

MESONES DE TEATRO¹

Joan Oleza

Universitat de València

**O. Gorsse y F. Serralta. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse.*
Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 2006, pp. 681-694.**

Querido Marc,

Dándole vueltas a qué clase de papeles podría ofrecerte yo en este merecidísimo homenaje que te tributamos los amigos, se me viene a las mientes que quizá fuera de tu agrado algo que tuviera que ver con el teatro y los viajes, pues del teatro hemos vivido, y también con él y sobre él y a costas de él y también, alguna que otra vez, a espaldas de él (yo más que tú), y con las comedias en la maleta nos hemos encontrado, saludado, conversado y despedido durante años en muchas ciudades de Europa. Entre los celajes del recuerdo atraviesa de pronto aquella furgoneta vuestra, que utilizabais los cofrades de Toulouse (Odette y Frédéric de copilotos) para algunos viajes, a modo de Rocinante colectivo (no era mucho más garbosa), como aquel que hicisteis a Valencia, cuando desembarcasteis por primera vez aquí, invitados por nosotros, para mantener una reunión de ambos equipos y llegar a conocernos un poco mejor. Era en junio del 92 y en vuestros bártulos uno podía leer etiquetas llenas de prestigio: Lemso, Geste, Criticon, Presses du Mirail...

Verás, Marc, lo que ocurre. Tú sabes bien que este año de 2005 ha sido año de muchas cosas, pero casi todas cervantinas, y que Cervantes –que debía pesar muy poco, en vida- se nos ha venido encima con todo su peso –que ahora es mucho-, así que forzados como galeotes por el supermercado cultural a trabajar sobre Cervantes y el *Quijote* casi no hemos tenido aliento para otra cosa. Cada vez que yo abría la boca y decía Lope, o Guillén, o Clarín, o Galdós, o Max Aub, o la Postmodernidad, o cualquiera de esos nombres que siempre van conmigo y con los que converso amigablemente, *los que saben* me miraban con un rictus de desprecio: ¡pero adónde va este desdichado! ¿dónde se creará que está? ¿a quién se le ocurre poner en el escaparate a los postmodernos en el año de Cervantes? Pobre Cervantes, el año que viene.

¹ Este trabajo cuenta con el soporte del proyecto de investigación Artelope (BFF2003-06390), que dirijo, patrocinado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, dentro del programa Nacional I*D+I.

Pero bueno, Marc, la verdad es que como me conozco el paño y como disfruto mucho con el *Quijote*, el huracán Cervantes me cogió prevenido, así que acepté gustosamente la invitación que me hizo la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda, que celebraba su cincuenta aniversario, y querían hacerlo en Valencia, para hacerles una plenaria². Era el mes de marzo, cuando ya la primavera asoma por todos los balcones del cielo y de la tierra y cuando a uno le entran más ganas de salir de viaje y de hacer cosas insólitas, cosas fuera de rutina, cosas un poco locas, y como todo en el *Quijote* es un viaje (de los de ida y vuelta, que son los que más me gustan) y a mí siempre me han impresionado vivamente las escenas de venta, pues me puse a trabajar sobre las ventas en el *Quijote*, y del *Quijote* me pasé a los *Canterbury Tales* y a la posada de Sir John Falstaff (a fin de cuentas los patrocinadores eran británicos), y de ellos me fui a dar una vuelta por las *novelle* y los poemas épico-burlescos italianos, y por la literatura renacentista francesa o alemana de viajes, y por el *Guzmán de Alfarache*... en fin, que me lié. De todo aquello, que podía dar para un libro sobre la literatura europea de mesón, sólo una pequeña porción cupo en la conferencia, como era de esperar, de manera que de inmediato pensé en que la parte dedicada al teatro clásico español tenía su propia identidad, y que podía ser apartada del conjunto fácilmente, y que nadie que no fuera tan convencidamente europeo, tan fervorosamente comediante, y tan infatigablemente viajero como tú, podría apreciarla. Así que, contando de antemano con tu benevolencia, aquí la tienes.

1. Una literatura europea de mesón.

Probablemente son los *Canterbury Tales* el mejor punto de partida para un viaje a través de esa literatura de mesón, hostel o posada que alcanzará un amplio desarrollo europeo y que llegará, doscientos y pico años después hasta el *Quijote*. En los *Canterbury Tales* la posada es, sobre todo, un lugar de reunión fuera del ámbito doméstico, pertenece a la vida cotidiana, pero no a la norma: es un lugar de paso, una etapa en la aventura siempre incierta del viaje, en la que cada viajero, lejos de sus familiares, debe convivir con gentes muy distintas, y aún distantes, y es esa situación la que incita a dar cuenta de la multiplicidad de la vida y sus relatos, uno de los mandatos

² Fue la de clausura, con gran despecho de la Fundación Bancaja, que pagaba una parte del evento, y a la que no le gustó nada que yo suplantara el papel que inicialmente estaba reservado a Vargas Llosa, por lo que nos castigó enviando a presidir el acto a un número dos, de cuyo nombre no quiero acordarme, que en realidad parecía un número veinticinco, pues entre otras lindezas dijo en mi presentación que yo era un experto en la obra de Max Aub, que él pronunció para vergüenza de todos los asistentes como Max OB, pues más que probablemente ni sabía quien era.

mayores de esta literatura. Como ocurrirá en muchas otras ocasiones, el gran protagonista es el huésped de The Tabard, el burgués más fino de Cheapside, un hombre lleno de facundia y, a la vez, de sentido común, y con un muy notable instinto de liderazgo, por encima incluso de la posada y de esa extraordinaria muestra –por lo insólitamente diversa que es, para la época- de población humana que son los 29 viajeros de la peregrinación a Canterbury.

La narrativa italiana recoge y, a la vez modifica, la representación de las posadas. *Le novelle si scrivono secondo accadeno*, según declara Matteo Bandello: lo fundamental en ellas no es ya el hecho de contar historias, sino el que las historias sucedan. El acontecimiento es el protagonista, siempre algo notable, sorprendente, ingenioso, curioso, y el arte del narrador depende de la capacidad de admirar de los sucesos que cuenta. La posada ha dejado de ser un lugar de congregación de gentes diversas, propicio al intercambio de historias, para convertirse en un escenario de acción, de juego de naipes, de algún tipo de engaño o burla, de alguna anécdota lujuriosa o libertina, de algún peligro o amenaza asociados al bandidaje... Así hace su aparición en colecciones tempranas como las *Trecentonovelle* (h. 1392) de Franco Sacchetti y así llega a las *novelle* de Bandello, ciento cincuenta años después.

Estas *osterie* tienen poco que ver con esa imagen que, procedente de la tradición oral, del folklore y de los relatos de los viajeros, se extendió como un tópico por toda Europa y cuyos testimonios recogió M. Joly (1982) en un estudio monográfico y bien documentado, pero vinculado tan consciente como unilateralmente al estudio de la temática de la burla y el engaño. Los huéspedes no son necesariamente ladrones o exdelincuentes, antes al contrario, pueden llegar a presentar un aspecto tan ingenioso y encantador como el de Basso delle Penne (Sacchetti, *Trecentonovelle*, VI y XXI), y en las hosterías no suelen engañar al viajero con una comida o un vino bastardeados, ni le suelen estafar con un precio abusivo, ni le torturan con un alojamiento sucio, incómodo y miserable. Abunda en estas ventas el personaje ocurrente, lleno de chispa verbal, y entre sus visitantes hay gentes de muy variada condición: mercaderes, embajadores, burgueses, judíos, ciegos, soldados... gente de paso, en definitiva. Cuando la hostería se encuentra en medio del campo, lejos de poblado, no es extraña una nota de peligro, asociada al bandidaje.

En los poemas caballerescos de materia carolingia la posada, ahora generalmente rural, despliega nuevas posibilidades. Se convierte en variante del castillo, pues en el vagar incansable de los caballeros de Carlomagno y de Agramante siempre hay una

venta o un castillo en que hacer descansar y reponer las cabalgaduras y un huésped con el que hacer amistad o enemistad. La venta, en particular, deviene una experiencia cotidiana, y el poeta se deliza a menudo sin reparar en ella, pero cuando se demora su canto evoca escenas memorables, como en el *Morgante Maggiore* (1482-83), de Luigi Pulci o en el *Orlando furioso* (1516, primera versión) del Ariosto, ambos poemas con un influjo muy importante en el *Quijote*, al que legaron motivos, escenas y procedimientos narratorios.

2. Ventas y mesones de teatro.

En el teatro español del siglo XVI la venta no está ausente como lugar por el que transcurre la vida y sus historias. Una de sus primeras apariciones, si no la primera, es bien singular por cierto, se trata nada menos que de una versión a lo divino, al margen, por consiguiente, de esta tradición europea que trota a grupas de lo libertino. Me refiero al *Auto da Alma*, de Gil Vicente, representada en 1508, fecha bien temprana. En el argumento el poeta razona, más que resume, su argumento: “Assy como foy cousa muyto necessaria auer nos caminhos estalagens, pera repouso & refeyçam dos cansados caminhantes: assi foy cousa cōveniente, que nesta caminhante vida ouesse hũa estalajadeyra pera refeyçam & descanso das almas que vam caminhantes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeyra das almas he a madre sacnta ygreja, a mesa he o altar, os mãjares as insignias de payxã. E desta prefiguraçã trata a obra seguinte” . Y así es: en la representación, el Alma es conducida por el Angel de la Guarda, no sin tener que sufrir las tentaciones de un diablo hedonista que la invita a disfrutar de los placeres de la vida, hasta una posada en la que la mesonera es la Iglesia, quien le da de comer “manjares guisados por Deos padre” en una mesa-altar servida por cuatro doctores de la iglesia, y pagados por su Hijo en la cruz. Gil Vicente explora el potencial simbólico de la posada, pero lo sitúa en una dimensión alegórica. Más de un siglo después, en 1631, Rodrigo Fernández de Ribera invertirá la clave alegórica, ahora a lo humano, en su *Mesón del mundo*, libro sobre el que llamó la atención el estudio citado de M. Joly.

Pero a lo largo de esta cadena europea de textos en que van desplegándose las representaciones de la posada (sea la venta rural o el mesón urbano), el engarce más característico no es el simbólico, todo al contrario. El escenario de la posada, con todo el potencial simbólico que le confiere su condición de lugar de paso o etapa, de parada provisional en el viaje de la vida, parece haber preferido siempre un decorado, unas intrigas, unos personajes, un lenguaje más impregnado de sustancia concreta y cotidiana que de claves simbólicas. Es el caso de la *Farsa de la ventera en que se representan*

algunos engaños que algunas suelen usar con que a las veces roban a los caminantes.

Diego Sánchez de Badajoz nos devuelve a una venta que es lugar idóneo para una acción desvergonzada, de cruda lucha por la vida, en la que la astucia, el embaucamiento, la extorsión y el hurto están a la orden del día. Ahora sí nos encontramos con el tópico europeo de la venta como “lieu privilégié de tromperie”, como escenario de “la bourle”, cuya tradición estudió M. Joly (1982). Es obvia la cercanía del texto de Sánchez de Badajoz a las fuentes del folklore y a las representaciones costumbristas de la realidad. En un clima pastoril rústico, enturbiado por oscuras nubes de protesta social, asistimos a las maniobras con las que una ventera, valiéndose de los encantos de una negra esclava suya, atrae a los viajeros, un rico avaro y un pobre generoso, trata con ellos el precio de lo que va a ofrecerles de comer y de beber, coacciona al rico con amenazas de denunciarlo a la justicia por su dinero no declarado, hasta sacarle mucho más del que quería gastarse, y emborracha al pobre, le roba más de cien ducados que llevaba consigo, y después le denuncia con falsedad al alguacil por no querer pagarle lo consumido y por haber intentado forzarla. Afortunadamente para la causa de la justicia, la intervención de un “diablo muy feroz” viene a poner las cosas en su sitio.

En la generación de los actores-autores es Lope de Rueda quien acoge de forma más significativa el motivo del mesón, y lo hace en la pieza que más debe a su habitual inspiración italiana, *Los engañados*, versión muy simplificada de la pieza colectiva de los *Intronati* de Siena, *Gl'Ingannati*, representada en 1531 y publicada en forma de libro en 1537. Resulta aleccionador comparar ambas piezas. En la que sirve de modelo, la italiana, la escena segunda del tercer acto nos hace asistir a una espléndida trifulca entre dos mesoneros, Frulla, el del mesón Il Matto, y Agiato, el del mesón Lo Specchio, que se disputan el alojamiento de Fabrizio y de sus dos servidores, el Pedante y el simple, Stragualcia. Los dos mesoneros, a un lado y a otro de la calle, a la puerta de sus respectivos mesones, compiten en ofrecimientos a los viajeros, cada uno se vanagloria de su prestigio y de su clientela y denigra los del competidor, mientras el Pedante se complace en alimentar la discordia, sin acertar a decidirse por ninguno de los dos. El simple, que lo escucha todo, se desespera, la boca hecha agua, con las promesas de vino y de exquisitos manjares que revolotean en la facundia de los venteros, hasta que no puede más y se mete en la cocina de Frulla y allí, ante la abundancia que se le ofrece, se jura a sí mismo que nadie le moverá del lugar. Por eso es él quien decanta la decisión cuando, para vencer las eternas dudas del Pedante, le hace saber que en la cocina de

Frulla ha visto a un jovencito “bello como uno angiole”, argumento que tan pronto como se enuncia persuade al incordiante Pedante. Más tarde y ya fuera de la hostería, presenciaremos una feroz batalla dialéctica entre los dos servidores, que ponen fuego a toda la coherencia verbal propia de esos dos arquetipos cómicos tan experimentados por el primer teatro italiano, y que se arrojan a la cara pullas, insultos y recriminaciones de todos los calibres.

En la pieza española se elimina la disputa de los dos mesoneros, que se funden en uno solo, Frulla, de manera que Fabricio no tiene que decidir en qué posada se aloja pues ya está en ella la primera vez que accede a la escena. Lope de Rueda, más interesado en dar suelta cuanto antes a la comicidad de su simple, reduce la posada a decorado del simple, el lugar en el que se deshará en quejas contra su señor Fabricio y contra el ayo Quintana, por haber madrugado para salir pronto a la calle, sin cuidarse de almorzar. Desolado, Salamanca se pregunta: “¿Esso meresce el pobre Salamanca por irse a dormir al pajar y ahorrar de cama?”, y amargamente se lamenta: “¡Oh, pobre de ti, Salamanca! ¿Dónde irás agora, solo y en tierra agena, y sin almorçar, ni quien te convide?” Una muy desdibujada sombra del modelo italiano, a la postre.

No parece el teatro inmediatamente posterior demasiado interesado en explorar las posibilidades de juego dramático de la venta o del mesón. Ni en Juan de la Cueva, ni en Cervantes (que tanto las explotó en su narrativa), ni en los valencianos aparece ninguna escena suficientemente significativa. Guillén de Castro en su *Don Quijote de la Mancha* llega a difuminar, hasta hacerla desaparecer, la venta de Juan Palomeque, y eso que su versión se alimenta en buena medida de las historias de Dorotea y Cardenio, que Cervantes desenlaza en esa venta.

Sin embargo, y a partir del impulso que Lope proporciona a la *Comedia Nueva*, y muy especialmente a una de sus dimensiones más características, la del teatro de costumbres contemporáneas, con su gusto por escenarios concretos y cotidianos, ya no es raro encontrar aquí y allí escenas que juegan con la situación de base del mesón urbano o de la venta rural. Incluso las formas teatrales breves las acogieron con gusto, y si Lope compuso un *Baile de la mesonerica (Parte VIII)*, Quevedo hizo el entremés de *La venta* y Tirso la primera parte de *Los alcaldes* (ambas en la *Parte II* de Tirso). Por su parte, M. Joly (1982) estudiaba sendos entremeses de Quiñones de Benavente y de Luís Belmonte.

Sin pretensión alguna de exahustividad me contentaré con evocar un par de escenas notables, por los elementos que aportan a esta cadena. La primera corresponde a

El tejedor de Segovia, de Ruiz de Alarcón, e inaugura el Acto III con un “Ventero veje” que acoge a un pasajero en su venta en medio del campo, a dos leguas de Segovia. La escena, con notas entremesiles, transcurre entre burlas sobre la comida que el ventero puede ofrecer, los equívocos idiomáticos entre el castellano y el italiano, o el elogio del Alcázar³, cuando es interrumpida por la llegada de un grupo de hombres que traen presos al famoso bandolero Pedro Alonso, el rebelde tejedor de Segovia, y a su amante Teodora. El ventero celebra cantando y bailando la prisión de bandido tan dañino para sus intereses, pues hace mil días “que de temor no llegaba/ a esta venta un hombre solo”. Pero a partir de este momento la escena, como si formara parte de una moderna película de acción, se vuelve trepidante. Pedro Alonso se arrima sin que lo adviertan a un velón y a costa de chamuscarse las manos chamusca también las ataduras, arrebatada entonces su espada al viajero y la emprende a cuchilladas con unos y otros, que se desbandan pidiendo socorro a la Santa Hermandad. Pedro Alonso, que no consigue liberar a Teodora, escapa de la venta y su huida en la noche culminará con su doble y feroz venganza, seguida del reconocimiento por el Rey de la legitimidad de su hazaña.

En la dramaturgia de Tirso de Molina abundan las escenas de posada, en obras como *La huerta de Juan Fernández*, *Por el sótano y el torno* o *Antona García*, obra esta última en que destaca una escena verdaderamente singular, en la cual la ventera ayudará a parir un par de gemelos a la bravía Antona. Pero sin duda la posada más relevante de toda su obra es la de *El burlador de Sevilla*, claro que aquí la palabra “posada”, que es la que se usa, no tiene el sentido de un mesón urbano ni mucho menos el de una venta rural, sino más que probablemente el de una vivienda de alquiler, de carácter provisional. Este es un sentido muy frecuente en la *Comedia Nueva* – véase una obra como *El caballero del milagro*, de Lope- y en general en la literatura del Siglo de Oro, en la que se contrapone por un lado al del establecimiento público de paso y por el otro al de la casa propia⁴. Sea como sea no podría dejar de evocar que es en una posada, en Sevilla, donde se hace preparar y servir por sus criados una cena fantasmal Don Juan Tenorio. La sobrecogedora escena combina la presencia de lo sobrenatural, anunciada con los pesados y pautados golpes de llamada en la puerta, y culminada con la entrada

³ No faltan en estas obras los pasajes en celebración de monumentos, paisajes, costumbres, gentes, de Toledo, Sevilla, Madrid, Valencia, Nápoles, Córdoba y otras ciudades que Lope exalta como pionero del reclamo turístico.

⁴ Dice Guzmán de Alfarache: “Alcéme a mayores, diciendo que no me hallaba en disposición de pagar posada pudiendo sustentar casa”. J. M^a Micó ed. (1987, II, III, 5), p. 448.

de la estatua de Don Gonzalo de Ulloa que habla “paso, como cosa de otro mundo”, con los temblores cómicos de Catalinón, que por una vez en su vida pierde las ganas de cenar e, incluso, las de sentarse a la mesa, y con la arrogancia temeraria de Don Juan, que hace frente a la amenaza de ultratumba aceptando su desafío.

3. Lope de Vega: el mesón, el juego y la vida.

Lope descubre muy tempranamente las posibilidades dramáticas del mesón o de la venta, y así se manifiesta en una pieza tan temprana como *Los donaires de Matico* (h.1589), por lo que no es extraño que este tipo de escenas proliferen en su producción más que en ninguna otra de la época. Pero más allá de las escenas sueltas en esta o aquella obra dramática, la aportación más notable de la *Comedia* a esta literatura son tres comedias propiamente de mesón, dos de Lope, *El mesón de la corte* (1588-1595) y *La noche toledana* (1605), y otra, *La ilustre fregona y amante al uso*, versión de la novela cervantina, que muy probablemente no es de Lope aunque le fue atribuida⁵. Se trata en ellas de mesones en ciudades importantes, como Madrid o Toledo, no de ventas rurales, y en las dos obras de Lope la ciudad se contornea con precisión⁶ alrededor del mesón, y en un círculo más amplio todo un territorio: Illescas, Ocaña, Yepes, Vaciamadrid, Aranjuez... Los mesones aparecen bien caracterizados por un intenso costumbrismo, en el que es posible sorprender la vida cotidiana, desde la tablilla anunciadora del establecimiento en la calle, o desde la salida al portal de la hermosa moza como reclamo de viajeros, pasando por la alborozada bienvenida del mesonero a sus huéspedes, por las preguntas sobre si es mesón en que se sirve comida o en que se cocina la que traen los viajeros⁷, por el acomodo y el pienso de las cabalgaduras, por la asignación de alcoba, hasta las faenas de mozas y mozos de servicio, a los que veremos descalzar a los huéspedes, barrer, hacer las camas, disponer la cena...Son

⁵ La obra aparece atribuida a Lope en su edición original, la *Parte XXIV* (la de Zaragoza, 1641). Cotarelo (1928, pp. XXII-XXIII), no obstante, descarta la atribución a Lope, al editarla. Morley y Bruerton (1963, pp. 480-881) analizan con precisión el testimonio de Castillo Solórzano sobre la representación hacia 1630 de una comedia de Lope con ese título, la noticia sobre una obra de Vicente Esquerdo del mismo título pero representada en 1619, y las opiniones críticas de Oliver Asín y Cotarelo, para acabar clasificando la obra entre las de “dudosa” atribución a Lope, y fecharla antes de 1616. Vuelve sobre el tema M. García Martín (1980, p. 148), que sin añadir ningún elemento nuevo, se decanta por la atribución a Lope.

⁶ En *La noche toledana*, además, la comedia cumple con una tarea de incitación al turismo: el elogio de la ciudad y de su Iglesia Mayor, el del artificio de Juanelo... incluso se promueve por boca de Fineo toda una ruta que pasa por los monumentos de Madrid y de Toledo, del Escorial, de Vaciamadrid, de Arganda, de San Martín de la Vega, y sobre todo de Aranjuez, “Segundo paraíso”, con sus jardines, su lago y su palacio.

⁷ Como se dice en *La noche toledana* los mesoneros castellanos no pueden, por decreto, “tener de comer”, aunque sí cocinar lo que los viajeros traigan consigo o vayan a comprar en el Zocodóver, en Toledo, o en la Puerta del Sol, en Madrid.

mesones ciertamente acomodados, en los que “no puede haber mayor regalo”, y aún así es inevitable la presencia escandalosa de arrieros y mozos de mulas, de alcahuetas que ofrecen una noche de amor por diez escudos, de criados que hacen sisas y que se pelean entre ellos, de ladrones y picaños de diverso pelaje, como aquel Pedro, mozo de mesón que antes lo ha sido de varios amos⁸.

La acción se estructura por medio de una sucesión de llegadas de diversos personajes (damas, galanes, soldados, servidores, ancianos caballeros), cada uno cargado con su historia auestas (el caballero que huye de otra ciudad por una muerte que ha causado en un duelo de amor y que trata de pasar a Flandes o a Italia como soldado; la dama que con motivo de las fiestas busca en una ciudad ajena una aventura discreta, a escondidas de sus parientes; el anciano que sale a buscar a su hija o a su hijo, que han desaparecido o huido del hogar; algún indiano que regresa opulento a su patria...), las cuales convierten el mesón en un lugar de reunión azarosa, propicio al intercambio de confidencias y de relatos. Allí se escucha de vez en cuando un cuentecillo, como el que cuenta Lisena en *La noche toledana*, o a los viajeros intercambiar alusiones, glosar o contrahacer romances bien conocidos, como el de Lanzarote: “En mi vida vi mesón/ de mozos tan bien servido”, o como el de “Mira Nero, de Tarpeya”, o como el de “¡Afuera, afuera, Rodrigo!”, o como los que traen de boca en boca las ferocidades de Rodamontes y Mandricardos. En algún caso asistiremos incluso a una curiosa competencia de sonetos (Acto III de *La noche...*). Pese a la profusión de datos costumbristas, las posibilidades de entrecruzamientos e intercambios azarosos que auspicia el mesón lo convierte en un lugar encantado, como proclama Fineo en *La noche toledana*:

“El mesón de Atalante y sus encantos
están en éste, donde me han traído
para que en él sucedan otros tantos”.

En estos mesones acomodados les acogen un mesonero que lejos de ser un antiguo delincuente o un sórdido estafador, como quería la tradición folklórica que documenta M. Joly (1982), resulta un hombre lleno de buen humor, que acoge con ostentación de regocijo a sus viajeros y que gusta exhibir su honorabilidad y la relevancia social de sus

⁸ De ahí que no sea casualidad la relativa frecuencia con la que aparecen palabras como *picaño*, *pícaro*, *picaresca*, o que el Mesonero y el Alguacil se entiendan entre ellos con gerigonza de germanía. La sensación de inmediatez y de riqueza de elementos del entorno se da también en el aspecto temporal, sobre todo en *La noche toledana*, en la que se celebra con fiestas en Toledo el nacimiento del infante Felipe (futuro Felipe IV), el 8 de abril de 1605, a cuyo reclamo acuden los distintos personajes y llenan los mesones de la ciudad.

huéspedes⁹, y una moza de mesón “más que criada y menos que hija” (según expresión de Mateo Alemán), una “gallarda fregona” (*La noche...*)¹⁰ a quien persiguen con sus pellizcos y manoseos los viajeros. M. Joly (1982, p. 410) documentaba a este respecto un brutal refrán valenciano: “Figa verdal i mossa d’hostal, palpant es madura”, del que parece hacerse eco la Juana de *El mesón de la corte*:

“¿Pellízcame, majadero,
o quiéreme madurar?
Pues sepa que estoy muy verde
y por agosto maduro”.

La ilusión erótica que la fregona provoca es cosa de hombres. Las damas sienten muy distinto, como declara Gerarda:

“No creí que en los mesones
hallaba el amor posada” (*La noche...*).

Y rechazan la idea del escarceo con una fregona con repugnancia:

“¡Jesús qué asco! ¡Qué infame
gusto! ¡Qué sucio deseo!
¡Qué vil amor! ¿Qué trofeo
tan bajo!” (*La noche...*)

Los caballeros, en cambio, saben apreciar su atractivo, y en *La noche toledana* Beltrán hace un elogio encendido y guasón del de una hermosa fregona, en el que se pregunta ¿qué otra visión de una persona seria y grave “igualada en nieve y flores/ al ver en paños menores/ una cándida fregona?”

En la imagen que el folklore y la novela picaresca ofrecen de la moza de mesón ella es un estímulo erótico explotado comercialmente por el ventero¹¹, a la que asedian los huéspedes con la ilusión de sazonar su viaje con un encuentro gratificante, barato y sin consecuencias (pues “el amor en mesones/ suele comprarse barato”, como se dice en *La noche...*), y está siempre a un paso de la deshonra, que en muchas ocasiones ha dado ya y con creces, pasando a moverse más acá o más allá de la frontera de la prostitución, como la Gracia del *Guzmán de Alfarache*, la Argüello y las mozas gallegas de la novela

⁹ “En esta casa gustan de apearse/ muchos señores duques y marqueses”, dice el mesonero de *El mesón de la corte*. El de *La noche toledana*, no obstante su cacareada honorabilidad, no dudará en hacerse cómplice de la huida de sus huéspedes de la justicia.

¹⁰ Sobre el uso del término *fregona* y la frecuencia del personaje en textos contemporáneos, y sobre todo en los cervantinos, véase la edición de J. García López (2001) de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

¹¹ Así debía ser en la realidad, como testimonia Mateo Alemán, al describir a estas mozas como “de bonico talle, graciosa y decidora, cual para el crédito de tales casas las buscan los dueños de ellas”. Lo cita M. Joly (1982, p. 416)

cervantina, o la Maritornes del *Quijote*. Sin embargo, las mozas de mesón de Lope, como la Costanza de *La ilustre fregona*, se separan por completo del estereotipo, tienen un toque de distinción, unos “humos de princesa” (*El mesón de la corte*), una inaccesibilidad burlona¹², que se debe a su origen secreto de dama de noble linaje. Una de ellas, la dama Lisena (*La noche toledana*), reconvertida en la moza Inés, ejerce de “dama donaire”, rol muy elaborado por Lope que he estudiado en otro lugar (Oleza, 1994), pero sobre todo lo es D^a Blanca, reconvertida en Pedro, mozo de mesón, en *El mesón de la corte*, y que es el espécimen más característico en estas comedias de esta figura. Como dama disfrazada de varón escapó de su casa tras las huellas del galán que la sedujo y abandonó, y en las aventuras que vive con su identidad oculta, Lope elabora sus dos rasgos fundamentales. De un lado el atractivo hermafrodita, que aquí se manifiesta en el erotismo que ella/él despierta en Juana, y que él/ella alimenta y desafía con su figurilla de capón, de galán lindo, y sus alardes de valiente. Del otro, el donaire para burlarse de unos y otros y la astucia para enredarlos a todos en su trama, conduciéndolos hacia un final feliz de bodas en el que ella recuperará a su amado.

Lo cierto es que estas mozas de Lope arrastran tras de sí a una tropa de pretendientes: cuatro en *La noche toledana*, y hasta ocho en *El mesón de la corte*: caballeros galanes, militares, estudiantes, criados, caballeros viejos... todos se las disputan. De entre ellos, la comedia de mesón parece gustar especialmente de esa soldadesca que es tan frecuente en las comedias picarescas y urbanas de Lope. Se trata de soldados contaminados por la imagen que de ellos crearon el teatro y la *novella* italianos, y por consiguiente fanfarrones. Mientras el Capitán exhibe su fuerza física, su brutalidad¹³, amenaza, gesticula o bravuconea, Lisena juega el papel exactamente contrapuesto, el del ingenio y la industria: “¡Oh, fuerza de mujer! ¡Oh, industria, oh brío!” (*La noche...*), exclama ella disfrutando de sí misma, y cuando llega el momento de dar explicaciones de todo lo ocurrido ella declara: “Valíme, como mujer,/ del ingenio”. Apenas cabe repetir que en el universo de Lope éste, el ingenio, o su variante, la discreción, son los valores femeninos por excelencia, los que se contraponen a los propios del varón en la confrontación de los sexos. Y no debía ser éste un punto de vista muy compartido entre varones, a juzgar por la necesidad de María de Zayas de burlarse

¹² Ya lo advierte el mesonero de *El mesón de la Corte*: “esta muchacha/ es añagaza pero no consiente”.

¹³ El Alférez, rival del Capitán, ante Lisena, dice de él: “Jamás este hombre trató/ mujer, que no la azotase/ y las joyas le quitase”.

con su sátira (*El prevenido engañado*) de los varones que preferían por esposa una mujer ignorante o estúpida antes que a una discreta.

Entre los galanes cada una de estas comedias pone en escena a uno en verdad singular, que ensancha o deconstruye el arquetipo de la *Comedia*. Uno es Beltrán, en *La noche toledana*, quien aparece en gran parte de la intriga como galán amigo y compañero de trapisondas de Florencio, habiendo huido juntos de Granada. Pero Beltrán es todo lo contrario de un galán clásico. Lejos del discurso neoplatónico y caballeresco, el suyo es de un realismo cínico, nada amigo de disfrazar las apetencias del deseo. El se jacta de ser un *fullero de amor*, de usar el amor sin compromiso ni riesgos, siempre dispuesto a escapar, pues no hay mujer que no sea tramposa, y todas ellas son “fulleras tan taimadas/ que nos corren como a toros,/ pues siempre se toman oros/ y siempre nos dan espadas”. Beltrán usurpa al criado su condición de gracioso, y con ella se burla de la dama que le ha tocado en suerte en el juego de las parejas, hasta el punto de que en una de las mejores escenas de la comedia, en el Acto III, cuando el huésped ha encerrado en una habitación a oscuras a los dos galanes y las dos damas, y Lucrecia le busca amorosa, con los brazos extendidos y las manos que quieren llegarle al rostro, Beltrán le da un bocado en un dedo. Y también le usurpa al criado su cobardía, sobre todo cuando tiene que saltar desde la ventana a la calle y se resiste numantivamente a hacerlo. Beltrán se declara caballero ante el alguacil, con lo que su figura escapa del código de la *Comedia* para derivar en un insólito caballero-donaire. Sin embargo, y en esa misma declaración, ya en las últimas escenas de la obra, cuando el alguacil le pregunta qué relación tiene con Florencio, él contesta con guasa: “Su lacayo solía ser,/ y ya soy su botiller/ injerto en su despensero”. Claro que toda la declaración es mentirosa, pero he aquí una de las paradojas de esta comedia: como caballero Beltrán resulta insólito, como lacayo sería un gracioso como muchos otros, aunque más refinado.

El otro caso de galán particularizado, con respecto al código de la *Comedia*, es el de Rodrigo, en *El mesón de la corte*, que evoca al Avendaño cervantino, aunque casi con total seguridad es anterior a él, pues la comedia es temprana, del período 1588-95, y la novela debió ser escrita entre 1606, como pronto, y 1613. Rodrigo, como Avendaño, es un joven de familia noble y acomodada a quien su padre envía a estudiar a Salamanca, pero que de camino topa con la hermosa fregona en el mesón y, enamorado, decide contratarse como mozo de mesón y permanecer así cerca de ella. Mientras mantiene engañado a su padre, haciéndole creer que está en Salamanca, lo que le

permite recibir los dineros y provisiones que le envía, tiene que hacer frente al acoso de los viajeros a su amada, y también al de los otros mozos, como el caponcillo Pedro, e incluso al de su propia criado, Julio, a quien llega a pegar por ello, provocando su venganza. Este Rodrigo enamorado, celoso, que se pasa los días estorbando cuanto puede el asedio de unos y otros a su fregona, no siente sin embargo ninguna atracción por la vida pícaro. Al contrario de la universidad picaresca que busca Carriazo, en la novela de Cervantes, y a la que quiere arrastrar a Avendaño, Rodrigo busca en el mesón “la cátedra de amor”, la misma que buscará años después, y en un ambiente doméstico, la *dama boba*.

Es notable que ninguna de estas comedias disponga de un gracioso bien caracterizado, tanto más cuando *La noche toledana*, fechada en 1605, pertenece a la etapa de madurez del *arte nuevo* de Lope. En cambio los viejos enamorados perpetúan un rol que Lope aprendió en la comedia erudita italiana y muy presente en *Gl'ingannati*, de los académicos de Siena. La disputa cómica entre ellos sobre el grado de su ardor amoroso, o sobre sus propios méritos como galanes, o sus rebuscados requiebros a la moza, los convierten en personajes ridículos, a pesar de la honorabilidad que deberían ostentar como caballeros graves, padres que viajan a la corte para imponer su autoridad y recuperar a sus hijos extraviados. En *El mesón de la corte* uno de los viejos llega a pedir a su propia hija, a quien no reconoce bajo el disfraz de mozo de mesón, que le tercie de alcahuete. En el mundo al revés de la comedia los hijos vienen a ser así testigos divertidos del desvarío de los padres, que extravían su autoridad en la aventura del viaje. No es raro pues que si en una de las comedias se evoca un retablo religioso del Tiziano, en la otra, la hija, disfrazada de Pedro, diga a su padre y a su compinche de mustios verdos:

“...os podéis retratar
para un lienzo de Susana” (*El mesón...*).

De Susana y los viejos, claro, ese episodio de lujuria senil del *Libro de Daniel* que tanto impresionó al Tiziano, que dejó varias versiones del mismo.

En este escenario de mesón urbano, y con este abanico de personajes y roles, la comedia urbana de Lope dibujará una traza en la que el amor, el erotismo, y las identidades enmascaradas son los componentes esenciales, complementados por escenas entremesiles de burlas y palos.

Y es que el mesón de Lope es un mesón de amores, un lugar en el que se congregan jóvenes y viejos de distinta condición y estado para entregarse no a contar

historias, ni a cometer fechorías, sino a dar rienda suelta a sus deseos, a jugar con muy variadas cartas los múltiples juegos de la seducción, que por un momento, y en este escenario encantado y fuera de la norma, libera de las ataduras sociales y familiares. Todos sienten el empujón del erotismo, criados y señores, padres e hijos, estudiantes y mozos de mesón, y todos ceden a su arrastre, cada cual con sus armas y sus máscaras. Porque el mesón es el reino de las máscaras y de las metamorfosis: la mayor parte de los personajes llegan a él con la máscara puesta, pero son muchos los que o se la cambian allí mismo o se la ponen por primera vez. Se cambia de nombre, de aspecto, de vestido, y sobre todo de identidad. Nadie es lo que aparenta ser y la vida, tal como fluye por las estancias del mesón, se parece más que nunca a una representación carnavalesca, y nos otorga la ilusión de ser lo que no somos.

De ahí que *el mundo al revés* que la comedia propicia permita explorar transgresiones imposibles en la vida regulada por la norma: el deseo incestuoso de un padre por quien no sabe que es su hija; el papel de alcahueta que una hija juega respecto de su padre; el erotismo hermafrodita, protagonizado por la dama donaire, que con su aspecto de mozo capón, de galán lindo, enamora a otras damas y da lugar a escenas de un erotismo tan incandescente como ambiguo; el jugueteo en escena con el pecado nefando, entre varones (como en *Los malcasados de Valencia*, de Guillén, o en *El rufián Castrucho*, de Lope), que a oscuras y con extremo regocijo son metidos en un mismo lecho, cada uno convencido de que el otro es una moza; la transgresión de los papeles sociales, con criados que se hacen servir por señores, o que incluso castigan físicamente a sus aparentes señores, o que los apalean en la oscuridad, o nobles que se disfrazan de humildes mozos de mesón y se dejan humillar por los viajeros. Como en el *Quijote*, estos momentos de desorden se complementan a menudo con escenas entremesiles, en las que abundan los palos y los gritos, y que alcanzan en *La noche toledana* una muestra genial, la de la larga noche de desastres que tienen que padecer los protagonistas, que huyen de la justicia por tejados, gallineros, pocilgas y caballerizas, acosados por avispas y pulgas que se ceban en ello, hasta ir a parar a manos de los alguaciles, en una noche en verdad toledana, tal y como ha quedado fijado su significado en una castiza expresión proverbial¹⁴.

¹⁴ “De allí salió decir “Noche toledana” por noche mala, por el desvelo que pasaban”, dice G. Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, y S. de Covarrubias escribe en su *Tesoro de la lengua castellana*: “Noche toledana, la que se passa de claro en claro, sin dormir, porque los mosquitos persiguen a los forasteros, que no están prevenidos de remedios, como los demás”.

Cierto que ese momento de proliferación y de diseminación del desorden más allá de la norma social se irá canalizando gracias a la trama que inventa y ejecuta una doncella, en apariencia la más desamparada, la que actúa desde una posición de mayor fragilidad, pues ha sido deshonrada y abandonada y ha tenido que huir lejos de los suyos. En esa trama, la doncella utiliza los deseos masculinos para prometer satisfacciones sexuales en nombre de la mujer deseada, amañar citas nocturnas con identidades a enmascarar, distribuir a unos y otros en habitaciones, provocar acoplamientos inesperados e indeseados. La puerta de Juana a finales de la Jornada II de *El mesón de la corte*, o las llaves de los aposentos repartidas entre unos y otros en la Jornada III, son las claves simbólicas de la satisfacción prometida pero imposible del deseo. Bajo el signo de la noche encubridora (“ya de la noche sé/ que puede y sabe encubrir”) la trama de la doncella mudará el mesón de escenario del deseo liberado al de la lujuria burlada, pues sólo una relación, de entre toda la maraña de apetencias, será recompensada: la única legítima y, por consiguiente, la única que la comedia acaba recompensando: la de la dama seducida con su seductor, sancionada con sus bodas.

Cierto que en estas comedias de Lope siempre resulta difícil discernir qué propone con más fuerza la comedia, si la jubilosa complicación del desorden o su simplificación final en el orden restaurado. Habrá diversas opiniones, y yo tengo la mía, que expresé en otros lugares (Oleza, 1990, 1995). Lo cierto es que cuando la trama de la dama donaire conduce a esa gran escena final de equívocos, donde cada personaje yace con quien no querría yacer, sin saberlo, llegan los alguaciles, irrumpen en el mesón y desoyendo las protestas de honorabilidad del huésped hacen salir de sus habitaciones una por una a todas las parejas. Entonces, los alguaciles, una vez ponderado el embrollo, casan a todos los casables y dan por zanjado el asunto.

En *La noche toledana*, al disponerse todas las bodas se manda también casar a Beltrán con Riselo y al Alférez con el Capitán: es la gran carcajada carnavalesca con que Lope despide la obra.

He tratado de dar cuenta en estas líneas, amigo Marc, de la aportación de la *comedia* y de Lope al universo de la literatura de mesón, una aportación singular, de una gran riqueza de rasgos bien caracterizados. Cosa muy distinta será la utilización de este mundo por el teatro isabelino, el de Shakespeare en especial, o la de el *Guzmán de Alfarache*, y ya no digamos la de Cervantes, quien si en *La ilustre fregona* introduce

mutaciones decisivas en la fórmula de la comedia lopesca de mesón¹⁵, cuya base sin embargo mantiene, en el *Quijote* nos conduce a una extraordinaria exploración del ámbito literario de posadas y ventas ya muy lejos de esa base, tanto por la diversidad de experiencias que acomete como por la profundización en el sentido de esas mismas experiencias. Pero esto es ya materia de otra historia.

Recibe mi amistad,

JOAN OLEZA

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. Bibliografía primaria.

- Alemán, Mateo: *Guzmán de Alfarache* Ed. de J. M^a Micó. Madrid, Cátedra, (1987), II, III, 5, p. 448.
- Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso* Ed bilingüe de C.Segre y M^a de las Nieves Muñiz. Trad. De Jerónimo de Urrea (1549). Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.
- Atribuido a Lope de Vega: *La ilustre fregona y amante al uso*, en *Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, Frey lope Félix de Vega Carpio... Año 1641*. En Zaragoza: por Pedro Verges. Editada modernamente por Cotarelo y Mori, E. en el t. VI de la edición Nueva de la Academia, Madrid, 1928.
- Bandello, Matteo: *Novelle*. A cura di Delmo Maestri. Alessandria, Edizioni dell'Orso. 1992, 1993, 1995, 1996, 4 vols.
- Castro, Guillén de: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de J. Oleza. *Obras Completas de Guillén de Castro*. Madrid, Biblioteca Castro, vol. I, pp. 966-1068.
- Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de L.A.Murillo. Madrid Castalia, 1978, 2 vols.
- : *La ilustre fregona. Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Barcelona, Crítica, 2001, pp. 371-440.
- Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. de V. Infantes. Madrid, Visor Libros, 1992.
- Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o Española*. Ed. de M. de Riquer. Barcelona, S.A. Horta, I.E.1943.
- Chaucer, Geoffrey: *The Canterbury Tales*. Full text in middle english and modern english. Ed. By S. Kökbugur: <http://www.librarius.com/cantales.htm>
- Fernández de Ribera, Rodrigo: *Mesón del mundo*. Madrid, Imprenta del Reino, 1632.
- Intronati* de Siena: *Gl'Ingannati*. Commedie del Cinquecento. A cura di Maria Luisa Doglio. Roma-Bari. Laterza. 1975, pp. 311-397.
- Téllez, Fray Gabriel (Tirso de Molina): *La huerta de Juan Fernández. Parte Tercera de las comedias del maestro...recogidas por D. Francisco Lucas de Avila, sobrino del autor. Año 1634*. Tortosa, F. Martorell imp.
- Por el sótano y el torno . Segunda Parte de las comedias del maestro...recogidas por su sobrino D. Francisco Lucas de Avila. Año 1635*. Madrid, Imprenta del Reino.
- Antona García. . Parte Cuarta de las comedias del maestro...recogidas por D. Francisco Lucas de Avila, sobrino del autor. Año de 1635*. Madrid, Imprenta del Reino.

¹⁵ Mutaciones que, curiosamente, trata de volver atrás, restituyendo la fórmula propia de la comedia, una pieza como *La ilustre fregona y amante al uso*.

- El burlador de Sevilla*. Ed. de A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid. Cátedra. 5ª ed. 1992.
- *Los alcaldes. Entremés famoso. Segunda Parte de las comedias del maestro...* recogidas por su sobrino D. Francisco Lucas de Avila. Año 1635. Madrid, Imprenta del Reino.
- Pulci, Luigi: *Morgante Maggiore*. Ed. a cura di D. Puccini. Milano. Garzanti. 1989.
- Quevedo, Francisco: *Entremés de la venta*. Publicado inicialmente en la *Segunda Parte* de Tirso, y atribuido al mercedario, cito por Quevedo, F. de: *Obras Completas*. Ed. de F. Buendía. Madrid. Aguilar, 1961, vol. II, pp. 537-541.
- Rueda, Lope de: *Los engañados. Las cuatro comedias*. Ed. de A. Hermenegildo. Madrid, Cátedra. 2001, pp. 165-214.
- Ruiz de Alarcón, Juan: *El tejedor de Segovia*. Obras Completas. Ed. de A.V. Ebersole. Valencia. Albatros-Hispanofila. 1990, vol. II, pp. 237-272.
- Sacchetti, Franco: *Il Trecentonovelle*. A cura di E. Faccioli. Torino. G.Einaudi.1970.
- Sánchez de Badajoz, Diego: *Farsa de la ventera en que se representan algunos engaños que algunas suelen usar con que a las vezes roban a los caminantes. Recopilación en metro del Bachiller...* Ed. facsímil de la RAE. Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, pp.CXXXIVr – CXXXVIv.
- Vega, Lope de: *Baile de la mesonerica . Octava parte de las comedias de...* Madrid. Alfonso Martín, 1617.
- *El caballero del milagro. Decimoquinta Parte de las comedias de...* Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621.
- *Los donaires de Matico*. Ed. de Marco Presotto. Kassel, Edition Reichenberger, 1994.
- El mesón de la corte. Obras de Lope de Vega*. Ed. de E. Cotarelo. Real Academia Española. Nueva Edición. Vol. I. 1916.
- La noche toledana. Parte tercera de las Comedias de Lope de Vega, y otros autores, con sus loas y entremeses*. Valencia, A. Mey, 1611.
- Vicente, Gil: *Auto da Alma. Obras Completas de Gil Vicente.Reimpressão “fac-similada” d’a edição de 1562*. Lisboa. Oficinas gráficas da Biblioteca Nacional. 1928. Libro primero, fol. XXXVIIIss.
- Zayas, María de: *El prevenido engañado. Novelas ejemplares y amorosas*. Ed. De J. Olivares. Madrid, Cátedra, 2000, pp. 295-342.

2. Bibliografía crítica citada.

- García López, J. ed. (2001) : *Novelas ejemplares de Cervantes*. Barcelona, Crítica, 2001, pp. 371-440.
- García Martín, M. (1980): *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca. Univ. De Salamanca. 1980.
- Joly, M (1982) : *La bourle et son interprétation. Espagne. 16^e/17^e siècles*. Toulouse. Univ. de Toulouse-Le Mirail. 1982.
- Morley S.G. y Bruerton C. (1963): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 1963. Reed. en 1968, por donde cito.
- Oleza, J. (1990): "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, X, 1990, pp 203-220.
- Oleza, J. (1994): "Alternativas al gracioso: la dama donaire". *Criticon*. N° 60, 1994, pp. 35-48.

--Oleza, J. (1995): "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia", en VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, Nº 8, 1995, pp.85-119.