parece lógico, que se trate de nuestra obra, cabe pensar que el público americano prefirió rebautizarla con el apodo de nuestro personaje afigurado, convirtiéndolo en el centro de la obra y consagrando así a ésta como comedia de figurón.

16. Véase Crespo, 2012: 87-88.

parecían en algunas novelas del primer tercio del xvii. Más exactamente, ¿se inspiraría Mendoza en la caricatura quevediana del *Buscón* o en los rápidos retratos de poetas funestos de sus *Sueños*, por ejemplo? En principio, en términos muy generales, no sería extraño que ese pulido comediógrafo hubiese imitado de lejos la panoplia de caricaturas quevedianas ya vistas, puesto que los dos autores practicaron, aunque con distinto grado de virulencia y acierto, el deporte de la sátira de costumbres y dado que, en general, el poeta montañés remedó a su modo las gracias quevedianas.¹⁷

Tradicionalmente se ha supuesto, además, que ambos poetas contemporáneos fueron colaboradores y amigos.¹⁸ Los dos eran de una edad parecida, colegas escritores y poetas repentistas, acudían a las mismas tertulias —en particular a la Academia Madrileña— y colaboraron en algún proyecto teatral palaciego. García de Enterría habló de «constantes y prolongadas relaciones amistosas» entre ambos (1986: XII)¹⁹ y hace unos años Madroñal ha insistido en ello: «La relación entre Mendoza y Quevedo es más que evidente» (2004: 240);²⁰ aunque Carreira, siguiendo a Davies, ha puesto en entredicho esa amistad: «Davies observa que, aparte de sus colaboraciones, nada se sabe de la amistad de Mendoza con Quevedo, pues ambos fueron a Andalucía en la comitiva de Felipe IV [en 1624] y no hablan el uno del otro» (2016: 445).²¹ Jauralde habla del «trato amistoso y obligado con aquel círculo de privilegiados que componían la comitiva real: el Infante don Carlos [...], el grupo de secretarios, entre los que estaba Antonio Hurtado de Mendoza [...]» (1999: 480). Sabemos que él, Quevedo y Mateo Montero escribirían, a jornada a escote, una comedia, hoy perdida, para el cumpleaños de la reina en julio de 1625, y seis años después nuestros dos autores volverían a colaborar en otra comedia al alimón, *Quien más miente medra más*.²² Hurtado pudo inspirarse en los opúsculos quevedianos para esbozar a los personajillos del *Miser Palomo* (1617)²³ y siguió al genio madrileño en otros pasajes de sus obras,²⁴ pero finalmente tendría que salir al paso como secretario real contra el polémico y desbocado panfleto quevediano *El chitón de las tarabillas*, hacia 1630.²⁵ Cabe pensar, asimismo, que hubiese algún recelo entre ellos,

17. Cf. Asensio, que los compara agudamente en cuanto poetas (1971: 113) y en cuanto entremesistas (117).

18. Véanse Benítez Claros («Introducción» a las *Obras poéticas* de Hurtado, I, xii), Asensio (1971: 112), García de Enterría (1988) y Crespo López (2012: 60-64).

19. Cf. también, para la admiración de Hurtado hacia Quevedo, su estudio de 1988, especialmente, 206 y 212-213, con bibliografía específica.

20. También en 241 y 252, n. 39.

21. Madroñal recordó ese dato (2004: 253) y repasó en general los dos vejámenes, no hallando influencias directas o alusiones mutuas.

22. Véase García de Enterría (1988: 202).

23. Al menos, según la autorizada opinión de Arellano (2004: 123-124).

24. Véase García de Enterría (1988).

25. Cf. García de Enterría, que cita pullas de Quevedo contra Mendoza (1988: 203-206), y

dado que Hurtado y otros fueron sistemáticamente preferidos como secretarios áulicos a Quevedo.²⁶ Mendoza servía a la cabecera del rey, incluso leyéndole por las noches,²⁷ era fiel políticamente, poseía un *currículum* intachable, se había acercado con antelación al conde de Saldaña y al conde-duque de Olivares y exhibía a un mismo tiempo «dotes literarias y servilismo».²⁸ De hecho, un repaso de sus poesías muestra en acción al vate de circunstancias, siempre presto a agradar al poderoso Olivares y al monarca. En consecuencia, más que amigos, nuestros ingenios debieron ser dos palaciegos con caracteres muy distintos que convivieron en los salones y en los viajes oficiales.

Todo ello no impide en absoluto que ambos escritores se leyeran mutuamente, un extremo comprobado en parte hace treinta años por la misma García de Enterría (1988), aunque habría que establecer algunos matices estéticos y artísticos. El citado Madroñal afirma, por ejemplo, sobre los escritos de ambos acerca del periplo real a Andalucía que «el tono adulador del secretario es muy evidente, frente al tono desenfadado de Quevedo» (2004: 240) y que «es más que evidente que el tono zumbón de Hurtado de Mendoza era del gusto del rey y los cortesanos, también que tenía la suficiente habilidad como para no herir susceptibilidades que podían haber granjeado su caída en desgracia» (243), un tacto del que, como todos sabemos, carecía Quevedo.

Además, si bien es cierto que nuestros autores coincidieron en el territorio de la comedia de coliseo, no era el teatro de capa y espada el terreno más propicio para el genio quevediano, poco dado a convenciones o a fórmulas dramáticas. Mendoza tuvo la habilidad constructiva y la equilibrada visión dramática propias del comediógrafo, según Arellano: «Desde el punto de vista de la estructura tiende a esquemas de elaborada sencillez, con simetrías arquetípicas, en el camino hacia la fórmula combinatoria de la comedia calderoniana, y destaca en cuanto a su tejido verbal el extremado ingenio que mereció los elogios de sus coetáneos, algunos de la autoridad del mismo Gracián [...]» (2004: 124). Mientras Quevedo, según Jauralde, «no posee aliento dramático: no es capaz de levantar lienzos dramáticos o novelescos de los que emane la ilusión de vida» y, por el contrario, es «un maestro en la observación de lo ya creado para asimilarlo y explayarlo en procesos serios de paráfrasis; o para deformarlo en procesos geniales de burla» (1999: 491).²⁹ Digamos con sinceridad que Mendoza podía explorar exitosamente el territorio entremesil y satírico de su coetáneo Quevedo —como hizo en las dos partes del *Miser Palomo*—, pero, en cambio, a éste le resultaba poco menos que imposible desempeñarse como un comediógrafo al uso y asimilar la fórmula artificiosa de

Jauralde (1999: 602-604).

26. Cf. Jauralde (1999: 465).

27. Véase Crespo López (2012: 74).

28. De nuevo, Jauralde (1999: 502).

29. El análisis por el mismo Jauralde de la comedia de circunstancias *Cómo ha de ser el privado* confirma esas ideas (1999: 586).

la comedia de enredo, con sus duelos y balcones, sus coloquios amorosos y sus comedidos graciosos. Ambos escritores eran capaces de crear una caricatura o una *figura*, pero Quevedo tendía a convertir en *figuras* a todos los personajes y ordenarlos en un grotesco y deshilvanado desfile, mientras que Hurtado sabía sujetar teatralmente el ingrediente ridículo, dominarlo y reducirlo a un pasaje o a un personaje específicos, según hemos visto con el mismo don Crisóstomo. Mendoza tuvo habilidad para todo y Quevedo tendía irresistiblemente a la deformación cómica más extrema, aunque ambos compartían aquellas palabras de miser Palomo en la primera parte del famoso entremés homónimo:

Ya sabe el pueblo
que ha venido el doctor miser Palomo
a examinar a todo buscavida,
sabandijas del arca de la corte,
donde se acoge tanto vagamundo
como en diluvio universal del mundo.
(Cotarelo 2000: I, 322)

De modo que no parece claro que Hurtado de Mendoza necesitara la inspiración del *Buscón* o de Cervantes para construir, en pocos versos y a caballo entre la comedia de figurón y el entremés metateatral, la caricatura dramática de un fallido dramaturgo *sui generis*. Esa viñeta no revela huellas quevedescas directas —parodias de títulos o textos, rasgos concretos del escritor ridículo o fracasos poéticos o teatrales— y entiendo que pudo nacer espontáneamente en manos del comediógrafo Hurtado como una suerte de ironía profesional o de broma del oficio, con una alusión elogiosa a Lope de Vega incluida. Porque don Crisóstomo, más que una caricatura quevediana, parece ser un autorretrato en son de burla del propio autor y de sus compañeros de profesión, pues es el colmo del mal escritor de comedias, el dramaturgo sin obra, pero petulante y optimista, sobre todo cuando, recordémoslo, afirma absurdamente que no ha escrito «ninguna, pero puédo las hacer» y cuando habla con ligereza de que las comedias se escriben prácticamente solas: «¿Hay más que, pliego con pliego, / coser hasta doze? / [...] Escribir hasta acabarlas». Además de confundir ahí la escritura dramática con la imprenta (pues las comedias se publicaban de doce en doce, en *partescosidas*), como en graciosa caricatura del gran Lope, el infeliz cree que goza de la fecundidad lopiana, pero se ve precisado a reconocer que nada ha compuesto, al modo de un Fénix fallido.³⁰ Y además, resulta risible su idea de que los libros se escriben sin esfuerzo, automáticamente, a no dudarlo un guiño profesional al gremio de los dramaturgos, gentes capaces

30. En abono de esta hipótesis de lectura, en el *Miser Palomo* el examinador entrevista a un candidato a gracioso de comedia y expone *metateatralmente* las obligaciones del oficio (Cotarelo 2000: I, 326-327).

de hilar formulismos, versos tópicos y rimas fáciles para componer *pliego con pliego y comedia con comedia*, en un vértigo de producción acelerada. Aunque también pudo criticarse así a las gentes profanas, que piensan que toda creación es fácil o automática.

Vista esa caricatura, que muy a grandes rasgos encaja en el patrón seguido por Quevedo y otros, conviene indagar si existen algunos otros puntos de contacto algo más firmes entre el escritor satírico Quevedo y el palaciego Hurtado, por ejemplo cuando el segundo aludió desdeñosamente al tema del autorretrato burlesco del poeta en la primera parte del ya citado *Ingenioso entremés del examinador Miser Palomo*, aunque el pasaje produce la sensación de que Hurtado ya estuviera ahí de vuelta del consabido motivo: «[...] Pero advierta el senado que llamaban, / que no se ha dicho mal de los poetas, / que hablar mal de sí mismos ya fastidia, / y piensan que es donaire, y es envidia (Cotarelo 2000: I, 327). O cuando, desdiciéndose de ese último parecer, incluyó a un poeta ridículo entre las figurillas del entremés *El Licenciado Dieta*,³¹ que fungió como segunda parte del *Examinador Miser Palomo*:

Criado:	[...] A curarse de poeta viene un hombre.
Médico:	¡Picaño! ¿Es sambenito serlo? ¿Toca a nos ese delito? ¡Oh sagrada y divina Poesía, que la ignorancia os tenga en tal desprecio! ¡Oh qué válida ciencia es la del necio! Que este oficio le infame el que le tiene, y hayan hecho por gala, y de pensado, campana de venganzas el tablado (Cotarelo 2000: I, 330).

Y el improvisado doctor Palomo brinda entonces al poetaastro el consejo de que evite la vena satírica:

Estadme atento,
porque gustillos son de entendimiento
usar bien ese oficio soberano;
ser poeta de bien, pues lo son muchos:
guardad la boca y abstenéos de sátiras,
no sea menester purgar, en suma,
con jarabe de acero vuestra pluma (*ibid.*).

Donde, de nuevo, observamos a Mendoza en una latitud muy alejada de la quevediana, e incluso de la materia habitual del entremés barroco.

31. Publicado en Valencia en 1628. Para esa piecicilla, véase Asensio (1971: 117-119) y Urzáiz (2002: 370).

En otro pasaje de esa misma piecilla asoma momentáneamente una especie de colega amoroso de don Crisóstomo, que se cree, como él, siempre afortunado con las féminas:

Criado:	Abreviando, Magister, que infinitos enfermos por consulta van viniendo.
Médico:	Multitud o <i>languentium</i> , ve diciendo. De pensar que es dichoso con mujeres, quiere uno que le cure.
Médico:	Yo no puedo, porque a los que padecen cosas tales sólo curan las jaulas de hospitales (<i>ibid.</i>).

Matices todos que nos indican en qué latitudes se hallaban ambos ingenios en el terreno satírico y entremesil en el que coincidieron.

Por lo demás, Cabo Aseguinolaza vio agudamente en el comentario a su edición del *Buscón* un esquema común en los aludidos pasajes lujaniano, quevediano y cervantino: la presentación de «un individuo de aspecto excéntrico que se refiere lleno de orgullo a un engendro dramático que ha escrito o que ha planeado, el cual se estrella contra algún inconveniente para su puesta en escena» (1993, 399, n. 115.25). Esa secuencia, que perfila la figura del dramaturgo *manqué*, no coincide en realidad con el esquema de la *semi-figura* de don Crisóstomo, que es un escritor teatral fallido, pero no por sus errores dramáticos ni por su ignorancia, sino por su absoluta parálisis creativa. De modo que parece claro que Hurtado prefirió presentarnos a un dramaturgo imposible, congelado en la fase anterior a la examinada satíricamente por sus predecesores y, en el fondo, mucho más estéril y vacuo que las criaturas ridículas alumbradas por Luján, Quevedo o Cervantes. Lo que sí coincide en todos ellos es la vanidad, que parece afectar a casi todos los malos dramaturgos satirizados en el Siglo de Oro, aunque, en el caso de don Crisóstomo, su presunción no contrasta con una producción inviable o invendible, sino con unas obras inexistentes de las que neciamente presume.

Queda la cuestión cronológica: el *Buscón* manuscrito de hacia 1610 quedaba un tanto lejos y ni el impreso de 1626 ni los *Sueños* de 1622 parecen haber sido aprovechados claramente por Mendoza. Otro tanto cabe pensar de las distintas aproximaciones cervantinas, anteriores todas a 1616.

Existe aún otra pista de interpretación más recóndita: que el ridículo don Crisóstomo pueda encubrir a un precoz dramaturgo y rival amoroso de Hurtado de Mendoza como fue Jerónimo de Villaizán y Garcés, un ingenio un tanto conceptuoso muerto prematuramente en 1633, elogiado por Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* y defendido por Quevedo en su *Perinola*. Dixon supuso en 1961, a partir de los elogios que los contemporáneos profesaron a ambos y de otros indicios, que «no debe extrañarnos, pues, que el ‘discreto de Palacio’ mi-

rara con recelo al rival recién venido», esto es, a Villaizán (11).³² Y, en efecto, a él iban enderezados unos versos de don Antonio dedicados a una «hermosa Maruja», una dama que, por lo visto, prefirió al joven y guapo Villaizán: «[...] Cuando os bastaba mi pluma / que fue la gala, y solaz / de Palacio, antes que fuese / en ti Apolo Villayzan [...].³³ Y todavía más citada y expresiva es la letrilla titulada «A Don Jerónimo de Villayzán, porque todas las comedias que se representaban y hacían se decía que eran suyas», 120 versos que el mismo Dixon comentó así: «Se trata de 120 versos de difícil interpretación a veces por lo muy alusivos, pero cuya intención general es indudable —motejarle a Villayzán de plagiarlo, engreído y sabelotodo» (11). Y, en efecto, la letrilla, machacona a fuerza de ofensiva, empezaba:

¿Quién mató al Comendador?
Fuente ovejuna, es error;
¿Qué comedias de primor
se las quitan a su autor,
y a su nombre se las dan?
Villayzán.
¿Quién hizo, y quién hace cargas
a los poetas amargas,
y quién sin darnos descargas
comedia, que en dudas largas,
ni las conoce Galbán?
Villayzán.
¿Quién gano a Jerusalén?
¿Quién fue pastor a Belén?
¿Quién ha sido el otro, y quién
es el pecado de Adán?
*Villayzán.*³⁴

Y en otro pasaje se acusaba con acritud al joven ingenio de saqueador y plagiarlo: «¿Quién hace con tanta medra / las comedias de la piedra? [...] / *Villayzán* (82); o lo motejaba de matasiete y valentón —comparándolo jocosamente con Hernán Cortés y Guzmán el Bueno— o de presuntuoso y donjuán de «tristes doncellas» (*ibid.*).

Pero lo más interesante para nosotros es el final de la pieza, donde Hurtado afeaba al pisaverde Villaizán el componer rápidamente muchas obras y el creerse nada menos que un nuevo Lope de Vega:

32. Cf. también Crespo (2012: 76-77).

33. En el romance burlesco «De vos la hermosa Maruja [...]», incluido en *El Fénix Castellano* (104-105), aunque sigo aquí la edición de Benítez Claros (1947: II, 76-80; cita en 77).

34. *El Fénix Castellano*, 81-83. Cito por Benítez Claros (1947: II, 18-22; cita en 18-19; las cursivas son mías). También ha sido editada modernamente en la *Antología poética* de Hurtado de 1986 (110-113).

¿Quién pensó la gran tragedia?
 ¿quién escribió en hora y media
 esta perpetua tragedia? [...]
 Villayzán.
 ¿Quién de Lope está en el quicio?
 (Yo le conocí edificio) [...]
 Villayzán (83).

Aunque nada puede afirmarse a ciencia cierta, no sería tan extraño que el galán y mentido compositor de innumerables comedias inexistentes que es don Crisóstomo en *El galán sin dama* tuviese algo que ver con el odiado Villayzán de la letrilla, objeto de un encono infrecuente en el mesurado y fino Mendoza, quien, según hemos visto, por boca del *médico de espíritu* Miser Palomo, sugería en broma a un poeta imaginario que *guardase la boca y se abstuviera de sátiras*.

En suma, aunque resulta paradójico apuntar una influencia para después negarla, entiendo que no es baldío considerar tanto las intertextualidades positivas como las negativas, siempre que sea con el objeto de descubrir las relaciones entre ingenios contemporáneos y cercanos, sus horizontes estéticos o la fortuna histórica de temas y tópicos literarios. Porque, sin acudir a parecidos concretos, es difícil ir más allá de afirmaciones generales sobre la amistad o la afinidad entre autores, como las que se han señalado hasta la fecha entre Quevedo y Hurtado. El asunto de moda de la caricatura del escritor extravagante y el dramaturgo calamitoso sirve como marco, pero la secuencia de las posibles imitaciones nos ha obligado a desandar el camino seguido por algunos escritores del XVII en la acuñación de esa *figura* o *semi-figura* barroca. Y en esa senda es muy probable, en efecto, que Mendoza no remedase a Quevedo, aunque éste había desarrollado, desde comienzos de siglo y sobre todo en el *Buscón*, una verdadera batería de chistes contra los *anti-escritores*, los poetas fallidos y los pseudo-dramaturgos, apta para ser calcada, a veces de forma servil, por otros ingenios.

En ese derrotero satírico, tanto Cervantes como Hurtado, aunque por razones diferentes, se mantuvieron relativamente al margen de los patrones quevedianos: el escritor manco, por sus características ponderación y empatía, y quizás también por su delicada autocrítica, hasta el punto de simpatizar con los infortunados plumillas —el infeliz dramaturgo de *El coloquio de los perros* y el bonachón Gomecillos de *El retablo de las maravillas*— o mirar con una notable frialdad, sin sátira ni humor, al comediógrafo oportunista de *Persiles y Segismunda*. Mendoza seguramente ni siquiera pretendió construir una caricatura *metateatral* al uso, sino añadir una nota cómica más al *anti-galán* Crisóstomo, embromar a sus amigos, entretener a los mosqueteros, festejar un tanto irónicamente a Lope y acaso zaherir al rival amoroso y profesional Villayzán sin caer en una sátira pública *ad hominem* indigna de un palaciego y fuera de lugar en una comedia.

Quevedo había fijado hacia 1610 la caricatura del polígrafo grotesco, con la parodia de sus borrones, y Hurtado fabricó por su cuenta un personaje a partir

del tipo del hidalgo a cuatro vientos, el *miles gloriosus* o el retador cobarde y el presunto donjuán, aunque añadiéndole la nota de pretencioso dramaturgo fallido. El único punto en común —la fecundidad a la lopesca— podría ser, en 1627, con el vanidoso poeta teatral de Castillo Solórzano, cuyo plato fuerte era un catálogo de títulos ridículos, aunque reales. Crisóstomo es un *anti-teatral galán sin dama*, un figurón afeminado que piensa neciamente que todas las damas lo admiran y que podría escribir, sin experiencia alguna, centenares de comedias que nunca plasmará en el papel. Presenta una caricatura ingeniosa, pero menos incisiva, detallada y virulenta que las de Quevedo y, desde luego, algo más directa que los ambiguos guiños cervantinos al tipo del escritor manqué. Mendoza compensa el exceso de los *anti-poetas* dramáticos de Quevedo o Vélez de Guevara con un elocuente silencio creativo, equivalente a su incapacidad como presunto galán y donjuán de capa y espada.

Se trata, en fin, de una modalidad nueva del chiste del mal comediógrafo que se había difundido en la prosa de comienzos de siglo: frente a esos dramaturgos que exhibían su invendible catálogo o estrenaban sus desastrosas piezas, Crisóstomo blasona, pero nada escribe. Y así, de forma aguda y paradójica, se insinúan quizás cuestiones como la superproducción dramática y el facilismo del teatro de consumo, con Lope de Vega de fondo, pero al estilo de Hurtado, sin hacer sangre. Además, frente al tipo del portentoso escritor *industrial* y a mansalva representado por el *Fénix*, nuestro dandy ridículo encarna el espécimen moderno del presunto escritor incapaz de escribir, anticipando (sin saberlo) el *writer's block* del futuro. Porque, en una época de polígrafos, la tinta de su pluma esta seca...

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, «El teatro de Antonio Hurtado de Mendoza», *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (coord.), Barcelona, Anthropos, 2004.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «El tópico del mal autor teatral desde el *Buscón* de Quevedo hasta Moreto, Calderón y Villaviciosa», *La transmisión de Quevedo*, Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (coords.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.
- , «Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*», *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Luis Gómez Canseco y María Heredia Mantis (eds.), Olmedo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- CARREIRA, Antonio, «El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva revista de filología hispánica*, 64.2 (2016) 429-456.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Gonzalo Pontón (ed.), Barcelona, Vicens Vives, 2015.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas* (edición facsímil), José Luis Suárez y Abraham Madroñal (introd. e índices), Granada, Universidad, 2000 [1911].
- CRESPO LÓPEZ, Mario (ed.), *Cada loco con su tema. Los empeños del mentir*, Antonio Hurtado de Mendoza, Madrid, Cátedra, 2012.
- DAVIES, Gareth A., *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, The Dolphin Book, 1971.
- DIXON, Victor, «Apuntes sobre la vida y obra de Jerónimo de Villazán y Garcés», *Hispanófila*, 13 (1961) 5-22.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Sansón Nazareno. Poema heroico*, M^a Carmen Artigas (ed.), Madrid, Verbum, 1999.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, «*Desengaño [I] del teatro español*», *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, M^a José Rodríguez Sánchez de León (ed.), Salamanca, Almar, 2000.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Introducción», *Antología poética. Entremés de Getafe de Antonio Hurtado de Mendoza*, Santander, Cuévano, 1986.
- , «Pruebas escritas de una amistad. Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «De la profesión a la inadaptación (La sátira social contra los poetas)», *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Miguel García Herrero (ed.), Madrid, Castalia, 1977.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Antología poética*, M^a. Cruz García de Enterría (ed.), Santander, Cuévano, 1986.

- , *El Fenix Castellano. D. A. de Mendoça renascido de la gran Biblioteca d'el ilustrissimo señor Luis de Sousa*, Lisboa, Miguel Manescal, 1690.
- , *El galán sin dama*, Valladolid, Alonso del Riego, c. 1700-1760.
- , *Obras poéticas*, Rafael Benítez Claros (ed.), Madrid, RAE, 1947.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, «Cartas al tío Robbie», Exceso de equipaje, Enrique Jardiel Poncela (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1988.
- JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- MADROÑAL, Abraham, «El *Vejamen* de Antonio Hurtado de Mendoza en Sevilla (1624) y su relación con una carta de Quevedo», *La perinola*, 8 (2004) 235-255.
- Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, David Mañero Lozano (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Barcelona, Crítica, 1993.
- , *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a José, *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Almar, 2000.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética, de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SOBEJANO, Gonzalo, «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII», *Hispanic Review*, 41 (1973) 313-330.
- STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002.

