



**EL HUMOR EN LA GALLARDA TOLEDANA: NOTAS EN TORNO A UNA
COMEDIA DE LOPE DE VEGA**

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Como tantas otras obras del Siglo de Oro, *La gallarda toledana*, comedia urbana de Lope de Vega escrita probablemente en 1603¹, contiene varios pasajes que para un lector o espectador moderno pueden ser oscuros y de difícil comprensión, mientras que en el siglo XVII debían de resultar ante todo la mar de divertidos. Y es que en muchas ocasiones son precisamente los fragmentos cuya función consistía en despertar las carcajadas del público los que requieren un mayor esfuerzo por parte del receptor actual. No es de extrañar: para llevar a cabo sus chistes, burlas y juegos de ingenio, los escritores del Siglo de Oro recurrían a menudo a referencias históricas, culturales o lingüísticas que compartían con su público, pero que no pertenecen ya a nuestro acervo cultural. Es ahí donde el oficio del filólogo tiene su razón de ser. Este artículo pretende contribuir a esclarecer el significado de unos versos que, leídos a la luz de su contexto, adquieren de nuevo el sentido cómico que Lope supo transmitirles y que debió de provocar que más de uno se desternillase de lo lindo, tanto en los bulliciosos corrales de

¹ Hasta ahora, la crítica había aceptado como fecha probable los años 1601-1603 (Morley y Bruerton, 1968: 52). *El terminus a quo* viene dado por varias alusiones al traslado de la corte de Madrid a Valladolid, que fue capital del reino entre 1601 y 1606, mientras que la fecha de 1603 se basa en el hecho de que *La gallarda toledana* aparece citada en el catálogo de *El peregrino en su patria*, publicado en 1604 pero con fecha de aprobación de noviembre de 1603 (Giuliani, 2004: 126). En el prólogo a la edición crítica de la comedia que estoy preparando expongo detalladamente las razones por las cuales es probable que fuera escrita en 1603. Sobre la comedia urbana, género bien estudiado por la crítica, véanse sobre todo Weber de Kurlat (1976), Wardropper (1978), Vitse (1988), Arellano (1988 y 1996) y Gavella García (2005). Joan Oleza (1986, 1990 y 1997) ha dedicado páginas imprescindibles a describir los temas y motivos de la Comedia Nueva, con especial atención a las comedias urbanas de Lope.

comedias como durante la silenciosa “censura de los aposentos”². Al fin y al cabo, la tarea fundamental de la filología debería consistir en “explicar los textos en sus contextos”, al decir de mi querido maestro Alberto Blecua (2006: 475).

La gallarda toledana carece de un gracioso, si bien criados como Lara, Montalvo y, sobre todo, Mendoza muestran algunos de sus motivos característicos. Ignacio Arellano (1996: 56) explica cómo en las primeras comedias urbanas de Lope el agente cómico “no es el gracioso, todavía sin mucha definición, sino que es un agente múltiple”³. A principios del siglo XVII el gracioso menudea ya en las comedias lopescas; en este sentido, *La gallarda toledana* presenta una peculiaridad propia de las comedias de juventud de Lope, ya que la comicidad recae en varios personajes.

La gallarda toledana da comienzo con la llegada del criado Mendoza a Valladolid, donde anuncia a don Diego Dávalos su futuro matrimonio con doña Ana, dama toledana. Don Diego decide partir inmediatamente a Toledo dispuesto a casarse con ella, pese a no haberla visto nunca. La primera parada será Madrid, adonde don Diego acude con sus criados Mendoza y Lara. Allí, sin embargo, se enamora de Bernarda. Pese a los ruegos de Mendoza, que no deja de alabar a doña Ana, don Diego no parece dispuesto a renunciar a su nuevo amor:

MENDOZA	Vuelve, doña Ana, los ojos desde ese hermoso lugar, y abrasa con tu solsticio quien no te adora.
LARA	Recelo que ha de pedir a Juanelo otro segundo artificio. ¿Desde Toledo a Madrid sus ojos han de abrasar? [...]
DIEGO	El sombrero, el aire, el modo, por Dios que obliga a mirar, y no me puedes negar que viene con alma todo.
MENDOZA	¿Esta condición tenías? Tierno eres. ¡Yo he topado lindo humor de desposado! ¡No saldremos en seis días! A no ser casa de campo

² La expresión proviene del prólogo a la *Novena parte* de comedias de Lope (Presotto, 2007: 35).

³ Sobre la introducción del gracioso en el teatro de Lope, véase el clásico estudio de Arjona (1939). En Lobato (1994) y Borrego Gutiérrez (2005) puede encontrarse una amplia bibliografía comentada sobre la figura del gracioso.

dramaturgos del siglo XVII— a la hora de moldear las relaciones entre amos y graciosos⁵. Harto de tener que insistir, Mendoza desearía prender fuego a la Casa de Campo, en caso de no pertenecer esta a Felipe III (vv. 457-459). Por su parte, don Diego afirma que apagará su fuego de amor para que Mendoza no sea capaz de abrasar con él la Casa de Campo (*mi fuego, / porque no hallaras, escampo*).

Lara alude acto seguido a Laomedonte, rey de Troya y padre de Príamo. La clave para interpretar el comentario jocoso de Lara reside en el hecho de que fue bajo el reinado de Laomedonte cuando se construyeron las murallas de Troya⁶. El chiste sobre la *grúa* tiene que ver con la edificación de dichas murallas, y parece aludir al propio Mendoza, que sería como una grúa, ya que se ve obligado a arrastrar constantemente a su señor; así ocurre en esta escena, que termina con Mendoza llevando a don Diego a ver el Puente de Segovia (*la puente, / que es un famoso edificio*), que se encontraba junto a la Casa de Campo⁷.

La noticia de los nuevos amores de don Diego llega a oídos de doña Ana, que decide emprender un viaje hasta la capital “en varonil vestido” (v. 966). Doña Ana presenta algunos de los rasgos característicos de la mujer vestida de hombre, uno de los tipos más representativos del teatro áureo⁸. A su llegada a la capital, mantiene la siguiente conversación con su criado Montalvo:

ANA	¡Cielos! ¿Qué Madrid es éste? ¿Qué liga tienen sus ramos, que apenas hombre envíamos que menos cárcel le cueste? ¿Es por ventura la cueva de Salamanca?
MONTALVO	No sé; allá enhoramala fue el nuestro pece de Esgueva.
	(...)
	Madrid, señora, parece

⁵ Véanse las páginas que dedicó Montesinos (1967) a los graciosos de Lope.

⁶ En sus *Metamorfosis* (XI, 199-200) alude Ovidio a la construcción de las murallas de Troya por parte de Laomedonte.

⁷ En *El galán escarmentado* Lope describe el Puente de Segovia como un “rico edificio que admira” (Vega, 1916: 147a).

⁸ Para la mujer vestida de hombre en el teatro y en Lope, véanse los clásicos estudios de Romera Navarro (1934), Arjona (1937), Ashcom (1960), McKendrick (1974) y Bravo-Villasante (1976), así como las contribuciones más recientes de Connor (1992) y González (2004).

a un rico, que aunque empobrece,
queda en razonable estado.
ANA Como es grande, estandle mal
calzones a lo flandesco.
MONTALVO Aquí corre viento fresco;
siéntate en este arenal,
que solía ser el río
que se llama Manzanares,
que duerme en caniculares
y despierta en tiempo frío.
ANA ¿Cómo puedo sosegar?
Ve a Madrid, Montalvo, corre.
La soledad me socorre,
bien puedo sola quedar.
Busca en casa de Leonardo,
que es donde don Diego posa,
a este necio, que reposa
cuando yo me abraso y ardo.
MONTALVO ¿Dónde vive?
ANA A la Pasión,
que es donde a mí me la dan. (*La gallarda toledana*, vv. 1205-1242)

En este fragmento, doña Ana lamenta que don Diego haya quedado preso de los encantos de la capital, en concreto de Bernarda. Para ello echa mano de la imagen de la *liga*, una sustancia pegajosa empleada para cazar pájaros (DRAE). El sentido del pasaje es el siguiente: ‘¿Qué tiene Madrid que, en cuanto don Diego ha puesto un pie en ella (*apenas hombre enviamos*), una cárcel le causaría menos penas (*menos cárcel le cueste*)?’⁹. Doña Ana alude a continuación a *la cueva de Salamanca*. Según la leyenda, el diablo impartía clases en la salmantina cripta de San Cebrián; al terminar los estudios, uno de los alumnos quedaba en manos del diablo¹⁰, del mismo modo que don Diego ha quedado atrapado en Madrid. Montalvo no le hace mucho caso y alude socarronamente al galán, oriundo de Valladolid, como *el nuestro pece de Esgueva*. El comentario resulta burlesco, cuanto más si se tiene en cuenta que el río Esgueva, que pasa por Valladolid, no tenía muy buena fama en el Siglo de Oro debido a su suciedad: “porque el sucio Esgueva es tal / que ni aun los álamos quieren / dalle sus pies a besar” (Góngora, 2009: 517). El mismo Góngora (2009: 262) alude en tono burlesco al pescado “no muy de

⁹ La metáfora de la liga de amor es un tópico amoroso de raíz petrarquista (Manero Sorolla, 1990: 329-336). Compárese el pasaje de Lope con este otro de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (2012: 61): “Pájaro soy; sin ver de amor la liga / curiosamente me asenté en el ramo / de la hermosura, donde preso quedo”.

¹⁰ La leyenda de la cueva de Salamanca fue muy popular en el Siglo de Oro, como lo prueba la obra *La cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón, o el entremés homónimo de Cervantes. Véase Waxman (1916: 356-366).

provecho” y sucio que transporta el Esgueva en la célebre letrilla “¿Qué lleva el señor Esgueva?”.

A continuación, Montalvo hace una referencia al traslado de la corte, establecida en Valladolid entre 1601 y 1606, y a las pérdidas económicas que ello supuso para Madrid. Por su parte, doña Ana alude a unos *calzones a lo flandesco*, en lo que parece ser una alusión jocosa. Los calzones, que cubrían aproximadamente desde la cintura hasta las rodillas, fueron una prenda sujeta a constantes cambios y modas, pues no solo variaban en función de la clase social, sino también según las tendencias del momento y las influencias extranjeras. A juzgar por nuestro texto, los procedentes de Flandes debían de ser más bien cortos y estrechos¹¹.

Con tal de tranquilizar a doña Ana, Montalvo se permite un pequeño chiste acerca del exiguo caudal del río Manzanares en verano (*caniculares*). Como es sabido, en la época se cuentan por centenares las alusiones cómicas al tan famoso “arroyo aprendiz de río”, como lo apodó, con no poca malicia, Francisco de Quevedo¹². El fragmento se cierra con una referencia a la calle de la Pasión (que, según Mesonero Romanos, desembocaba en la de Toledo), cuyo nombre sirvió en más de una ocasión para llevar a cabo juegos de palabras como el que nos ocupa (Herrero García, 1963: 136).

Al principio del segundo acto, don Diego se dispone a batirse en duelo con Feliciano, que también está enamorado de Bernarda. En ese momento irrumpe en escena Estacio para ayudar a Feliciano, y Doña Ana, que estaba observando la pendencia, hace lo propio situándose junto a don Diego, a quien evidentemente no reconoce como su prometido, puesto que nunca lo ha visto. La gallardía y el arrojo de don Juan (nombre que adopta doña Ana) asustan al propio don Diego, de modo que todos deciden de común acuerdo aplazar el duelo hasta mejor ocasión. Doña Ana se gana el favor de don Diego y este decide llevarlo a casa de Leonardo, donde se hospeda. Leonardo es un viejo amigo de don Diego y hermano de Bernarda.

¹¹ Lope se refiere a la moda flandesa en varios pasajes, recogidos por Fernández Gómez (1971). En concreto, el calzón flandesco aparece también en *El caballero de Illescas* (Vega, 1917b: 111a). Sobre la moda del Siglo de Oro puede verse Bernis (2001).

¹² Versos del poema “Manzanares, Manzanares”. Cito por la edición de J. M. Blecua (Quevedo, 1969-1971: II, 398). Sobre la fama del río Manzanares en el Siglo de Oro, véanse Herrero García (1963: 194-198) y Fradejas (1992: 49-110).

Lope aprovecha la ocasión para regalar al auditorio una escena de una fuerte carga erótica y no poco sentido del humor, que tiene por protagonistas al flamante recién llegado, don Juan, y a la criada Rosela, que se dispone a quitarle las botas:

ROSELA ¿Tiraré?
ANA Quedito, os digo;
 quedo, que soy delicado.
 ¡Ay, Jesús, que me habéis muerto!
ROSELA Tenéis los pies de alfenique.
ANA Siento que el aire me pique;
 pero hagamos un concierto.
ROSELA ¿Cómo ansí?
ANA Veníos acá¹³
 esta noche.
ROSELA ¡Ay, qué bellaco!
ANA Mas que si un escudo saco,
 ¿que la abrazo cuánto va?
ROSELA Desvíese.
ANA Ea, bobilla,
 hazte niña de las godas:
 ¡como que no sepan todas
 esta amorosa cartilla...!
 ¡Vive Dios que si conmigo
 fregoniza a lo lacayo,
 que la he de dar al soslayo
 dos mojudas!
ROSELA Quedo, amigo,
 no se haga fanfarrón.
ANA Pues abráceme...
ROSELA No quiero.
ANA ¿Por qué?
ROSELA Porque es caballero
 toledano y socarrón. (*La gallarda toledana*, vv. 1881-1902)

La comicidad del pasaje se basa en gran medida en el lenguaje coloquial y desenfadado empleado por doña Ana y Rosela (*Quedito, bellaco, ea, bobilla, socarrón*, etc), que incluye vocablos poco conocidos en la actualidad, como *mojudas* ('heridas con arma punzante') o construcciones en desuso, tales como *mas que si un escudo saco* ('pero si saco un escudo...')¹⁴. Desde un punto de vista lingüístico, estos versos resultan sumamente interesantes, pues reproducen el habla natural y espontánea y plantean numerosas dificultades. Rosela acusa a doña Ana de tener los pies tan delicados como el alfeñique, una pasta de azúcar¹⁵, y el fingido don Juan lamenta que le moleste cualquier cosa (*siento que el aire me pique*). La expresión *hazte niña de las godas* ('muéstrate

¹³ *Veníos*: con dos sílabas (*veniós*), licencia verosímil no documentada por Poesse (1949).

¹⁴ Sobre los muy variados significados de la construcción *mas que*, a menudo difícil de traducir, véanse Wofsy (1928), Templin (1929), Lenz (1929) y Brooks (1933).

¹⁵ *Alfenique* es la forma etimológica: "que para sola Dulcinea soy de masa y de alfenique" (*Don Quijote de la Mancha*, Cervantes. 2004: 1081).

altiva y soberbia’) tiene su razón de ser en la ascendencia goda de la nobleza española, tal y como explica Covarrubias: “y de las reliquias dellos que se recogieron en las montañas, volvió a retoñar la nobleza, que hasta hoy día dura, y en tanta estima que para encarecer la presunción de algún vano, le preguntamos si descende de la casta de los godos” (Covarrubias, 1995: 593)¹⁶. En nuestro texto, doña Ana hace un uso paródico de dicha expresión, toda vez que va dirigida a una simple criada como Rosela. La burla se hace aún más patente acto seguido, cuando se define el comportamiento de Rosela del siguiente modo: *fregoniza a lo lacayo* (‘se comporta como una fregona’). En contextos amorosos Lope emplea este y otros neologismos burlescos muy similares: “Dile que, siendo galán / de las damas, que no es justo / que fregonice su gusto” (*La noche toledana*, Vega. 2002: 132); “pretensor fregonizante, / ¿me pides que dé disculpa?” (*Las bizarrías de Belisa*, Vega. 2004: 175). Estas invenciones debían de resultar muy divertidas para el público, pues abundan en los textos de la época: “Y ella, ¿qué gusto embaraza?, / ¿qué voluntad fregoniza?” (*Celos con celos se curan*, Tirso de Molina. 1999: 254).

Ya en el tercer acto, Mendoza trata de ganarse el favor de Rosela, pero esta anda perdidamente enamorada del fingido don Juan. Ambos protagonizan una divertidísima escena llena de picardía y jugosos diálogos:

MENDOZA	¿No te ha gozado?
ROSELA	Bien pudo.
MENDOZA	(¡Qué hermosos tres almireces! Si hubiera con qué moler, jugaran las tres aquí cada una para sí, que juntas no puede ser.) En fin, ¿tú me has olvidado?
ROSELA	¿No es disculpa suficiente este ángel?
MENDOZA	Estar yo ausente mayor disculpa te ha dado. En mi vida me enojé porque ausente me olvidasen, que como dos horas pasen bastante disculpa fue. Pero pésame que alabes ese medio hombre.
ROSELA	¿Medio hombre?
MENDOZA	Y aun le sobra el medio nombre.

¹⁶ Véase Clavería (1960).

ROSELA Poco de sus cosas sabes.
¡Es valiente como un Cid!
MENDOZA ¿Aquel niño, aquel enano?
ROSELA ¡Bueno es eso! Es toledano
y trasplantado en Madrid.
MENDOZA Bravamente comes pollos.
¡Reniego de mí!
ROSELA ¡Detente!
MENDOZA ¿Valiente aquél?
ROSELA Muy valiente.
MENDOZA ¡Quedito, molde de tollos!
ROSELA ¡Estampa de majaderos,
yo puedo hablar!
MENDOZA ¡Yo matalla!
ROSELA ¿Celitos?
MENDOZA (Quiero engañalla.)
Óyete, lechón sin cueros.
ROSELA Óyete, cuero sin lío.
MENDOZA Pues, señora pesebrera,
conmigo se estrella. ¡Afuera!
ROSELA No haya más, Mendoza mío,
que soy tuya.
MENDOZA ¿El toledano
vive?
ROSELA No.
MENDOZA ¿Pues quién?
ROSELA Tú.
MENDOZA Toca.
ROSELA ¡Camina, y calla la boca!
MENDOZA ¡Qué blanda tienes la mano! (*La gallarda toledana*, vv. 2181-2218)

En los versos 2182-2186, Mendoza compara a doña Ana, Bernarda y Rosela con tres *almireces*, pequeños morteros de metal. El chiste tiene que ver con las connotaciones eróticas del verbo *moler*¹⁷: ninguna de las tres puede moler porque ninguna está emparejada, y no lo podrían hacer a la vez porque las tres están enamoradas del mismo hombre, que no es otro que don Diego.¹⁸

El tono burlesco y desenfadado de la escena se percibe a continuación mediante las respuestas de Mendoza a Rosela, que le advierte de que dos horas son suficientes para que una mujer olvide a su amado y que no duda en tachar a su amo de *medio hombre, niño y enano*. Además, Mendoza acusa a Rosela de “comer pollos”, es decir, de ‘tener afición a los chicos jóvenes’. La comicidad de estos versos reside en buena parte en el hecho de que Rosela, a diferencia del público, desconoce que don Juan no es otro que doña Ana. Este pasaje, por tanto, hace buenas aquellas palabras de Lope en el

¹⁷ Sobre el sentido erótico del verbo *moler*, véase Redondo (1989).

¹⁸ No acabo de comprender el razonamiento de Luc Torres (2013: 496), que opina que Mendoza “está aludiendo socarronamente a doña Ana, Bernarda y Rosela, almireces machacados por las tres manos escabrosas de don Diego, don Juan y Mendoza”.

Arte Nuevo: “Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice” (Vega, 2006: 149). En efecto, la satisfacción de poder interpretar las alusiones cifradas propias del *hablar equívoco* de Mendoza debía de hacer las delicias de los espectadores.

A renglón seguido, ambos criados se prodigan una serie de inusitados y disparatados insultos. Mendoza no duda en llamar a Rosela *molde de tollos*, expresión que podríamos traducir por ‘dechado, ejemplo de embusteros’, ya que, tal y como explica Noydens en sus adiciones a Covarrubias, el *tollo* es un pez que “cuando tiene hambre se esconde debajo del cieno y menea las puntas de las aletas, a las cuales acuden los pececillos pequeños como a los gusanillos de que se sustentan, y, estando cerca, los saltea y quedan vencidos de su engaño” (Covarrubias, 1995: 924). Lope emplea la metáfora del tolo en otras obras (Arata, 2000: 213).

Mendoza hace gala de un repertorio inagotable; entre otras lindezas, nos regala un original *lechón sin cueros*, cuya traducción aproximada podría ser la de ‘cerda inútil’, habida cuenta de que *los cueros* (‘el pellejo’) del lechón eran una de sus partes más apreciadas, como se recuerda en una de las loas impresas en la *Parte primera* de las comedias de Lope: “un lechón / cuyos cueros tan bien saben” (Giuliani, 1997: 71). Rosela contraataca con una expresión no menos creativa que la anterior, *cuero sin lío*, que vendría a significar algo así como ‘cosa inútil’, ya que el *lío* es la cuerda que cierra un saco de cuero (un *cuero*), sin la cual carece de utilidad. Mendoza se ha guardado un último as en la manga: *señora pesebrera*, que se podría traducir por ‘bestia’, pues se denomina *pesebrera* al conjunto y disposición de *pesebres*, cajones destinados a dar comida a los animales. Los criados despiden la escena, una de las más cómicas de la obra, no sin que antes Rosela haya tenido que frenar a un apasionado Mendoza.

A mitad del tercer acto, doña Ana y Rosela protagonizan una escena en la que la dama, haciéndose pasar aún por don Juan, trata de conquistar a la criada para que acepte verse con ella a solas por la noche. En realidad, el plan de doña Ana es que Rosela coincida en la misma habitación a oscuras con Mendoza, su criado:

ROSELA A las almas más remotas
 llevarás, don Juan, tras ti.

ANA No sé qué diablos me vi
descalzándote las botas.
Como Roldán habré sido;
encantado tengo el pie.
ROSELA Coz de amor sin duda fue,
pues que con el pie me ha herido.
ANA Al cuero de aquellas botas
es bien que culpa le den,
que querer el cuero bien
es muy propio de pelotas.
Y de que este amor te encarne
me admiro, aunque considero
que te ha entrado por el cuero,
como a los más por la carne.
(...)
ROSELA ¿No me darás una prenda?
ANA ¿Mi palabra no lo es?
ROSELA ¿Es mucho que prendas des
para que gozarte emprenda?
Dame esa mano.
ANA ¿Y el vientre

Toma la mano

ROSELA querrás, al uso del Rastro?
ANA ¡Ay, mi don Juan, qué alabastro!
ROSELA ¿Quieres que Leonardo entre?
Ireme por esta mano
hasta los brazos.
ANA Bien puedes.

Abrázanse

ROSELA ¡Bueno, quedo, no te enredes!
¡Ay, bellaco toledano! (*La gallarda toledana*, vv. 2555-2610)

En los primeros versos, Rosela alude al momento, transcrito más arriba, en el que descalzó a don Juan y quedó prendada del caballero. Doña Ana aprovecha la ocasión para recordar una vieja tradición —cuya fuente más antigua parece ser el *Orlando furioso*, XII, 49—, según la cual a Roldán solo se le podía matar atravesándole la planta del pie, quizás por confusión con la leyenda de Aquiles: “Si Roldán fue tan buen caballero y tan valiente como todos dicen, ¿qué maravilla, pues al fin era encantado, y no le podía matar nadie si no era metiéndole un alfiler de a blanca por la planta del pie...?” (Cervantes, 2004: 317). Lope ilustra esta misma creencia en *Los*

amantes sin amor: “que por el pie solamente / me maten, como a Roldán” (Vega, 1917: 148a)¹⁹.

En los siguientes versos, doña Ana hace gala de un sutil ingenio, pues juega con el doble significado de varios términos. Por un lado, *pelotas* vale también por ‘prostitutas’ (según se lee en el *Diccionario de Autoridades*), mientras que el *cuero* se refiere asimismo al vino, que se guardaba, como hoy en día, en botas hechas de cuero (el *cuero de aquellas botas*). Doña Ana afirma admirarse de que el amor hacia ella penetre (*te encarne*) de tal modo en Rosela, aunque considera *que te ha entrado por el cuero*: como se ha enamorado al descalzarle (esto es, ‘al ver el cuero de sus botas’), Rosela ni siquiera se ha fijado en la *carne*, como harían *los más*, sino en el *cuero* (‘pellejo que cubre la carne de los animales’). Además, no hay que descartar de nuevo una alusión al vino (‘te has enamorado porque estás ebria’)²⁰.

El pasaje se cierra con una escena de carácter erótico y burlesco. Rosela le da la mano a doña Ana, que aprovecha para insinuarse sexualmente aludiendo al Rastro, “plazoleta donde se vendían los despojos de las reses sacrificadas en el matadero” (Herrero García, 1963: 96). El chiste, que comprenderían muy bien los espectadores del Siglo de Oro, tiene que ver con el hecho de que, a juzgar por este y otros textos de la época, en el Rastro madrileño era común adquirir conjuntamente las manos y las tripas de los animales. Lope emplea la misma broma en otras obras, como por ejemplo en *La bella malmaridada*: “TEODORO Deme vuarced sin el codo / una mano de alabastro. / LISBELLA ¿Cómo así? TEODORO A uso del rastro, / que sea con vientre y todo” (Vega, 1998: 1221).

Llegados a este punto, y a modo de resumen, podemos establecer las siguientes conclusiones. En el terreno lingüístico, uno de los obstáculos que debe sortear el receptor moderno estriba en la comprensión del habla coloquial, que incluye voces y expresiones propias de un registro vulgar o familiar, las cuales, si bien en algunos casos mantienen su vigencia (*quedito, bellaco, bobilla*), en otras ocasiones requieren de una anotación detallada (*molde de tollos, cuero sin lío, fregoniza a lo lacayo*, etc.). La labor

¹⁹ La misma idea puede leerse en *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, de Antonio Enríquez Gómez (1992: 81). Véase además la útil nota de los editores Rose y Kerkhof.

²⁰ Por su parte, Torres (2013: 496) recuerda que *cuero* podía poseer el significado de ‘vulva’.

del filólogo se hace especialmente necesaria en aquellos casos en que el dramaturgo, haciendo uso del “hablar equívoco” tan grato al público, echa mano de todo tipo de juegos de palabras a partir del doble sentido, a menudo de carácter erótico, de varios términos (*moler, pelotas, comer pollos*, etc.).

Las comedias urbanas se caracterizan por ofrecer toda una serie de “detalles locales que impiden al espectador olvidar por un momento esta cercanía espacial” (Arellano 1996: 40), detalles de la geografía urbana que debían de ser muy familiares para cualquier lector, pero que requieren de una explicación para el receptor actual, más aún cuando constituyen la base para llevar a cabo chistes y juegos de palabras. Es el caso de las alusiones al Rastro madrileño y a la calle de la Pasión, por no hablar del famoso y menguado Manzanares. Las bromas de este tipo no se reducen al ámbito madrileño, sino que abarcan también los lugares de procedencia de los protagonistas, en ocasiones para tejer ingeniosas metáforas (como la ideada por Lara en torno al toledano artificio de Juanelo) o para pergeñar divertidas mofas (la comparación de don Diego con un pobre pez del sucio Esgueva). En todas ellas se hace imprescindible conocer el imaginario popular de las gentes de la época a fin de poder desentrañar su sentido cómico. Otro tanto se puede afirmar respecto a las alusiones jocosas acerca de la moda (los calzones flandescos), un campo léxico especialmente efímero y sujeto a constantes cambios. En algunas ocasiones, la necesaria anotación filológica permite ofrecer una interpretación a pasajes cuyo alcance burlesco probablemente solo fue comprendido por una minoría letrada, como en el caso de las referencias a Laomedonte y Roldán.

A lo largo de estas páginas hemos tenido ocasión de comprobar cómo los chistes y burlas de *La gallarda toledana* se basan no pocas veces en referencias culturales y lingüísticas inmediatas para el público de los corrales, pero no para el lector o espectador moderno. Por ello, resulta indispensable llevar a cabo una anotación completa y rigurosa que permita no solo entender el significado del texto, sino también comprender su sentido cómico. En este artículo solamente se han analizado algunos de los casos presentes en *La gallarda toledana*, pero, sin duda, una anotación pormenorizada del corpus teatral del Siglo de Oro permitiría recuperar y actualizar el

horizonte cultural del espectador de la época, además de iluminar los mecanismos de comicidad propios del teatro áureo²¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARATA, Stefano, ed. (2000): Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia.

ARELLANO, Ignacio (1988): “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de teatro clásico*, 1, pp. 27-49.

— (1996), “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Festival de Almagro, pp. 37-59.

ARJONA, J. Homero (1937): “El disfraz varonil en Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, 39, 2, pp. 120-145.

— (1939): “La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega”, *Hispanic Review*, VII, I, pp. 1-21.

ASHCOM, Benjamin B. (1960): “Concerning *la mujer en hábito de hombre* in the *Comedia*”, *Hispanic Review*, 28, pp. 43-62.

BERNIS, Carmen (2001): *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, Ediciones El Viso.

BLECUA, Alberto (2006): *Signos viejos y nuevos*, Barcelona, Crítica.

²¹ La edición filológica del teatro español del Siglo de Oro sigue siendo hoy una asignatura pendiente. Si bien se ha avanzado mucho al respecto, las palabras de Maria Grazia Profeti (1996: 151), escritas hace más de quince años, no han perdido vigencia en nuestros días: “Juzgo escandaloso que España carezca de un *corpus* sistemático de ediciones fiables y científicas; hecho que no tiene paralelo en ninguna otra literatura europea, cuyos estudiosos se han preocupado por editar de manera digna a sus clásicos. [...] Quizás podamos dentro de pocos años ver colmado este vacío, y, a través de dudas y aciertos, conseguir formar el *corpus* de ediciones críticas que necesitamos”.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2005), “Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, pp. 441-459.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

BROOKS, John (1933): “*Más que, mas que and mas ¡qué!*”, *Hispania*, 16, 1, pp. 23-34.

CERVANTES, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

CLAVERÍA, Carlos (1960), “Reflejos del «goticismo» español en la fraseología del Siglo de Oro”, en *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario*, I, Madrid, Gredos, pp. 357-372.

CONNOR, Catherine (1992), “Teatralidad y resistencia: el debate sobre la mujer vestida de hombre”, en Juan Villegas (coord.), *Encuentros y desencuentros de culturas. Desde la Edad Media al Siglo XVIII. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III, Irvine, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 138-145.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (1992): *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, eds. C. H. Rose y M. P. A. M. Kerkhof, Amsterdam, Rodopi.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos (1971): *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española.

FRADEJAS, José (1992): *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, CSIC.

GAVELA GARCÍA, Delia (2005), “Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gemma Gómez (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 303-317.

GIULIANI, Luigi (2004), “El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*”, en Xavier Tubau (coord.), *Lope en 1604*, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 123-136.

—, ed. (1997): *Loas*, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte I, I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 55-114.

GÓNGORA, Luis de (2009): *Antología poética*, ed. A. Carreira, Barcelona, Crítica.

GONZÁLEZ, Lola (2004), “La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (coords.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. I, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 904-916.

HERRERO GARCÍA, Miguel (1963): *Madrid en el teatro*, Madrid, CSIC.

LENZ, A. (1929): “Notes de lexicographie. I. Mas que”, *Revue Hispanique*, LXXVII, pp. 612-628.

LOBATO, María Luisa (1994): “Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro”, *Criticón*, 60, pp. 149-170.

MANERO SOROLLA, María del Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU.

MCKENDRICK, Melveena (1974): *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press.

MONTESINOS, José F. (1967), “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”, en José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, New York, Las Américas, pp. 21-64.

MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

OLEZA, Joan (1986), “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books, pp. 251-308.

— (1990): “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, X, pp. 203-220.

— (1997), “Del primer Lope al *Arte nuevo*”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.

POESSE, Walter (1949): *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Bloomington, Indiana University.

PRESOTTO, Marco, coord. (2007): *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.

PROFETI, Maria Grazia (1996): “Editar el teatro del Fénix de los ingenios”, *Anuario Lope de Vega*, II, pp. 129-151.

QUEVEDO, Francisco de (1969-1971): *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia.

REDONDO, Agustín (1989): “De molinos, molineros y molineras: tradiciones folklóricas y literatura en la España del siglo de Oro”, *Revista de Folklore*, 102, pp. 183-191.

ROMERA NAVARRO, Miguel (1934): “Las disfrazadas de varón en la comedia”, *Hispanic Review*, 2, pp. 269-286.

SÁNCHEZ MAYENDÍA, José Cristóbal (1958): “El artificio de Juanelo en la literatura española”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXXV, 103, pp. 73-93.

- TEMPLIN, E. H. (1929): “An additional note on *mas que*”, *Hispania*, 12, 2, pp. 163-170.
- TIRSO DE MOLINA (1999): *Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, en Tirso de Molina, *Cuarta parte de comedias*, dir. I. Arellano, I, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 195-355.
- (2012): *El vergonzoso en palacio*, ed. B. Oteiza, Madrid, Real Academia Española.
- TORRES, Luc (2013), “*De famosa a gallarda*, de Quirós a Lope: estudio de una posible refundición lopesca de una comedia toledana”, en Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna (coords.), *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV congreso de la Aitenso*, Puebla, Montréal y Québec, El Colegio de Puebla-McGill University-Université Laval, pp. 481-502.
- VEGA, Lope de (1916): *El galán escarmentado*, ed. E. Cotarelo, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), I, Madrid, Tipografía de la “Revista de archivos”, pp. 117-152.
- (1917): *Los amantes sin amor*, ed. E. Cotarelo, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), III, Madrid, Tipografía de la “Revista de archivos”, pp. 141-180.
- (1917b): *El caballero de Illescas*, ed. E. Cotarelo, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), IV, Madrid, Tipografía de la “Revista de archivos”, pp. 108-144.
- (1998): *La bella malmaridada*, ed. E. Querol, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, II, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 1175-1389.
- (2002): *La noche toledana*, ed. A. Sánchez, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. L. Giuliani, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 57-251.
- (2004): *Las bizarrías de Belisa*, ed. E. García, Madrid, Cátedra.

- (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García, Madrid, Cátedra.
- (2012): *La fortuna merecida*, ed. A. I. Sánchez, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*. coords. L. Fernández y G. Pontón, II, Madrid, Gredos, pp. 611-790.
- (2012b): *El maestro de danzar*, ed. D. Fernández, en Lope de Vega, *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Madrid, Gredos, pp. 11-258.
- VITSE, Marc (1988): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- WARDROPPER, Bruce (1978), “La comedia española del Siglo de Oro”, en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, pp. 181-242.
- WAXMAN, Samuel M. (1916): “Chapters on Magic in Spanish Literature”, *Revue hispanique*, 38, 94, pp. 325-463.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1976): “Hacia una morfología de la *comedia* del Siglo de Oro (con especial atención a la ‘comedia urbana’)”, *Anuario de letras*, XIV, pp. 101-137.
- WOFSY, S. A. (1928): “A note on *mas que*”, *Romanic Review*, 19, pp. 41-48.